



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
SCUOLA DI DOTTORATO IN STORIA
Dottorato di ricerca in Studi storici per l'età moderna e
contemporanea

*Politiche culturali e transizione alla
democrazia: il caso del Ministero de
Cultura in Spagna (1975-1986)*

Giulia Quaggio

Ciclo XXII

Coordinatore: Prof. Simonetta Soldani

Tutor: Prof. Paul Ginsborg; Prof. Manuel Plana

Settore disciplinare: Storia Contemporanea M-STO/04

Firenze, anno accademico 2008-2009

Introduzione: Una nuova prospettiva per lo studio della transizione alla democrazia spagnola.....	5
Capitolo I. La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico.....	20
1. L'amministrazione culturale franchista	20
2. Una politica culturale per una società che cambia: il Ministerio de Información y Turismo di Fraga Iribarne.....	27
3. La politica culturale: paradosso per una dittatura in crisi	46
3.1 Il campo della cultura in opposizione al franchismo	50
3.2. Tra aperture e rigida chiusura: gli ultimi Ministri di Información y Turismo	54
4. Della modernità: la cosmesi dell'arte contemporanea.....	62
5. Diffondere la cultura popolare	76
6. Verso la transizione culturale.....	94
Capitolo II. Il nuovo e «democratico» <i>Ministerio de Cultura</i>	99
1. La fine della dittatura franchista ed il processo di normalizzazione democratica (1975-1977).....	99
2. Dalle ceneri del Ministerio de Información y Turismo nasce il Ministerio de Cultura.....	111
3. La cultura e la Costituzione	131
4. L'attività ministeriale (1977-1982).....	138
4.1. Ancora censura	140
4.2. Più progetti che fatti.....	147
4.3. Porre sul tavolo del dibattito politico la «questione culturale»	153
4.4. Un ente di «transizione» dedicato allo «charme»: la ristrutturazione del Ministerio de Cultura.....	159
Capitolo III. Politiche della cittadinanza e democrazia culturale.....	174
1. Il campo d'azione del Ministerio de Cultura: la società spagnola postfranchista.....	174
2. Una nuova domanda di cultura?	179
2.1. Una grande inchiesta nazionale sui consumi culturali degli spagnoli ..	183
3. Cultura popolare e UCD: la <i>Dirección de Difusión Cultural e Desarrollo Comunitario</i>	191
3.1 Animazione culturale, associazionismo e Misiones culturales	195
3.2. Teleclubs, ancora	203
3.3. Un «piano culturale per Madrid»: il lento risveglio dell'Ateneo ed il pluralismo culturale governativo	213
4. Modernizzare, rivoluzionare ed incoraggiare: la politica culturale per l'opposizione all'UCD	225
4.1. Comunisti e socialisti: una nuova politica culturale a livello municipale	236
5. Tra l'euforia ed il disincanto	244
Capitolo IV. L'imperativo del recupero dei segni d'identità.....	256
1. Recuperare per ricostruire un'identità culturale.....	256
1.1. Un discorso politico fondato sulla «normalizzazione» del passato	260
2. Verso una nuova estetica democratica	265
2.1. Una nuova politica espositiva statale.....	269
2.2. Le grandi mostre della democrazia	276
2.3. L'opera di Miró e la transizione.....	287
2.4. Incroci generazionali.....	292

2.5. Pubblico di massa: tra alta e bassa cultura	300
3. Ritorni	306
3.1. Un caso emblematico: il ritorno dall'esilio di Rafael Alberti.....	311
3.2 Premi, omaggi, riconoscimenti per ricostruire un tessuto identitario democratico	314
3.2.1 Premio Cervantes.....	317
3.2.2 Una politica di omaggi alla cultura	320
3.3. Guernica conteso	324
4. Campo culturale e volontà d'integrazione internazionale	330
Capitolo V. Exploit della politica culturale: PSOE e consolidamento democratico	336
1. Il manifesto <i>Por el cambio cultural</i>	336
1.2. L'appoggio di intellettuali ed artisti al programma culturale socialista ..	341
2. Javier Solana, Ministro di Cultura socialista	345
2.1. Solana, la politica culturale quale «leva» per un periodo di crisi	348
2.2. Il modello francese di Jack Lang.....	354
3. La cultura come categoria dell'amministrazione statale.....	359
3.1. La riforma amministrativa del Ministero di Cultura	363
4. Leggi ed infrastrutture verso la modernità	367
4.1. Legiferare per razionalizzare	370
4.2. Legge sulla stampa.....	373
5. Alta cultura: un rapporto governativo ambivalente o di collaborazione? 375	
5.1. Iconografia del PSOE.....	381
5.2. Orientare la cultura sulla base di presupposti post-moderni.....	383
6. Contagio popolare per la cultura.....	391
6.1. Lo spagnolo degli anni socialisti e la «cultura portatile»	394
6.2. Movidá «promovida».....	396
6.3. Madrid la capitale del rinnovamento democratico	402
7. La Spagna proiettata verso l' Europa	408
8. Le «moderne» basi di uno «Stato culturale».....	414
Conclusioni: Continuità e rotture della transizione culturale alla democrazia	423
Bibliografia e Fonti documentali	I

Tabella 1 Funzionari dell'amministrazione franchista all'interno del Ministero di Cultura (1977-1982).....	117
Tabella 2 Organigramma Ministerio de Información y Turismo (Febbr. 1975)..	125
Tabella 3 Organigramma Ministerio de Cultura y Bienestar (1977-1978).....	126
Tabella 4 Ministri di Cultura UCD (1977-1982).....	149
Tabella 5 Organigramma Ministerio de Cultura (1981).....	169
Tabella 6 Distribuzione percentuale dei cittadini spagnoli in relazione alle pratiche culturali realizzate nel 1978.....	189
Tabella 7 Infrastrutture per attività culturali nella Provincia di Madrid (1978)	217
Tabella 8 Variazione infrastrutture culturali tra il 1978 ed il 1982 nei municipi socialisti.....	240
Tabella 9 Mostre organizzate dal Ministero di Cultura (1977-1982).....	281
Tabella 10 Dati bilancio Ministero della cultura: evoluzione investimenti per infrastrutture culturali in milioni di pesetas 1982-1985.....	360
Tabella 11 Organigramma Ministerio de Cultura (1985).....	365
Tabella 12 Lista di 200 persone «rilevanti» secondo il Ministero di Cultura.....	378

Tabella 13 Variazione percentuale 1978/1985 comportamenti culturali degli spagnoli.....	392
---	-----

Figura 1 Gli spagnoli assistono alle celebrazioni della campagna del Ministro Fraga XXV años de Paz (1964)	46
Figura 2 Manifestazione per la libertà d’espressione all’ingresso del Ministerio de Información y Turismo (Madrid, 17 dicembre 1975).....	53
Figura 3 Il Ministro Pío Cabanillas stringe la mano a Franco (Fiera del Libro, Madrid 1974) (Aga).....	62
Figura 4 Teleclub di Lérida (1976)	213
Figura 5 Il dipinto “El Abrazo” di Juan Genovés, simbolo della transizione	287
Figura 6 Coda di fronte al Palacio de Cristal del Retiro (Madrid) per la prima mostra sulla Guerra Civile (1980-1981)	299
Figura 7 Manifesto di Joan Miró – Mondiali di Calcio 1982	306
Figura 8 Un disegno con dedica del poeta Rafael Alberti al Ministro Javier Solana	380
Figura 9 Il Ministero della Cultura nella nuova sede in Plaza del Rey (Madrid, 1986)	422

Introduzione: Una nuova prospettiva per lo studio della transizione alla democrazia spagnola

Fare dono della cultura, è donare la sete. Il resto verrà da solo. (Antoine de Saint-Exupéry)

Ogni epoca storica modella l'immaginario del proprio passato: attualmente in Spagna la memoria del processo di transizione alla democrazia è dominata da una «storiografia mediatica» che ha contribuito ad edificare un articolato impianto di miti e stereotipi¹.

Da un lato la transizione spagnola rappresenterebbe un «processo esemplare» che alimenta il mito fondativo di una Spagna moderna ed integrata all'Europa, dall'altro, al contrario, verrebbe considerata come un processo precario, che ha portato a risultati democratici traballanti e nel quale la stessa opposizione avrebbe permesso che l'intero percorso rispondesse ai progetti degli eredi del franchismo. Tra topici, accuse, lamentele e momenti di esaltazione collettiva, la ricerca storiografica sulla transizione è stata scalzata da approcci politologici, sociologici o più in generale giornalistici. Gli storici, infatti, sono arrivati ad occuparsi degli eventi, cause e conseguenze del passaggio dalla dittatura alla democrazia, più tardi rispetto alle altre scienze sociali. Questo ritardo, legato a difficoltà e limiti nello storicizzare un evento vicino nel tempo, non impedisce di rintracciare una serie di linee interpretative dominanti rispetto allo studio della transizione spagnola. Al di là dell'esperienza storica della transizione, che ha permesso di teorizzare un modello pacifico, rapido e riformista di accesso da un regime autoritario alla democrazia, emergono luci ed ombre con l'avanzare degli studi².

¹ Utilizzo le riflessioni di Juan Sánchez González che parla di una «storiografia mediatica» sulla transizione che ha contribuito a fissare cliché e stereotipi interpretativi sulla stessa. Cfr. Juan Sánchez González, *La historia del tiempo presente en España y los estudios sobre la Transición democrática española: un balance y algunas reflexiones*, in Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (coord.), *La Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 55.

² Una completa sintesi sui differenti approcci scientifici alla transizione spagnola in: Manuel Ortiz Heras, *Historiografía de la Transición*, in AA.VV., *La Transición a la democracia en*

La storiografia si è focalizzata sul ruolo delle élite politiche nella transizione: il processo sarebbe stato influenzato da specifici individui (come il Re Juan Carlos, il Presidente del Governo Adolfo Suárez ed in minor misura Felipe González) o comunque da «patti» tra attori politici. Rientrano tra queste correnti anche le narrazioni che pongono al centro del processo transizionale le «masse», intese come organizzazioni politiche, sindacali e cittadine dell'opposizione, che avrebbero condotto e dominato la lotta per la democrazia nel Paese³.

Altre esposizioni pongono l'accento sulla modernizzazione economica, produttiva, sociale e culturale degli anni Sessanta che avrebbe reso inevitabile la democrazia⁴. Argomentazione che, portata ad un'estrema radicalizzazione, ha fatto ritenere ad un parte che il processo di modernizzazione economica sia stato beneficiato dalla dittatura franchista, capace di generare al proprio interno dinamiche di autoriforma tali da consentire la democrazia.

Oltre alle posizioni che enfatizzano il ruolo della borghesia sorta nello sviluppo capitalista del secondo franchismo, spiccano le letture che pongono al centro del cambiamento democratico i riformisti del regime e minimizzano, al contrario, la spinta ed il ruolo democratizzatore svolto dai movimenti sociali⁵.

Partendo dal presupposto che una riflessione rigorosa sulla transizione dovrebbe contemplare ed originarsi da un atteggiamento critico rispetto alle molteplici

España. Historia y fuente documentales VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos, Guadalajara, Anabad, 2004.

³ Queste interpretazioni storiografiche puntano a mitificare i protagonisti del processo. Si veda ad esempio: Charles T. Powell, *El piloto del cambio: el rey, la monarquía y la transición a la democracia*, Planeta, Barcellona, 1991. O, al contrario, si vedano le posizioni che pongono al centro del cambiamento spagnolo la società civile: Joe Foweraker, *La democracia española. Los verdaderos artífices de la democracia en España*, Arias Montano Editores, Madrid, 1990.

⁴ Parte della storiografia ha interpretato la transizione alla democrazia come risultato inevitabile della crescita economica e della modernizzazione sociale del Paese degli anni Sessanta: Raymond Carr e Juan Pablo Fusi, *España de la dictadura a la democracia*, Planeta, Barcellona, 1979. Juan Pablo Fusi e Jordi Palafox, *España, 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Espasa-Forum, Madrid, 1997. Santos Juliá, *Transiciones a la democracia en la España del siglo XX*, in "Sistema", n. 84, 1988, pp. 25-40.

⁵ Si veda ad esempio la tesi di Cayo Sastre secondo la quale il processo di democratizzazione fu il risultato di un patto tra élite che fu agevolato dalla presenza di una società politicamente smobilitata. Cayo Sastre García, *Transición y desmovilización política en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997. Al contrario, Pérez Díaz, interpreta il cambiamento democratico come graduale emergenza nella società civile di una tradizione liberale. Víctor Pérez Díaz, *La primacía de la sociedad civil*, Alianza Editorial, Madrid, 1993. Sul ruolo della mobilitazione sociale per la transizione spagnola, si veda anche: José María Marín, Carme Molinero, Pere Ysás, *Historia política 1939-2000*, Istmo, Madrid, 2001.

posizioni in campo, lo studio che propongo capovolge i paradigmi e le linee d'indagine fin ad ora applicati dalla storiografia transizionale.

È la cultura, o meglio, la gestione politica che della stessa realizzano i Governi transizionali a diventare l'oggetto di questa particolare prospettiva sul processo di normalizzazione democratica spagnola.

La dimensione del conflittuale rapporto tra politica e cultura negli anni di transizione alla democrazia in Spagna appare come un ambito pressoché inesplorato al contrario di un certo interessamento della sociologia per i casi delle transizioni in Sud-America⁶.

Certo, esistono numerosi studi e monografie su specifici settori della produzione culturale negli anni di transizione⁷; il cinema, l'arte e la letteratura sono stati approfonditi da più studiosi in relazione agli eventi che seguirono la morte di Franco. Da un altro versante, iniziano a farsi strada le prime articolate riflessioni sul rapporto tra intellettuali e politica transizionale, come d'altra parte, sul ruolo che gli attori provenienti dal campo della cultura ebbero nel contrastare con innovazione e creatività la dittatura e stimolare con nuove idee la normalizzazione democratica⁸. Mancano, invece, ricerche complete sulle differenti politiche culturali attuate dai Governi spagnoli nel passaggio dalla dittatura franchista alla democrazia.

Tradizionalmente, la politica culturale viene inclusa tra le attività politiche secondarie, di mera «aggettivazione», di secondo piano rispetto ad altri ambiti governativi, come la politica economica, la politica militare o la politica estera, che

⁶ Si veda ad esempio il dibattito sociologico che si è aperto in Argentina negli anni Ottanta sul rapporto cultura, politica, ruolo dello Stato e sul bilancio devastante in materia di cultura dopo la dittatura militare, tra tutti: Ana Wortman, *Repensando las políticas culturales de la transición*, in "Sociedad. Facultad de Ciencias Sociales magazine", n. 9, Buenos Aires, 1996, pp. 63-85.

⁷ Ricordo solo alcuni titoli di una lunga lista che mettono in relazione il campo delle arti con la normalizzazione democratica: (editoria) Sergio Vila-Sanjuán, *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Destino, Barcellona, 2003. Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluzes de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Edhasa, Barcellona, 2001. (Cinema): Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: el cine español en la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999. José M. Caparrós, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcellona, 1992. Samuel Amell e Salvador García Castañeda, *La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Playor, Madrid, 1988.

⁸ Si veda, ad esempio: Juan Gracia Pecourt, *Los intelectuales y la transición política "Un estudio del campo de las revistas política en España"*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2008.

avrebbero riscontri più diretti nella vita dei cittadini. La mia proposta, invece, è proprio quella di riscattare un ambito amministrativo troppo spesso sottovalutato per convertirlo nella categoria analitica che illumini continuità e rotture, trasformazioni e spinte al cambiamento all'interno del peculiare processo di normalizzazione spagnola.

Non è facile definire il concetto di politica culturale. «Politica» e «cultura» si compenetrano nella loro pluralità semantica ma l'unione dei due termini potrebbe risultare impalpabile; se da un lato tale unione racchiude l'idea illuminista di cultura come forma di «civilizzazione», dall'altro conserva la nozione romantica di «cultura», come configurazione spirituale ed identitaria propria di un popolo.

Il termine «culturale», inoltre, è altresì associato alla gestione pubblica quando indica i settori dell'amministrazione statale che dispensano servizi di educazione extrascolastica, per il tempo libero, la protezione del patrimonio storico e la tutela delle industrie della cultura.

L'Unesco così ha definito la politica culturale:

«Un complesso di pratiche sociali, coscienti ed intenzionali di intervento o assenza di intervento che hanno come obiettivo soddisfare certe necessità culturali grazie all'impiego di tutti i mezzi materiali ed umani che una società dispone in un determinato momento. [Si è ritenuto preferibile] specificare certi criteri di sviluppo culturale e legare la cultura all'arricchimento della personalità e allo sviluppo economico e sociale»⁹.

Nonostante in Spagna la politica culturale abbia seguito un proprio e peculiare percorso di istituzionalizzazione¹⁰, rimane una categoria dell'amministrazione pubblica non definibile con chiarezza bensì dai contorni sfumati e mutevoli. Vincent Dubois ha spiegato come essa rappresenti «un'assieme strutturalmente fluido ed incerto»¹¹. Data tale fluidità, la politica culturale può essere concepita come l'assieme di iniziative promosse dai rappresentanti del potere politico in

⁹ La definizione dell'Unesco è estrapolata da: Emiliano Fernández Prado, *La política cultural. Qué es y para que sirve*, Trea, Gijón, 1991.

¹⁰ Sull'evoluzione della politica culturale in Spagna: Ibidem, pp. 77-98. E si veda anche: Lluís Bonet, *La politique culturelle en Espagne: evolution et enjeux*, in "Pôle Sud", n. 10, maggio 1999, pp. 58-74. Lluís Bonet *Evolución y retos de la política cultural en España*, in "Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello", n. 61, agosto 1999, pp. 89-99. Lluís Bonet e Emmanuel Négrier, *La politique culturelle en Espagne*, Broché, Parigi, 2007

¹¹ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Gènes de une catégorie d'intervention publique*, Belin, Parigi, 1999, p. 10.

ambito artistico, educativo e nei settori dei mezzi di comunicazione di massa e del tempo libero. Così da comportare un doppio effetto: quello di «ordinare», dal momento che regola, ad esempio, i diritti dell'artista o la protezione dei beni culturali, dall'altro di «promozione», dal momento che sostiene e divulga determinate produzioni artistiche. Quest'ultima dimensione acquista una prospettiva sociopolitica ben più ampia; l'offerta culturale governativa implica, infatti, la creazione di una determinata identità collettiva come l'esibizione di una peculiare forma di potere e modalità di governo. Infatti, tale politica crea il tessuto sociale nel quale i cittadini esercitano e vivono le proprie «pratiche culturali». Si comprende così come qualsiasi atto governativo di stampo culturale non possa essere considerato il figlio minore delle azioni di uno Stato ma diventi parte integrante dell'immagine ed identità che lo stesso Stato vuole comunicare alla cittadinanza ed al resto del mondo.

La relazione tra potere politico e cultura si complica: l'arte per i Governi diventa uno strumento di comunicazione, un elemento funzionale dal punto di vista economico, un raffinato ingrediente di distinzione e di compensazione sociale e psicologica per la popolazione. Inoltre, l'esplicitazione del «diritto alla cultura», con la Dichiarazione dei Diritti Universali dell'Uomo del 1948, ha determinato il perseguimento attraverso peculiari politiche pubbliche di tale diritto, come un fondamentale valore per gli Stati democratici dopo la Seconda Guerra Mondiale¹². Come si è detto, la categoria di politica culturale è davvero vasta e sfumata; di conseguenza, seppure l'obiettivo di questo lavoro a prima vista possa apparire ambizioso, è stata necessaria un'attenta selezione delle azioni governative nell'ambito della cultura da rapportare al processo transizionale. A questo scopo, è importante ricordare che non si intende esplicitare ciascuna attività compiuta dai Governi transizionali: l'eshaustività sarebbe pressoché impossibile.

La politica culturale dello Stato spagnolo è tradizionalmente dispersa tra differenti entità amministrative e non si limita agli organismi pubblici che portano con sé l'epiteto di «culturale»: il *Ministerio de Educación*, il *Ministerio de Asuntos Exteriores*, ad esempio, rappresentano delle istituzioni governative che generano azioni per la cultura spagnola. Tuttavia, questo studio assume come attore protagonista il

¹² Una chiara sintesi ricca di spunti sul rapporto tra cultura e potere in: Pau Rausell Köster, *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder*, Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 31-72.

Ministerio de Cultura sia nelle sue trasformazioni amministrative, cambiamenti che danno idea della mutevole concezione governativa della cultura in anni di metamorfosi del Paese sia nella storicizzazione delle politiche culturali messe da quest'ultimo in campo per accompagnare o facilitare il processo di transizione democratica spagnola.

La mia scelta si è focalizzata sul Ministero della Cultura per l'ovvia ragione che, come già era accaduto per la V Repubblica Francese, questo Ministero costituisce un'istituzione governativa di rottura fondamentale. Urfalino parla di «invenzione» della politica culturale a partire dalla stessa fondazione gaullista del Ministero della Cultura¹³. L'introduzione di un Ministero che in modo esplicito ed esclusivo si dedichi alla produzione artistica nelle sue diverse manifestazioni indicherebbe, infatti, la volontà di mettere in moto una nuova forma di intervento pubblico che, separato dalle politiche educative, si manifesti nell'obiettivo di democratizzare e divulgare l'arte. In questo senso, non stupisce che la nascita del Ministero della Cultura nella Spagna del 1977 sia un prodotto della transizione democratica postfranchista.

Come era gestito il rapporto Stato e cultura prima della restaurazione della Monarchia parlamentare? E come fu gestito il percorso di normalizzazione? Quali differenze e quali continuità si riscontrano? Può essere la politica culturale uno strumento decisivo con il quale uno Stato sia in grado di sviluppare e consolidare la democrazia?

Anche a queste domande si propone di rispondere la mia ricerca. Per fare ciò si utilizzano due differenti ambiti della politica culturale per certi versi complementari. Da un lato la politica d'élite (*high culture*) ovvero la politica che gestisce prodotti artistici per una ristretta cerchia di cittadini e che, grazie a queste opere dello spirito, nutre il «carisma» della Nazione (in particolare noi affronteremo il campo delle arti plastiche) e dall'altro la politica culturale popolare (*popular culture*), l'insieme di attività che i Governi mettono in campo per divulgare «al popolo» sia specifici prodotti culturali sia forme tradizionali e folkloriche di cultura.

