

IL GUERNICA CONTESO. PERCEZIONE, CIRCOLAZIONE E RITORNO DI UN DIPINTO CHE ANCHE FRANCO AVREBBE VOLUTO

Giulia Quaggio

A fuerza de habilidades, de publicidad y de sutilezas de los agentes, se está convirtiendo Picasso en algo como un producto industrial de aceptación mundial. Una especie de Coca-cola, o neumáticos Dunlop o aspirina Bayer...¹

Tàpies, nelle proprie memorie, così sintetizza i profondi ossimori della produzione artistica di Pablo Ruiz Picasso: «Nos ha mostrado la imposibilidad de una pintura política y en cambio es el más politizado de los pintores»². Tale paradossale contraddittorietà emerge con pienezza nel mural *Guernica*: usi e abusi politici che, a loro volta, con un occhio sempre rivolto alla diplomazia culturale internazionale e ai delicati equilibri politici interni, verranno acquisiti dalla dittatura franchista rispetto all'opera di un artista che per il regime rappresentava un esemplare “nemico per la Nazione”.

Tanto si è scritto della ricca produzione picassiana e tuttora, al contrario, poco si sa proprio della sorte che visse negli anni che la pubblicistica dell'opposizione ha definito come “deserto culturale”³ del franchismo. Con ogni probabilità, poi, questa opera, oggi, rappresenta il dipinto più noto del XX secolo per impatto iconografico: il *Guernica*, dopo molteplici trascorsi, nell'indicativo anno delle Olimpiadi di Barcellona e dell'Expo di Siviglia, ha trovato dal 1992 sistemazione in una sala del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, convertendosi, giorno dopo giorno, in popolare icona di modernità. Al pari dell'architettura di Santiago Cala-

1. R. Sender, *Picasso y el homo ibericus*, in “La Crónica de Lima”, 17 dicembre 1964.

2. A. Tàpies, *El arte contra la estética*, Madrid, Planeta-Agostini, 1986, p. 221.

3. Sulla sfumata nozione di “deserto culturale” cfr. J. Marias, *La España real*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

trava o Frank Ghery, quest'opera sintetizza in sé tutte le qualità di strumento e lezione mediatica attraverso la quale la cultura arriva al turismo di massa, non solo alle élites; il *Guernica*, di conseguenza, può essere assimilato a uno strumento privilegiato di politica, consumo e democrazia culturale oltremodo efficace.

Partendo da tali presupposti, in questo testo ci vogliamo soffermare su alcuni aspetti dell'articolata relazione arte/politica nel passaggio dalla dittatura franchista alla democrazia; grazie all'analisi dei contraddittori usi politici del *Guernica* da parte del franchismo, si arriverà a mettere in luce alcune peculiarità della politica culturale dittatoriale e a sottolinearne continuità e rotture con la politica dei governi transizionali. Inoltre, grazie allo studio delle vicende e della peculiare circolazione in Spagna del mural picassiano, è possibile delineare il percorso verso l'edificazione di un *État culturel* anche nella penisola iberica⁴.

1. Un quadro «profondamente» spagnolo: la politica artistica franchista

Gli studi sui possibili significati e valori del *Guernica* sono davvero numerosi⁵: condanna al franchismo, denuncia del bombardamento di Guernica del 26 aprile del 1937, prima testimonianza di “guerra totale”, condanna *tout court* alle violenze e drammi bellici, orrore all'insensata violenza che contempla pure la natura umana e suggestivo inno alla pace. Nel dipinto, pur non essendoci alcun riferimento diretto al bombardamento della cittadina basca, che accese la rabbia e veemenza creativa del pittore di Malaga, dominano immagini semplici, per tutti comprensibili: un toro, una colomba, un soldato morto, un cavallo che si contorce negli spasmi del dolore, tre donne, oltre che una madre che, come una moderna *Pietà*, sorregge tra le braccia il cadavere di un bimbo. Se Juan Larrea⁶, nella propria lettura messianica del dipinto, rintraccia nel toro e nel cavallo la chiave di interpretazione, quali figure vittime e carnefici nel contem-

4. Il *Guernica* ha contribuito alla costruzione del controverso *État culturel* “alla spagnola” di cui Fumaroli ha descritto con grande incisività luci e ombre. Le origini del peculiare modello di politica culturale del ministro e intellettuale francese André Malraux starebbero alla base dell'attuale tendenza alla gestione statalista del mondo della cultura con fini di immagine ed edificazione di un'identità nazionale forte ed esportabile all'estero. Cfr. M. Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Editions de Fallois, 1991.

5. Per avere un'idea complessiva delle letture del dipinto in relazione alle diverse vicende storiche spagnole internazionali, si veda: G. Van Hensbergen, *Guernica. Biografia di un'icona del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

6. J. Larrea, *Guernica*, New York, Curt Valentin, 1947. Altre note letture del dipinto nel tempo sono quelle di Rudolph Arheim, Alfred H. Barr, José Camón Aznar o Vernon Clark.

po, il poeta surrealista André Breton ci ha lasciato un commento rivelatore sul *Guernica*. «Non mi ha commosso molto — ha ricordato Breton — però è un quadro profondamente spagnolo!»⁷.

Proprio su questo punto mi preme riflettere. Con ogni probabilità, la grande capacità del *Guernica* di ritrarre e comunicare in modo immediato l'identità profonda del popolo spagnolo, attraverso il mito taurino e un'articolata applicazione di arcaiche simbologie, ha pure attratto, con atteggiamenti altalenanti, i diversi governi franchisti.

D'altra parte, il regime del generale Franco, in epoca *desarrollista*, si rese perfettamente conto del potenziale strategico dell'arte contemporanea alla pari di quello che accadeva nella vicina Francia gaullista; l'intellettuale francese, André Malraux, ministro della Cultura, tra il 1958 e il 1969, introdusse nel dibattito politologico europeo un importante rinnovamento oltre che pratica svolta nella relazione tra azione culturale, Stato, società e democrazia. Tale dibattito, seppur indirettamente, penetrò nella Spagna franchista che cercava di legittimarsi, anche grazie all'arte, quale democrazia organica, seppur "differente" dal resto dell'Europa⁸.

Ma andiamo con ordine. È necessario ora, per capire le motivazioni per le quali la dittatura franchista tentò di avvicinarsi al *mural* di Picasso, ripercorrere gli aspetti salienti della politica artistica del regime.

Al di là della singolare personalità di Eugenio d'Ors alla direzione di Bellas Artes, che prima dell'*alzamiento* del 18 luglio del 1936 aveva cercato di attrarre Picasso dalla parte dei nazionalisti, a dominare la politica artistica del primo franchismo furono i dettami di un'estetica classicista, dove il culto iconografico di Franco, un accademicismo che rompeva totalmente con le avanguardie, tematiche essenzialmente tradizionaliste e religiose ebbero la meglio⁹.

Una lunga tradizione storiografica, ha bollato, con un certo semplicismo, il franchismo come manchevole di una propria politica culturale, in

7. E. Fernández Granell, *El Guernica de Picasso. El final de una era española*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2002, p. 9.

8. Per avere un'idea della politica culturale di Malraux e della Francia dopo la seconda guerra mondiale, politica che si trasforma in un punto di riferimento per la Spagna: E. Négrier, *El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia: excepción cultural u excepción institucional?*, in "Periférica", 2005, n. 6, pp. 23-41; Id., *Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada*, in "Working Papers de l'ICPS", 2003, n. 226; P. Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Paris, LGF, 2006; A. Girard, G. Girard, *Les affaires culturelles au temps de André Malraux*, Paris, La Documentation Française, 1996; C. Mollard, *Le cinquième poder. La culture et l'Etat de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999; D.L. Looseley, *The Politics of fun. Cultural policy and Debate in Contemporary France*, Paris, Berg French Studies, 1997.

9. Cfr. Á. Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, Visor, 1995 e A. Cirici, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

particolare dopo i cambiamenti politici, economici e socio-culturali che iniziano a delinearci già nella seconda metà degli anni Cinquanta e che poi emergono a pieno negli anni Sessanta¹⁰. Secondo queste posizioni — che Juan Pablo Fusi ha in più occasioni espresso — il franchismo non fu in grado di creare una propria cultura, dal momento che i falangisti dovettero soccombere alla sconfitta dei paesi dell'Asse nel 1945 e i cattolici non resistettero alle trasformazioni degli anni Sessanta; di conseguenza, il “vuoto culturale” creato dalla Guerra civile venne presto riempito da intellettuali e artisti liberali e indipendenti¹¹.

Inoltre, la continuità intellettuale con l'epoca repubblicana, nonostante la ferrea repressione franchista, non si spezzò: come ha testimoniato Jordi Gracia¹², seppur silenziosamente, una tradizione liberale e democratica, rimase viva in stili, riferimenti e modalità comunicative. Inoltre, secondo Santos Juliá, la precoce operazione dell'avanguardia falangista di riconsiderazione di intellettuali e artisti repubblicani, come Ortega o Machado, in realtà, può essere interpretata quale ripetizione della politica culturale di Gentile nell'Italia del 1925-1926¹³: la cultura di rilievo internazionale veniva a essere recuperata in un'ottica nazionale, dove il bene della Nazione arrivava ancora prima di quello del partito¹⁴. Sta di fatto che non di rado, rispetto ad alcune esperienze della politica culturale del primo Novecento, come le *cátedras ambulantes* della Sección Femenina e le Misiones pedagógicas, l'amministrazione culturale franchista si fece nel tempo assimilatrice di alcune pratiche repubblicane.