¹³ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Parigi, 2004.

Come spiega McGuigan «non è più possibile escludere la cultura popolare nelle sue diverse manifestazioni dalle arti e dalle opere di alto ingegno»¹⁴, pertanto, a livello metodologico ho cercato di tenere assieme questi due ambiti che consentono di comprendere nella propria interezza la politica culturale come «supporto istituzionale sia alla creatività estetica sia ai modi di vita della collettività» e, di conseguenza, porre in evidenza come le istituzioni governative si relazionino alla cultura sia nella dimensione specialistica ed «estetica» del termine sia nel senso più ampio ed antropologico del concetto, in quanto «stile di vita»¹⁵.

Opere d'arte ed istituzioni popolari per l'educazione alla cultura nel tempo libero convivono come due facce della stessa intangibile medaglia che modella e plasma significati e significanti nel corso di un faticoso ed imprevedibile percorso di trasformazione istituzionale e più generale cambiamento globale della società spagnola.

La politica culturale, d'altra parte, utilizza il mondo delle arti come strumento per scopi «altri» rispetto a razionali motivi di protezione e miglioramento del patrimonio artistico. L'immateriale dimensione di una politica culturale come «ornamento» e «rappresentazione» contribuisce a rendere più effettivo un determinato ordine sociale che si intende promuovere. Tale discorso è ancora più valido in un momento di passaggio da strutture politiche autoritarie ad altre democratiche.

John Stuart Mill ha riflettuto su come i sistemi democratici si basino sull'esistenza di un sentimento comune (*fellow feeling*): la politica culturale dovrebbe contribuire a rafforzare tale sentimento di reciproca solidarietà sul quale fondare la democrazia. Non è un caso, pertanto, che in Spagna si possa parlare di «una cultura della transizione ma anche di una transizione vissuta come cultura»¹⁶.

Con questo gioco di parole si vuole intendere come le politiche culturali ed il loro sentire abbracciarono sia il leader politico sia il comune cittadino. La stessa parola «cultura» nella sua più ampia e sfumata accezione fu onnipresente durante il percorso di normalizzazione democratica come rilevatore del livello di libertà

¹⁴ Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, Milton Keynes, 2004, p. 63.

¹⁵ Toby Miller e George Júdece, *Política cultural*, Gedisa, Barcellona, 2004, p. 11.

¹⁶ José Carlos Mainer, *La cultura de la transición o la transición como cultura*, in Carmen Molinero (a cura di), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Península, Barcellona, 2006, p. 153.

raggiunto dagli spagnoli ed indicatore della correlata delegittimazione delle istituzioni franchiste. La cultura si convertì in simbolo e sinonimo di riappropriazione da parte degli spagnoli della scena pubblica e dei diritti civili.

Il cammino di «transizione culturale» dalla politica culturale franchista, fondata sulla negazione e repressione, verso una politica culturale libera e propositiva si lega in questo lavoro al concetto di «modernizzazione» della società spagnola.

Javier Solana nel 1986 al cospetto della Commissione Istruzione e Cultura del Congresso dichiarava: «Sembra qualcosa di più che una casualità la coincidenza tra i progetti di trasformazione della società spagnola e la preoccupazione dei nostri legislatori per la protezione del patrimonio culturale. Si può parlare, in effetti, di una costante storica: nel nostro paese i tentativi di modernizzazione dello stato sono sempre stati accompagnati dalla difesa dei beni storico-culturali»¹⁷.

Studiare, pertanto, la transizione alla democrazia spagnola dal punto di vista delle trasformazioni assunte dalle politiche culturali implica interpretare la transizione oltre che come processo di apprendimento di un nuovo linguaggio democratico e di moderazione anche come processo di cambiamento sociale e «recupero della modernità» che, iniziato nel 1910 ed interrotto con la Guerra Civile, verrebbe ad essere riallacciato negli anni Sessanta¹⁸.

Come si vedrà, quindi, la relazione tra le politiche culturali e la modernizzazione intesa come processo di passaggio da una società tradizionale ad una moderna, economicamente sviluppata, dove il mutamento sia concepito come qualcosa di intrinseco al sistema, è parte integrante della mia proposta metodologica.

Lo studio è stato condotto individuando tre fasi evolutive delle politiche culturali: una prima fase nella quale si mette in luce la crisi e la delegittimazione culturale della Dittatura franchista attraverso un'azione «paradossale» e «ambigua»; una seconda fase, quella di trasformazione e normalizzazione istituzionale condotta dai centristi dell'*Unión de Centro Democrático* (UCD), che cercando un accordo tra tutte le parti sociali coinvolte nel cambiamento, portarono avanti una politica di

¹⁷ Cit. in Luigi Bobbio, *La politica dei beni culturali in Spagna*, in Luigi Bobbio (a cura di) *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 215.

¹⁸ José Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la Libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 17.

«integrazione», di «recupero» della cultura repubblicana e di rivendicazione di un'«identità» culturale; infine, una terza fase, quella della maggioranza governativa del *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), nella quale la politica culturale diventa uno degli strumenti privilegiati per il consolidamento della democrazia oltre che un mezzo di «rigenerazione» urbana e simbolica di una Spagna all'avanguardia che vuole acquisire un *appeal* moderno ed europeo.

Una nota a margine è importante: i limiti cronologici del processo di transizione alla democrazia sono stati interpretati in maniera piuttosto ampia. Non si è optato per iniziare la nostra narrazione all'indomani del novembre del 1975, quando morì Franco, bensì le origini della «transizione culturale» sono stati fatti risalire alle trasformazioni socio-politiche del tardo franchismo degli anni Sessanta, intendendo quest'ultimo come una seconda fase della Dittatura distinta dalla prima tappa prossima al fascismo, caratterizzata da dinamiche di «apertura» sia politiche sia culturali e solo in apparenza meno aggressiva. Al contrario il termine *ad quem* dell'analisi è costituito dal primo Governo di maggioranza assoluta del Partito socialista fino all'ufficiale ingresso della Spagna nella Comunità Europea (1986): pur essendo già stata approvata nel 1978 la Costituzione democratica, la vittoria socialista e le politiche attuate in questa fase implicarono la consolidazione della democrazia e l'equiparazione spagnola alle altre realtà occidentali ed europee. All'interno di questo quadro diacronico tripartito, è fondamentale considerare l'evoluzione che lo stesso campo della cultura visse nella Spagna transizionale. Gli spagnoli affrontarono la transizione alla democrazia e l'emergenza di istituzioni culturali democratiche nello stesso tempo in cui sperimentarono profondi mutamenti nell'organizzazione sociale del campo delle arti.

Anche in Spagna, come è accaduto nel resto dei paesi occidentali, si assiste all'articolato percorso di strutturazione di una «società della cultura»¹⁹. Mi soffermerò così sulle caratteristiche di questo fenomeno che costituisce la cornice entro la quale si sono sviluppate le politiche culturali governative.

L'universo delle arti e della cultura ha acquisito nel tempo una proiezione sempre maggiore sia nella sfera politica sia in quella sociale. Da momento tradizionalmente marginale nello stile di vita borghese, i consumi artistici e culturali sono aumentati nel corso del XX secolo. Il settore pubblico è diventato

¹⁹ Cfr. Arturo Rodriguez Morató (a cura di), *La sociedad de la cultura*, Ariel, Madrid, 2007.

più presente all'interno di una sfera culturale che ha assimilato sempre più attività: il tempo dell'ozio si è convertito in uno spazio privilegiato di consumo cittadino e le diverse azioni che vengono condotte per riempire questo tempo libero hanno acquisito una connotazione sempre più simbolica e spettacolare.

La transizione culturale spagnola, pertanto, si definisce all'interno di un più generale processo di crescita socioeconomica che, dopo la Seconda Guerra Mondiale, ha universalizzato la produttività dei Paesi occidentali, incrementandone rendita e consumi ed amplificandone il tempo per l'ozio ed il livello educativo della cittadinanza. In modo parallelo, come afferma l'analisi di Daniel Bell sull'avvento della società postindustriale²⁰, le trasformazioni economiche e culturali sono legate: la cultura da «superstruttura» rappresenta sempre più una delle basi di fondo della società, le nuove classi medie si indirizzano verso l'autorealizzazione estetica ed intellettuale. Inoltre, un altro peculiare dato è la grande espansione dell'educazione superiore che produce nuove forme di consumi culturali, più eclettici e meno gerarchizzati di un tempo, oltre che uno sfaccettato incremento delle pratiche culturali. Come l'istruzione è diventata trasversale, così il progetto di «democratizzazione» delle attività culturali extra-scolastiche ha attraversato le agende di tutti gli Stati occidentali in un complesso tentativo di associare alle forme d'arte d'élite anche la produzione di massa e popolare.

La società è stata investita da un'intensa estetizzazione, ovvero tutti i campi della vita pubblica, dall'economia alla politica, sono dominati da dinamiche culturaliste, di potenziamento dell'immagine e di manipolazione simbolica. Il risultato finale evidenzia una crescente fusione tra la sfera politica, economica e quella culturale: le arti ed il loro linguaggio, i valori sensuali ed emozionali nella loro dinamica innovativa si proiettano sempre più nello spazio pubblico e privato. Le conseguenze di questa lenta configurazione di una rinnovata sfera culturale hanno determinato delle profonde trasformazioni nella gestione della politica culturale; le istituzioni dell'alta cultura, come i musei o i teatri, nel tempo sono diventati più inclusivi dal punto di vista sociale, è cresciuta la partecipazione statale e, nel tentativo di eliminare gerarchie e differenze, la politica governativa ha percorso un

²⁰ Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, Basic Books, New York, 1973.

cammino di istituzionalizzazione della politica culturale come estensione di uno Stato sociale, attento al *welfare* cittadino.

Sulla base di questi cambiamenti socio-culturali, l'analisi ha cercato di contestualizzare le trasformazioni della transizione alla democrazia spagnola come processo di riallineamento e normalizzazione rispetto agli altri Stati occidentali.

In secondo luogo, la tesi principale che anima questo lavoro è la volontà di porre in evidenza come nel processo di transizione politica verso la democrazia si ravvisi la logica di una «transizione culturale» verso un «nuovo modello» in grado di integrare le differenti sfumature dell'identità nazionale spagnola. Partendo da tale presupposto, il modello è stato scomposto ed analizzato in base a due nuclei interpretativi che lo percorrono: la «cultura della democrazia» e la «democratizzazione culturale». Il campo delle arti, infatti, in questa fase di trasformazione fu modellato dai Governi postfranchisti sulla base della *cultura della democrazia*, quindi, sulla base dell'integrazione di valori democratici nell'ambito culturale, come, ad esempio, la libertà di creazione, la celebrazione della creatività, dell'originalità, dell'avanguardia e dell'essere «moderni» (si pensi al fenomeno della Movida). Lo stesso ambito, però, fu attraversato dal desiderio di *democratizzazione della cultura*, ovvero di socializzazione, divulgazione e generalizzazione dei consumi culturali.

Il ritorno della democrazia in Spagna ha inevitabilmente comportato, pertanto, una complessiva riconsiderazione delle funzioni culturali dello Stato: la relazione Stato e cultura rappresenta una delle angolature attraverso la quale viene riletta la transizione in questo lavoro.

L'istituzione del Ministero della Cultura rientra, infatti, in una sfumata relazione tra politica governativa e campo dell'arte che caratterizza la storia culturale spagnola. È indubbio che la transizione alla democrazia implicò il riconoscimento della neutralità dello Stato e l'accettazione del pluralismo culturale, allo stesso tempo, però, a livello governativo si scelse di acquisire e di trasmettere una determinata estetica che rafforzasse l'immagine di cambiamento.

Nello sviluppo della ricerca si cercherà di tratteggiare il composito mosaico dell'identità della democrazia spagnola, tenendo conto di un fattore ambivalente, ossia che la stessa istituzione di un Ministero della Cultura è consequenziale alla sfera franchista di una «cultura di Stato», realtà che alle proprie spalle aveva una

lunga tradizione di cultura nazionalista e di pratiche stataliste con volontà rigenerazioniste e nazionalpopolari.

Sta di fatto che i Governi transizionali determinarono un consenso generale sull'idea che una forma di politica culturale fosse necessaria per ricollocare la Spagna nel vivo del panorama internazionale. Fusi ha ricordato che la risposta a queste attività culturali è stata eccellente e l'assistenza massiccia ad eventi culturali da parte della società spagnola è stato uno dei fenomeni più significativi della transizione²¹.

Il fine ultimo governativo fu quello di una politica culturale che contribuisse a conferire alla Spagna un'etichetta di modernità, con caratteristiche tali da cancellare o quantomeno occultare le origini in prevalenza franchiste del nuovo Stato democratico. Per comprendere come fu modellata e configurata questa identità «moderna» ho utilizzato fonti di diversa natura e tipologia: la traduzione della documentazione qui riportata è rigorosamente mia.

In primo luogo, per studiare l'iniziale nodo della politica culturale dei Governi tardo franchisti mi sono avvalsa del fondo *Gabinete de Enlace*, custodito nell'*Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares* (Aga, Madrid). La *Oficina de Enlace* fu creata dal *Ministro de Información y Turismo* Fraga nel 1962 e fu definita dallo stesso Ministro come «uno dei primi centri (non militari) creati nel nostro paese per la coordinazione di dati informativi di interesse pubblico»²². Il fondo raccoglie dettagliati dossier stilati dalle *Brigadas de Investigación Político-Social*, una sorta di polizia politica che attraverso ricerche, inseguimenti, violazione della corrispondenza privata, controllò fino alla morte di Franco ed oltre il campo delle arti.

Se in *Gabinete de Enlace* è possibile leggere ed interpretare la politica culturale franchista come politica di repressione e di sospetto nei confronti della cultura e, d'altra parte, è facile stimare il ruolo di opposizione alla dittatura svolto dal mondo delle arti a partire dagli anni Sessanta, per ricostruire idee e politiche avviate dagli ultimi Ministri di Franco, ho fatto ricorso ancora una volta all'*Archivo General de la Administración* (Aga), archivio istituito nel 1969 nel quale fu trasferita tutta la documentazione di provenienza ministeriale. L'*Archivo General de la Administración* a

²¹ Juan Pablo Fusi, *La cultura de la transición*, in "Revista de Occidente", n. 122-123, luglio-agosto 1991, p. 43.

²² Manuel Fraga Iribarne, *Memoria breve de una vida pública*, Planeta, Barcellona, 1980, p. 38.

partire dal 1972 ha ricevuto una grande mole di documentazione: parte di questi documenti provenienti dagli organismi dell'amministrazione pubblica sono ora privi di catalogazione e poco ordinati²³.

Il compito del ricercatore è arduo, tuttavia, per studiare le politiche culturali nel passaggio dalla dittatura alla democrazia ho visionato parte del fondo contenuto nella *Dirección de Cultura Popular, Dirección de Difusión Cultural e Desarrollo Comunitario* che contribuisce ad arricchire le conoscenze sulle politiche attuate per la circolazione della cultura nella società. Le singole attività ministeriali, invece, sono state osservate attraverso l'occhio attento delle rassegne stampa contenute nel fondo *Presidencia del Gobierno*.

Una preziosa fonte per la ricostruzione dell'attività culturale ministeriale si è rivelata il *Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura* (Cdc): bibliografia specializzata, testi non editi elaborati da funzionari ministeriali, interessanti spunti e riflessioni che provengono da lavori sulle politiche culturali spagnole per le organizzazioni internazionali mi hanno aiutato nel difficile compito di dipanare la matassa dell'evoluzione del Ministero della Cultura. Alle pubblicazioni sulla propria attività redatte dallo stesso Ministero, si accompagnano, infine, per gli anni della democrazia ed in particolare del primo mandato socialista, la documentazione raccolta nei fondi della *Fundación Pablo Iglesias* e nel fondo della *Secretaría e Subsecretaría del Gabinete del Ministro Solana* all'interno dell'*Archivo Central del Ministerio de Cultura* (Acmc), un archivio «intermedio» che conserva riflessioni e materiali governativi fino agli anni Novanta. In parte più ridotta, sono riportati in questo lavoro dossier della *Dirección Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores* (Amae).

Ho cercato, infine, di arricchire l'informazione proveniente dalle fonti prettamente d'archivio con le cronache de *El País*, il quotidiano più attento alla «questione culturale» e, d'altro canto, in quanto «intellettuale collettivo della transizione» sede

²³ I cambiamenti politici ed amministrativi tra il 1975 ed il 1985 implicarono che l'*Archivo General de la Administración* ricevette una grande quantità di documenti che non sono stati ancora del tutto classificati. Per avere un'idea della documentazione sul processo di transizione raccolta in questo archivio, si veda: Evelia Vega, *Fuentes documentales de la Transición en el Archivo General de la Administración*, in AA.VV., *La Transición a la democracia en España. Historia y fuente documentales VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, op. cit.

privilegiata per il dibattito sulla relazione politica e culturale all'interno del processo di normalizzazione democratica.

Rispetto alla complessità di un'analisi critica in un campo interdisciplinare come quello delle politiche culturali, la mia riflessione sul caso spagnolo negli anni di transizione alla democrazia persegue, infine, un obiettivo più generale: attraverso la prospettiva dei *cultural policy studies* intende porre in evidenza come le politiche relative alla cultura in quanto si muovono nel terreno dello scontro tra idee, battaglie istituzionali e lotte di potere nella produzione e circolazione di significati acquistino un ruolo centrale nel dibattito pubblico²⁴. Questa centralità, oltre agli spunti dei *cultural policy studies*, che non sono esenti da critiche dal punto di vista storiografico, è stata enfatizzata nella scelta di una metodologia di analisi fondata su una ricca pluridisciplinarietà: la storia della cultura sposa la storia dell'amministrazione e dello Stato con l'obiettivo di porre in luce critica le politiche culturali negli anni di transizione attraverso l'evoluzione del Ministero di Cultura. Lo studio, infatti, delle evoluzioni amministrative e ministeriali, come della relazione tra Stato e cultura in un'ottica di analisi dei cambiamenti nella gestione strutturale di quest'ultima, consente di tratteggiare le peculiarità della transizione alla democrazia spagnola, articolata categoria storica nella quale «interagiscono e si sovrappongono campi d'azione e di pensiero stratificati in flussi lenti, veloci e turbolenti»²⁵.

La cultura rappresenta un complesso sistema di significati e, pertanto, le modalità, le decisioni e le pratiche con le quali le istituzioni governative veicolano tale comunicazione simbolica detengono un potenziale concettuale fondamentale nello studio dei valori dominanti all'interno della sfera pubblica e, al contrario, non costituiscono una questione di esclusivo interesse per scopi professionali o di mera tecnica amministrativa.

Credo che l'approccio che ho cercato di applicare in questa indagine possa insegnare molto in questa direzione: grazie all'interdisciplinarietà, alla relazione tra contenuti e strutture ministeriali, agli spunti provenienti sia dalle teorie di Michel Foucault sulla relazione tra cultura, forme di controllo ed arte di governare, oltre

²⁴ Cfr. Justin Lewis e Toby Miller, *Critical Cultural Policy Studies: a Reader*, Blackwell, Oxford, 2002. E Jim McGuigan, *Culture and Public Sphere*, Routledge, Londra, 1996.

²⁵ Rolf Petri, *Transizione. Sui passaggi di regime ed il caso italiano*, in "900", V. 12, 2005, p. 23.

che le riflessioni di Pierre Bourdieu sul rapporto tra classe, gusto estetico e distinzione sociale, il campo delle arti diventa un ottimo terreno per studiare la relazione tra rappresentazione, significati divulgati e cambiamento sociale. Il caso della transizione spagnola è, quindi, ancor più indicativo. Potere e capitale di una Nazione non rappresentano delle dimensioni esclusivamente riducibili all'ambito del materiale; il capitale economico è solo uno dei capitali che possiede lo Stato. Il «capitale culturale» nella sua immaterialità contribuisce in termini di «distinzione» ed arricchimento sociale al percorso di istituzionalizzazione e di consolidamento della democrazia: nello studio dei processi di transizione, non bisogna, pertanto, sottovalutare né dimenticare il ruolo centrale giocato dall'etereo ed intangibile, quanto strategico, capitale culturale e simbolico di un Paese²⁶.

L'indagine che segue intende essere un contributo proprio a tale monito ed uno stimolo per lo sviluppo di nuove ricerche in grado di mettere in luce ed approfondire con i metodi della storiografia la dimensione socio-culturale all'interno dei processi di transizione da strutture autoritarie ad istituzioni democratiche.

²⁶ Il termine generale che Bourdieu utilizza per designare le risorse e le basi di ogni forma di potere è quello di *capitale*, categoria di chiara derivazione marxiana. Il sociologo individua quattro forme di capitale: il capitale economico, sociale, culturale e simbolico. I "simboli", secondo questa lettura, rappresentano un fondamento e risorsa di potere che è tanto più forte e radicato quanto può contare sull'adesione dei dominati rispetto ai dominanti. Per una chiarificazione di tali concetti si veda la presentazione di Marco Santoro in: Pierre Bourdieu, *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna, 1995.

Capitolo I. La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

1. L'amministrazione culturale franchista

I processi di transizione alla democrazia rappresentano il passaggio, con ampie zone sfumate, da un'iniziale situazione governativa autoritaria all'instaurazione di istituzioni democratiche che consentano sia la scelta di leader politici attraverso periodiche e regolari elezioni sia l'esistenza di libertà civili in modo tale che la cittadinanza possa parlare, riunirsi, pubblicare tutto quanto serva all'estensione del dibattito politico. La transizione è, quindi, quell'articolato «passaggio» da una forma governativa non-democratica ad una condizione di potere elettorale della popolazione che implica una trasformazione, un cambiamento, nel quale, come in ogni mutamento, sono previste fasi dove i tratti dell'una e dell'altra forma governativa convivono e si confondono¹.

Il nostro obiettivo è studiare e riflettere su continuità e rotture nella gestione governativa del campo culturale durante il processo di transizione alla democrazia in Spagna. Trattandosi dello studio di un articolato percorso di cambiamento, è, ora, indispensabile delineare la condizione culturale e le relative politiche in cui viveva la penisola iberica all'epoca del regime franchista, ovvero, il punto di partenza di questo difficoltoso processo nel quale «[...] vi è la compresenza di elementi che stentano a morire e di elementi che stentano a nascere»².

Già all'indomani della Guerra Civile, dapprima al di fuori della Spagna e, quindi, tra gli oppositori della dittatura, circolò una tra le metafore più longeve nell'analisi della cultura negli anni del franchismo: la pressoché quarantennale dittatura di Franco sarebbe paragonabile ad uno sterile «deserto», una vasta pianura arida,

¹ Qui si applica la definizione di democrazia di Samuel P. Huntington, *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*, University of Oklahoma, 1991, Norman, pp. 5-13.

² Raccoglio le profonde suggestioni di Claudio Pavone sulle difficoltà per lo storico di studiare i periodi di transizione. Cfr. Claudio Pavone, *Prima lezione di storia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 153.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

statica e priva di qualsivoglia elemento di vita, caratterizzerebbe la realtà della produzione ed amministrazione culturale franchista³.

Superando la metafora del deserto, che, in un certo senso, ha limitato l'avanzare degli studi sul rapporto tra Stato franchista e cultura, la dittatura dimostrò sempre, seppur in forme mutevoli e peculiari, interesse per la ricezione della produzione culturale da parte degli spagnoli in base ai principi di quella che a buon diritto può essere concepita come l'ideologia del franchismo, il nazionalcattolicesimo⁴.

I vertici della cultura franchista, infatti, basarono la propria opera nei principi di ricattolicizzazione e socializzazione del tradizionale nazionalismo spagnolo, patriottico, centralista e fondato sul predominio del castigliano come lingua (*españolismo*): le istituzioni culturali dello Stato, sorto dal golpe del 1936, partendo dalla convinzione che liberalismo, socialismo e materialismo storico rappresentassero tutti i mali e le cause della frammentazione della Patria spagnola, si impegnarono «per Cristo» a riconquistare la società e a combattere la «Anti-Spagna» attraverso numerose epurazioni e costingendo all'esilio l'opposizione, in modo tale da porre le fondamenta di uno Stato unitario e conservatore, fondato su un'accentuata spiritualità cattolica. Le strutture ufficiali franchiste evocarono come immagine ideologica e spalleggiarono per la produzione culturale il paradigma di una Spagna unita, imperiale e cattolica, come quella dei secoli XVI e XVII⁵. Il pensiero tradizionalista di Menéndez Pelayo, Vázquez de Mella e Ramiro de Maetzu fu il punto di riferimento degli intellettuali ed artisti del nuovo regime, in opposizione ad una Repubblica che aveva celebrato la tradizione liberale di Jovellanos, Giner de los Ríos, Unamuno o Ortega.

Il Generale Franco, reagendo al modello politico della Seconda Repubblica, altresì stigmatizzata come la «Repubblica degli intellettuali», eliminò dal nuovo Stato

³ Cfr. tra tutti l'articolo di Julián Marías, *La vegetación del páramo*, "La Vanguardia", 19 novembre 1976.

⁴ Botti definisce il nazionalcattolicesimo come «la più tipica tra le ideologie politico-religiose del cattolicesimo spagnolo dall'inizio del secolo XIX, le premesse e conseguenze del compromesso della Chiesa con il regime di Franco, la teologia politica che ispira la Chiesa spagnola dagli anni Trenta fino agli anni Settanta, la ideologia che la stessa Chiesa presterà al franchismo e che questo assumerà come propria – fino al punto che per alcuni viene considerata come la "ideologia del franchismo", così come la forma dello Stato confessionale che sorge dalla guerra civile». Cfr. Alfonso Botti, *Cielo y Dinero: el nacionalcatolicismo en España 1881-1975*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 17.

⁵ Si veda: Alicia Altet Vigil, *La política cultural del franquismo. Líneas generales de análisis y estado de la cuestión*, in "Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne", dicembre 1990, p. 13.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

qualsiasi connotazione intellettualista che avrebbe potuto evocare, secondo la propria linea di pensiero, il lassismo e la decadenza di un mondo della cultura «borghese, massonico e comunista»⁶. È noto come la dittatura guardò sempre con un occhio di sospetto e timore la produzione culturale del Paese: «il muoia l'intelligenza!» che il primo comandante della *Legión Española*, il nazionalista José Millán Astray, urlò nel 1936 ad un attonito Miguel de Unamuno nell'atrio dell'Università di Salamanca rimase sempre latente, quale tetro monito alla cultura. Sospetto nei confronti dell'arte, *españolismo* e ferrea adesione alla spiritualità cattolica dominarono il campo della cultura guidato dai franchisti. Accanto a questi principi ispiratori, che, seppur con differente intensità, perdurarono nel corso di tutto il regime, le istituzioni culturali franchiste ebbero come prioritario obiettivo quello di diffondere l'antica cultura tradizionale spagnola, nella sua accezione popolare, folklorica, in antitesi a qualsiasi simbologia ed evocazione di modernità e pluralismo culturale.

Il modello per eccellenza seguito dall'immaginario franchista alla ricerca di una cultura «tradizionale e patriottica» fu il contesto culturale del folklore andaluso. Tematiche taurine, *casticismo* madrilenno, film e romanzi popolari di tipo religioso sulla scia dello strepitoso successo di *Marcellino, Pane e Vino* (1955), produzioni cinematografiche con prodigiosi bimbi come protagonisti (Pablito Calvo, Joselito, Marisol), ritornelli disimpegnati della «canzone spagnola», il romanticismo di Conchita Piquer ed il *gitanismo* di Lola Flores alimentarono la cornice culturale della dittatura⁷.

Le istituzioni ufficiali si nutrirono di questa cultura di massa, popolare e disimpegnata: commedie ingenua, romanzi rosa ed impregnati di pudicizia, corride, *copla* e *zarzuela*, santi e feste patronali nell'obiettivo di trasmettere un'immagine solare e spensierata della Spagna, popolata da gente semplice ed accogliente dalla forte spiritualità cattolica.

Negli anni del franchismo riprese forza, stimolato dallo Stato, il mito romantico della *Carmen* e di una Spagna di *bandoleros y curros*, quindi, a prevalere fu un immaginario privo di connotazioni politiche e foriere di integrazione sociale e, soprattutto, di mirata smobilitazione ideologica.

⁶ Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999, p. 100.

⁷ Si veda il vivido ed ironico ritratto del contesto culturale spagnolo durante il franchismo in: Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, Debolsillo, Barcellona, 2003.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Ora, però, torniamo alla metafora del deserto della cultura negli anni del franchismo. Con l'esilio della maggior parte degli intellettuali della Repubblica all'interno della Spagna non rimase che un triste e desolante vuoto produttivo: filosofi, scienziati, romanzieri, poeti ed artisti abbandonarono il proprio Paese, mentre coloro che decisero di rimanere, si trovarono a vivere in una difficile situazione di «esilio interno»; il regime si impose sul mondo della cultura con il proprio carattere reazionario, il rigido monolitismo dogmatico ed un interessato irrazionalismo duramente censorio⁸.

Nonostante ciò, come la storiografia ha evidenziato⁹, alla pari dell'erba che con insistenza si fa strada tra le giunture di pietra, nella Spagna franchista, la continuità con la tradizione liberale e democratica del primo trentennio del Novecento non venne meno e la modernizzazione culturale, pur impercettibilmente, attraversò per lungo il grigiore del regime, per, poi, riemergere con forza negli anni di normalizzazione democratica.

A partire dagli anni Cinquanta, al margine della cultura ufficiale, affiorarono in tutti i campi dell'arte figure, come Antoni Tàpies, Antonio Saura o lo scrittore Jaime Gil de Biedma (solo per citare alcuni autori di un ricco panorama) che, affiancandosi ad un lento recupero dell'opera degli intellettuali esiliati, ricomposero il complesso mosaico di una produzione cultura avanzata in linea con le altre democrazie europee.

Se si osserva, quindi, il campo dell'alta cultura negli anni della dittatura, è facile che, sulla base dello scarso interesse dello Stato franchista per l'arte, per l'educazione extrascolastica e la ricerca scientifica o dei deboli finanziamenti in materia, come l'evidente precarietà delle stesse istituzioni culturali pubbliche, si nutrano delle perplessità e dei dubbi sulla reale esistenza di una politica culturale durante il franchismo.

⁸ Elias Díaz, *Sociedad y Cultura en la España de Franco (1939-1975)*, in Otello Lottini e Maria Caterina Ruta (a cura di), *La Cultura spagnola durante e dopo il franchismo: atti del Convegno Internazionale di Palermo, 4-6 maggio 1979*, Cadmo, Roma, 1982, p. 285.

⁹ Si veda, ad esempio: Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Editorial Anagrama, Barcellona, 2004. Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Editorial Anagrama, Barcellona, 2006. Gregorio Morán, *El maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets Editores, Barcellona, 1998. Per avere un'idea dei lineamenti del dibattito storiografico, si veda: *Intelectuales y segundo franquismo*, in "Historia del Presente", n. 5, 2005.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Tuttavia, anche se, come afferma Elias Díaz, «la cultura spagnola sotto il franchismo fu – nella misura in cui fu possibile – la cultura dell’opposizione in costante tensione verso la libertà»¹⁰, non è possibile negare che la dittatura creò un proprio apparato culturale che, da un lato, servì a legittimare, fino all’ultimo, lo Stato nato da un brutale scontro civile e, dall’altro, contribuì a far sì che gli spagnoli vivessero isolati dalle correnti culturali europee e democratiche e, al contrario, rimanessero immersi nel peculiare *kitsch* franchista. Allo stesso tempo, all’interno di alcuni settori falangisti e cattolici del regime prese forma un discontinuo progetto di assimilazione di alcune figure intellettuali ed artistiche della tradizione culturale repubblicana, parziale ed interessato, al servizio della Nazione spagnola e che depauperò i vecchi maestri liberali di qualsiasi contenuto e significato di rottura politica.

Dopo il 1939 ogni traccia delle innovative esperienze repubblicane venne, infatti, cancellata dalla vittoria nazionalista. I tentativi repubblicani di decentralizzazione della politica culturale, l’interesse legislativo per il patrimonio artistico nazionale e l’esperienza delle *Misiones Pedagógicas*, che avevano avuto il compito di diffondere la cultura, grazie a degli allestimenti ambulanti, delle biblioteche e degli spettacoli teatrali e cinematografici al popolo, nella maggioranza analfabeta, dei dispersi nuclei rurali spagnoli, vennero o interrotti o assimilati dalle nuove istituzioni e pratiche culturali franchiste¹¹.

La politica culturale franchista si fondò su una rigida divisione tra cultura popolare e cultura d’élite che si rispecchia nella stessa struttura amministrativa:

«Lo Stato franchista ruppe con tale situazione [con la politica culturale repubblicana in mano al *Ministerio de Instrucción Pública*], stabilendo nuove basi organizzative per la gestione pubblica della cultura che si plasmarono nella segregazione dell’alta cultura (Belle Arti e Patrimonio storico) e la cultura di massa (spettacoli, mezzi di comunicazione)»¹².

¹⁰ Elias Díaz, *Sociedad y Cultura en la España de Franco (1939-1975)*, op. cit., p. 286.

¹¹ Per avere un’idea della politica culturale durante la II Repubblica: Eduardo Huertas Vázquez, *La política cultural de la segunda república española*, Centro Nacional y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid, 1988.

¹² CDC, Ramón Ramos Torre, *Política cultural española (1978-1989) 2º Informe*, Volumen I (1990?), p. 25.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Nella gestione franchista la nozione di cultura fu, quindi, frazionata in due comparti difficilmente comunicanti: da un lato l'«alta cultura» o «d'élite» (*high culture*) per una ristretta cerchia di adepti, quale circolo per la formazione dei futuri vertici amministrativi, e dall'altro la cultura «popolare» (*low culture*), la produzione artistica ed intellettuale che i Governi franchisti desideravano far circolare tra la gente. È chiaro che l'apparato burocratico del nuovo Stato si organizzò tra un'alta cultura di formazione e di immagine carismatica, in mano ai vertici cattolici ed una cultura di massa e di intrattenimento in mano alla Falange, la componente fascista e rivoluzionaria del regime.

Dall'analisi dell'organizzazione culturale franchista, in primo luogo, emerge la dispersione e frazionamento della gestione del regime che fino alla morte di Franco fu quella che venne edificata a partire dal 1951, lo stesso arco temporale in cui la Spagna, ponendo fine al proprio isolamento internazionale, entrò nell'Unesco, organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (1952), firmò il Concordato con il Vaticano (1953) e divenne un membro a pieno diritto dell'Onu (1955).

Fino ad allora, infatti, la politica della cultura del regime si basava sulla *Vicesecretaría de Educación Popular*, una sorta di «correlato logico» del *Miniculpop* mussoliniano che aveva il compito, in una peculiare unione di cultura e propaganda, di controllare ogni forma di comunicazione sociale, spettacolo ed informazione¹³. Se andiamo a vedere più da vicino la struttura di questo ente, si nota l'inclusione della *Delegación de Estado para Prensa y Propaganda* che portò avanti la depurazione di biblioteche, librerie, proiezioni e produzioni cinematografiche repubblicane attraverso la rigida censura previa e militare prevista dalla Legge sulla Stampa del 1938. Nell'ente si racchiudevano i mezzi di comunicazione statali, la *Editora Nacional*, casa editrice dello Stato e l'*Instituto Nacional del Libro*, oltre al *No-Do*, il notiziario cinematografico che veniva proiettato prima di ogni spettacolo, oltre che un sistema di rigido controllo su produzione e consumo culturale in teatri, radio, mostre d'arte, monumenti e qualsiasi forma di discorso pubblico. Il modello di cultura al quale lavorò questo ente statale si fondò sulla «riconquista

¹³ Sulle origini di questo ente ministeriale, si veda: Benito Bermejo Sánchez, *La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un ministerio de la Propaganda in mano a Falange*, in "Espacio, Tiempo y Forma", Serie V – Historia contemporánea, n. IV, 1991, pp. 73-96.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

imperiale», il cattolicesimo conservatore, il predominio della lingua castigliana su tutte le altre nazionalità.

Accanto a questa istituzione, si affiancava il cattolico *Ministerio de Educación Nacional* che, seguendo una ferrea concezione cattolica della vita e la massima di Menéndez Pelayo per la quale l'unica Spagna possibile era una Spagna «martello di eretici, Luce di Trento, spada di Roma, culla di San Ignazio di Loyola», controllava e gestiva la formazione degli spagnoli ma anche il patrimonio artistico e culturale del paese.

Nel 1951, però, la *Vicesecretaría de Educación Popular* scomparve per trasformarsi nel *Ministerio de Información y Turismo* che, in mano alla Falange, grazie alle delegazioni provinciali, controllava e gestiva le attività culturali «popolari», allestiva campagne di diffusione e per l'immagine culturale nazionale e rendeva conto degli spettacoli artistici che giravano nel Paese.

Oltre alla spartizione di funzioni culturali tra questi due grandi Ministeri, la politica culturale franchista si progettò e propagò attraverso la *Secretaría General del Movimiento*, in particolare con la *Delegación Nacional de Cultura*, che aveva la funzione di fornire assistenza culturale e ricreativa al «produttore» spagnolo in un tentativo di controllo sociale che si vanificò in mero burocratismo e con la *Delegación Nacional de la Sección Femenina*, organizzazione femminile che si specializzò nel folklore, nella coreografia e danze popolari, organizzò, stravolgendo il modello repubblicano, *cátedras ambulantes*, dando conferenze ed assistenza educativa nei centri rurali o allestì i *círculos Medina*, incontri ed eventi culturali per le donne delle classi medie e medio-alte urbane.

Infine, il *Ministerio de Asuntos Exteriores*, attraverso la *Dirección General de Relaciones Culturales*, elaborava e proponeva la politica estera in materia culturale, in particolare grazie all'*Instituto de Cultura Hispánica* che aveva la funzione di esportare nel mondo ed, in particolare, in Sud America, la grandezza «imperiale» della Spagna, una missione che, nel tempo, si smorzò in una propaganda essenzialmente cattolica, attraverso la quale la Spagna franchista si proponeva come la coordinatrice di una grande comunità spirituale che coinvolgesse tutta l'America del Sud.

Nonostante la vastità e la pesantezza di questo apparato della burocrazia culturale franchista, la letteratura ha posto in evidenza come nella Spagna di Franco, a

differenza del progetto culturale dell'Italia fascista o del Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, le politiche stimulate dallo Stato non abbiano ricevuto un simile impulso ed interesse. A dominare la politica culturale franchista, al contrario, fu «la politica di repressione e censura» e, soprattutto, una relazione di «sfiducia» nei confronti delle arti.

Il regime non presentò una propria «estetica» franchista, tuttavia, la lunga durata delle istituzioni create dallo Stato, seppur affette da pesanti burocratismi e disfunzioni, ebbe delle notevoli ripercussioni nel rimodellamento di una politica culturale democratica che dovette per molto tempo convivere con gli effetti di un campo delle arti dominato dalla logica della «conservazione» e del «controllo»¹⁴.

La «tripolare» cultura della Spagna di Franco, scissa tra una cultura ufficiale del regime, una cultura dell'opposizione ed una produzione artistica dell'esilio fu sempre profondamente segnata dalla censura e dalle articolate e sfumate possibilità del poter dire o dover tacere.

2. Una politica culturale per una società che cambia: il Ministerio de Información y Turismo di Fraga Iribarne.

Gli anni Sessanta rappresentarono per il campo della cultura spagnola un profondo cambiamento nella direzione politica del franchismo, così come nello sviluppo di atteggiamenti più aperti all'interno dello stesso regime. La politica culturale, come tutti gli altri settori dello Stato, venne investita da un nuovo discorso fondato sulla modernizzazione economica del Paese¹⁵.

Dopo che il processo di liberalizzazione, avviato dai Ministri tecnocratici dell'Opus Dei con il *Plan de Estabilización* del 1959 ed i successivi *Planes de Desarrollo*, iniziò a dare i propri frutti, l'economia spagnola tra il 1961 ed il 1973 visse una crescita spettacolare con un costante aumento del Prodotto Interno Lordo pari al 7 cento. In particolare, all'interno di un Paese decisamente giovane, dove il 30 per cento degli abitanti non aveva ancora raggiunto un'età attiva,

¹⁴ Emmanuel Négrier, *Políticas culturales: Francia y Europa del Sur*, in "Política y Sociedad", Vol. 44, n. 3, 2007, pp. 57-70.

¹⁵ I dati che vengono qui riportati sono tratti da: Carme Molinero e Pere Ysàs, *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*, Crítica, Barcellona, 2008, pp. 47-48.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

cambiò la composizione della popolazione in età da lavoro: gli spagnoli addetti all'agricoltura diminuirono dai 5 milioni del 1960 ai 3 milioni del 1974; la politica di apertura dei mercati, poi, incentivò l'emigrazione di una fetta consistente di spagnoli, al contrario, una spettacolare affluenza nella penisola iberica di turisti europei con il loro bagaglio di esperienze e valori, profondamente distanti dalla rigida morale cattolica franchista, iniziò a far breccia nella società spagnola. I segni ed i sintomi di una società di consumo di massa si palesarono anche nella Spagna della metà degli anni Sessanta.

Nello stesso arco temporale i nuclei urbani con più di 10 mila abitanti passarono da 17,3 milioni a 22,5 milioni, mentre nelle città una nuova classe media si faceva strada: il personale dedicato ai servizi amministrativi e simili passò dal 51,3 per cento del 1960 al 82,7 per cento del 1970. Il tasso di scolarizzazione degli spagnoli aumentò in modo vertiginoso.

Un ulteriore dato che bisogna porre in evidenza è l'espansione del settore pubblico che sancì una nuova relazione tra l'amministrazione pubblica e le emergenti classi sociali; la spesa pubblica dal 10 per cento del reddito nazionale negli anni Cinquanta passò al 20 per cento del 1975¹⁶.

Alle trasformazioni del contesto sociale, nella Spagna degli anni Sessanta si sommarono due importanti processi a latere. Da un lato, con la circolazione di merci e messaggi dall'estero, aumentò la tensione politica e l'organizzazione dell'opposizione al regime si fece più articolata, dall'altro la stessa Chiesa cattolica che deteneva un importante ruolo di classificazione morale della produzione culturale spagnola fu sottoposta ad un processo di profondo rinnovamento. Il Concilio Vaticano Secondo, con il proprio ecumenismo ed il monito a far sì che la Chiesa si confrontasse con la modernità, rappresentò uno choc per vescovi e sacerdoti spagnoli che iniziarono a ripensare alla loro alleanza con lo Stato franchista, mentre il Paese viveva un processo di moderata quanto costante secolarizzazione.

È possibile sintetizzare le diverse politiche tecnocratiche messe in campo dall'amministrazione franchista come uno speciale tentativo di modernizzazione del Paese. Tuttavia, si trattò di un modello singolare di spinta alla modernità: i

¹⁶ Dati tratti da: Santos Juliá, *Cambio social y cultura política en la transición*, in José Carlos Mainer e Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Alianza Ensayo, Madrid, 2000, p. 18.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

franchisti si aggiustarono sull'esempio americano di modernizzazione capitalista e allo stesso tempo lasciarono qualsiasi forma di evoluzione politica in secondo piano¹⁷.

Anzi l'ambiente, i valori e le caratteristiche della campagna e del tradizionalismo rurale vennero associate dai franchisti ai vantaggi dell'economia industriale¹⁸. La modernizzazione, con tutti i miti economici e di progresso ad essa legati, fu auspicata dai vertici franchisti quale forma di «temporeggiamento», ovvero, il regime acquisì gli strumenti ed i mezzi forniti dalla modernità per conservare e mantenere il proprio potere ed accrescerne la stabilità.

Ciò nondimeno, senza che i Governi lo potessero prevedere, si aprirono una serie di reazioni a catena nella società. Ad esempio, l'espansione dell'insegnamento pubblico determinò una progressiva perdita di controllo sulla cultura e sulla morale da parte della Chiesa, nel contempo il numero degli studenti universitari accrebbe: «il ferreo controllo, la stretta vigilanza che le burocrazie militari, ecclesiastiche e falangiste avevano stabilito sulla condotta e la morale degli spagnoli negli anni Quaranta subì un rapido deterioramento negli anni Sessanta»¹⁹. I Ministri franchisti optarono per una politica dello sviluppo che, a loro avviso, avrebbe comportato il sedimentarsi di una borghese pace sociale ed un relativo raffreddamento delle ideologie dell'opposizione.