Se, quindi, si può parlare di una “transizione culturale” che anticipa alla metà degli anni Sessanta quella politica¹⁵, non è possibile in alcun modo concludere che non sia esistita una determinata politica culturale da parte del regime. Si può dire, certo, che l'alta cultura fosse dominata da intellettuali come Buero Vallejo, Tàpies o Oteiza, non ascritti al regime, ma assolutamente non si può affermare che, al di là degli scarsi investimenti economici in materia, da parte del ministero de Información y Turismo e del ministero de Educación e al di là dello strumento onnipre-

10. J.L. L. Aranguren, *La cultura española y la cultura establecida*, Madrid, Taurus, 1975; J. Marías, *La vegetación del páramo*, in “La Vanguardia”, 19 novembre 1976.

11. J.P. Fusi, *La cultura de la transición*, in “Revista de Occidente”, luglio-agosto 1991, nn. 122-123, pp. 37-38.

12. J. Gracia, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.

13. S. Juliá, *Historia de la dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 350.

14. Sul dibattito sulla continuità o rottura della tradizione intellettuale liberale, si veda: J. Muñoz Soro (ed.), *Intelectuales y segundo franquismo*, in “Historia del Presente”, 2005, n. 1.

15. E. Díaz, *Ética contra política: los intelectuales y el poder*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, pp. 189-237.

sente della censura, non vi fossero precisi e, soprattutto, pensati propositi “dall’alto” su come gestire il mondo artistico, cinematografico, piuttosto che del teatro o della letteratura, in una fase peraltro di vera e propria ebbollizione e resistenza culturale.

Riprendendo un concetto di Tusell¹⁶, è possibile rintracciare i contorni di una “politica pubblica” franchista e di una “sotterranea”, che, scontrandosi, in alcuni casi concreti, provocano delle risoluzioni da parte del regime a dir poco paradossali. In realtà, il paradosso è, più che altro, solo apparenza: il franchismo, che nel nazionalcattolicesimo trova la propria fonte di ispirazione ideologica, presenta pure particolari aspetti di comunicazione con la modernità¹⁷.

Questi aspetti di connessione con la modernità occidentale ed europea si leggono chiaramente nei presupposti che animano la politica artistica franchista già a partire dagli anni Cinquanta. Nel periodo compreso tra il 1951 e il 1956, il cattolico Joaquín Ruiz Giménez, ministro di Educación nacional, avviò una nuova politica di apertura culturale rispetto al passato. Si pensi, in merito, all’ufficiale avvicinamento all’avanguardia astratta e informalista attraverso la *Bienal Hispanoamericana de Arte*¹⁸ o l’attività di Luis González Robles, come commissario dei festival d’arte internazionali a cui partecipava la Spagna¹⁹. Sarà, poi, con la gestione del ministero de Información y Turismo da parte di Manuel Fraga Iribarne (1962-1969) che l’idea di *aperturismo* acquisterà pieno vigore: il galiziano, che proveniva dalle fila della Falange, riprenderà in mano i progetti cattolici di Ruiz Giménez per rilanciare l’immagine spagnola innanzi alla comunità internazionale. L’interesse nei confronti della Comunità Europea, si riverbera, pertanto, con forza proprio nella politica artistica, quale cartina tornasole di immediata efficacia per un’estetica iberica rinnovata, moderna, di sviluppo e attrattiva per l’industria turistica in costante espansione, oltre che strumento perfetto per veicolare l’attrattiva idea di un certo cosmopolitismo borghese.

La vicenda del *Guernica*, come la parallela riabilitazione del “rosso Picasso”, rappresentano, di conseguenza, una chiara testimonianza di quali fossero le idee sulla politica culturale del tardo-franchismo, in un

16. Cfr. J. Tusell, *Tiempos de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición (1973-1976)*, Barcelona, Crítica, 2003.

17. Mi riferisco alle riflessioni e posizioni teoriche di A. Botti, *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España, 1881-1975*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

18. M. Cabañas Bravo, *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992.

19. Per avere un’idea complessiva del rapporto tra vertici franchisti e mondo artistico, si veda: M. Vergniolle Delalle, *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Universitat de València, Valencia, 2008.

momento in cui l'arte poteva giocare un ruolo più che strategico di cosmesi democratica sul livello di *aperturismo* raggiunto dallo Stato organico spagnolo. Il *Guernica*, come più in generale l'arte contemporanea, per gli ultimi governi franchisti, che sottrassero all'opera qualsiasi significato resistenziale, di condanna della violenza o di difesa del popolo basco, divenne un ottimo grimaldello di propaganda culturale, di dimostrazione internazionale della "sensibilità" della dittatura franchista, di grandezza culturale; l'artista era, quindi, concepito come una figura completamente separata dalla cittadinanza e più che altro come un tassello della "lunga tradizione spagnola" e dell'"essenza ispanica"²⁰.

2. Relazioni tra Picasso, il *Guernica* e l'amministrazione franchista

Picasso, come la gran parte degli intellettuali e artisti repubblicani, percorse, d'obbligo, la via dell'esilio²¹. E con lui, per precisa volontà del pittore, anche il *Guernica* che, dal 1939 fino al 1957, viaggiò attraverso diverse mostre europee e americane, spesso con l'obiettivo di raccogliere fondi per gli esiliati repubblicani, per trovare, quindi, stabile collocazione al Museum of Modern Art di New York.

Alla metà degli anni Quaranta, Picasso entrò a far parte del Partito Comunista Francese; come ha potuto documentare Genoveva Tusell García²² nell'Archivo Histórico Nacional a Madrid, la schedatura del pittore da parte della Dirección General de Seguridad risale proprio al 1944 e si apre con l'annotazione circa la presenza della firma dell'artista in una lettera collettiva a De Gaulle, missiva che cercava aiuto francese contro il franchismo, oltre che ricordare la partecipazione del pittore al Consiglio Mondiale della Pace del 1951.

Nello stesso anno, José María Moreno Galván, al tempo impiegato nell'Istituto de Cultura Hispánica, viaggiò a Cannes, in rappresentanza del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, con l'obiettivo di invitare l'artista a organizzare una mostra a Madrid per il suo settantacinquesimo compleanno. Sempre nel 1951, Salvador Dalí, nel Teatro María Guerrero, lanciò innanzi all'aristocrazia madrilenica un invito a Picasso alla riconciliazione "da genio a genio".

Nel frattempo — e in una direzione completamente opposta — il go-

20. Interessanti spunti sul rapporto tra avanguardia artistica e franchismo in: J.L. Marzo, *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.

21. Sulla questione vedi: J.M. Ballester, *El exilio de los artistas plásticos*, in J.L. Abellán (coord.), *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 11-58.

22. G. Tusell García, *El Picasso más político: el Guernica y su oposición al franquismo*, in *Congreso "La Guerra Civil Española 1936-1939"*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 225.

verno spagnolo mise a tacere completamente l'attività artistica picassiana all'interno del Paese. Come testimonia Van Hensbergen la prima rassegna di un'opera di Picasso nel dopoguerra viene pubblicata il 5 gennaio del 1946 nella rivista "Jornada"²³. I commenti sull'opera picassiana nella stampa franchista, in particolare nel falangista "¡Arriba!", fino alla metà degli anni Cinquanta, non arrivavano più in là di frivoli insulti e accuse di mera natura politica.

Tuttavia, è proprio alla fine del decennio che qualcosa, seppur con estrema gradualità, inizia a cambiare, in chiara relazione con il concomitante disgelo nelle relazioni diplomatiche internazionali della Spagna e all'evidenza che l'artista ormai era più che riconosciuto, oltre che quotato nel mercato dell'arte quale innovatore e grande maestro d'arte internazionale.

Nel 1960 nella sala Gaspar di Barcellona si inaugura una mostra dell'opera di Picasso con particolare interesse della stampa; nel gennaio-febbraio del 1961 nel Museo de Arte Contemporáneo di Madrid, con lunghe code di curiosi visitatori²⁴, si celebra la prima e unica mostra ufficiale dell'opera grafica del pittore, mentre, sempre a Barcellona, prima città che si era riavvicinata all'artista, nel marzo del 1963 viene inaugurato nel palazzo Bereguer de Aguilar, grazie alle donazioni del fedele collaboratore dell'artista, Jaime Sabartés, il primo Museo Picasso. Il museo fu aperto e tuttavia per volontà governativa non venne chiamato Museo Picasso, bensì *Collección Sabartés*. La stampa internazionale dell'epoca, per la quale ormai Picasso rappresentava un argomento ben noto, non dimentica nelle proprie cronache sull'apertura del Museo di evidenziare la contraddittoria "relazione" Picasso-franchismo, come di sottolineare l'indicativa assenza delle autorità del regime all'inaugurazione dello stesso²⁵.

In particolare il giornalista di "The Guardian", Sheldon-Williams, sottolinea:

Communism and local irridentism are both ruthlessly and viciously suppressed, as the crowded political prisons of Spain testify, but Picasso is somehow un-touchable. This does not mean that there have not been awkward moments and disputes between the Government and Picasso²⁶.

23. G. Van Hensbergen, *op. cit.*, pp. 224-225.

24. Fernando Chueca Goitia, al tempo direttore del Museo, nel catalogo della mostra dichiarava: «El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid se siente muy orgulloso de poder recibir en esta casa de los artistas españoles al primero de todos ellos, tanto por lo que significa para el mundo como para España. Para nosotros, la llegada de Picasso nos conmueve doblemente como admiradores de su arte y como compatriotas...»; A. Martínez Novillo, *Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 32.