Crescita materiale ed economica, cieca fede nel progresso tecnico, quantità privilegiata sulla qualità, espansione capitalista senza freni, accesso alla società dei consumi vennero coniugati con il persistente tradizionalismo politico. In una situazione di «anomia sociale», ovvero, in una crescente disparità tra la Spagna «reale» e la Spagna «ufficiale», il regime franchista preferì evitare qualsiasi riforma istituzionale o strutturale reale, optando per una politica che accentuasse contemporaneamente la liberalizzazione e la repressione.

Infatti, a latere della politica dello sviluppo, gli anni Sessanta furono gli anni di istituzionalizzazione del franchismo. Nel 1967 venne approvata la *Ley Orgánica del*

¹⁷ Per avere un'idea dell'articolato processo di cambiamento del secondo franchismo, si veda: Nigel Townson (a cura di), *España en cambio. El segundo franquismo 1959-1975*, Siglo XXI, Madrid, 2009.

¹⁸ Francisco Javier Caspistegui, *Los matices de la modernización bajo el franquismo*, in Abdón Mateos e Ángel Herrero, *La España del presente: de la dictadura a la democracia II Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores del Presente*, Asociación Historiadores del Presente, Segovia, 2006, pp. 269-270.

¹⁹ Santos Juliá, *Cambio social y cultura política en la transición*, op. cit., pp. 27-28.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Estado, che, assieme alle altre sette *leyes fundamentales*, consolidava in modo definitivo lo Stato franchista come una «democrazia organica», ovvero, il regime intendeva presentarsi ora alla comunità internazionale come uno Stato di diritto, nel quale il corpo politico era eletto sulla base degli interessi corporativi della società ed i partiti politici venivano rifiutati come sistemi di rappresentanza. All'interno di questo panorama contraddistinto da un duplice processo di profondi cambiamenti socioculturali e di istituzionalizzazione del regime, bisogna inquadrare le politiche culturali degli anni Sessanta, che, per molti versi, persisteranno fin oltre la morte di Franco.

Assumendo l'arte e la cultura come parte integrante della stessa società, come ambito strategico – organizzativo e più in generale come un «fatto sociale totale» dotato della capacità di interagire con la collettività²⁰, è possibile interpretare le politiche culturali del tardo-franchismo come parte di un discorso governativo più complessivo nel quale la volontà modernizzatrice conviveva con il più ferreo rifiuto a qualsiasi apertura politica verso la democrazia.

La nomina di Manuel Fraga Iribarne a Ministro di Informazione e Turismo nel nuovo gabinetto franchista del 1962 suscitò grande interesse nella comunità internazionale, dal momento che fu interpretata come promettente segnale di apertura all'interno del regime²¹.

Dopo essere diventato a 26 anni titolare della cattedra di Diritto Politico a Valencia, per poi passare ad insegnare all'Università Complutense di Madrid, Teoria dello Stato e Diritto Costituzionale, dal 1951 Fraga rivestì diversi incarichi all'interno delle istituzioni culturali del regime e si avvicinò all'operato del cattolico, Ruiz Giménez, Ministro di *Educación* (1951-1956)²².

²⁰ Raccolgo le interessanti riflessioni introduttive del sociologo Xan Bouzada, *El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte*, in "Política y Sociedad", n. 3, Vol. 44, 2007, pp. 41-43. In questo contesto, poi, applico la definizione di Chateau del campo dell'arte come «fatto sociale totale». Cfr. Dominique Chateau, *L'art comme fait sociale totale*, L'Harmattan, Parigi, 1998.

²¹ Una rapida sintesi del profilo di Manuel Fraga Iribarne nel tardo-franchismo in: Cristina Palomares, *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, pp. 147-169.

²² Manuel Fraga Iribarne nacque a Villalba (Lugo) nel 1922 da una famiglia di umili origini; il padre era un lavoratore giornaliero agrario. Nonostante ciò, il giovane Fraga sviluppò nel tempo inclinazioni politiche conservatrici. Nel 1946 arrivò primo nel concorso per la *Escuela Diplomática*. Per una biografia di Manuel Fraga Iribarne: Pilar Cernuda, *Ciclón Fraga*, Temas de Hoy, Madrid, 1997. Anxel Vence, *Doctor Fraga y Mister Iribarne: una biografía*

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Il Ministro Ruiz Giménez aveva negli anni Cinquanta avviato un ambizioso esperimento di apertura culturale all'interno della dittatura e di avvicinamento alla realtà europea, sistemando ai vertici delle differenti cariche ministeriali figure legate al falangismo intellettuale e consentendo, seppur con una certa prudenza, che nei discorsi pubblici fossero recuperate le figure di José Ortega y Gasset e Antonio Machado. Ruiz Giménez, nel tentativo di eliminare qualsiasi elemento discorsivo che ricordasse gli echi fascisti degli anni Quaranta, cercò di reintegrare nelle università spagnole alcuni intellettuali esiliati, come di gettare dei ponti, per quanto fosse possibile con la stessa cultura dell'esilio e con la realtà repubblicana. Ad esempio, nel 1954, all'Università di Salamanca, venne celebrato un ufficiale omaggio a Miguel de Unamuno.

Fraga iniziò la propria carriera politica all'interno dell'entourage di Ruiz Giménez. Dopo aver occupato l'incarico diplomatico di Segretario Generale dell'*Instituto de Cultura Hispánica*, nel 1953 divenne Segretario del *Consejo de Educación*, due anni più tardi Segretario Generale Tecnico del *Ministerio de Educación Nacional* e nel 1956 direttore dell'*Instituto de Estudios Políticos*, che presto rappresentò un importante centro di incontro e riflessione nazionale.

Fraga coniugava nella propria figura energici progetti di riforma con un carattere profondamente autoritario: procedeva dal settore cattolico ma nel contempo rientrava nel gruppo falangista, seppure con tendenze moderate. Quando nel luglio del 1962, venne nominato ministro di *Información y Turismo*, il quotidiano francese *Le Monde* accolse con grande interesse la sua ascesa ministeriale, dal momento che era considerato come falangista dell'ala più moderata²³.

Como lo stesso Fraga ricorda nelle sue memorie il 12 luglio del 1962, durante la cerimonia di insediamento per il nuovo incarico, «Feci un discorso deciso; mi dichiarai liberale come Vives e come Marañón; era una dichiarazione significativa in quei momenti. Però di difficile uso, come si vedrà»²⁴. Con l'amministrazione Fraga, il termine *aperturismo* e *riforma* iniziarono a circolare con abbondanza nei mezzi di comunicazione di massa: amplificando ed estremizzando la propria

temperamental, Prensa Ibérica, Barcellona, 1995. Carlos Sentís, *Políticos para unas elecciones: Manuel Fraga Iribarne. Perfil humano y político*, Editorial Cambio-16, Madrid, 1977. Si veda anche la recente biografia sulla relazione tra Fraga e le vicende della Spagna del XX secolo: Manuel Penella Heller, *Manuel Fraga y su tiempo*, Planeta, Barcellona, 2009.

²³ Equipo Mundo, *Los 90 ministros de Franco*, Dopesa, Barcellona, 1970, p. 244.

²⁴ Manuel Fraga Iribarne, *Memoria breve de una vida pública*, Planeta, Barcellona, 1980, p. 33.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

posizione, il Ministro si presentava agli occhi dell'opinione pubblica alla pari di due grandi pensatori spagnoli, umanisti e liberali, che, seppur da posizioni moderatamente critiche nei confronti del franchismo, rimasero a lavorare in Spagna e non presero la via dell'esilio.

Fraga, percependo sé stesso più che come un uomo politico come un «uomo dello Stato», fece proprio l'incarico di modernizzare e svecchiare l'identità culturale del Paese. Per questo nelle sue memorie, ricorda la convinzione che nel Ministero che governava:

«[...] funzionassero ben poche cose. [...] Presi la chiara decisione che ciò cambiasse, presto e a fondo; che la parte del Ministero dedicata all'Informazione si convertisse in uno strumento di apertura politica e di promozione culturale; e che la sezione relativa al Turismo si convertisse in un settore strategico di sviluppo economico e sociale; alla fine, che quel recente Ministero, nato ad alluvione con del personale proveniente dalle posizioni più diverse (soprattutto *Gobernación, Educación e Movimiento*), passasse ad essere un esempio di efficacia»²⁵.

Fraga, fra tutti i Ministri franchisti, fu il più consapevole del ruolo che il mondo delle arti poteva giocare nel veicolare il discorso politico e la rappresentazione *desarrollista*, di progresso e sviluppo economico del Paese: l'*aperturismo* del Ministro si muoverà, quindi, tra la necessità di propaganda estera ed i limiti pur sempre invalicabili stabiliti dal regime. Le differenti decisioni in materia culturale, a volte dai risvolti paradossali, furono tutte assunte sulla doppia linea tra quanto era necessario per rinnovare l'immagine spagnola e, quanto era accettabile, al contrario, all'interno del Paese, senza mai rinunciare al paternalismo protezionista di matrice cattolica e all'equilibrio raggiunto dal franchismo tra le differenti correnti ideologiche.

Fraga, seppur nell'ottica della modernizzazione tecnocratica, continuò l'azione del cattolico Ruiz Giménez, portando avanti l'operazione di apertura attraverso una politica culturale consapevole e, allo stesso tempo, non rinunciando mai alla propria fede falangista. La scelta dei collaboratori nelle varie direzioni del Ministero è indicativa dei piani fraghiani: il cognato Carlos Robles Piquer fu tra il 1962 ed il 1967 *Director General de Información* e, quindi, di *Cultura Popular y Espectáculos*, José María García Escudero tornò ad essere tra il 1962 ed il 1968

²⁵ Ibidem, p. 23.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Director General de Cinematografía y Teatro, dopo essere stato allontanato dallo stesso incarico negli anni Cinquanta per aver appoggiato nel 1951 il film *Surcos*, una delle prime pellicole neorealiste del Paese di contro all'imperialista *Alba de América*. Pío Cabanillas Gallas, futuro primo Ministro di Cultura dopo la morte di Franco, fu, invece, posizionato nella *Subsecretaría*, divenendo una sorta di spalla destra di Fraga. Gli altri vertici del Ministero, dal *Director general de Radio y Televisión*, Jesús Aparicio Bernal a León Herrera e Gabriel Cañadas rivestirono negli anni Settanta incarichi di spicco nella politica nazionale della neonata democrazia a dimostrazione della centralità di questo ente ministeriale nella vita collettiva spagnola.

Fraga, infatti, per rinnovare le politiche del Ministero di *Información* nel tentativo di articolare ed arricchire l'estetica spagnola scelse uomini giovani ed abili, con una certa esperienza professionale, che vennero a costituire le basi per una nuova generazione governativa riformista all'interno delle stesse istituzioni franchiste.

In un'intervista a Manuel Del Arco, il Ministro illustra con estrema chiarezza il proprio pensiero politico:

«Mi considero un uomo attratto dalla profondità del pensiero sociale moderno. [...] Desidero un uomo libero in una società libera ed aspiro all'esercizio di questa libertà in tutte le forme di partecipazione attraverso i canali organici e politici che la stessa società responsabilmente si dia. [...] Sono falangista, leale al pensiero joseantoniano, e fedele all'opera di Franco, che mise questo pensiero quale pietra angolare del *Movimiento Nacional*. Fedele, pertanto, alla continuità istituzionale con la quale ha deciso di culminare il proprio operato»²⁶.

Il pensiero politico franchista coniugava diversi elementi solo in apparenza contraddittori: elementi del «pensiero sociale moderno», «partecipazione responsabile della cittadinanza alla vita collettiva» e, allo stesso tempo, «continuità istituzionale» con le strutture politiche di Franco. Nel tardo-franchismo, infatti, le espressioni «libertà», «democrazia», «riforma» ed «apertura» fecero la loro brillante comparsa nei discorsi politici franchisti, sino a raggiungerne l'abuso in termini di quantità all'interno delle argomentazioni ufficiali. Nella ricerca della piena normalizzazione delle relazioni estere, del miglioramento dell'immagine internazionale innanzi all'opinione pubblica e alla classe politica europea, il regime

²⁶ Equipo Mundo, *Los 90 ministros de Franco*, op. cit., p. 320.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

di Franco iniziò ad utilizzare un linguaggio politico più in sintonia con il sistema democratico europeo, linguaggio che, in realtà, contribuì a creare una dimensione «virtuale» lontana dalla realtà²⁷.

All'interno di questa corruzione del linguaggio politico, la paradossale concezione di «democrazia» del franchismo è peculiare e si riverbera in tutti i settori dell'amministrazione: gli spagnoli, incapaci secondo questa lettura, di convivere in pace e di auto-amministrarsi necessitavano di un superiore sistema di controllo che, come una sorta di «grande padre» consentisse loro di prosperare in uno Stato profondamente disciplinato e gerarchizzato. Nonostante i segnali di apertura che si fecero strada anche nel linguaggio franchista, è decisamente scorretto risalire allo sviluppo capitalistico programmato dalle élite tecnocratiche qualsiasi principio di democratizzazione della società né alcuna spinta verso la democrazia politica.

Il Ministro Fraga utilizzò questo linguaggio modernizzatore e si mosse con una buona capacità diagnostica in una realtà in mutamento e dinamica. D'altro canto, una parte di cambiamento appariva quanto mai necessaria sia in rapporto all'apertura economica spagnola sia in relazione ai tentativi del Ministro degli Esteri, Fernando María de Castiella, di entrare nella Comunità Europea: la Spagna necessitava di una rinnovata credibilità agli occhi degli altri Stati europei, tanto più che dalla stessa Comunità Europea venne approvato il dossier Birkelbach, per il quale la democrazia era l'unica forma governativa possibile per un comune progetto europeo.

Se la riforma politica non era possibile, allora per i vertici franchisti bisognava giocare la carta delle politiche culturali e dello strategico potenziale artistico della Spagna come possibile mezzo di rinnovamento controllato e difensivo del Paese. José María Alonso Gamo, alto funzionario al vertice della sezione di attività artistiche della *Dirección de Relaciones Culturales* del Ministero degli Esteri, il 17 novembre del 1969, in un sintetico dossier spiegava con estrema lucidità le motivazioni sul perché la Spagna dovesse sostenere con maggior energia una rinnovata politica culturale:

²⁷ Cfr. Nicolás Sesma Landrin, *Franquismo ¿ Estado de Derecho?: notas sobre la renovación del lenguaje político de la dictadura durante los años sesenta*, in "Pasado y Memoria: revista de historia contemporánea", num. 5, 2006, pp. 45-58. E Pere Ysàs, *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Crítica, Barcellona, 2004, p. XII.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

«[...] Nonostante, se consideriamo a) che la Spagna non è oggi una delle potenze retrici della politica mondiale b) che nemmeno siamo una grande potenza economica c) che sì siamo una grande potenza culturale, una delle sei grandi culture del mondo e la seconda se si tiene in conto il numero di ispano parlanti pare logico che la Spagna debba avere una propria politica culturale. Tuttavia, una politica così sottile e delicata come la culturale, così piena di implicazioni e sfumature, non può essere né capricciosa, né dispersa, né sporadica, e ancor meno declinante»²⁸.

Allo stesso tempo anche all'interno del Paese urgevano delle misure nel campo della cultura per veicolare un'idea di modernità in linea con la democrazia organica franchista e per avvicinarsi allo sviluppo delle classi medie. Le misure adottate dal ministro comportarono importanti trasformazioni legislative nel mondo della cultura, come la normativa ed il rinnovamento qualitativo apportato nell'ambito cinematografico (*Nuevo Cine Español*) o la ben più nota *Ley de Prensa e Imprenta* del 1966.

Lo studioso Jesús García Jiménez ha spiegato come il concetto di cultura per il Ministro Fraga, nel difficile equilibrio tra fedeltà ai principi del *Movimiento* e cosmesi *aperturista*, fosse essenzialmente «antropologico», seppur paternalista, dal momento che, a proprio modo, cercava di rinsaldare la frattura culturale tra élite e popolo:

«Fraga ha un'idea conciliatrice di 'popolo' e, di conseguenza, anche di 'cultura popolare'. [...] La cultura popolare è frutto di una serie di attività, volte a potenziare ed orientare le virtualità del *popolo*, non in astratto, ma partendo dai gruppi concreti nei quali si organizza la vita nazionale e provocandone la creazione di nuovi, in base alle necessità del momento, per 'elevare al massimo delle sue possibilità il tesoro delle energie della comunità nazionale'»²⁹.

A differenza del Ministro di *Educación*, Manuel Lora Tamayo, che nell'ambito dell'educazione e dell'alta cultura si indirizzò verso una visione più conservatrice della formazione degli spagnoli nel peculiare bilanciamento ministeriale tra apertura e chiusura da parte dell'amministrazione statale, Fraga sostenne un'idea di cultura come strumento di «conciliazione del popolo»; quest'ultima, di

²⁸ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, Nota informativa sobre la Política Cultural española (17 novembre 1969), c. 32738.

²⁹ Jesús Jiménez García, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Balmes" de Sociología, Madrid, 1980, p. 341.

conseguenza, per Fraga doveva convertirsi in un mezzo per così dire «socio-antropologico» in grado di difendere e diffondere in modo rinnovato la cultura franchista: il Ministro sostenne, infatti, l'innovazione dell'amministrazione culturale, rendendosi conto del radicale mutamento rappresentato dall'avvento di una società di massa anche in Spagna.

I mezzi di comunicazione per Fraga contribuivano all'estensione nella società di specifici prodotti culturali e, a loro volta, ne potevano creare di nuovi a beneficio dello Stato. In una lettura rigorosamente interna al regime, il politico era consapevole delle coeve riflessioni di Marshall McLuhan sugli effetti prodotti dai mezzi di comunicazione di massa sulla collettività. Dal momento che il fine ultimo della politica era il «popolo spagnolo», il Ministro associò al controllo della carta stampata anche l'interesse per la diffusione della produzione culturale spagnola sempre all'interno dei rigidi schemi valoriali franchisti.

Possiamo spingerci oltre ed avanzare un più che probabile interesse del Ministro per quello che stava accadendo nella Francia di De Gaulle. Il Ministero della Cultura francese divenne il modello esemplare per la politica culturale transizionale. Già negli anni Sessanta, Fraga guardava con curiosità all'operato dell'intellettuale André Malraux, Ministro di Cultura Francese dal 1959 che, superando l'idea di una politica culturale e della Belle Arti quale accessorio educativo, si propose come obiettivo la democratizzazione culturale dei francesi, ovvero, la diffusione del maggior numero possibile di «opere dello spirito» alla cittadinanza.

È interessante vedere come, seppur in chiave stravolta e all'interno di un regime autoritario, quindi, per fini legati alla conservazione della dittatura, Fraga non disdegnò le osservazioni politiche di Malraux che pure aveva partecipato, come volontario antifascista, alla Guerra Civile spagnola. Per il Ministro francese la diffusione capillare delle opere d'arte conservava in sé una dimensione quasi religiosa in quanto supporto ideale per ricostruire ed unire simbolicamente la comunità francese che viveva una profonda crisi simbolica e politica³⁰.

³⁰ Cfr.: Xan Bouzada, *El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte*, op. cit., pp. 50-51. Sulla figura di André Malraux si veda: Charles-Louis Foulon, *André Malraux, ministre d'État et le ministère des Affaires culturelles de 1959 à 1969*, in AA.VV., *De Gaulle et Malraux, a colloquy organized by the Institut Charles De Gaulle (Parigi, 13-15 Novembre 1986)*, Plon, Parigi, pp. 221-240. E si

Fraga, alla pari di Malraux, arrivò a concepire la politica culturale come un elemento per rafforzare un Governo in tempi di cambiamento: l'azione culturale contribuiva, grazie ad un'efficace comunicazione, ad arricchire la dignità del Paese. Allo stesso tempo, il Ministro leggeva con grande interesse il sociologo Joffre Dumazedier, pioniere degli studi sul tempo libero. Dumazedier in quegli anni stava riflettendo sul ruolo che la cultura dovesse acquisire in una società di massa. Per il sociologo la cultura è intesa come vita quotidiana, come «forma nella quale un individuo o una società si comportano», di conseguenza, il tempo libero viene concepito come lo spazio entro il quale progettare uno «sviluppo culturale» per la cittadinanza, progresso che deve acquisire forme «popolari», ovvero di accessibilità per tutti i gruppi sociali³¹. Dumazedier descrive, quindi, l'«ozio», attività fondamentale dell'uomo, come campo entro il quale si concretizzi una democratizzazione del sapere e dove la collettività acceda in modo agevole all'informazione sulle opere della tecnica, della scienza, delle arti. In sintesi, il sociologo francese mette in relazione la cultura con l'emergenza di una *leisure society*, una società del tempo libero e dello svago che proprio nelle modalità di fruizione del tempo libero esibiva il proprio livello di civilizzazione.

Se Ruiz Giménez negli anni Cinquanta tentò di avviare una timida politica di apertura nei confronti della cultura liberale e dell'esilio che negli anni della Seconda Repubblica avevano consentito di raggiungere una notevole qualità nella creazione intellettuale ed artistica, Fraga cercò di allontanare lo spettro dell'autarchia culturale spagnola, avvicinandosi nei mezzi e nelle modalità di amministrazione agli altri Paesi occidentali. Questo obiettivo, tuttavia, venne perseguito all'interno di un preciso schema politico che consisteva nel «dare un ordine ai processi di trasformazione, anticipandone gli effetti e controllandone i risultati»³².

La politica culturale franchiana rientrò in un contesto dai contorni ben definiti: mezzi e riflessioni della coeva sociologia e politica europea furono applicati

veda anche: David Alcaud e Charles-Louis Foulon, *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Complexe, Bruxelles, 2004.

³¹ Cfr. Joffre Dumazedier, *De la sociología de la comunicación colectiva a la sociología del desarrollo cultural*, Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina, Quito, 1965. Si veda anche, Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir?*, Seuil, Parigi, 1962.

³² Jesús Jiménez García, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, op. cit., p. 345.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

secondo i tipici dettami franchisti di ordinare, regolare e prevenire possibili effetti indesiderati dell'evoluzione socio-culturale degli anni Sessanta.

Fraga studiò attentamente una nuova immagine internazionale per la penisola iberica nel momento stesso in cui il Paese si apriva alla comunità occidentale: allontanare il passato della *leyenda negra* di sangue e guerre civili divenne l'obiettivo della campagna per lo sviluppo dell'industria turistica spagnola.