25. Cfr. le rassegne stampa in: Archivo General de la Administración (d'ora in poi Aga), *Presidencia del Gobierno*, Caja 8737, fascicolo "Pablo Picasso".

26. P.M.T. Sheldon-Williams, *Barcelona's Picasso*, in "The Guardian", 3 ottobre 1963.

Il 25 ottobre del 1966 il Museo de Arte Contemporáneo di Madrid, riceve, invece, tre quadri della serie *El pintor y la modelo*, dipinti che il governo aveva acquistato per rappresentare nel 1964 e nel 1965 la Spagna nell'esposizione mondiale di New York. Nella stessa esposizione il ministro degli Esteri, Fernando María Castiella, avrebbe poi ufficialmente dichiarato che Picasso «es nuestro por ser español».

Nel frattempo il *Guernica*, per la crescente opposizione al franchismo, come per l'inquieto movimento studentesco, si convertì sempre più in vera e propria arma da impugnare quale immediato e nel contempo incisivo strumento iconografico di denuncia contro la repressione franchista. Il fine settimana, i giovani andavano a Perpignan e Biarritz a vedere *Viridiana* di Buñuel ma anche a comprare il poster di *Guernica* da appendere alle pareti della propria stanza, per poi farsi fotografare con l'immagine picassiana alle proprie spalle.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, infatti, nello stesso mondo artistico la protesta contro il regime, attraverso manifesti, lettere inviate alle autorità, oltre che gli stessi contenuti della produzione artistica²⁷, si fece palese e, di conseguenza, molti degli stessi pittori e scultori iniziarono a rifiutarsi di partecipare a manifestazioni artistiche organizzate dallo Stato franchista.

Bisogna sottolineare, però, come lo stesso regime, continuasse a far ampio uso, per i motivi sopra esposti, esclusivamente dell'*informalismo* e dell'*espressionismo astratto*, che, nel proprio ermetismo, erano difficilmente accessibili a eventuali collegamenti politici per la stragrande maggioranza della società, mentre i giovani artisti dalle idee più radicali e di conseguenza politicizzate vennero, sistematicamente, esclusi dalle vetrine e rassegne internazionali.

3. Il dossier «Picasso» nel Gabinete de Enlace

Come si è ricordato, la politica culturale negli anni del tardo-franchismo fu essenzialmente dicotomica. Sul piano internazionale, in particolare, dopo che, nel 1962, il ministro degli Esteri, Castiella, inviò una lettera al presidente della CEE per sollecitare l'ingresso spagnolo nell'organizzazione europea, vigeva una politica culturale di chiaro indirizzo filo-europeista; all'interno del Paese, al contrario, anche dopo la morte di Franco, rimase attivo un sistema di radicale censura di qualsiasi forma di celebrazione e commemorazione della tradizione intellettuale repubblicana²⁸.

27. M. Laiseca Nuñez, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 92-107.

28. Il 15 dicembre del 1971 viene chiusa una mostra con 124 opere di artisti spagnoli in omaggio a Picasso inaugurata nei saloni della libreria Antonio Machado a Madrid. La

In merito, nel fondo *Gabinete de Enlace*²⁹ del ministero de Información y Turismo vi è un intero faldone dedicato a Picasso realizzato dalle Brigadas Regionales de Investigación Social tra gli anni Sessanta e Settanta³⁰. Nel dossier sono cronologicamente e attentamente raccolte dall'amministrazione franchista tutte le occasioni pubbliche di commemorazione dell'artista, come le possibili incursioni nello spazio pubblico di riflessioni di natura politica sull'artista.

Si parte da una vignetta umoristica del 1962, intitolata *Picasso dibuja a Franco*, in cui viene ritratto un caricaturale emissario di Franco che prova a riconciliarsi con Picasso³¹. Accanto al volantino del 1966, con la *paloma de la paz*, in cui Picasso chiede l'astensione al referendum sulla *ley organica*³². Nel 1966, nell'ottantacinquesimo anniversario, Picasso sarebbe potuto diventare membro ufficiale della Accademia de Bellas Artes de Madrid: nello stesso anno, più di 1500 studenti e professori madrileni inviano al governo una petizione perché il *Guernica* torni in Spagna. Sempre nella stessa Università madrilenana, viene prima negato, e, poi, autorizzato, un omaggio collettivo per celebrare l'anniversario della nascita dell'artista. L'anniversario, con l'organizzazione del Sindacato democratico degli studenti, viene realizzato anche all'Università di Barcellona. All'incontro partecipa anche il critico d'arte José María Moreno Galván, al quale erano stati confiscati tutti i beni per essersi rifiutato di pagare la multa, impostagli durante il tributo di Baeza ad Antonio Machado. Mentre nello stesso arco cronologico circolano notizie su un possibile rientro

notizia è raccolta dalle agenzie di stampa in *Aga, Gabinete de Enlace*, c. Pablo Picasso, c. 478.

29. Il fondo *Gabinete de Enlace* era un organo amministrativo dipendente dal ministero de Información y Turismo e venne istituito da Fraga Iribarne. Il Gabinete lavorava assieme alla Dirección General de Seguridad, la Guardia Civil, i servizi informativi della Falange e di Presidencia del Gobierno e raccoglieva principalmente informazioni su figure legate al mondo della cultura e dello spettacolo. Praticamente tutti gli artisti, musicisti, drammaturghi, etc. avevano un dossier aperto a loro nome su ideologie e comportamenti politici ma anche abitudini di vita quotidiana.

30. Archivo General de Alcalá de Henares (d'ora in poi, Aga), Ministerio de Información y Turismo, fondo *Gabinete de Enlace*, c. 478, *Pablo Picasso*.

31. La vignetta è archiviata sotto la intestazione *Exiliados del Pce* e descrive la sezione umoristica della rivista messicana "Tiempo": un funzionario di Franco va da Picasso in nome di una "riconciliazione" con tutti gli esiliati repubblicani. Il funzionario chiede a Picasso se può ritrarre Franco. Picasso — nella vignetta — risponde "molto volentieri". E il funzionario si domanda da dove debba iniziare. Picasso, in poche parole, risponde: «por muy poca cosa; una cosa pequeña... ¡Tráigame aquí la cabeza de Franco!».

32. Sul volantino sotto il disegno della colomba si trova la scritta: «Este régimen no puede salvarse ni con la ayuda de los gobernantes norteamericanos. Nuestro pueblo triunfará. Somos millones de hombre y mujeres los que en el mundo defendemos la causa de la paz. La paloma gana ya hoy en fortaleza al cuervo de la guerra. Pablo Picasso. No des tu apoyo a la farsa del referendum ¡ Abstente de votar!».

dell'artista in Spagna, nel 1967 gli *homenajes a Picasso*, con chiaro contenuto di protesta politica e invocazione democratica, si moltiplicano. Nell'aprile del 1967 nella facoltà di giurisprudenza di Madrid si celebra un importante atto di commemorazione al pittore. Si tratta di un evento significativo, in quanto paradigmatico di altri similari "omaggi": prendono la parola alcuni critici d'arte, già da tempo compromessi con la causa di difesa democratica della cultura, come Juan Olivé, Moreno Galván e Cirici-Pellicer e anche alcuni artisti, come il pittore Antonio Saura e lo scrittore Palau Fabra. Numerose personalità del mondo della cultura, tra le quali, Joan Miró, Vicente Aleixandre, Aranguren, José Maria Valverde, Antoni Tápies, Mariano Aguilar Navarro, Juan Antonio Bardem, Dionisio Ridruejo. Nel corso dell'atto, inoltre, vengono lette poesie e testi sull'artista di Alberti, Espriu, Guillén, Sacristán e Bosch e si prospetta la possibile realizzazione di un omaggio di livello nazionale all'artista³³.

Altre commemorazioni si tengono a Barcellona, tanto che il direttore di un settimanale della città, Luis Torres Luján, viene condannato a pagare una sanzione di cinquantamila pesetas per aver pubblicato un articolo sull'evento tenutosi all'Università di Barcellona. La strategia del regime franchista è chiara: laddove nel Paese il tributo al pittore di Malaga sconfini in dichiarazioni sulla realtà sociale del momento, o si colleghi a quello che per il regime ormai è una questione più che spinosa, ovvero l'agitazione studentesca, l'intervento della polizia è assicurato.

Basti pensare al novantesimo anniversario di Picasso nell'ottobre del 1971. Una nota di agenzia parigina del 25 ottobre ricorda che atti di celebrazione dell'artista, oltre che nella natale Malaga, si realizzano a Barcellona, Lerida e La Coruña, nonostante il silenzio ufficiale franchista.

In segno di protesta, nello stesso mese venne inviata una lettera al ministro di Información y Turismo del tempo, Sánchez Bella³⁴. Nella lettera, che raccolse 301 firme (tra le quali, Millares, Lucio Muñoz, Saura, Chillida) si legge:

Que, mientras en el mundo se conmemora el 90 aniversario de Picasso y la prensa nacional exalta la personalidad del insigne pintor español, no deja de producir estupor el contradictorio hecho de que se imposibilitara la celebración del único homenaje de verdadero alcance universitario que iba a realizarse en Madrid.

Il 1971 fu un anno, pertanto, particolarmente duro per il mondo dell'arte. Il governo era sempre più preoccupato per la questione "ordine pubblico", che, ormai, in una fase di generale logoramento del franchi-

33. In questo evento non è possibile non scorgere quella che, dieci anni dopo, diverrà l'élite intellettuale della democrazia.