Sotto le insegne dello slogan *Spain is different*, la campagna nella prima metà degli anni Sessanta divulgò nel Paese numerosi cartelloni a colori dove il patrimonio artistico e monumentale spagnolo veniva raffigurato, in un indicativo binomio identitario, accanto ad assolate spiagge, pronte a ricevere numerosi turisti.

Attraverso l'iconografia della campagna, negli anni in cui la Spagna si convertì nella prima potenza turistica europea³³, Fraga trasmise l'idea di una terra, «diversa» dal resto dell'Europa e, in quanto tale, più autentica, come potevano testimoniare i luoghi comuni della letteratura romantica ottocentesca, ripresi dalla comunicazione istituzionale; la penisola iberica era un Paese esotico, avventuroso, quasi selvaggio, tutti stereotipi che, però, si associavano indissolubilmente in un costante intreccio ed equivoca sovrapposizione culturale con l'immagine di assolate spiagge, tersi cieli ed ospitali e pacifici paesani.

L'idea di «diversità» divenne il cardine culturale con il quale giustificare una Spagna autoritaria, però, circondata da paesi democratici. Lo slogan divenne, inoltre, il bastione per ridurre l'ostilità dei vicini paesi e lo specchio di un'espressione non trionfalistica, né altisonante, né dogmatica che potesse rendere accettabile all'estero un Paese da lungo tempo dittatoriale. Come spiega uno dei collaboratori dell'Ufficio di Studio che elaborò lo slogan, il sillogismo politico che nascondeva tale espressione era più o meno il seguente «ogni paese è diverso dagli altri paesi; anche la Spagna è un paese»³⁴.

Nella campagna *Spain is different* il Ministro predilesse un'immagine nazionale associata alla cultura popolare, recuperando il peculiare interesse franchista per la

³³ Nel 1950 arrivavano in Spagna 750 mila turisti, nel 1960 vennero superati i 6 milioni di visitatori ed alla fine del decennio si arriverà ai 24 milioni. Il settore turistico per la Spagna degli anni Sessanta rappresentava l'8,1 per cento del PIL. Cfr. Miguel Ángel Criado, *Un turismo 'typical spanish'*, in Juan Carlos Laviana (coord.), *Spain is different: llega la fiebre del turismo*, El Mundo, Madrid, 2006, pp. 7-23.

³⁴ Luis Ponce de León, *"España es diferente"*, "El País", 31 luglio 1976.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

sottocultura di massa: era una Spagna di feste e tamburelli, di corride e flamenco, processioni e *paradores nacionales*, attraversata in lungo e largo dalla rete di alberghi dello Stato spagnolo in prossimità dei monumenti nazionali³⁵.

La fotografia del Ministro galiziano intento ad inaugurare un nuovo *parador* divenne ben nota agli spagnoli, che, di contro ignoravano lo scempio che l'ansia edilizia del *desarrollismo*, senza freni e limiti urbanistici, stava provocando. Ad esempio, la decorazione ed ammobiliamento di alcuni *paradores*, all'epoca di Fraga, fu realizzata prelevando parte del fondo di pittura moderna della sala Santa Catalina dell'Ateneo di Madrid, istituzione culturale edificata alla metà del XIX secolo da un gruppo di spagnoli liberali e francesizzati³⁶.

Il valore intrinseco dell'arte fu dai vertici franchisti accantonato per privilegiare, con diversi mezzi, una funzione propagandistica della cultura; i mezzi della politica si aggiornavano ma nella sostanza e nei contenuti la cultura promossa dalle istituzioni non si discostava molto dalla cultura «patriottica e tradizionale» del primo franchismo.

La questione della modernizzazione dei mezzi con i quali diffondere la cultura adottata dal Governo, tuttavia, per Fraga fu essenziale. Si pensi, ad esempio, all'uso che il Ministro fece del televisore come strumento di politica culturale: i *teleclubs*, piccoli centri rurali di educazione extra-scolastica con la televisione come strumento di aggregazione sociale si associarono ai *libros Rtv*, che racchiudevano l'operazione ministeriale di realizzare una collana di libri tascabili legati alla programmazione di Tve, l'ente televisivo nazionale, per «elevare la cultura popolare, attraverso il fomento della lettura di opere di qualità, poste a disposizione del pubblico a prezzi accessibili»³⁷.

L'interesse per la diffusione popolare della cultura, inoltre venne concretizzata in un'ulteriore misura dell'attivo e dinamico Fraga, i *Festivales de España*, spettacoli teatrali e musicali di natura folklorica che circolavano lungo tutta la penisola

³⁵ Sull'interesse franchista per la sottocultura di massa, si veda: Vicente Sánchez-Biosca, *Las culturas del tardofranquismo*, in *Crisis y descomposición del franquismo*, "Ayer", n. 68., 2007, p. 92.

³⁶ Ada de Moral, *El Ateneo, templo de cultura y democracia*, in "Leer", n. 191, aprile 2008, pp. 16-22.

³⁷ Jesús Jiménez García, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, op. cit., p. 371.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

iberica³⁸; un'iconologia populista che fondeva un passato decorativo *castizo* con una modernità addomesticata: orchestre sinfoniche che interpretavano «musica spagnola» e la volgarità più raffinata di balletti afflammencati o regionali, secondo una rigida ottica di promozione della «tradizionale» cultura spagnola.

L'operazione per il quale il Ministro Fraga è più noto è sicuramente l'allentamento delle maglie della censura grazie a specifici provvedimenti nell'ambito cinematografico e nella stampa. Ad esempio, nel campo della cinematografia, attraverso la nomina di José María Escudero e al tentativo di stimolo e crescita dell'industria nazionale grazie al cosiddetto nuovo cinema spagnolo (Saura, Camus, Summers), Fraga avviò una timida liberalizzazione della censura cinematografica per le opere rivolte ad un pubblico più colto, e quindi, piuttosto ridotto; il Ministro nel 1967 autorizzò le sale di *Arte y Ensayo*, delle sale che dovevano proiettare in lingua originale opere di «rinomato valore cinematografico». All'interno della *Escuela Oficial de Cine*, inoltre, si formarono in questi anni la maggior parte dei cineasti che, opponendosi alla dittatura, animarono il panorama culturale della democrazia.

Come afferma Fraga nelle sue memorie, uno dei principali problemi che dovette affrontare il *Ministerio de Información* fu la persistenza di modalità di censura profondamente arretrate e spesso incomprensibili. Per questo, una volta nell'incarico, si rese conto che era necessario «procedere, togliendo pressione, nello stesso rinnovato modo di utilizzare la forbice, in modo che la gente si abituasse»³⁹.

La riduzione della «pressione» appariva più che mai necessaria in relazione all'evoluzione dello stesso campo della cultura spagnola. Movimenti e tensioni animavano quest'ultimo in un continuo protendersi verso un circuito cosmopolita: il franchismo come potere non agonizzava ma moriva lentamente una maniera

³⁸ I *Festivales de España* rientravano nell'amministrazione della *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos* che riunì nel 1968 la *Dirección General de Información, Cinematografía e Teatro*. Tra il 1968 ed il 1971 c'è un vero boom di Festival: ben 371. Cfr. *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, Cultura popular y espectáculos en España*, Ministerio de Información y Turismo. *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos*, Madrid, 1971.

³⁹ Manuel Fraga Iribarne, *Memoria breve de una vida pública*, op. cit., p. 38.

rancida e difettosa di concepire l'arte, l'esercizio dell'intelligenza estetica o della stessa vita morale⁴⁰.

Nel mondo della cultura, infatti, l'ansia per la modernità era dominante a margine delle istituzioni ufficiali. Ad esempio, la nuova cinematografia di Basilio M. Patino e Carlos Saura, la *gauche divine* di Barcellona, il Partito Comunista e Socialista, che, nella clandestinità facevano circolare traduzioni di Gramsci, Sartre, Lukacs e dello stesso Marx e al cui interno militava la maggior parte degli intellettuali ed artisti di rilievo, il romanzo *Tiempos de silencio* di Luis Martín-Santos (1962) che illustrava la desolazione dell'intellettuale in un paese culturalmente sottosviluppato, l'evoluzione di un'estetica della modernità, come la *pop-art* di Equipo Crónica e Juan Genovés, rappresentarono la chiara testimonianza di come con la creazione di un nuovo linguaggio artistico si cercasse di combattere l'anacronismo del franchismo⁴¹.

Gli stessi Ministri di Franco si videro costretti, volenti o nolenti, a mettere in relazione lo Stato con la nuova produzione culturale e a corteggiare questo linguaggio che intendeva modernizzare il campo delle arti in Spagna.

Si arrivò al paradosso che Laureano Lopez Rodó, Ministro del *Plan de Desarrollo*, riceveva con amabilità nel proprio studio l'editore e poeta dell'opposizione Carlos Barral⁴²; Luis Buñuel, *l'enfant terrible* del cinema spagnolo nel 1961 poté tornare in Spagna dal suo esilio messicano. Anzi il funzionario franchista José Muñoz Fontana, Sottosegretario al cinema, lo stesso anno si recò a Cannes a ricevere «per la Spagna» la Palma d'Oro per il film *Viridiana*. Solo a posteriori, i vertici franchisti si resero conto del forte contenuto iconoclasta ed erotico del film: Muñoz Fontana fu destituito e *Viridiana* completamente censurato.

Come accadde a Buñuel, a partire dagli anni Sessanta, e a numerosi artisti in esilio, dai poeti Pedro Salinas, Luis Cernuda e alla filosofa María Zambrano o a storici

⁴⁰ Jordi Gracia, Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, 2001, p. 342.

⁴¹ Per avere un'idea delle pubblicazioni sulla cultura nel secondo franchismo: Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo*, Mensajero, 1977. José Luis Abellán, *La Cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971. José Luis Abellán, *La industria cultural en España*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975. Carlos Castilla del Pino, *La cultura bajo el franquismo*, Laia, Barcellona, 1977. Elías Díaz, *Pensamiento español en la era de Franco*, Tecnos, Madrid, 1983. Álvaro Ferrary, *La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. El franquismo*, in Javier Paredes (coord), *Historia contemporánea de España*, Ariel Historia, Barcellona, 2002, pp. 836-860.

⁴² Gijs Van Hensbergen, *Guernica. Biografía de un'icona del Novecento*, il Saggiatore, Milano, 2006, pp. 236-238.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

come Américo Castro e Claudio Sánchez Albornoz «spesso venivano mandati segnali da parte di funzionari o di comuni amici: se avessero scelto di rimpatriare, sarebbero stati perdonati di tutto»⁴³.

Anche Fraga nei confronti delle tensioni presenti nel campo della cultura dovette acquisire un atteggiamento più «aperto». Ad esempio, nel 1962 ci fu la prima di *Bodas de Sangre* di Federico García Lorca e allo stesso tempo *La Dolce Vita* di Federico Fellini fu censurata: arrivarono anche in Spagna con un concerto nel 1965 i *Beatles* mentre come lo stesso Ministro ammetteva nelle proprie memorie «le spiagge hanno più bikini che nazareni»⁴⁴.

Alla luce di questi contraddittori cambiamenti all'interno del Paese, nel 1966 venne approvata la nuova *Ley de Prensa* di Fraga⁴⁵. Alla difficoltosa elaborazione della legge, alla quale partecipò anche il futuro Ministro di Cultura, Pío Cabanillas, seguì l'eliminazione della censura preventiva del 1938. Il regime con questa legge acquisì un'apparenza di pluralità. In realtà, eventuali forme repressive venivano applicate a posteriori, a meno che l'editore non desiderasse preventivamente depositare la pubblicazione agli uffici amministrativi per eventuali controlli. Inoltre, attraverso il famigerato articolo due, la libertà d'espressione veniva sottomessa ai principi del *Movimiento Nacional* e, di conseguenza, non esistendo dei riferimenti normativi stabili, spesso gli autori, pur di evitare costose sanzioni e confische, preferirono optare per la autocensura ed evitare a valle di incorrere in una produzione culturale che potesse "offendere" i principi del regime.

La nuova legge di Fraga divenne ancor più restrittiva perché fu applicata assieme alla riforma del Codice Penale del 1967, alla *Ley de Secretos Oficiales* del 1968 ed ai numerosi stati d'eccezione che furono proclamati in quegli anni: tra il 1966 ed il 1975 furono registrati 1270 atti amministrativi per violazione della legge sulla stampa, di questi 405 si trasformarono in multa, mentre decine di autori e scrittori

⁴³ Ibidem, p. 256.

⁴⁴ Manuel Fraga Iribarne, *Memoria breve de una vida pública*, op. cit., p. 136.

⁴⁵ La bibliografia sulla censura negli anni del franchismo sta notevolmente avanzando, in particolare nei confronti della stampa: Carlos Barrera del Barrio, *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*, Ediciones Internacionales Universitaria, Barcellona, 1995. Jörg Hans Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Anthropos, Madrid, 1994. Román Gubern, *Régimen jurídico y función política de la censura cinematográfica bajo el franquismo*, Bellaterra, Barcellona, 1980. Richard K. Curry, *En torno a la censura franquista*, Pliegos, Madrid, 2006. Eduardo Ruiz Bautista (coord), *Tiempo de censura: la represión editorial bajo el franquismo*, Trea, Gijón, 2008.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

furono processati innanzi al *Tribunal de Orden Público* per reati legati all'espressione di opinioni per mezzo stampa⁴⁶.

Questa legge, che giocava sul senso di responsabilità di tutti coloro che intendevano far circolare qualsiasi prodotto culturale all'interno della Spagna, concretizzava la politica culturale del secondo franchismo; in relazione ai cambiamenti che stavano modificando l'economia e la società spagnola, Franco consentì la modernizzazione delle istituzioni e della normativa culturale, tuttavia, sempre all'interno dei rigidi limiti sanciti dalla legislazione dello Stato.

Fraga, infatti, con la sensibilità intellettuale di matrice falangista che si coniugava con una formazione a stretto contatto con i cattolici *comprensivos* degli anni Cinquanta, tentò, seppur tardivamente, di controllare ed incanalare il circolo virtuoso di desiderio di cambiamento che fluiva inarrestabile dalla società e dallo stesso mondo della cultura, grazie a proposte culturali innovative rispetto allo statico panorama franchista.

La campagna dei *25 años de Paz* nel 1964, nonostante Fraga vi dedichi poco spazio nelle sue memorie, rappresentò la maggior campagna di ostentazione del nuovo discorso culturale del regime franchista⁴⁷. Una esposizione itinerante di manifesti (*España en Paz*), una grande mostra nazionale (*España 64*), una serie speciale di francobolli e medaglie, concorsi di discipline artistiche differenti, numerose pubblicazioni ufficiali, oltre che festeggiamenti nelle varie realtà locali, celebrarono la data del primo aprile non più come il giorno in cui i Nazionalisti sbaragliarono il fronte Repubblicano bensì come il momento in cui fu possibile la «pace» tra gli spagnoli.

Come già timidamente avanzavano alcune manifestazioni artistiche del tempo, era arrivato il momento della riconciliazione tra vinti e vincitori, possibile, secondo la lettura del regime, poiché lo Stato franchista aveva raggiunto importanti risultati nel progresso economico e nell'ordine sociale.

Un rapporto del *Ministerio de Información y Turismo* spiega in toni trionfali come «i *XXV años de Paz* sono diventati uno slogan nazionale [...], le Mostre sia quella

⁴⁶ Javier Muñoz Soro, *Parlamentos de papel: la prensa crítica en la crisis del franquismo*, in Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (coord.), *La Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, op. cit., p. 453.

⁴⁷ Una dettagliata ed analitica ricostruzione della campagna in: Paloma Aguilar Fernández, *La memoria histórica de la guerra civil española (1936-1939): un proceso de aprendizaje político*, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, Madrid, 1995, pp. 196 – 222.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

generale sia la monografica [...] hanno raggiunto il milione e mezzo di visitatori». Lo stesso dossier, inoltre, dimenticando strategicamente l'opposizione del mondo della cultura aggiungeva che «le minoranze rettrici dell'intelligenza e della sensibilità prestano la loro nobile cooperazione quando sono convocate da un'impresa nazionale» e motivava con tre obiettivi politici la campagna, dimostrare «l'adesione a Francisco Franco da parte della grande maggioranza della popolazione [...] l'accettazione del *Movimiento* ed i suoi frutti [a livello morale e materiale] e [...] le speranze e desideri per il futuro». Con la campagna, inoltre, per il Ministero si potevano coinvolgere le «generazioni più giovani»⁴⁸. Fraga così dichiarava:

«Ho l'onore di offrire una mostra grafica che raccoglie e sintetizza in modo eloquente il bene supremo della pace della quale gode il popolo spagnolo nel suo primo quarto di secolo di unità, lavoro, ordine e sviluppo. [...] Come proclama questa esposizione [...] oggi sono migliori lo spirito ed il corpo della Patria [...] Non è necessario riferirsi in modo dettagliato alla nostra crescita economica. [...] La promessa si inizia a mantenere ed oggi possiamo costruire su una base reale diversa dai nostri più vicini antecedenti, su un paese sereno e maturo che ha moltiplicato la propria ricchezza e che compete, in molti settori, con le nazioni più industrializzate»⁴⁹.

Il discorso culturale franchista si spostava ora dalla legittimità d'origine, ovvero la vittoria nella Guerra Civile alla legittimità d'esercizio, ovvero ai risultati raggiunti con i *Planes de Desarrollo* dal regime.

La retorica, come la stessa estetica dello Stato franchista, abbandonarono ogni richiamo alla guerra e alla violenza per beneficiarsi di un'immagine fondata sulla prospera pace della crescita economica che poteva giovare a tutta la società, senza distinzioni di sorta. In un riepilogo dell'esposizione di commemorazione sui *25 años de Paz*, Carlos Robles Piquer, Commissario Generale dell'evento, affermava «La riconciliazione degli spagnoli, prima tra le nostre imprese spirituali, fu in molti luoghi risolta, grazie alla coscienza creatrice del nuovo Stato»⁵⁰.

⁴⁸ Ministerio de Información y Turismo Servicio Informativo Español, *Informe sobre la conmemoración del XXV Aniversario de la paz española*, Madrid, 1965, pp. 8-12.

⁴⁹ Palabras del Ministro de Información y Turismo en la Audiencia concedida por S.E. el Jefe del Estado a la Junta Interministerial para la Conmemoración del XXV Aniversario de la Paz – 1 de mayo 1964 e Palabras del Ministro de Información y Turismo en la apertura de la Exposición “España 64”, en Barcelona – 16 de diciembre de 1964, *Ibidem*, pp. 48-49.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 202.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Un ordine pacifico che dimenticava le violenze della Guerra Civile: tecnica, progresso, prosperità animarono il discorso culturale fraghiano. Ogni richiamo diretto alle vicende politiche fu messo da parte, per promuovere un'asettica modernità, proprio come proclamava Gonzalo Fernández de la Mora nel crepuscolo delle ideologie⁵¹.

Le istituzioni culturali introdotte da Fraga, come l'ammorbidirsi della censura su costumi e pubblicazioni, si conciliarono con la fase finale del nazionalcattolicesimo, «la versione più essenziale e carente di retorica»⁵² ed aiutarono il regime ad acquisire un nuovo volto, senza snaturarsi nei contenuti.

⁵¹ Gonzalo Fernández de la Mora cercò di giustificare teoricamente la paradossale situazione di una condizione di sviluppo dell'economia ed assenza delle libertà: Cfr. Gonzalo Fernández de la Mora, *El crepúsculo de las ideologías*, Rialp, Madrid, 1965.

⁵² Alfonso Botti, *Cielo y Dinero. El nacionalcatolicismo en España, 1881-1975*, op. cit., p. 131.



La Commemoración de los XXV Años de Paz tuvo su eco también en los pueblos españoles



Figura 1 Gli spagnoli assistono alle celebrazioni della campagna del Ministro Fraga XXV años de Paz (1964)

3. La politica culturale: paradosso per una dittatura in crisi

L'inchiesta sulla dotazione e livello culturale della famiglia spagnola del 1968 condotta dall'*Instituto Nacional de Estadística* ci dà idea dello stile di vita e consumi

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

culturali negli ultimi anni della dittatura⁵³. Pur evidenziando una profonda frattura tra campagna e città, il 76 per cento delle famiglie spagnole possedeva una radio, il 38 per cento la televisione, il 20 per cento il telefono e solo l'8 per cento il giradischi. Dal punto di vista culturale, invece, l'inchiesta riporta come nel 1968, in un punteggio sul livello degli studi da 0 (analfabeti) a 5 (studi superiori terminati), la media degli spagnoli si collocasse all'1,1. I dati sono profondamente sconcertanti se paragonati a quelli delle altre democrazie occidentali.

Una condizione del tutto scoraggiante, poi, si palesa anche nell'analisi condotta nell'estate del 1973 dall'*Instituto de Opinión Pública* «Ozio e Cultura delle masse nel mondo del lavoro»⁵⁴. Secondo questa indagine, l'89 per cento degli spagnoli non partecipava ad alcuna attività culturale (solo il 5 per cento vi partecipava «poco»), la metà dei lavoratori intervistati non leggeva nemmeno un libro all'anno, il 45 per cento non andava mai al cinema ed il 51 per cento non parlava mai con i colleghi di cinema, teatro o pittura. In un appello agli intellettuali da Siviglia, poi, lo storico Ricardo de La Cierva, ai vertici di *Cultura Popular*, dichiarava come il 90 per cento degli spagnoli sapesse leggere e scrivere, anche se ben l'80 per cento non leggeva nemmeno un libro all'anno⁵⁵.

Queste sintetiche osservazioni riportano la fotografia di un Paese ancora profondamente arretrato dal punto di vista dei consumi culturali, drammaticamente squilibrato nelle varie aree territoriali, però, in grado di registrare uno sbalorditivo dinamismo interno.

È inevitabile associare questo ritardo alla gestione e agli scarsi finanziamenti che lo Stato franchista riserbò al mondo della cultura: negli anni del *II e III Plan de Desarrollo* (1968-1975), quando il reddito nazionale aumentò ben dell'82 per cento, non vi fu una parallela crescita nel bilancio dell'amministrazione culturale⁵⁶. Nonostante il numero di servizi prestati dalle biblioteche spagnole si fosse duplicato in cinque anni, la cifra di libri per abitante rimaneva pari a 0,17, non c'erano state opere di miglioramento nei principali musei ed i monumenti che

⁵³ Instituto Nacional de Estadística, *Encuesta de equipamiento y nivel cultural de las familias (Abril 1975)*, El Instituto, Madrid, 1976.

⁵⁴ Cfr. Nestor Luján, *Una encuesta desoladora*, "El Noticiero Universal", 13 giugno 1973.

⁵⁵ Ricardo de la Cierva y Hocés, *Llamada a los intelectuales*, "ABC" (sin fecha 1974?) [articolo raccolto da *Archivo Linz de la Transición Española*].

⁵⁶ Victoriano Sierra Ludwig, *Inversiones públicas de carácter cultural: Análisis del período 1968-1975*, in "Análisis e Investigaciones culturales", n. 4, luglio-settembre 1980, p. 31.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

godevano della protezione dello Stato ammontavano a 6340 di contro ai 15 mila privi di qualsiasi dichiarazione. Miguel Muñoz Castillejo riflette:

«Nei programmi di investimenti pubblici del 1968-1975, non si distaccano per quantità le dotazioni riservate all'area culturale. In generale si tratta di attività ben poco sviluppate nel nostro paese e che, anche se gli investimenti dedicati in questo periodo servirono per rivitalizzarle, le loro necessità e carenze non poterono essere coperte»⁵⁷.

La politica culturale rientrò nella programmazione dei *Planes de Desarrollo* ma, se gli investimenti pubblici aumentarono tra il 1968 ed il 1975 da quasi 700 milioni di pesetas ad oltre due miliardi e mezzo, non vi fu un vero cambiamento di rotta nel campo delle arti: la lieve crescita di fondi servì per tamponare l'ulteriore deterioramento del patrimonio culturale spagnolo. Nella fase finale della dittatura rispetto alla completa incuria del passato vi fu un timido, seppur disarticolato, interessamento per i beni artistici. Tuttavia, se guardiamo più da vicino, le modalità con le quali vennero stanziati i fondi, la maggior parte delle risorse fu dedicata alla promozione del libro, della cultura popolare e dei *teleclubs*, ovvero agli ambiti culturali dove politica e cultura, con grande facilità, si intrecciavano con funzioni di propaganda e promozione della dittatura a discapito delle manifestazioni artistiche e teatrali.

Un interessante lavoro governativo non edito e redatto nella seconda metà degli anni Settanta per l'Unesco riflette:

«Non si può dire che la cultura sia stato un campo disatteso nel nostro paese, invece si è evidente che fino ad ora le priorità come d'altra parte non potrebbe essere stato altrimenti quando la povertà era il grande problema nazionale, hanno gravitato attorno allo sviluppo economico e all'industrializzazione»⁵⁸.

Lo stesso documento analizza, quindi, nel dettaglio lo spazio dedicato alla cultura nei diversi *Planes*. Infatti, nel *I Plan de Desarrollo* (1964-1967) si ravvisano appena riferimenti alla materia culturale e, quelli che ci sono, si legano alle possibili

⁵⁷ Miguel Muñoz Castillejo, *Objetivos de política cultural en los programas de inversiones públicas durante el periodo 1968-1975*, "Análisis e Investigaciones culturales", n. 4, luglio-settembre 1980, p. 35.

⁵⁸ CDC, *La política cultural en España*, Unesco, Instituto Nacional de Ciencias de la Educación, Madrid, 197?.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

ripercussioni a livello economico. Solo a partire dal *II Plan de Desarrollo* le direttive segnalano la cultura come un mezzo per migliorare la qualità di vita e di ascesa sociale, nonostante le scarse realizzazioni in materia ed, infine, è il *III Plan de Desarrollo* a porre in evidenza la priorità della questione cultura. All'interno del *III Plan* rientrava il Libro Bianco pubblicato nel 1969 dal Ministero di Educazione, inchiesta che rappresentò la prima analisi sistematica della situazione culturale generata dal rapido sviluppo economico e sociale della Spagna. Da tale indagine ne scaturì la *Ley de Educación General* del 1970 che influenzerà la dimensione sociale del *III Plan*, comportando l'inclusione dell'idea di educazione permanente, ovvero di educazione ed arricchimento culturale per gli adulti e di attenzione per la protezione del patrimonio urbano e culturale.

L'anonimo redattore del dossier, tuttavia, conclude rispetto alle attuazioni dei *Planes*:

«la loro applicazione in Spagna non è stata soddisfacente. Tra i difetti bisogna segnalare in primo luogo il predominio di un *focus* utilitario derivato dalla natura stessa del Piano e della preoccupazione di raggiungere il decollo economico del paese e, forse per questo motivo, non si è concesso alla cultura l'ambito che le corrisponde e così non può stupire che ci sia stata la necessità di giustificare il fomento di qualsiasi manifestazione culturale per la sua rendita economica diretta ed indiretta»⁵⁹.

La politica culturale della fase finale della dittatura, nonostante la struttura di progettazione dei *Planes*, rappresentò il primo momento attraverso il quale l'amministrazione statale fu in grado di prendere coscienza del ritardo accumulato dal Paese. Tuttavia, nell'ottica tecnocratica e di una modernizzazione del Paese esclusivamente quantitativa e non qualitativa, la relazione tra mondo delle arti e potere amministrativo fu essenzialmente di *marketing* economico, ovvero, di imbellettamento di una struttura politica autoritaria e tradizionalista che cercava, però, di mascherarsi attraverso i miti della modernità.

⁵⁹ Ibidem.

3.1 Il campo della cultura in opposizione al franchismo

Negli anni Sessanta il campo della cultura in Spagna si muove in un intreccio in tensione dove dominati e dominanti si respingono e confrontano, lottano per sovvertire l'ordine stabilito o per riprodurre lo *status quo*. Tuttavia, la situazione spagnola fu ancor più peculiare: nell'ambito dell'alta cultura, come spiega Aranguren, a partire dagli anni Sessanta, l'*establishment* culturale era ormai la tradizione orteghiana e dei pedagoghi progressisti della *Institución Libre de Enseñanza*⁶⁰, ovvero il paradigma di riferimento dell'alta cultura repubblicana, mentre la maggior parte degli scrittori ed artisti della nuova generazione erano membri o simpatizzanti del clandestino *Partido Comunista de España*; ricordano Carr e Fusi «ironicamente, il marxismo, la filosofia che il franchismo sosteneva aver sradicato nel 1939, si convertì nella subcultura dominante dell'opposizione. La sua influenza fu sempre maggiore nella vita spagnola a partire dal 1960»⁶¹.

In una condizione di profondo dinamismo, dentro la penisola iberica in tutti i settori prese forma una produzione artistica in sintonia con il resto dell'Europa e portatrice di un capitale culturale democratico. *Recitales* di cantautori, rappresentazioni di teatro «alternativo», sessioni di cine-forum, cicli di conferenze sui «segni d'identità» regionali, mostre d'arte che contribuivano a far circolare nel Paese l'estetica e gli stili dell'avanguardia internazionale arricchirono una «liturgia culturale» che «dal basso» e ai margini delle istituzioni franchiste trasmise attraverso la precarietà di una stanza parrocchiale, una rivista sottoposta a sequestri o ad una sala cinematografica vittima di atti vandalici, prima ancora della morte di Franco, l'immaginario di un campo dell'arte di normalizzazione democratica⁶².

Non è semplice definire quando prese forma ed iniziò a delinearsi questo processo di rinnovamento artistico, tuttavia, le istituzioni del franchismo dovettero confrontarsi con tale produzione per evitare che venissero messi in discussione i propri meccanismi di legittimazione intellettuale.

⁶⁰ José Luis Aranguren, *La cultura española y la cultura establecida*, Taurus, Madrid, 1975.

⁶¹ Raymond Carr e Juan Pablo Fusi, *España, de la dictadura a la democracia*, op.cit., p. 166.

⁶² José-Carlos Mainer, *Estado de la cultura y cultura de Estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo)*, in A.A. VV., *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Editorial Verbum, Madrid, 2001, p. 158.

Si ingaggiò una lotta fondata su contrastanti atteggiamenti da parte del regime: da un lato una produzione culturale di livello e portatrice di valori democratici, dall'altro le variabili consegne governative che non vollero mai una piena integrazione del mondo intellettuale ma al contrario una «neutralizzazione discreta»⁶³.

È possibile arrivare alla conclusione che le fessure che si aprirono all'interno del sistema di controllo culturale franchista furono legate tutte alla tipologia di pubblico e alle possibilità di diffusione sociale dell'opera d'arte.

In questa battaglia tra la cultura ufficiale franchista ed una produzione in sintonia con le democrazie occidentali, il mondo delle arti si trasformò nella fase finale della dittatura in uno strumento simbolico di lotta al regime⁶⁴. Il realismo sociale, il nuovo sperimentalismo nella scrittura che cercava di distruggere i miti imperanti nell'*establishment*, la stessa *pop-art* ed i gruppi d'arte d'avanguardia si trasformarono in manifesti contro i limiti della dittatura. L'arte, politicizzandosi, andò a braccetto con i movimenti dell'opposizione. Estetica ed etica presero due binari affini: artisti ed intellettuali scrissero lettere contro gli atteggiamenti repressori del Governo, ingrossarono le fila del movimento studentesco, organizzarono *recital* di poesia (per lo più di Jaime Gil de Biedma e Blas de Otero), allestirono omaggi a Machado e Miguel Hernández, presero parte ad *encierros* (come la celebre *Capuchinada* nel Monastero di Sarriá nel 1966 o il noto *encierro* di 300 intellettuali a Montserrat come protesta del processo di *Burgos* del 1970), divenendo i referenti morali dell'opposizione alla dittatura e, quindi, i protagonisti della scena culturale degli anni di transizione.

La risposta governativa fu quella di una censura altalenante che, però, fino alla morte di Franco allestì un muro di repressione attorno a quelli che rappresentarono veri e propri «tabù» del regime: la storia contemporanea di Spagna, il marxismo, il maggio francese del 1968, l'anarchismo, la sessualità ed i

⁶³ Raúl Morodo, *El general y los intelectuales*, in "Cien años de Franco", Suplemento de ABC 3 dicembre 1992.

⁶⁴ Per avere un'idea del ruolo del mondo della cultura come forma di opposizione al franchismo, si veda: Shirley Mangini González, *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Antrophos, Barcellona, 1987.

testi religiosi legati al Concilio II costituirono tutte tematiche che il mondo della cultura in alcun modo poteva affrontare e pubblicizzare⁶⁵.

Ad accrescere il clima di repressione nei confronti di un mondo delle arti, etichettato in modo sprezzante come «rosso» e dissidente, contribuì l'escalation di violenza da parte di piccoli gruppi paramilitari neofascisti che si scagliarono contro le timide manifestazioni di apertura culturale degli ultimi anni del franchismo. Opere d'arte e produzioni culturali legate ad artisti repubblicani o esiliati furono oggetto di duri atti terroristici da parte di gruppi come *Guerrilleros de Cristo Rey*, organizzazione che richiamandosi al nazionalismo cattolico di Franco intendeva lanciare una «crociata» contro i segnali ed i simboli della liberalizzazione della società franchista⁶⁶.

In particolare, la brutale violenza neofascista si riversò con incisiva determinazione nei confronti dell'opera picassiana. Il 23 novembre del 1971 *El Correo Catalán* diede notizia del lancio di varie molotov all'interno di una sala del *Taller Picasso* a Barcellona⁶⁷. Allo stesso tempo, la madrilenza *Galería Theo*, che aveva esposto 24 litografie della picassiana *Suite Vollard* fu oggetto di un analogo sabotaggio. Gli attentati da parte di gruppuscoli di giovani della destra radicale franchista avvenivano sempre nelle stesse forme. Nel cuore della notte e preceduti da minacce⁶⁸, con incendi, imbrattamenti, esplosioni, gli attentati si riversavano contro le case editrici del progressismo di sinistra, contro l'*aperturismo* religioso e le differenti espressioni culturali regionali, come dimostrarono gli assalti alle librerie *Antonio Machado*, alla rivista cattolica *El Ciervo*, ai locali della *Gran Enciclopèdia Catalana* o alla rivista umoristica *Matarros*.

Alla fine di ogni assalto nelle mura delle case editrici, redazioni o gallerie d'arte troneggiavano le scritte *V Comando Adolfo Hitler, Pens, Cans, Cruz Ibérica, Mse*. Nel 1974 la violenza dell'estrema destra si indirizzò nei cinema che proiettavano la *Prima Angélica* di Carlos Saura ed il *Grande Dittatore* di Charlie Chaplin. Ad

⁶⁵ Si veda, lo studio sulle modalità di intervento della censura franchista negli ultimi anni della dittatura: Georgina Cisquella, José Luis Erviti, José A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo*, Anagrama, Barcellona, 2002.

⁶⁶ Una dettagliata ricostruzione degli attentati *ultra* a librerie e cinematografi in: FPI, *Dossier atentados contra la cultura*, 1975, Fc 2278.

⁶⁷ *Destrucción del 'Taller de Picasso'*, "El Correo Catalán", 23 novembre 1971.

⁶⁸ Le minacce si ripetono simili nei vari attentati «Le diverse azioni contro le librerie sovversive e contro le persone che ci lavorano, continueranno. Questa è una libreria-obiettivo fin tanto che persista la vendita di libri di case editrici marxiste e rivoluzionarie. Non c'è fretta. Arriveremo. PENS».

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

esempio, nel cinema Amaya che proiettava la *Prima Angélica* fu oggetto del furto di dodici metri di pellicola e boicottaggio durante la proiezione. Gli attentati alle librerie che esponevano pubblicazioni dell'opposizione al franchismo iniziarono nel 1971 e si perpetrarono fino al 1977⁶⁹: secondo la rivista *Blanco y Negro* da ottobre del 1975 a dicembre dello stesso anno gli attentati ai danni della produzione culturale furono 21, per l'agenzia Europa Press dal 1972 al 1976 furono 125, senza annoverare minacce e imbrattature.

Nonostante le numerose proteste di editori e librai non vi fu alcuna presa di posizione ufficiale da parte dell'amministrazione franchista, tanto che le pubblicazioni dell'opposizione al regime portarono ad individuare nel sistema governativo «due braccia della repressione, quella legale e quella illegale»⁷⁰.



Figura 2 Manifestazione per la libertà d'espressione all'ingresso del Ministerio de Información y Turismo (Madrid, 17 dicembre 1975)

⁶⁹ Cfr. le agenzie in AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Atentados a librería, c. 676.

⁷⁰ FPI, *Dossier atentados contra la cultura*, 1975, Fc 2278.

3.2. Tra aperture e rigida chiusura: gli ultimi Ministri di Información y Turismo

La politica culturale franchiana e in particolare la nuova legge sulla stampa, seppur in modo incontrollato e senza determinare una reale rottura con il passato, rese possibile l'emergenza all'interno della società franchista di «spazi liberi» di discussione ed avanzamento culturale in direzione della democrazia⁷¹. La transizione del campo della cultura anticipò, di conseguenza, il processo di affermazione democratica delle istituzioni politiche. Questa tesi storiografica è stata da più studiosi posta in evidenza: in una costante relazione tra campo della cultura e lotta politica, si rintraccia una forte linea di continuità ed un rapporto di causa-effetto tra l'opposizione alla dittatura ed il cambiamento democratico⁷². Capovolgendo la prospettiva, nel mondo delle arti la transizione iniziò molto prima del 1975. È la produzione culturale, nata all'interno della resistenza al franchismo, che nutre il panorama artistico dopo la morte di Franco. Il campo della cultura viveva da tempo in una condizione di attesa e di volontà di ricostruire la ragione innanzi all'irrazionalismo dell'autarchia culturale franchista: la lotta era condotta da intellettuali ed artisti attraverso il recupero della memoria dei vinti nella Guerra Civile, la ricostruzione di un'avanguardia critica che si trovava in esilio o ridotta al silenzio. L'arte cercò di farsi spazio di fronte agli ancestrali pregiudizi anti-intellettuali del cattolicesimo ispanico.

La produzione culturale dell'opposizione antifranchista, tuttavia, nella sua lotta per la conquista della libertà fu definita e determinata dalle variabili possibilità che le vennero conferite dal franchismo. In particolare, lo stesso regime rispetto a questa cultura acquisterà nel tempo uno strategico atteggiamento di integrazione: prima Ortega e la generazione del 1898, poi l'«apertura» di Ruiz Giménez che rese possibile un primo dialogo con l'esilio e quella di Fraga che consentì la

⁷¹ Applico qui la nozione di «spazi pubblici liberati» di Habermas, ovvero reti di comunicazione dell'opinione pubblica indipendenti dal potere. Jürgen Habermas, *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Gallimard, Parigi 1997; Sara Evans e Harry Boyte, *Free Spaces: The Sources of Democratic Change in America*, Harper and Row, New York, 1986; Francisco Sevillano Calero, *Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos*, in "Pasado y Memoria", 2, 2003, pp. 307-316. Ad esempio, la rivista *Cuadernos para el Diálogo*, pubblicata all'interno della Ley Fraga, attraverso le proprie pagine contribuì alla delegittimazione del franchismo. Cfr. Javier Muñoz Soro, *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Marcial Pons, Madrid, 2006.

⁷² Elías Díaz, *Ética contra política: los intelectuales y el poder*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1990, p. 190.

pubblicazione di nuove riviste liberali, ed, infine una tappa terminale costellata di contraddizioni ed ambiguità⁷³.

Negli anni di usura del regime si avvicendarono lievi tentativi di avanzamento e di apertura che furono tutti inevitabilmente frustrati, con decisive retrocessioni ed un'inusitata recrudescenza della repressione. Fucilazioni di gruppo, stati di eccezione con ripristino di dure condizioni della censura, indignazione della comunità internazionale: in questa tappa c'era un vero e proprio circolo vizioso; il Governo concedeva libertà e quando si approfittava di questa, le ritirava⁷⁴.

Da un punto di vista strettamente politico, all'interno del regime si consumò prima lo scontro tra tecnocratici dell'Opus Dei e riformisti, quindi, tra il *bunker* franchista e gli *aperturistas*, che credevano nella necessità di qualche forma di apertura all'interno delle istituzioni franchiste per favorirne la continuità dopo la morte di Franco. Quindi, la nomina dell'Ammiraglio Carrero Blanco, come capo del Governo nel 1973 ed il suo successivo ed inatteso assassinio da parte dell'Eta, trascinarono il Paese in un vortice schizofrenico di avanzamento e parallelo retrocesso nel cammino per la democrazia.

Si parlava costantemente nel Governo di apertura ma la repressione nei confronti delle arti rimaneva brutale. Un'«apertura con complicazioni»: in realtà, se è possibile trovare un minimo comune denominatore nella politica culturale degli ultimi anni del franchismo è l'assunzione di regole mutevoli in rapporto ad una variabile logica della convenienza.

L'opportunismo insito nel favorire o ostacolare, spesso in modo arbitrario, alcune espressioni culturali piuttosto che altre testimonia come nella politica culturale sia possibile rintracciare i contorni di una «politica pubblica» franchista e di una «sotterranea» che scontrandosi a volte provocano delle risoluzioni da parte del regime in apparenza incomprensibili.

Il concetto di «paradosso» e quello di «invisibilità» si legano a doppio filo all'operato degli ultimi Ministri di *Información y Turismo*, il Ministero che a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta acquisì maggiore centralità nella definizione politica della cultura.

⁷³ Ibidem, pp. 199-206.

⁷⁴ Shirley Mangini González, *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, op. cit., p. 201.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Continue trasformazioni amministrative, rapida alternanza dei vertici governativi disegnarono l'operato di un ente culturale in crisi. Dopo Fraga, Alfredo Sánchez Bella⁷⁵, come Ministro di *Información y Turismo* (ottobre 1969-giugno 1973), inasprì la censura nei confronti della cultura: alla tappa di «liberazione» della *Ley de Prensa*, seguì una nuova fase di repressione generalizzata che venne legittimata ideologicamente dal Ministero.

Il Governo «omogeneo» di Carrero Blanco comportò un indurimento rispetto al campo della cultura. Risputò la «visione amministrativa e domestica della politica culturale» peculiare nel franchismo⁷⁶.

La repressione culturale fu, di conseguenza, strettamente legata alle pressioni esterne e alla congiuntura politica del momento. A fasi alterne, in base ai differenti obiettivi politici, la normativa e le istituzioni culturali della dittatura vennero interpretate dai Governi franchisti con maggiore o minore accondiscendenza.

In questo contesto di «accondiscendenza» è necessario inserire la cosiddetta apertura informativa e culturale alla quale danno vita tra la fine del 1973 ed il 1974 le figure di Pío Cabanillas e Ricardo de la Cierva. Il lavoro di rinnovamento culturale del nuovo Ministro di *Información y Turismo* Cabanillas⁷⁷ e del Direttore di *Cultura Popular* de la Cierva⁷⁸, pur rimanendo sempre all'interno degli angusti confini delle leggi fondamentali, consistette nell'interpretare tale normativa alla luce dei settori più riformisti del regime, interessati nel vendere una nuova immagine del Paese al mercato europeo e a guadagnarsi l'appoggio della piccola e media borghesia.

⁷⁵ Alfredo Sánchez Bella (1916-1999), dopo aver combattuto con i falangisti nel fronte nazionale fu *Vicesecretario* nel *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (1940-1941), *Director* dell'*Instituto de Cultura Hispánica* (1946-1956), Ambasciatore nella Repubblica Dominicana, della Colombia e d'Italia. Fu *Ministro de Información y Turismo* tra il 30 ottobre del 1969 ed il giugno del 1973.

⁷⁶ Jesús Jiménez García, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, op. cit., p. 508.

⁷⁷ Pío Cabanillas Gallas (1923-1991) fu nominato procuratore delle *Cortes* franchiste nel 1961, fu segretario di Fraga nel *Ministerio de Información y Turismo* e promotore del *Partido Popular* poi confluito nell'UCD. Divenne Ministro de Cultura, Ministro adjunto al Presidente (1980-1981), Ministro de la Presidencia (1981) y Ministro de Justicia negli anni di Governo UCD. Nel 1989 entrò nel Pp e fu deputato nel Parlamento Europeo.