34. La lettera è conservata in Aga, *Gabinete de Enlace*, carta colectiva numero 42 sobre homenaje al pintor Picasso en la Universidad de Madrid, c. 453.

simo, oltre che spesso inconciliabili contrapposizioni interne, rappresentava il principale cruccio per il regime.

Dopo la fase che è stata definita, non senza una certa ironia, come la “primavera” di Fraga Iribarne, con la direzione di Información y Turismo di Alfredo Sánchez Bella³⁵, che nel 1969 succede al ministro galiziano nel governo monocoloro tecnocratico dell’Opus Dei, si assiste a un generale inasprimento da parte dei vertici franchisti.

Anche se la stampa, la radio e la televisione spagnola nel 1971 realizzarono una vasta campagna per ricordare Picasso, da parte del regime, che, nel frattempo, lavorava sotterraneamente per riappropriarsi del *Guernica*, non arrivò alcuna commemorazione ufficiale; pur avendo il settimanale “Mundo” nominato il pittore a dicembre «español celebre del año 1971», il governo arrivò al massimo a suggerire che l’opera artistica di Picasso fosse discussa dai bambini a scuola.

Nel 1971 presero forma anche i primi attentati da parte di organizzazioni di estrema destra, come i Guerilleros de Cristo Rey, nei confronti di librerie o gallerie che esponevano l’opera di artisti repubblicani³⁶. Si pensi, al riguardo, all’attentato alla galleria Theo di Madrid nel novembre del 1971, dove 24 litografie della *Suite Vollard* furono cosparse di acido³⁷, alla fine di novembre anche il Taller Picasso di Barcellona fu vittima di un brutale assalto da parte di alcuni giovani sconosciuti. Nell’aprile del 1973, tuttavia, quando l’artista morì, il ministro dell’Educazione nazionale, José Luis Villar Palasí inviò un telegramma “en nombre de España” alla famiglia dell’artista, mentre Alejandro Rodríguez Valcárcel, allora presidente delle Cortes, dichiarò che «con la muerte de Picasso ha desaparecido un español unico y un artista de inmenso talento». Il governo spagnolo, come testimonia un rapporto³⁸ del console generale di Spagna a Marsiglia, Antonio Cirera, sorprendentemente, cercò pure di inviare una corona d’alloro al funerale dell’artista³⁹, che, tuttavia, fu respinta dal-

35. Per avere un’idea dettagliata sulla “repressione culturale” nell’ultimo franchismo, si veda: G. Cisquella, J.L. Erviti, J.A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002.

36. Sulla questione si veda il dossier conservato nell’archivio della Fundación Pablo Iglesias, *Dossier atentados contra la cultura*, 1975, Fc 2278.

37. «Antes de marcharse arrojaron unos panfletos en los que se pretendía justificar el acto cometido en virtud de una supuesta lucha antimarxista». La cronaca è estrapolata da *El auto de procesamiento de los asaltantes de la Galeria Theo*, in “Informaciones”, 13 novembre 1971.

38. Ministerio Asuntos Exteriores (d’ora in poi Mae), *Dirección General Relaciones Culturales*, leg. 20996, exp. 38, lettera del console generale di Spagna Antonio Cirera y Prim a Pedro Cortina Mauri, ambasciatore di Spagna a Parigi.

39. Nella corona viene fatta incidere dal governo spagnolo la scritta: «A Pablo Picasso, del Consulado General de España en Marselle en nombre del Pueblo español».

la famiglia. Di contro, come riportano le Brigadas Regionales de Investigación Social di Granada⁴⁰, l'8 febbraio del 1972 fu autorizzato un *homenaje a Picasso* organizzato dal Colegio de Graduados e dal Cine Club Universitario della città. Il motivo di questa condiscendenza nei confronti dell'evento da parte della Dirección General de Seguridad è che la commemorazione, tenuta da un professore d'arte della Facoltà di Lettere e Filosofia di Granada, si concentrò esclusivamente sulle prerogative artistiche del pittore, senza riferimento alcuno al contesto politico. Ancora una volta il sottile gioco della "doppia politica" si riverbera nel mondo della cultura.

4. *Il corteggiamento obliquo*

Non sorprende, dunque, date tali premesse, che, attorno alla metà degli anni Sessanta, vertici politici assai vicini a Franco avviassero delle trattative, assolutamente segrete, per riavere il quadro a Madrid.

Come accadde per altri artisti e intellettuali esiliati d'eccellenza, il regime negli anni Sessanta avviò delle complesse operazioni che potremmo paragonare a una sorta di "corteggiamento obliquo".

A partire dalla metà del 1968, secondo la testimonianza di Tusell raccolta nel catalogo della mostra antologica di Picasso sul ritorno del *Guernica* in Spagna⁴¹, la Dirección de Relaciones Culturales del ministero degli Esteri e la Dirección General de Bellas Artes iniziarono a interessarsi ufficialmente all'articolata questione della proprietà del quadro a New York. Per l'amministrazione franchista la possibilità di riuscire a convincere il pittore di Malaga a far tornare il dipinto non era, poi, così remota: nel febbraio del 1968, dopo la morte di Sabartés, Picasso dona al Museo di Barcellona 58 tele della serie de *Las Meninas*, mentre una nota di agenzia dello stesso periodo ricorda che Picasso avrebbe inviato al governo comunale di Madrid il bozzetto di una scultura cubista da inserire all'interno di un'opera che Miró⁴² stava al tempo progettando.

40. «De acuerdo con lo dispuesto en el teletipo n. 672 del 26 noviembre de 1971, por el que se disponia se debía informar con antelación de cualquier acto relacionado con Picasso, ya que para autorizarlo había de ser consultada obligatoriamente la Dirección General de Seguridad». Aga, *Gabinete de Enlace*, c. 478, Acto homenaje Picasso en Granada 8 febbraio 1972.

41. Catalogo della mostra *Guernica-Legado Picasso*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, Madrid, ottobre 1981, p. 50.

42. Non mancano le accuse di collaborazione con il franchismo a Miró. Eduardo Arroyo, in esilio a Parigi dal 1958, trovava inammissibile il comportamento dell'artista catalano, che viveva tra Parigi, Maiorca e Barcellona. Si veda la serie di opere di Arroyo *Miró rehecho*.

Nello stesso periodo, nell'ambito della politica estera la questione dell'influenza culturale spagnola era all'ordine del giorno. Anzi, rappresentava una di quelle questioni urgenti e fin troppo spinose da risolvere, dal momento che le autorità del regime fino ad allora non avevano mai definito in modo organico, al di là della retorica nazionalista e cattolica, i tratti di una politica culturale concreta. Si può, quindi, pure arguire che il desiderio di riavere il *Guernica* da parte del regime fosse legato a impellenti questioni di immagine internazionale. José Maria Alonso Gamo, al vertice della sezione di attività artistiche della direzione del ministero, il 17 novembre del 1969, in un sintetico dossier espone le proprie motivazioni sul perché la Spagna dovesse sostenere con maggior energia una politica culturale:

[...] No obstante, si consideramos: a) que España no es hoy día una de las potencias rectoras de la política mundial, b) que tampoco somos una gran potencia económica, c) que sí somos una gran potencia cultural, una de las seis grandes culturas del mundo y la segunda si se tiene en cuenta el número de hispano hablantes parece lógico que España debe tener una política cultural propia. Pero, una política tan sutil y delicada como la cultural, tan llena de implicaciones y matices, no puede ser, ni caprichosa, ni dispersa, ni esporádica, y mucho menos declinante⁴³.

Della stessa opinione, in fin dei conti, era pure Franco alla fine di un decennio, come quello degli anni Sessanta, così carico di cambiamenti sociali, spesso indesiderati dagli stessi vertici politici. Dopo l'approvazione della *Ley de Prensa e Imprenta* del 1966, che per il generale era inevitabile, pur «non credendo in questa libertà»⁴⁴, era arrivato il momento, negli anni di istituzionalizzazione del regime, di pensare all'identità culturale del Paese. Non tutti erano d'accordo: la politica di «apertura» di Fraga era considerata fin troppo eccessiva dai ministri militari. Il vicepresidente del governo, Carrero Blanco, più volte si lamentò con il *caudillo* per lo smisurato lassismo che stava diffondendosi nella morale e nei costumi degli spagnoli attraverso il proliferare di «opere comuniste»⁴⁵.

Nonostante ciò, alla fine del 1968, il monarchico Florentino Pérez Embid, direttore generale di Bellas Artes, scrisse all'ammiraglio Carrero Blanco una nota sulle motivazioni per le quali la Spagna doveva cercare di riavere il *Guernica*, sia in rapporto ai rivali tentativi francesi di nazionalizzare a proprio favore l'opera, sia in relazione all'idea di erigere un nuovo museo di arte contemporanea al passo con i tempi e dove ospitare

43. Mae, *Dirección Relaciones Culturales*, nota informativa sobre la Política Cultural española, c. 32737.

44. J. Tusell, *Carrero: la Eminencia Gris del régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1993, p. 292.

45. *Ibidem*, p. 352.

il celebre *mural*⁴⁶. La risposta positiva dell'ammiraglio, che riportava anche il parere favorevole di Franco, non si fece attendere. Negli archivi del ministero degli Esteri, oltre alla meticolosa testimonianza delle rassegne stampa raccolte dalle ambasciate spagnole, che ci danno piena percezione di quanto la notizia di un possibile ritorno del quadro picassiano avesse risvegliato la curiosità della comunità internazionale⁴⁷, si individuano le prime tracce di un interesse franchista nei confronti del quadro ancor prima del 1968⁴⁸ e queste rimandano a un lungo percorso che risale, come si è già detto, agli anni Cinquanta.