⁷⁸ Ricardo de la Cierva y Hoces (1926) professore di *Historia Contemporánea Universal y de España* nell'[Universidad de Alcalá de Henares](#) e de *Historia Contemporánea de España e Iberoamérica* en la [Universidad Complutense](#). Fu capo [Gabinete de Estudios sobre Historia](#) nel [Ministerio de Información y Turismo](#) di Fraga. Nel 1973 *director general de Cultura Popular* e *presidente del Instituto Nacional del Libro Español*. Fu nominato Ministro di Cultura UCD nel 1980, nel 1984 divenne *coordinador cultural* de [Alianza Popular](#).

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Cabanillas divenne il fedele interprete della politica culturale che doveva trasmettere lo «spirito del 12 di febbraio», espressione con la quale viene ricordato il discorso di moderata apertura e di invito alla partecipazione politica che il nuovo capo del Governo, Carlos Arias Navarro, pronunciò innanzi alle Corti franchiste per l'appunto il 12 febbraio del 1974. Con grande sorpresa, dopo la fase di chiusura monocolor e tecnocratica di Carrero, Arias Navarro chiamò Cabanillas a dirigere il Ministero di *Información*, una figura politica legata all'entourage di Fraga e al gruppo *Tácito*, gruppo che coinvolgendo l'opposizione moderata, come i liberali, i cristianodemocratici ed i socialdemocratici, intendeva rendere possibile una riforma dall'alto del regime.

Come ricorda Tusell, solo in questo momento Cabanillas smise di essere secondo a Fraga per acquisire una propria dimensione politica: «le sue dichiarazioni furono sempre tese ad ampliare il contenuto dell'*aperturismo*. Queste asserzioni consistevano in frasi come «concepriamo l'informazione come uno strumento di solidarietà sociale e come un mezzo responsabile di fronte alla società», «è urgente perfezionare i meccanismi di democratizzazione del regime», «sarebbe ingiusto ignorare le culture regionali»⁷⁹. Alla fine, niente di concreto, però, sì l'indice di un certo atteggiamento in evoluzione.

Il Ministro Cabanillas, nella cerimonia di insediamento, tracciò le linee generali del suo programma⁸⁰. Diede priorità all'informazione sulla cultura e alla necessità che questa diventasse più obiettiva. Affermava: «la missione dei poteri pubblici in materia culturale deve rispondere al principio della collaborazione e al rispetto delle autonomie. Le idee di tutela gerarchica o di dirigismo statale debbono essere superate»⁸¹. Il Ministro arrivò persino a difendere un teatro sperimentale, oltre a sottolineare come la cultura rappresentasse il livello di civilizzazione di un Paese: «la cultura popolare è il livello espressivo di un popolo, ovvero il grado di civilizzazione che raggiunge questo popolo in rapporto alla propria capacità comunicativa»⁸².

⁷⁹ Genoveva Queipo de Llano, Javier Tusell Gómez, *Tiempos de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición*, Editorial Crítica, Barcellona, 2006, p. 73.

⁸⁰ Cfr. la rassegna stampa, AGA, *Presidencia del Gobierno*, fascicolo Ministro Pío Cabanillas febrero 1974, c. 9036.

⁸¹ *Entenderemos la información como un instrumento de solidaridad social*, "ABC", 6 febbraio del 1974.

⁸² *El desarrollo cultural, conjunto de opciones*, "Ya", 6 febbraio 1974.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Come dimostrano gli editoriali del 7 febbraio del 1974, Cabanillas si trasformò subito per la stampa, ansiosa di un avvicinamento alla “Spagna reale”, in un simbolo del possibile cambiamento⁸³. Nel discorso per la festa del libro (23 aprile 1974), Cabanillas andò oltre alla politica culturale della *paç* fraghiana per arrivare ad affermare «non è oggi possibile un nuovo consenso sociale se non in una società che accetta, nella dimensione culturale e politica, la simultaneità delle relazioni di autorità con le relazioni di conflitto. Per questo è indispensabile che la società permetta un certo grado di inquietudine, connessa alla permanente ricerca di equilibrio»⁸⁴. Inoltre nello stesso discorso, il Ministro concludeva:

«Assieme alla politica sociale ed economica dello Stato contemporaneo, si profila chiara ed urgente la necessità di realizzare una politica culturale basata nella maggior partecipazione possibile della società. [...] La cultura non può essere per più destinata ad una minoranza privilegiata, al contrario, in questo cammino di costruzione pluralista della cultura – accettato come un dato di fatto – deve situarsi lo Stato»⁸⁵.

Per Cabanillas la politica culturale avrebbe dovuto intervenire nella dimensione urbana, quella rurale (ricordando la misura dei *teleclubs*) e quella “suburbana”, del degrado creato dalle numerose città satellite del *desarrollismo*. Per questo motivo, una delle misure adottate dalla sua amministrazione fu quella delle *Aulas de Cultura Popular*, ovvero una versione aggiornata dei *teleclubs* fraghiani nell’obiettivo di far sì che «lo Stato smettesse di essere il ‘Grande Imprenditore’ della cultura che era stato nelle campagne dei *Festivales* per cominciare a rispettare i risultati che tale partecipazione culturale avesse generato»⁸⁶.

Cabanillas, inoltre, rese pubblica l’idea di realizzare un *Consejo Nacional de la Cultura*, ovvero una sorta di Senato delle persone più influenti nei vari contesti artistici ed intellettuali con l’obiettivo di controllare la qualità dell’amministrazione culturale. Infine, nonostante l’elaborazione della *Ley del Libro* che aveva «la finalità

⁸³ Cfr. *Información y apertura*, “El Correo Catalán”, 2 febbraio 1974. *La nueva política de la información*, “Diario di Barcellona”, 7 febbraio 1974. *La vía informativa hacia la participación*, *Informaciones*, 7 febbraio 1974, *Apertura informativa*, “La Vanguardia Española”, 7 febbraio 1974.

⁸⁴ Pío Cabanillas, *Pregón de la Fiesta del Libro pronunciado por el Ministro de Información y Turismo, don Pío Cabanillas Gallas, en el Salón del Consejo de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona*, in “Boletín de Política Cultural”, n. 3, 1974.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Jesús Jiménez García, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, op. cit., 589.

di promuovere il libro spagnolo nelle sue differenti modalità, nelle sue diverse espressioni linguistiche, tanto in Spagna come all'estero»⁸⁷, l'operato di Cabanillas non superò mai la mera retorica.

All'eloquenza linguistica del Ministro sull'apertura si aggiunse quella di de la Cierva che da Direttore di *Cultura Popular* intendeva «acculturare» la società spagnola: «con Franco, il popolo spagnolo smise di avere fame ed imparò a leggere... ora bisogna far sì che legga. Questa è la missione di *Cultura Popular*»⁸⁸.

Né Cabanillas né de la Cierva uscirono dal limite invalicabile delle leggi franchiste: la normativa venne interpretata con uno spirito di conciliazione e di dialogo in grado di migliorare un'immagine di repressione alquanto deteriorata. Il *bunker* franchista, il settore *inmovilista* del regime, però, non accettava che, attraverso questa nuova interpretazione normativa, fosse possibile che opere marxiste, repubblicane o più audaci dal punto di vista morale, fino a poco tempo prima inaccettabili, comparissero nelle vetrine delle librerie spagnole.

José Antonio Girón, procuratore delle Corti franchiste ed esponente del *bunker*, si scagliò contro la timida apertura di Cabanillas: non era ammissibile, a suo avviso, che il Ministro si presentasse in pubblico con la *barreta*, il berretto catalano né che i Premi Nazionali di Teatro, per la prima volta, fossero consegnati a Barcellona ad Adolfo Marsillach, collaboratore dell'antifranchista Alfonso Sastre.

Alla fine di ottobre del 1974, Cabanillas, dopo mesi di opposizione ed ostacoli, fu destituito. La notizia fu comunicata al Ministro da Arias: «la sospensione [...] arrivava direttamente da Franco ed obbediva a tre ragioni concrete: [...], la stampa aveva superato i limiti, la televisione era un 'covo di rossi' e nelle librerie apparivano tutti i generi di libri marxisti»⁸⁹. Inoltre, si mormorava che il Ministro fosse stato allontanato anche perché avesse elaborato un dossier su una possibile apertura in materia erotica.

La destituzione, seguita per solidarietà da Antonio Barrera de Irimo, Ministro dell'Economia, generò una crisi di Governo. La fine dell'apertura di Cabanillas

⁸⁷ Pío Cabanilla, *Pregón de la Fiesta del Libro pronunciado por el Ministro de Información y Turismo*, op. cit., pp. 230-231. Il progetto di Legge sul Libro sarà poi reso effettivo dal Ministro León Herrera Esteban.

⁸⁸ Georgina Cisquella, José Luis Erviti, José A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo*, op. cit., p. 108.

⁸⁹ Genoveva Queipo de Llano, Javier Tusell Gómez, *Tiempos de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición*, op. cit., p. 133.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

provocò una sentita reazione da parte della stampa, che temeva un ritorno al passato⁹⁰. Se la rivista *Cuadernos para el Diálogo* con obiettività evidenziava: «analizzando con spirito critico [...] il lavoro realizzato nel Ministero di Informazione, giusto sarebbe sottolineare che si misurò in modo intelligente la liberalizzazione con l'inasprimento»⁹¹, il resto della stampa, anche europea, esagerando sulle effettive qualità di democratizzazione del Ministro – parlò della fine dell'incarico con grande turbamento⁹². Così, ad esempio, commentava Antonio Alvarez Solís nel *Diario de Barcelona*:

«In questo senso il signor Cabanillas era sì un liberale [...] Sembra che questo sia il motivo che gli è costata la poltrona. [...] Conviene ricordare che alla base di tutti i commenti di condanna della destituzione si può intuire un timore per il futuro più che un indignarsi nel presente per la fine dell'incarico in sé»⁹³.

A prendere il posto di Cabanillas, fu l'avvocato León Herrera Esteban (ottobre 1974 – dicembre 1975), ex Direttore Poste e Telecomunicazioni del Ministero della *Gobernación*: «Sono un uomo che ha basicamente vissuto nella linea del 18 di luglio del 1936, avevo tredici anni in quella data, sono maturato non solo fisicamente ma anche intellettualmente nel *Movimiento Nacional*»⁹⁴. Così il nuovo Ministro di *Información y Turismo* definiva il proprio pensiero politico, di modo che ogni dubbio venisse sgombrato dal campo. Si definiva «franchista fino al midollo». Allo stesso tempo, nella tipica ambiguità che contraddistinse l'ultima tappa di vita del regime, ammetteva anche «vengo a praticare una politica di porte aperte»⁹⁵. O ancora: «Sono qui per continuare quello che realizzò un grande Ministro che si chiamò Manuel Fraga [...] E vengo a continuare anche il lavoro di Pío Cabanillas,

⁹⁰ Cfr. Rassegna stampa, AGA, *Presidencia del Gobierno*, fascicolo Crisis Cabanillas, c. 9039.

⁹¹ Mariano Aguilar Navarro, *El cese*, in «Cuadernos para el Diálogo», dicembre 1974.

⁹² Si arriva all'estremo di ABC. «Ministro, ejemplo y amigo», «ABC», 7 novembre del 1974. Altri titoli sintomatici: *Gracias, adios...y hasta luego*, «Aragón Expres», 1 novembre 1974. Manuel Pico, *La paz tiene también su caído*, «Ultima hora», 1 novembre del 1974. *Gracias, Pío*, «Mundo Diario», 31 ottobre 1974.

⁹³ Antonio Alvarez-Solís, *Sin embargo...el miedo*, «Diario de Barcelona», 2 novembre del 1974.

⁹⁴ León Herrera Esteban, «ABC», 30 ottobre del 1974.

⁹⁵ «Non vengo a chiudere nulla di quello che è aperto, né a fermare nulla di quello che non sia in marcia. Camminiamo tutti per questo ampio corso nel quale hanno spazio tante e distinte opinioni, nel rispetto delle istituzioni, dell'alta magistratura, della unità e dello spirito di convivenza nazionale». Così si esprimeva il Ministro Herrera nel novembre del 1974. *León Herrera toma la antorcha de la apertura informativa*, «Mundo Social», novembre 1974.

galiziano d'eccezione, che ho l'onore e dolore di sostituire»⁹⁶. In realtà, nel generale illanguidire delle istituzioni culturali franchiste, Herrera Esteban si mantenne sull'ispido terreno del «possibilismo» politico: portò avanti il progetto politico della *Ley del Libro* di Cabanillas, tenne a battesimo il *Consejo Superior de Cinematografía* prelude, a sua opinione, di una nuova legge sul cinema «verso un rinnovamento del linguaggio cinematografico che, con una libertà responsabile, metta in campo i problemi d'oggi»⁹⁷; allo stesso tempo il Ministro accentuò pesantemente le sanzioni nei confronti di giornali e giornalisti⁹⁸.

Non dimentichiamo che nella prima metà degli anni Settanta si applicò per ben sette volte la misura dello stato d'eccezione con conseguente ritorno alla censura previa. Per tre mesi nell'estate del 1975 nelle province basche della Guipúzcoa e Vizcaya vennero sospesi cinque articoli del *Fuero de los Españoles*: nell'incalzare dell'opposizione, nella richiesta di cambiamento politico e sociale della piccola e media borghesia, nell'accrescersi della condanna internazionale e della Chiesa, dopo le cinque esecuzioni capitali che precedettero la morte di Franco, le politiche culturali dell'ultimo franchismo cercarono di rimanere in bilico nella scivolosa terra di mezzo dell'apertura nella continuità.

Possibilismo, conflitto tra una cultura ufficiale fondata sul nazionalismo ed il tradizionalismo cattolico e le correnti artistiche dell'opposizione: gli ultimi anni della Dittatura, osservati con la lente d'ingrandimento della cultura che circolava nella società, appaiono dominati da una politica di negazione e di repressione autarchica, politica, che, a sua volta, si trovava costretta ad interloquire con valori democratici e tecniche di amministrazione della politica culturale delle vicine democrazie europee.

⁹⁶ *El nuevo Ministro de Información y Turismo hizo un análisis de la actual situación política y esbozo su programa de trabajo*, "Tele Expres", 9 novembre del 1974.

⁹⁷ Cfr. Don León Herrera "Hacia una renovación del lenguaje cinematográfico que, en libertad responsable, planteé nuestros problemas hoy", "Informaciones", 19 dicembre 1974.

⁹⁸ Nei primi mesi del 1975 furono cinquanta le sanzioni nei confronti della stampa Herrera Esteban riteneva che «Si è raggiunto un livello di apertura che devo avvisare non è infinito. In ogni corso d'acqua, in ogni corrente, se non ci sono delle barriere parallele all'alveo si produce lo straripamento. Siamo dell'idea che i margini per queste correnti siano ampi; però sempre ci dovrà essere una sponda. In altre parole, se non si rispetta quello che si deve rispettare – le Leggi Fondamentali, la stessa legge sulla Stampa, le Istituzioni, le alte magistrature che le rappresentano, eccetera – il Ministero non può rimanere impassibile».

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Esteriori correnti di apertura che tralasciavano intravedere sulla superficie del Paese, sempre «con responsabilità» i primi segni di cambiamento del Paese, correnti che «integravano» a proprio piacimento artisti ed intellettuali repubblicani in un'ottica patriottica, modernizzazione tecnocratica che si fondeva con il più rude integrismo convissero fino alla morte di Franco con sotterranee ed occulte intimidazioni e negazioni nei confronti di un campo della cultura fino all'ultimo intravisto con grande timore.



Figura 3 Il Ministro Pío Cabanillas stringe la mano a Franco (Fiera del Libro, Madrid 1974) (Aga)

4. Della modernità: la cosmesi dell'arte contemporanea

Un primo dato emerge: la politica culturale del franchismo si mosse in una condizione di netta separazione tra cultura di massa e cultura per le élite istruite.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Avendo perso la battaglia nell'ambito dell'alta cultura e delle arti, il regime ripose maggior attenzione sulla cultura popolare e folklorica. Era consapevole che la maggiore tolleranza culturale fosse possibile in contesti, come quello della cultura d'élite, dove il pubblico era ridotto. Analizzare la politica artistica del franchismo mette in evidenza come l'integrazione all'interno dello Stato di pratiche artistiche repubblicane o legate all'opposizione rispondesse ad obiettivi di immagine pubblica e di identità sociale specifici.

La Spagna, pur cronicamente isolata dalle correnti culturali occidentali, a lungo bollata dalla difficoltosa etichetta di un irrecuperabile, quanto peculiare, ritardo rispetto al resto dell'Europa, fu il Paese che diede i natali alle maggiori individualità pittoriche della modernità, come Velázquez, Goya o Picasso. Fu sempre nella penisola iberica che nel 1894 venne creato il primo Museo di Arte Contemporanea, con grande anticipazione rispetto al newyorchese Museo di Arte Moderna (1929).

Nonostante questi dati incoraggianti, come dimostra la travagliata storia delle istituzioni museali spagnole o il difficile cammino verso la creazione di una collezione di arte moderna statale, il rapporto tra arte e Stato nel corso del Novecento si articolò in stretta relazione con le vicende politiche del Paese. In particolar modo, la sfumata relazione tra tradizione e modernità nel campo delle arti, si fece ancor più complessa all'indomani del conflitto civile e si intersecò con la politica culturale di controllo e nazionalismo spagnolista dei vertici franchisti.

È indubbio che nei primi anni della dittatura l'arte acquisì una funzione di legittimazione e propaganda del potere sulla base di quanto aveva sostenuto Giménez Caballero nel 1935 in *Arte y Estado*⁹⁹. Questa prima tappa fu dominata dall'estetica falangista che, come il nazismo, pose enfasi nell'arte monumentale per il potere e nell'arte folklorico-familiare per la sfera privata, con alcune differenze motivate dallo speciale spirito di repressione in materia erotica, mantenuto sopra ogni cosa, dalla grande autorità del nazionalcattolicesimo¹⁰⁰.

⁹⁹ Il lavoro di Giménez Caballero fu pubblicato nella rivista *Acción Española* nel 1935 e ricevette dallo Stato fascista italiano il Premio Internazionale Sanremo. Il testo rappresenta l'unica teorizzazione spagnola sulla funzione sociale della produzione artistica nella prospettiva ideologica del fascismo. Cfr. Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Gráfica Universal, Madrid, 1935.

¹⁰⁰ Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcellona, 1977, p. 45.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Spiritualità e cattolicità permearono una pittura classicista e fortemente accademicista: i vertici franchisti favorirono un'estetica fondata su angeli, figure evangeliche, epici ritratti del *Caudillo* ed un enfatico monumentalismo di chiara mimesi fascista. Inoltre, giganteschi gioghi e frecce, atti cerimoniali di grande impatto scenico, rosari e *via crucis* alimentarono la comune iconografia del dopoguerra. Gli artisti legati alla Seconda Repubblica, se riuscirono a sfuggire alla liquidazione fisica del regime, scelsero la via dell'esilio. I movimenti artistici d'avanguardia, come il cubismo ed il surrealismo, per i franchisti rappresentavano la perdita di *españolidad* dell'arte a vantaggio di una concezione materialista della realtà.

Tuttavia, il tentativo di creare uno «stile franchista» si rivelò poco più di un proposito che, dopo la vittoria delle democrazie nella Seconda Guerra Mondiale, fu politicamente isolato dal momento che un progetto fascista ormai non aveva più alcun senso.

Dal punto di vista normativo, invece, le principali finalità delle prime misure legislative franchiste sulla circolazione dell'immagine nella società furono, come in tutti gli altri campi della cultura, di controllo, centralizzazione e dirigismo. Non venne promulgata una legislazione specifica per la protezione delle arti plastiche ma fu applicata la stessa normativa di controllo dei mezzi di comunicazione di massa e della propaganda.

Il franchismo non riuscì, a differenza del fascismo italiano, a proiettare una propria identità fondata su un determinato stile artistico: la relativa indifferenza alle questioni culturali e, al contrario, l'insistenza sulla dimensione religiosa rivela che al suo vertice non si trovava una figura come Mussolini ma un militare come Franco¹⁰¹.

Di conseguenza, l'apertura verso forme artistiche anteriori al 1939 o verso i movimenti d'avanguardia plastica fu precoce. Eugeni d'Ors, dopo aver creato nel 1937 con Dionisio Ridruejo la sezione di stampa e propaganda del nuovo Stato, fu nel 1939 collocato al vertice della Direzione di Belle Arti¹⁰². Nel 1941 d'Ors

¹⁰¹ Alicia Alted Vigil, *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1984, p. 20.

¹⁰² Eugeni d'Ors (1881-1954), formatosi negli ambienti letterari modernisti, fu segretario dell'*Institut d'Estudis Catalans*, direttore del *Department d'Instrucció Pública* della

promosse l'esperienza della *Academia Breve de Crítica de Arte*, nel cui proclama di fondazione si può leggere: «È urgente porre termine alla vergogna per la quale il pubblico di Madrid e quello di quasi tutta la Spagna e, persino dei suoi critici militanti, si trovino sprovvisti della conoscenza di nemmeno una pagina dell'arte contemporanea universale»¹⁰³. La *Academia* si basò sull'annuale *Salón de los Once*, dove a partire dal 1946 fecero la loro comparsa i giovani catalani di Dau al Set (Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç e Joan Tharrats), accompagnati dall'avanguardia di Joan Miró e Salvador Dalí. Nella stessa manifestazione artistica fu possibile, a partire dagli anni Cinquanta, conoscere per la prima volta i giovanissimi Jorge de Oteiza, Josep Guinovart, Antonio Saura e Manolo Millares. Emerge, quindi, un primo elemento: parte della cultura che guiderà il processo di normalizzazione democratica si forma all'interno delle istituzioni franchiste.

Proseguendo in questo rapido *excursus* sulla relazione tra Stato franchista ed avanguardia, nel 1949 nacque la *Escuela de Altamira* con l'obiettivo di riflettere sull'astrazione e sulle coeve correnti artistiche internazionali. Spoliticizzazione, essenzialismo e sconnessione dalla realtà, come elementi costitutori dell'astrattismo pittorico, piacquero al regime. Il *Primer Congreso de Arte Abstracto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo* (1953) fu finanziato dallo stesso Fraga, al tempo segretario generale dell'*Instituto de Cultura Hispánica*¹⁰⁴.

I vertici franchisti si interessarono ai movimenti d'avanguardia astratta nella costruzione di una nuova identità in sintonia con il paradigma di sviluppo economico statunitense: un'arte senza riferimenti politici, profondamente individualista ed in grado di accrescere lo scarso appeal culturale della Spagna franchista era perfettamente consequenziale agli obiettivi della politica diplomatica.