Il 28 gennaio 1969 Pérez-Embid scrive a Gonzalo Fernández de la Mora, all'epoca sottodirettore di Relaciones Culturales, sul possibile archivio dove cercare informazioni sulla proprietà del *Guernica*. In questo caso, sotto consiglio di Joaquín de la Puente, il direttore di Bellas Artes fa riferimento all'archivio dell'ambasciata spagnola a Parigi. A quel tempo, l'obiettivo prioritario era, pertanto, dimostrare la proprietà dello Stato spagnolo o quantomeno far luce, prima di eventuali trattative, sulla proprietà giuridica della tela. Alfonso de la Serna, infatti, in una lettera del 12 febbraio del 1969 invita Antonio Serrano de Haro, *consejero cultural* nel consolato di New York, a cercare informazioni all'interno del Moma, dato che «nos preocupamos hace tiempo por el caso del famoso cuadro del Guernica». Antonio Poch, delegato speciale del ministro degli Esteri, nel marzo dello stesso anno, spingendo l'ambasciatore spagnolo a Parigi a fare ricerche *in loco*, parla di un'"operazione Guernica", mentre gli accenni a Luis González Robles come uno dei gestori favoriti per le trattative si moltiplicano, accanto al costante richiamo al massimo riserbo per evitare che la questione fosse investita di una nociva pubblicità.

Alla fine del 1969, tuttavia, Picasso chiarì che il quadro era proprietà della Repubblica e per mano del proprio avvocato, Roland Dumas, fece sapere che il *mural* sarebbe tornato in Spagna solo una volta ristabilite le "libertà repubblicane". In realtà, in una nuova dichiarazione del novembre del 1970 le condizioni per il ritorno vengono definite come "libertà pubbliche", anche se nell'aprile del 1971, poi, ricompare la chiosa sulla Repubblica; tutte queste interpretazioni, a loro volta, si intrecceranno e confonderanno nelle cronache giornalistiche dell'epoca.

Nel frattempo, la potenza iconografica del dipinto cresceva giorno do-

46. Una dettagliata ricostruzione del percorso attraverso il quale il generale Franco accettò le trattative per il ritorno del *Guernica* a Madrid da parte di Joaquín de la Puente, all'epoca sotto-direttore del Museo de Arte Contemporáneo: *Franco dijo "sí" al Guernica de Picasso*, in "Blanco y Negro", 14 febbraio 1976, n. 3328.

47. Cfr. tra tutti: *Franco favors the return of Picasso and Guernica*, in "The New York Times", 29 ottobre 1969.

48. La documentazione a cui si fa riferimento è conservata in Mae, *Dirección Relaciones Culturales*, c. 32730, Asuntos Picasso.

po giorno, tanto che un gruppo di artisti americani, tra i quali lo scrittore Arthur Miller, come segno di protesta contro la guerra del Vietnam, scrisse una lettera a Picasso per invitarlo a togliere dalle pareti del Moma il *mural*⁴⁹. Gli artisti americani avrebbero, inoltre, secondo dati dell'ambasciata americana, invitato anche Miró e Tàpies⁵⁰ a condividere la petizione all'interno di un clima di generale mobilitazione del mondo delle arti per il quale si può parlare di una vera e propria *guerra de las cartas*⁵¹.

Mentre la polemica per il *Guernica* si faceva sempre più mediaticamente accesa, nel dicembre del 1970 vennero aperte le nuove sale del Museo Picasso di Barcellona: l'artista di Malaga non partecipò all'inaugurazione dell'ampliamento della struttura, come reazione ai processi di Burgos, pur avendo lo stesso anno donato al nuovo palazzo del Museo di Barcellona, il Barò de Castellet, tutte le opere che custodiva nella casa della propria famiglia nella città condale.

Come si osserva, quindi, la questione del rapporto tra amministrazione franchista e l'opera dell'esiliato Picasso riesce a darci il polso su uno di quei processi che a oggi non è stato ancora affrontato in maniera esaustiva, ovvero il lento recupero da parte dei vertici franchisti della tradizione repubblicana quale reazione alla "sconfitta culturale" del regime.

Secondo la interpretazione di Abellán — del tutto condivisibile — questa prematura, prolungata, obliqua e non del tutto evidente riconciliazione rientra a pieno nella strategia del tardo-franchismo, che, ancora una volta, dimostra *sui generis* di essere portatore di una propria politica culturale⁵². Ciò che preoccupa di più i vertici franchisti è la presenza di giovani universitari radicalizzati, imbevuti di marxismo che, ciò nondimeno, rispettavano a pieno l'autorità morale dei prestigiosi intellettuali esiliati: la funzione della cultura dell'esilio, quindi, anche di Picasso e del *Guernica*, agli occhi del regime, non poteva che essere di freno e legittimazione nei confronti di una tensione generazionale assai accesa.

Tuttavia, i tentativi di avvicinamento all'artista rimasero sempre di carattere rigorosamente privato: nel maggio del 1973 una nota informativa del direttore di Relazioni Culturali del ministero degli Esteri, José Luis

49. Nella lettera dell'Art Workers Coalition e Artists and writers Protest si legge: «[...] What the U.S. Government is doing in Vietnam far exceeds Guernica, Oradour and Lidice. The continuous housing of Guernica in the Museum of Modern Art, New York, implies that our establishment has the moral right to be indignant about the crimes of other and ignore our own crimes». Mae, Dirección Relaciones Culturales, Artists and writer protest, c. 32730, Asuntos Picasso.

50. *Ibidem*, lettera del console Adolfo Martín-Gamero al ministro degli Esteri, Asunto: petición elevada a Picasso.

51. Cfr. P. Ysàs, *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004, pp. 49-61.

52. J. L. Abellán, *La industria cultural en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 26.

Messía, testimonia la reiterazione di incontri tra i funzionari politici franchisti e gli avvocati del pittore, come il tentativo di mettersi in contatto con Roland Dumas.

L'ambigua politica culturale del regime rispetto al *Guernica* provocò non poche perplessità su come comportarsi ai funzionari del governo spagnolo che si trovavano all'estero. L'ambasciatore spagnolo in Brasile, ad esempio, dopo essere venuto a conoscenza nel maggio del 1973 che l'omaggio a Picasso organizzato dall'Associazione spagnola di donne universitarie era stato proibito, appare alquanto confuso sul proseguire o meno la celebrazione dell'artista. E per questo motivo, scrive direttamente al ministro degli Esteri per avere lumi sull'opportunità o meno di realizzare una commemorazione al pittore. La risposta di López-Bravo fu secca: «Salvo compromisos imposibles o muy difíciles de evitar estimo preferible suspender homenaje». Paradossalmente, lo stesso ministro López-Bravo l'11 maggio del 1973 (ovvero pochi giorni prima), chiedeva all'ambasciatore spagnolo a Parigi di studiare discretamente la possibile partecipazione spagnola a mostre, eventi e atti culturali in onore dell'artista e anzi, «sempre con un certo tatto», contribuire alla scelta dei conferenzieri.

Dopo la morte di Franco, il professore di Berkeley Herschel B. Chipp, noto conoscitore di questioni picassiane, scrisse una lettera al “New York Times”, chiedendo il ritorno del *Guernica* in Spagna di modo che il dipinto potesse aiutare a “sanare le ferite” della Guerra civile⁵³. La richiesta del professore non sfuggì alle autorità: il console spagnolo a San Francisco ricorda il 1° dicembre del 1975 a José Luis Messía come fosse di primaria importanza che la questione *Guernica* ottenesse il maggior risalto mediatico di modo da bloccare possibili tentativi da parte della famiglia o del Governo francese⁵⁴ di appropriarsi della tela. La reazione alla propo-

53. Il documento del professor Chipp al quotidiano cita: «The gift of Guernica to the Spanish people could by its message of universal suffering in warfare, help heal the wounds of the bitter Civil War. It could be a stimulus towards a freer and more humane regime under their new leader and it could even become a symbol before the world of a more unified and a more liberal country». La proposta venne pubblicata nei maggiori quotidiani, anche nel Times di Londra. La lettera è conservata in Mae, *Dirección Relaciones Culturales*, caja 32730, Asunto Picasso.

54. «Hace unos quince días almorcé con el Profesor Herschel Chipp, Profesor de Historia del Arte de la Universidad de California-Berkeley, experto en Picasso, distinguida personalidad en el mundo del arte [...] Lo conocí a causa de una valiente carta en nuestra defensa que envió a los periódicos cuando los fusilamientos de los terroristas. [...] Como sabes este es un tema sumamente complejo y delicado por sus facetas jurídicas y políticas, pero salvo tu mejor opinión y las del Embajador y de Alberto López-Herce, me parece sumamente interesante que el asunto suene lo más posible y tenga amplio eco en España y en Francia, por lo menos para bloquear cualquier intento posible de la familia o del Gobierno francés de quedarse con el cuadro». Lettera di José Antonio de Urbina a José Luis Messía 1 dicembre del 1975, Mae, *Dirección Relaciones Culturales*, caja 32730, Asunto Picasso.

sta di Chipp, avallata dal governo spagnolo, venne duramente respinta da William Rubin, direttore della sezione Pittura e Scultura del Moma, il quale sosteneva che il reale desiderio di Picasso fosse che il dipinto tornasse in Spagna a patto che le libertà repubblicane fossero nuovamente instaurate.

5. *Il Guernica e la transizione alla democrazia*

Con la morte del generale Franco, la questione *Guernica* acquistò una rinnovata auge. In particolare, nella stampa spagnola il sospirato ritorno del *mural* venne strettamente associato al timore nazionalista che l'opera fosse trasferita in Francia. La rivalità nei confronti della gestione culturale francese, che, a tratti, da parte delle autorità spagnole arriva a trasformarsi in latente ammirazione e desiderio di emulazione, rimarrà una costante in tutti gli anni di normalizzazione democratica.

A ciò si aggiunge una lenta e quanto mai inesorabile evoluzione nell'interpretazione iconografica condivisa del *mural*. A ridosso della morte del generale Franco, l'accento sulle condizioni di ritorno del dipinto nella penisola iberica si indirizza dall'instaurazione della Repubblica al ripristino delle "libertà pubbliche", quindi anche alla concreta possibilità di un *Guernica* in una Spagna monarchica. Strettamente associata a questo importante trasferimento di *focus* interpretativo, vi è la concomitante lettura del dipinto che da strumento politico di rivendicazione dei vinti nella Guerra civile si converte in universale simbolo contro la violenza e il terrorismo, oltre che in icona di riconciliazione e pace tra i popoli.

La preponderante dimensione di protesta politica strettamente legata all'icona *Guernica*, alla pari del generale e irreversibile raffreddamento della tensione politica nel mondo della cultura⁵⁵, nella seconda metà degli anni Settanta verrà scalzata da una visione pacificata del dipinto, in perfetta sintonia con il discorso di riconciliazione e consenso promosso dalle autorità transizionali. Ancora una volta, ora, con rinnovate prospettive, l'opera picassiana poteva convertirsi agli occhi del governo spagnolo in un efficace strumento diplomatico, oltre che in un termometro della ricerca della nuova identità democratica da parte della Spagna.

Non si deve dimenticare che il ministro degli Esteri, Marcelino Oreja, nell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite del 27 settembre del 1976, annunciò la firma spagnola dei Patti sui Diritti Civili e Politici e sui Diritti

55. Sul rapporto tra il mondo degli intellettuali/politica e le trasformazioni all'interno del "campo culturale" dalla dittatura alla democrazia, basandosi sulle suggestioni teoriche di Pierre Bourdieu, si veda: J. Pecourt, *Los intelectuales y la transición. Un estudio del campo de las revistas políticas en España*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2008.

ti Economici, Sociali e Culturali. Un anno dopo, poi, il 24 novembre del 1977, la Spagna entrava nel Consiglio di Europa⁵⁶.

Il *Guernica*, per tutte queste ragioni, come spiega Paloma Aguilar Fernández, ha racchiuso il senso profondo della politica della memoria e della riconciliazione riformista del post-franquismo⁵⁷, che viene, quindi, veicolata attraverso un'opera d'arte di riconosciuto prestigio internazionale. Non era più la carica sovversiva e di rottura dell'opera a interessare i vertici politici, né la testimonianza della geniale tradizione artistica e pittorica spagnola, quanto la intrinseca denuncia della guerra, quindi anche della Guerra civile, in quanto “pazzia collettiva”, tragedia inumana, sfioramento di ogni limite di ordinata convivenza.

Già prima della morte di Franco, da parte della società civile, in particolare di un gruppo di avvocati esperti in diritto internazionale, tra i quali José Mario Armero, si fece strada l'indicativa ipotesi di un trasferimento del *mural* nella sede delle Nazioni Unite a New York. Armero, in merito, concluse un articolo a favore della suddetta proposta, avanzata dallo scrittore e diplomatico, Fernando Morán, con parole che appaiono più che sintomatiche di quanto il clima culturale fosse ormai cambiato dagli anni Sessanta. E di quale fosse la direzione verso la quale doveva strategicamente muoversi lo Stato spagnolo:

El “Guernica” ya no es hoy el recuerdo de una guerra civil entre españoles. Millones de personas de todas las nacionalidades y razas lo han contemplado y han tenido que ver en él una denuncia contra el terror, contra la violencia, contra la guerra. El “Guernica” es un cuadro universal que refleja con amargura todos los enfrentamientos humanos que en el mundo han ido sucediéndose: España y la guerra mundial, Corea y Vietnam, Biafra y Oriente Medio [...] El “Guernica” es una alegoría de la defensa de la libertad, el cuadro en el que los enemigos no están presentes y que recoge la tragedia de los seres humanos en el caos de matarse los unos a los otros⁵⁸.

Ciò nondimeno, nell'estate del 1976, verrà allestita, all'interno della Biennale di Venezia, una polemica esposizione: “España Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976” con l'obiettivo di aprire un dibattito internazionale sul legame tra arte e dittatura e le possibili ripercussioni per la futura democrazia spagnola⁵⁹.

56. A. Marquina Barrio, *La política exterior de los gobiernos de la Unión de Centro Democrático*, in J. Tusell, *Historia de la Transición*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 182-196.

57. Cfr. P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memoria de la política*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

58. J.M. Armero, *El Guernica de Picasso: una posible solución*, articolo non datato raccolto in Mae, *Dirección Relaciones Culturales*, c. 32730.

59. V. Bozal, *España Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

La prima Biennale senza Franco rimane, senza dubbio alcuno, una delle più significative alle quali abbia partecipato la Spagna: la mostra venne organizzata al margine delle autorità ufficiali e rappresentò una consapevole fusione di arte e di politica, in un momento alquanto delicato e di estrema incertezza nel percorso di ripristino delle istituzioni democratiche. La mostra, sotto la direzione di Carlo Ripa di Meana e sotto la guida dei critici d'arte Tomás Llorens e Valeriano Bozal, voleva costituirsi quale “pungolo” e richiamo iconografico a chi dall'alto stava gestendo e patteggiando il cambiamento del Paese. L'obiettivo era chiaro: dimostrare che accanto alla cultura ufficiale, all'interno della penisola iberica, si era generata una cultura “alternativa”, relazionata con le correnti artistiche internazionali e che tale arte doveva tratteggiare la nuova immagine democratica della Spagna del dopo-Franco.

Nonostante le molteplici polemiche, la mostra venne organizzata, secondo il progetto di Llorens e Bozal, in due grossi blocchi: l'arte durante il conflitto civile e la successiva evoluzione artistica postbellica fino alla Transizione, in un percorso che caratterizzerà con grosse similitudini la collezione del Museo Nacional Reina Sofía, come “museo della democrazia”⁶⁰. Nella Biennale veneziana del 1976 Picasso e Miró, quali nuove icone democratiche, rivestirono un ruolo di particolare rilievo: già si prefigurava, pertanto, quale dovesse essere la nuova estetica, sia all'interno sia, soprattutto, all'esterno del Paese.

In particolare, appare interessante riflettere su un determinato elemento sul quale si fonda la rinnovata immagine della monarchia spagnola: a fungere da pilastri portanti sono, infatti, proprio quelle avanguardie (oltre a Picasso e Miró, anche Julio González o Alberto Sánchez) che raggiunsero il proprio acme negli anni della Guerra civile, in netta contraddizione con la questione di un *pacto del olvido* politico sul quale, pur con giudizi contrastanti, secondo la critica contemporanea poggerebbe la transizione spagnola. A livello culturale, negli anni transizionali, dominò, al contrario, una politica culturale fondata sul “recupero”, “normalizzazione” e “socializzazione” della tradizione culturale oppressa, manipolata o fatta propria dalla dittatura.

Date tali premesse, dopo la morte di Franco, il *Guernica* si convertirà in vera e propria ossessione per i governi centristi: il *mural*, oltre a veico-

60. Nella Biennale Veneziana, come punto di partenza sulla Guerra civile, venne allestita un'ampia esposizione cartellonistica, il padiglione spagnolo nell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 (a Venezia, nonostante alcuni tentativi in merito, il *Guernica* non poté essere presente), gli artisti dell'esilio (Julio González, Alberto Sánchez, Josep Renau, Picasso, Miró, Óscar Domínguez, Luis Fernández e Enrique Castelo), tentativi di recupero delle avanguardie già negli anni Quaranta (Ángel Ferrant e Dau al Set), gli anni Cinquanta e Sessanta (Millares, Saura, Lucio Muñoz), Equipo 57, Estampa Popular, la sezione dedicata al realismo si chiude con Eduardo Arroyo, Jorge Castillo, Genovés, José Hernández, Equipo Crónica e Modesto Roldán, fino ad arrivare all'arte concettuale.

lare con immediatezza un'immagine pacificata del Paese, consentiva di porre in luce la dimensione cosmopolita della cultura spagnola. Il percorso di "reinvenzione di una tradizione" per la democrazia doveva passare anche attraverso il ritorno del *Guernica* a Madrid.

Come ricorda Victor Pérez Díaz, i simboli nel processo di transizione rivestirono un ruolo fondamentale⁶¹. In particolare, le autorità privilegiarono le iconografie di riconciliazione e anche il dipinto picassiano, attraverso il notevole interesse che vi riversò la stampa, si trasformò in un concreto rituale di pacificazione nazionale. Il *mural*, con la propria dirompente dose di avanguardismo, alla stregua della poetica ed eterea astrazione dell'opera di Miró, per i governi dell'UCD, palesava alla perfezione la nuova realtà di una Spagna pacifica, lontana dalla *leyenda negra*, ansiosa di dialogo e tolleranza mutua e soprattutto "moderna", dimentica dell'immagine di *bandoleros y burros*, che a lungo l'avevano contraddistinta agli occhi della comunità internazionale.

Parafrasando ancora una volta Pérez Díaz, il *mural* picassiano, senza alcun dubbio, entra a far parte della complessa "cerimonia di esorcismo della violenza" che sta alla base della politica culturale del processo di normalizzazione democratica, oltre che di ricostruzione e di rafforzamento morale di una rinnovata dimensione civica del Paese. L'estetica della fraghiana campagna dello *Spain is different*, a questo punto, non poteva che essere rifiutata, per evidenziare, di contro, la lunga tradizione culturale di una Spagna inserita a pieno titolo nei movimenti culturali occidentali. E tale rifiuto si condensò principalmente nel pubblico recupero del *Guernica*.

In questo senso, la politica che i ministri di cultura UCD, seppur timidamente, abbozzano tra il 1977 e il 1982 e concretizzano nella battaglia per il ritorno del *Guernica*, sarà l'anticamera per l'*exploit* verso una palese politica di modernizzazione culturale negli anni Ottanta socialisti, così influenzati e assimilatori dell'operato del ministro della Cultura francese, Jack Lang.

Da un altro punto di vista, il *Guernica*, in anni di crescita della domanda di cultura da parte di una società politicamente disincantata, per le autorità post-franchiste poteva costituire un ottimo strumento di avvicinamento della cittadinanza alle istituzioni governative e, dopo la drastica separazione tra la "Spagna reale" e quella "ufficiale", di socializzazione di una cultura troppo a lungo suddivisa in rigidi comparti tra cultura d'élite, cultura popolare e cultura dell'opposizione al franchismo.

Nulla di radicalmente nuovo da un punto di vista cultural-artistico venne prodotto negli anni di transizione⁶². A detta di Vicente Sánchez-

61. V. Pérez Díaz, *La emergencia de la España democrática: la invención de una tradición y la dudosa institucionalización de una democracia*, Madrid, Instituto Juan March de Estudios y Investigaciones, 1991, pp. 23-29.

62. Secondo José Monleón come nell'ambito politico vi fu riforma però con rottura

Biosca, ciò che fu veramente innovativo negli anni di democratizzazione fu l'articolato processo di ricostruzione di nuovi discorsi e nuove interpretazioni analitiche rispetto a quanto era stato prodotto dalla cultura liberale negli anni della dittatura⁶³. E tale processo coinvolse direttamente le élite politiche. Gli stessi governi democratici si fecero portatori — e il trattamento governativo del *Guernica* ne è un chiaro esempio — della suddetta operazione di riflessione su linguaggi e discorsi ereditati dal passato in chiave di rinnovamento dell'immagine nazionale.

Il dipinto, poi, nelle difficoltose trattative dello Stato spagnolo con istituzioni americane, avvocati e famiglia di Picasso per il ritorno, costituì una sorta di spia per l'opinione pubblica nazionale e internazionale del livello di democratizzazione delle istituzioni spagnole.

Durante la Transizione, il percorso che riportò il *mural* al Prado venne caratterizzato da estrema cautela e costante negoziazione, oltre che da un immediato avvicinamento dell'opera agli esiliati della cultura degli anni Trenta in procinto di tornare in Spagna. Il *Guernica*, accanto al *surplus* di significato politico, pur in toni rasserenati, si convertì nell'esule che torna per antonomasia.

Ricordava, in epoca di grande incertezza, come fu la Transizione, Salvador de Madariaga che il 2 maggio del 1976 si reincorporò alla *Real Academia Española* da dove se ne era andato il lontano 20 maggio del 1936; sempre nell'aprile dello stesso anno tornò lo storico Claudio Sánchez Albornoz a presiedere una sessione della Real Academia de Historia; nel 1977 misero piede in terra spagnola, con grande eco della stampa, Rafael Alberti, Jorge Guillén e Juan Larrea. Solo nel novembre del 1984 tornerà María Zambrano a porre termine al più lungo esilio intellettuale repubblicano.

Ogni ritorno, attraverso il notevole spazio dedicato dalla nuova stampa democratica, si convertì in un tassello di quella *otra España* di arte e scienza che le nuove generazioni avevano potuto conoscere solo nella clandestinità e nella carta stampata; ogni ritorno era l'occasione per ritrarre il popolo spagnolo all'aeroporto, nella banchina di una stazione, in attesa di parte del proprio passato, un passato né repubblicano, né più franchista e che, come sottolinea Mainer, si condensava ora in una complessa stratificazione e sovrapposizione generazionale, dove a convivere era la generazione del '27, quella del '36, con quei giovani, discepoli di Tierno Galván o Aranguren, che avevano preso parte all'opposizione culturale degli anni Sessanta⁶⁴.

nei contenuti, un analogo ragionamento potrebbe essere trasferito al mondo della cultura. Cfr. AA.VV. *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, pp. 5-6.

63. «La cultura de la transición fue el escenario más rebosante de la historia reciente en cuanto a revisión de discursos y tesón metalingüístico, es decir, en la reflexión sobre

Ancora una volta il *pastiche* generazionale-culturale, anticipazione della post-moderna Spagna degli anni Ottanta, si riverbera nella icona “portatile” di riconciliazione generazionale, che è il *Guernica*.

Se si sfoglia la documentazione governativa sul ritorno del *Guernica* all’interno dei fondi della Dirección de Relaciones Culturales del ministero degli Esteri, al lettore non sfugge il diffuso sentimento di ansia, razionalizzata in estrema cautela, affinché il quadro tornasse il prima possibile, in alcune tappe del processo si arriva perfino a ipotizzare una possibile risoluzione della questione per via legale.

L’operazione di ritorno del *Guernica*, inoltre, condensa in sé i tratti del nazionalismo culturale veicolato dall’UCD; per far fronte allo spagnolismo franchista i governi transizionali si rifecero a un emblema trasversale, che, seppur “profondamente spagnolo”, trasmetteva l’idea di democrazia internazionale, un nazionalismo, quindi, *low profile* che si adattava alle circostanze di riformismo identitario. Al contrario, le richieste basche di collocazione del dipinto nei territori di Guernica, vennero lasciate in secondo piano e non considerate dall’UCD ma nemmeno denigrate. Semplicemente, non vennero “ufficialmente” prese in considerazione. Il ministro della Cultura, Pío Cabanillas, come forma di riparazione simbolica nei confronti del popolo basco, all’interno del quarantesimo anniversario del bombardamento di Guernica, rese possibile la formazione di una commissione storica “della verità” che studiasse attraverso documenti d’archivio le reali dinamiche del bombardamento e rivedesse la versione franchista che accusava degli eventi lo stesso popolo basco⁶⁵.

Il *Guernica* — commissione o no — per l’UCD doveva tornare a Madrid in quanto simbolo di democrazia nazionale e culturale. Se la politica basca, con l’appoggio di noti artisti, come Ibarrola, rivendicava il *mural*, un’autorità ufficiale, il ministro Francisco Fernández Ordóñez, nel 1978 si fece fotografare, per la prima volta, a lato del dipinto. Non si tratta di un anno casuale. Nel 1978, dopo le elezioni del giugno del 1977, a seguito della vittoria dell’UCD, la politica culturale governativa, in ambito artistico, modificò la propria traiettoria in modo evidente. Da parte del nuovo governo, laddove non esistette alcuna presa di posizione esplicita sul passato repubblicano, vi fu un chiaro recupero dell’estetica e dell’arte repubblicana che venne reintegrata a pieno nella nuova immagine della democrazia spagnola.

Un breve accenno alle principali mostre d’arte di quegli anni ci dà una

los discursos heredados (mitos, epopeyas, lugares comunes, consignas...)»: cfr. V. Sánchez-Biosca, *Las culturas del tardofranquismo*, in “Ayer”, 2007, n. 68.

64. J.C. Mainer, *El Aprendizaje de la libertad 1973-1986: la cultura de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 150-153.

65. Sulla questione verità e menzogne del bombardamento di Guernica, confronta: A. D’Orsi, *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Roma, Donzelli, 2007.

idea precisa⁶⁶: il nazionale Museo Español de Arte Contemporáneo nel maggio del 1978 dedicò per l'ottantacinquesimo anniversario del pittore la prima mostra governativa a Joan Miró alla cui inaugurazione partecipò anche la famiglia reale. Nel contempo, la Dirección General de Patrimonio Artístico allestì un'ulteriore mostra con incisioni e manifesti di Miró, integrando l'artista catalano a pieno nello spettro della cultura democratica. Anzi, come per Picasso, si può parlare di una sorta di *mironismo* che affonda le proprie radici nella transizione democratica ed è anticipato nel tardo-franchismo, tanto che al pittore vennero commissionate diverse opere ufficiali, tra le quali un *mural* nel Palacio de Exposiciones y Congresos di Madrid, il noto logotipo di Turespaña (ente del turismo spagnolo), il manifesto dei Mondiali di Calcio del 1982, mentre nel 1980 il re Juan Carlos conferì all'artista catalano la Medaglia d'Oro di *Bellas Artes*. Oltre a Miró, nel 1978 furono ufficialmente celebrati anche i repubblicani Sert e Renau, che si allinearono agli artisti che contribuirono a dipingere il complesso mosaico del nuovo volto spagnolo, dopo aver preso parte attiva alla resistenza culturale degli anni Sessanta (accanto a Saura, Chillida, Tápies, Equipo Crónica, Eduardo Arroyo e Rafael Canogar). Il ministero della Cultura nel 1980 arrivò ad acquistare dalla Galleria Malborough di New York il quadro *El abrazo* di Juan Genovés che solo quattro anni prima era stato causa di una detenzione di sei giorni dell'artista per mano della Dirección General de Seguridad, dal momento che dal dipinto erano stati ricavati i manifesti che la Junta Democrática distribuì per sollecitare al governo Arias l'amnistia per i prigionieri politici⁶⁷.

Se, piano piano, la tradizione artistica della Seconda Repubblica, in fusione con la cultura d'avanguardia degli anni Cinquanta-Sessanta, a livello culturale — non certo a livello politico — venne assimilata dalla monarchia *juancarlista*, la vicenda *Guernica* almeno fino al 1980 rimase nell'incertezza.

Alla fine del 1977, intervenne, dietro le quinte dell'operazione, Rafael Fernández-Quintanilla, ambasciatore in missione speciale, che offrì al ministro degli Esteri la propria conoscenza⁶⁸ su una possibile localizza-

66. M.D. Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 173-176.

67. «Fuentes del Ministerio de Cultura han destacado la importancia de la obra de Genovés, indicando que esa significación “no reside únicamente en su calidad artística y en su planteamiento conceptual; *El abrazo* supone, además, el símbolo de nuestra transición hacia la democracia y el ferviente anhelo de la definitiva reconciliación entre las que Antonio Machado denominó las dos Españas». Cfr. *Cultura adquiere el cuadro de Genovés que sirvió para pedir l'amnistia en 1976*, in “El País”, 3 gennaio 1980.

68. Cfr. Lettera di Quintanilla a Marcelino Oreja Aguirre del 19 dicembre del 1977 in Mae, *Dirección Relaciones Culturales*, c. 32730. dove racconta come Finki Araquistáin, figlio di Luis Araquistáin, ambasciatore a Parigi della Repubblica quando si realizzò l'Esposizione Universale del 1937, poteva conservare parte dell'archivio del padre.

zione dei documenti che provavano l'appartenenza del dipinto allo Stato spagnolo. Fino alla fine del 1980, Quintanilla fu impegnato a negoziare con la famiglia Araquistáin le lettere di Max Aub, addetto nel 1937 dell'ambasciata repubblicana a Parigi, missive che dimostravano come a Picasso fossero stati pagati centocinquantamila franchi per l'opera dal governo repubblicano⁶⁹. Nel maggio del 1978, era passata a maggioranza assoluta nel Parlamento americano una risoluzione per il ritorno del *Guernica* in Spagna, grazie anche all'intervento dell'allora deputato socialista Felipe González. Per accelerare e rendere più efficace l'operazione ritorno, come l'organizzazione di un degno "centenario" picassiano, nel 1980 venne creata una commissione interministeriale.

Tra il 1980 e l'estate del 1981 per il *Guernica* la situazione rimaneva ancora controversa, nonostante le positive ripercussioni dell'incontro segreto tra Dumas e il re Juan Carlos, già nel marzo del 1978. Dopo le incertezze di alcuni familiari di Picasso sull'opportunità o meno di far tornare il dipinto in Spagna, in particolare, tra il 1977 e il 1978, di Paloma Picasso rispetto alla censura della *Torna* del gruppo catalano *Els Joglars*⁷⁰ e di Maya Widmayer, che non riteneva la monarchia consona alla volontà del padre, una reale svolta si concretizzò a seguito del *golpe* del 23 febbraio del 1981.

Il timore per un'involuzione autoritaria fu decisivo per accelerare il ritorno del simbolo di riconciliazione nazionale o come scriveva, pochi giorni prima che il luogotenente colonnello Tejero facesse irruzione nel Congresso, Adolfo Suárez sul *Guernica*:

obra cumbre cuya vinculación histórica y final destino hispano fué también constante deseo de su autor, aplazado por circunstancias políticas venturosamente superadas en la actualidad mediante una Constitución aprobada por la inmensa mayoría de los españoles y universalmente reconocida como libre, democrática y soberana⁷¹.

In queste circostanze, dove il disincanto della società spagnola venne messo in disparte e pure la questione della futura collocazione del *mural* all'interno della penisola iberica apparve secondaria, l'operazione riprese il proprio corso. Il *Guernica*, ancora una volta, si rivelò un ottimo vettore di democrazia.

69. Quintanilla ha raccontato la propria esperienza con il *Guernica* in: R. Fernández Quintanilla, *La odisea del Guernica de Picasso*, Madrid, Planeta, 1981.

70. La censura culturale negli anni di transizione rimane ancora attiva: oltre al caso dell'opera teatrale *La Torna* e del film *El crimen de Cuenca* di Pilar Miró, nel 1980, all'artista José Ortega, attivo membro del Pce, venne fatta chiudere la retrospettiva ad Almagro dal sindaco della città in quanto possibile attacco alla destra.

71. Mae, *Dirección Relaciones Culturales*, lettera di Adolfo Suárez agli eredi di Picasso, gennaio 1981, c. 20996.

A detta di Tusell, all'epoca director General de Bellas Artes, al momento, ciò che più contava era il ritorno del dipinto. In altre parole, nelle priorità del governo spagnolo, in un'ottica di accantonamento della nazionalizzazione spagnolista, per favorire il processo di socializzazione della democrazia, quale sistema di valori non solo politici ma anche emotivi, ciò che più che mai contava era il ritorno del quadro in sé e per sé. E il *Guernica* — questa evidenza non sfuggì mai agli occhi governativi (anche franchisti) — racchiudeva un potenziale emotivo senza eguali.

Il 10 settembre del 1981, il più celebre “esule” spagnolo, dopo quarantaquattro anni di attesa, a bordo del jumbo *Lope de Vega*, nel massimo silenzio stampa, tornava a Madrid.

All'indomani “El País” titolava l'editoriale del quotidiano *La Guerra ha terminado*, mentre Tusell, accanto alla dettagliata cronaca delle vicissitudini del dipinto, sulla scia di quanto aveva affermato il ministro della Cultura Cavero, concludeva così le proprie riflessioni:

puede tener el valor de un talismán que recuerde los peligros de la discordia civil en el pasado. [...] Un alarido gimiente contra toda forma de barbarie donde quiera que se produzca y quienquiera que la comete. De esta manera se podría decir que en el aspecto cultural y también en cierto sentido en el político, la llegada del *Guernica* significa un punto final en la transición española hacia la democracia⁷².

Per una parte consistente dei vertici politici del tempo, il ritorno del dipinto non poteva che coronare l'immagine di successo e consenso di un Paese oramai moderno e lanciato nel panorama europeo, oltre che rafforzare la proiezione internazionale della cultura spagnola. Un primo passo, tuttavia, era stato compiuto. Al PSOE di Felipe González competerà, quindi, la complessa operazione di *cambio cultural*.

Dopo la prima mostra sulla Guerra civile dell'ottobre del 1980⁷³, con grande esito di pubblico, il simbolico ricongiungimento della cultura artistica della nuova democrazia con il passato repubblicano, prenderà completa forma, nel centenario della nascita dell'artista a Madrid, Barcellona e Malaga. I Paesi Baschi — nonostante le polemiche e il riconoscimento quale *seña de identidad* del *Guernica* — vennero esclusi dai festeggiamenti ufficiali. L'opera per il governo spagnolo in alcun modo doveva ricordare cicatrici e soprattutto ferite non ancora sanate dalla democrazia: la memoria militante del quadro, pur rimanendo presente negli striscioni delle coeve affollate manifestazioni anti-NATO, venne lasciata in disparte.

72. *El final de la transición*, in “El País”, 11 settembre 1981. “El País” dedica ampio spazio alla questione del ritorno del *Guernica*. Si vedano la serie di articoli di Tusell *La larga aventura del Guernica* del 17, 18, 19, 23, 24 settembre 1981.

73. Catalogo: *La Guerra Civil Española*, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, ottobre-dicembre 1980.

Il 24 ottobre nel Casón del Buen Retiro fu inaugurata la mostra ufficiale del *mural* e dei 63 bozzetti preparatori. All'evento — sorta di istantanea delle modalità in cui furono sciolti i nodi del processo di democratizzazione del Paese — presenziarono i vertici governativi UCD, Enrique Tierno Galván, sindaco socialista di Madrid, Dolores Ibárruri per il PCE e il presidente di Alianza Popular, Manuel Fraga Iribarne.

Il giorno successivo, 25 ottobre, la mostra si aprì al pubblico: per una settimana il quadro poté essere ammirato gratuitamente dagli spagnoli. Il primo tassello di uno Stato culturale alla francese, dove l'estetica di una Spagna "reinventata"⁷⁴ si faceva realtà, era stato posizionato.

L'arte incontrava lo spettacolo e la piena esposizione mediatica. E, complice una società massificata e massificante, il *Guernica*, ancora una volta, poteva essere impugnato quale icona di modernizzazione. Adesso, tuttavia, in chiave assolutamente postmoderna: anche la casalinga, il pensionato, l'impiegato alla pari dell'alto funzionario statale, non più solo lo studente militante e politicizzato o i vertici di *Bellas Artes*, riuscivano ad appropriarsi del controverso simbolo nazionale e, senza limiti, attribuirvi il significato più gradito.

74. Cfr. S. Balfour, A. Quiroga, *España reinventada. Nación e identidad desde la transición*, Barcelona, Península, 2007, pp. 289-349.