L'arte contemporanea fu promossa nella *Bienal Hispanoamericana de Arte* organizzata dall'*Instituto de Cultura Hispánica*¹⁰⁵. Tre Biennali, a Madrid (1951) a La

Mancomunitat de Catalunya durante la Seconda Repubblica, per poi ricoprire ruoli nell'amministrazione culturale del franchismo.

¹⁰³ Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 88.

¹⁰⁴ Cfr. Sulle origini dell'avanguardia astratta Jorge Luis Marzo, *Art modern i franquisme: els orígens conservador de l'avanguardia i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 2007, pp. 12-22.

¹⁰⁵ Cfr. Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo: el hito de la bienal hispanoamericana de arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Habana (1954) e a Barcellona (1955-1956), nonostante il boicottaggio da parte di alcuni artisti¹⁰⁶, si proposero di costruire e diffondere una nuova immagine della Spagna. Per Gracia le Biennali rappresentarono, dal punto di vista governativo, «una risposta estetica ad un esaurimento politico»¹⁰⁷.

L'informalismo espressionista di *El Paso*, l'astrazione geometrica di *Equipo 57*, la materia, l'uso rinnovato degli oggetti comuni, la densa pasta che ricopre la tela si avvicinarono alle analoghe esperienze dell'espressionismo astratto americano (Pollock, de Kooning, Motherwell) o alla coeva realtà dell'informalismo parigino. L'obiettivo del regime fu quello di occultare l'eccezione politica di uno Stato dittatoriale attraverso la normalizzazione estetica e l'avvicinamento alla realtà dell'arte del resto dell'Occidente.

Lo Stato franchista, fin dagli anni Cinquanta, si presentò come mecenate d'arte. Il Ministro Ruiz-Giménez, alla cerimonia d'inaugurazione della *I Bienal*, spiega con grande chiarezza le motivazioni per le quali lo Stato franchista assimilò l'estetica d'avanguardia:

«Nella nostra situazione concreta, ci sembra che questo aiuto all'autenticità debba assumere due direzioni: da un lato, stimolare il senso storico, ovvero, la collocazione dell'artista nel tempo presente rifuggendo dall'inganno del tradizionalismo formalista; dall'altra parte *fortificare il senso nazionale*, fuggendo da ogni falso universalismo, da qualsiasi provinciale ammirazione per ciò che si realizza fuori dalla propria patria [...] Tanto più grave ed urgente è il nostro compito quanto gli Stati comunisti si sforzano di porre l'arte al loro servizio, realizzando una tremenda mistificazione e caricatura della vera arte. Se si riesce ad ottenere che questa serva al suo unico padrone, lo spirito, si convertirà in un alleato essenziale di qualsiasi opera politica cristiana»¹⁰⁸.

L'espressionismo astratto per i vertici franchisti rappresentava un mezzo per fortificare l'identità nazionale ed i valori cattolici che la animavano, come d'altra parte per contrastare i modelli artistici comunisti. Egualmente, negli Stati Uniti, l'astrazione veniva esaltata per la spoliticizzazione, per il distacco dalla gente comune e la capacità, con il proprio spirito individualista, di contrastare in piena

¹⁰⁶ Cfr. Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Messico, 1986.

¹⁰⁷ Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, op. cit., p. 45.

¹⁰⁸ Joaquín Ruiz Giménez, *Arte y política; relaciones entre arte y estado*, in "El Correo literario", anno II, num. 34-35, Madrid, novembre 1951, p. 1.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Guerra Fredda il mondo sovietico e lo stesso realismo socialista. L'arte astratta era vista come il prodotto di una società di individui liberi e lo specchio più immediato della democrazia nordamericana¹⁰⁹.

Di conseguenza, per i tecnocratici dell'Opus Dei, che volevano adattare alla Spagna autoritaria i principi del libero mercato statunitense, l'estetica dell'astrazione poteva contribuire all'impresa di modernizzare la penisola iberica senza incorrere in cambiamenti politico-istituzionali non desiderati.

Tra i tanti paradossi che caratterizzano il franchismo, quindi, si rintraccia la volontà di utilizzare un certo tipo di avanguardia a proprio vantaggio. Le ragioni di questa accettazione ed, anzi, promozione sono evidenti.

Come ricorda Tàpies nelle proprie memorie, quando Franco venne invitato a vedere la sala dei giovani artisti durante l'inaugurazione della *Bienal* «qualcuno, credo Alberto del Castillo, disse a Franco: “Eccellenza, questa è la sala dei rivoluzionari?”. E sembra che il dittatore rispose: “Se fanno la rivoluzione così...”»¹¹⁰.

Per il regime, infatti, la pratica artistica moderna, come forma di contestazione politica, possedeva un valore ed efficacia relative e, seppure negli anni Sessanta ci furono casi di censura a mostre ed opere pittoriche compromettenti, come accadde allo scultore comunista Agustín Ibarrola e al pittore Juan Genovés, il franchismo non ebbe timori ad integrare l'avanguardia pittorica come propria immagine di fronte alla comunità internazionale.

Inoltre, l'arte astratta, rispetto ad altri generi artistici, come il neorealismo cinematografico o le incisioni realiste di *Estampa Popular*, era portatrice di messaggi criptici e difficilmente accessibili alla gente comune: ai vertici della dittatura, quindi, non interessava se, in privato, alcuni artisti professassero idee contrarie al regime, il fattore importante, alla luce dei nuovi rapporti con gli Stati Uniti, era il valore di per sé carismatico dell'arte contemporanea e l'immediato messaggio di

¹⁰⁹ Sull'articolato rapporto tra politica culturale degli Stati Uniti, espressionismo astratto e Guerra Fredda, si veda: Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The Cia and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York, 2000. E si veda anche il testo: Serge Guibault, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983. In questo testo l'espressionismo astratto è visto come il linguaggio artistico che rispondeva alla nuova immagine degli Stati Uniti dopo la Seconda Guerra Mondiale in funzione anticomunista e quale stendardo del liberalismo statunitense.

¹¹⁰ Jorge Luis Marzo, *Art modern i franquisme: els orígens conservador de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, op. cit., p. 34.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

modernità per una Spagna vista quale anomalia da una consistente fetta della comunità internazionale.

La storia diplomatica spagnola, infatti, fino alla morte del dittatore, fu quella della lotta di uno Stato per mantenersi stabile, quale eccezione autoritaria, all'interno di un'Europa democratica. La politica artistica servì, pertanto, a mascherare, grazie a vetrine come la Biennale di Venezia, la totale assenza di diritti democratici all'interno del Paese.

La principale promotrice di questa politica culturale fu quella che il critico Moreno Galván ha chiamato la «generazione Fraga»¹¹¹. Un eterogeneo gruppo politico-intellettuale che si sentiva affine ai vincitori per il proprio cattolicesimo e l'aristocratico falangismo: un gruppo di giovani che viaggiava spesso a Parigi, Londra, Roma, Buenos Aires e New York. Leggeva Sartre e Camus, visitava le mostre d'arte nel mondo: una generazione alla ricerca di un nuovo modello culturale che la rappresentasse ma che non mettesse a repentaglio il proprio status sociale e politico e che intendeva, quando viaggiava, essere presentabile alla borghesia europea:

«È un ragazzo con gli occhiali, serio e grave, che è arrivato all'Università di Madrid da qualche provincia spagnola. Il padre è un discreto avvocato, o uno sconosciuto militare, a volte un proprietario terriero. A Madrid vive in un Colegio Mayor [...]. La sua stanza lì è semplice e luminosa; ha una piccola biblioteca, una riproduzione di Van Gogh alla parete, un letto semplice e sopra di questo una croce di foggia semplicissima ed austera. I suoi libri – Ortega, José Antonio, Maritain, Unamuno – sono tutti in brossura e sulla tavola, ce ne sono alcuni attentamente annotati. Di mattina dopo una doccia con acqua fredda, va all'Università o alla 'biblioteca del Consejo' per preparare il proprio dottorato [...] L'archetipo corrispondente al secondo livello potrebbe essere madrilenno – è curioso – [...] non risiede in un *Colegio Mayor* ma in una pensione più economica. A volte dispone di una stanza, a trecento pesetas al mese, e va a mangiare alla mensa del Seu [*Sindicato Español Universitario*]. I ragazzi di questo livello non leggono già Rilke o Höderling a meraviglia tradotti e adattati per l'élite, però, citeranno i testi più spagnolizzatori di Unamuno. [...] Infine i ragazzi del primo livello non provano ad eliminare nulla se non cercano di costruire una Spagna ideale, i secondi, invece, si scagliano violentemente contro tutto ciò che è 'decrepito»¹¹².

¹¹¹ Si veda l'incisivo ritratto di questa generazione in: José María Moreno Galván, *La generación de Fraga y su destino*, in "Cuadernos de Ruedo ibérico", Parigi, giugno-luglio 1965, num. 1, pp. 5-16.

¹¹² *Ibidem*.

È questo sia l'incisivo ritratto degli anni giovanili della generazione che andò ad ingrossare le fila dei ministri e dei funzionari franchisti che parteciparono in prima persona al processo di apertura del franchismo sia è la fotografia del contesto culturale ufficiale dove si mossero gli artisti e gli intellettuali che riuscirono ad emergere all'interno del grigiore franchista e poi ressero le fila del processo di democratizzazione. Da questo duplice mondo, dove si mossero i figli di vincitori e vinti, prenderà forma, anche se su versanti contrastanti e spesso in conflitto tra loro, il lento cammino verso la transizione della cultura.

L'interesse dei vertici franchisti non si rivolse solo verso l'arte astratta. La borghesia franchista, alla ricerca di una propria modernità che non sovvertisse l'ordine stabilito, corteggiò costantemente due artisti di primo ordine: Picasso e Miró. Questi due artisti, seppur da presupposti differenti, potevano trasmettere, in un'ottica di nazionalismo spagnolista, la grandezza della Spagna. Picasso era sì un «rosso» ma era in primo luogo «spagnolo» e rappresentava alla perfezione la forza e creatività della cultura iberica. L'arte contemporanea non poteva danneggiare in alcun modo, secondo lo Stato franchista, l'immagine nazionale.

Ciascuno dei tre «geni nazionali», Picasso, Miró e Dalí visse in un rapporto differente con lo Stato franchista. Dalí si inserì nella cornice istituzionale; Miró, seppure durante la Guerra Civile si schierò a lato dei repubblicani, già nel 1941 tornò in Spagna ed optò per una sorta di esilio interno. Divenne il punto di riferimento dei giovani informalisti catalani, veicolando l'immagine «del compromesso intimo autonomo, indistruttibile dell'artista con la propria opera»¹¹³. Rispetto a Picasso la questione appare ancor più complessa: da un lato, la prima rassegna di un'opera del pittore di Malaga fu pubblicata il 5 gennaio del 1946, dall'altro, nonostante i tentativi occulti di avvicinamento dell'artista da parte del regime, Picasso continuò ad essere identificato con il comunismo¹¹⁴. Nonostante il fatto che l'artista si fece promotore delle principali mostre antifranchiste, già negli anni Cinquanta si avviarono i primi e fallimentari tentativi di avvicinamento da parte del Ministero degli Esteri¹¹⁵.

¹¹³ Jorge Luis Marzo, *Art modern i franquisme: els orígens conservador de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, op. cit., p. 43.

¹¹⁴ Le prime forme ufficiali di riconoscimento dell'opera franchista, in: Gijs Van Hensbergen, *Guernica. Biografia di un'icona del Novecento*, op. cit., pp. 224-225.

¹¹⁵ Genoveva Tusell García, *El Picasso más político: el Guernica y su oposición al franquismo*, in *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

L'interesse per l'arte contemporanea acquisì, pertanto, diverse forme e sfumature di significato: il *Ministerio de Información y Turismo* di Fraga portò avanti un'importante opera di divulgazione della modernità:

«A nessuno risulta strano e molto meno per gli artisti e per la critica, il lavoro che realizza la *Dirección General de Información y Turismo*. [...] Fin dal principio, la direzione di queste sale ha dimostrato un eccellente criterio di selezione, dal momento che presenta, non soltanto l'opera degli artisti consacrati ma anche dei giovani [...] Vaquero Turcios, Quirós, Ortega Muñoz, Millares, Canogar, Francisco Mateos, Hernández Mompó, Martín Chirino, José Vento, José Caballero, Gerardo Rueda, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Pancho Cossio, Juana Francés, María Antonia Dans, Genovés [...] Bastano i nomi che citiamo per dar fede che tutta l'arte spagnola del nostro tempo è stata esibita nelle Sale dell'Ateneo di Madrid e per confermare l'efficacia del lavoro che realizza la *Dirección General de Información y Turismo*»¹¹⁶.

Se da un lato l'arte contemporanea acquisì un ruolo essenziale nella diplomazia internazionale, dall'altro all'interno del Paese rappresentò «una manovra legata alla politica culturale del *desarrollismo* e al suo *auto contenimento nella virtualità* del simbolo e della apparenza»¹¹⁷.

L'arte rappresentò un «simbolo», un elemento di «virtualità» per celare, attraverso mezzi politicamente innocui, la realtà di rigido contenimento dei diritti sociali e civili della Spagna. Luis González Robles, *Comisario de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes* tra il 1950 ed il 1970, allestì le principali mostre che lanciarono nel panorama internazionali le nuove generazioni artistiche spagnole (Chillida, Tàpies, Feito, Cuixart...), dando un giro europeista alla politica artistica estera spagnola.

Tuttavia, molti artisti a partire dalla metà degli anni Sessanta decisero di non prendere più parte alle esposizioni ufficiali allestite dal regime: la rottura si fece insanabile e la protesta nei confronti di Franco divenne manifesta¹¹⁸. La

Culturales, Madrid 2006. Sul rapporto tra Stato franchista e *Guernica*, si veda: Giulia Quaggio, *Il Guernica conteso. Percezione, circolazione, ritorno di un dipinto che anche Franco avrebbe voluto*, in "Spagna Contemporanea", n. 36, 2009 [in pubblicazione].

¹¹⁶ Isabel Cajide, *Breve repaso de la labor artística de la Dirección General de Información*, in "Artes", num. Straordinario, dicembre 1964, pp. 39-40.

¹¹⁷ Mónica Nuñez Laiseca, *Arte y política en la España del desarrollismo: (1962-1969)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2006.

¹¹⁸ Per studiare il ruolo degli artisti nell'opposizione al franchismo, si veda: Michelle Vergniolle Delalle, *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Universidad de Valencia, Valencia, 2008.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

riproduzione dell'immagine di Luis Gordillo, la manipolazione dell'iconografia nazionale di Equipo Crónica e di Eduardo Arroyo, la nuova figurazione di chiaro compromesso politico di Juan Genovés che nel 1966 espose la nota sequenza *Cuatro fases en torno a una prohibición* presero le distanze dalla spolicizzata estetica informalista.

La protesta degli artisti non rimase solo sulla tela: la partecipazione alla parigina *Asociación por la Libertad de Cultura* e la costituzione nel 1968 grazie a Genovés della clandestina *Asociación de artistas Plásticos* sancì il definitivo allontanamento del mondo dell'arte dai vertici franchisti.

L'ancora poco conosciuto fondo di *Gabinete de Enlace* dell'Archivio Generale dell'Amministrazione riporta l'interesse che la protesta del mondo della cultura risvegliò all'interno dell'amministrazione franchista. Nonostante l'esteriore benevolenza e promozione franchista dell'arte contemporanea, i dossier, i lanci di agenzia attentamente raccolti, la meticolosa schedatura di ogni singolo artista sono la diretta testimonianza del timore che provocarono le prese di posizione da parte del mondo della cultura contro il franchismo.

Negli uffici del *Ministerio de Información y Turismo* tutti gli artisti, scrittori, editori, poeti e cantautori furono attentamente schedati dalle *Brigadas de Investigación Político-Social*. Vediamo alcuni casi. Accanto alla schedatura di Manuel Vázquez Montalbán¹¹⁹ e del celebre cantautore Juan Manuel Serrat¹²⁰, anche il pittore Josep

¹¹⁹ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Manuel Vázquez Montalbán, c. 477. Nel fascicolo è inclusa una lettera di Ricardo De La Cierva al militare Manuel Díez-Alegría del 7 gennaio del 1974 sui motivi di censura del testo *La via chilena al golpe de Estado*. Poi c'è la schedatura: «Nato a Barcellona nel 1962 aveva 22 anni. Di idee politiche molto avanzate comunistoidi. Scrive ne *El Español*. [...] Attivista comunista detenuto e multato in varie occasioni. [...] Nel 1959 venne messo a disposizione del capo superiore in quanto individuo sospetto a livello sociale e per propaganda sovversiva. Il 13-6-62 passò a disposizione del capitano generale della IV Regione Militare per alterazione dell'ordine pubblico, fu condannato a tre anni di prigione [...]. Si hanno indizi che riceve con certa frequenza propaganda clandestina contro il regime. [...] È l'elemento più estremista della rivista *Triunfo*. Furibondo nemico del regime». Alla nota, accompagnata da fotografia, fa seguito un'informativa sui diversi pseudonimi dello scrittore, oltre che le diverse detenzioni carcerarie. La scheda sulle detenzioni così annota «Nel 1959 ha una multa di 1000 pesetas perché dipinge in questa capitale la lettera P di protesta e fu attivista del Servicio Universitario del Trabajo».

¹²⁰ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Joan Manuel Serrat, c. 473. Nel fascicolo sono attentamente conservate le diverse agenzie di stampa sulle esibizioni del cantante. Interessante la nota informativa 473 del 20 ottobre del 1973 firmata da Herrera Esteban. «Si mette a conoscenza che alle 15 del giorno 14 del mese corrente la radio Alcoy E.A. ha messo un disco – un long play di Juan Manuel Serrat – fatto che ha suscitato i commenti di protesta contro questa radio poiché non appare corretta tale emissione, e si è commentato che dovrebbe essere stabilito un ordine perentorio a tutte le radio di proibire i dischi del Sr.Serrat».

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Renau¹²¹, Tàpies, Picasso e Miró avevano un dossier aperto a loro nome. A prima vista questo appare un dato del tutto contraddittorio, dal momento che la maggior parte degli artisti di avanguardia avevano già celebrato una propria personale all'interno del Paese. Ad esempio, nel 1960 nella Sala Gaspar a Barcellona si realizzò la prima mostra di Picasso, nel 1961 ci fu la prima esposizione del pittore di Malaga a Madrid nel Museo de Arte Contemporáneo, mentre nel 1963 a Barcellona si aprì il primo Museo Picasso, seppure, per non destare dubbi di sorta, chiamato *Collección Sabartés*, il cognome dell'amico e collaboratore dell'artista che aveva raccolto la collezione presentata nel museo.

La schedatura di Tàpies, dopo averne scrupolosamente annotato i dati anagrafici e domicilio, riporta:

«Il 13 agosto del 1964 partecipa in Italia ad una mostra sotto le insegne di *España Libre*. Nel marzo 1966 partecipa all'Assemblea Costituente del Sindacato Democratico degli studenti dell'Università di Barcellona nel convento dei padri cappuccini di Sarrià. Di ideologia catalanista»¹²².

Al di là del potenziale artistico di Tàpies, l'amministrazione franchista scindeva completamente l'arte dalla partecipazione politica dello stesso artista. Di conseguenza, nel dossier vennero annotate tutte le forme di coinvolgimento pubblico di Tàpies nell'opposizione antifranchista. In modo analogo, nei dossier su Miró e Picasso si evidenziava la partecipazione o meno ad atti di protesta; nel caso particolare di Picasso nella scheda vengono riportati i numerosi atti all'interno della penisola iberica a commemorazione dell'artista, celebrazioni che il più delle volte furono vietate perché la stessa opera di Picasso divenne simbolo della libertà e della lotta politica per i diritti democratici. Basti pensare al novantesimo compleanno, nel 1971, che generò diverse manifestazioni di solidarietà nel Paese: il Governo franchista serbò il silenzio più assoluto rispetto alla ricorrenza.

Nemmeno la morte del pittore, l'8 aprile del 1973 fu ufficialmente commemorata dal Governo spagnolo. Ciò non toglie che, secondo la testimonianza raccolta da

¹²¹ Il pittore Renau viene indicato con il nome castigliano José al posto del catalano Josep. AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo José Renau, c. 478.

¹²² AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Antonio Tàpies Puig, c. 473.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Tusell¹²³, a partire dal 1968 la *Dirección de Relaciones Culturales* del Ministero degli Esteri e la *Dirección General de Bellas Artes* accrebbero la propria attenzione sull'articolata questione della proprietà del *Guernica* di Picasso in «esilio» a New York in vista di un possibile ritorno del dipinto in Spagna.

L'idea di Florentino Pérez Embid, direttore di *Bellas Artes*, era quella di recuperare il dipinto dal Museum of Modern Art per farlo tornare in Spagna e collocarlo all'interno di un nuovo museo di arte contemporanea, evitando il rischio di un'indebita appropriazione francese. Alla fine del 1969, tuttavia, Picasso ci tenne a chiarire che il quadro era proprietà della Repubblica e per mano del proprio avvocato fece sapere che il *mural* sarebbe tornato in Spagna solo una volta ristabilite le libertà pubbliche.

L'attenzione per Picasso e la sua opera, fondata su specifiche opportunità politiche per il regime, si scontra, però, con una censura sul mondo dell'arte che rimase presente ed inscalfibile fino alla morte di Franco ed anche oltre.

Il controllo paternalistico nel mondo delle arti è palese nel documento *Tendencias conflictivas en Cultura Popular* redatto nell'aprile del 1972¹²⁴. Il dossier in sei dense pagine ripercorre l'allontanamento degli intellettuali dal regime per arrivare a conteggiare circa 500 artisti politicamente «conflittuali». Nella sezione 4 del dossier dedicata alle Belle Arti, vengono, inoltre, illustrati i fattori potenzialmente pericolosi di un'apertura nel campo della cultura per il regime:

«Uso delle sale di pittura, etc., come luogo di riunione politica. Tematiche anti-regime in pittura e nelle arti. Contributo ad esposizioni anti-regime. Caso dell'esposizione di Milano a vantaggio di *Comisiones Obreras* [...] Persone conflittuali: ALVAREZ Francisco, CORTIJO Francisco, CHUMI CHUMEZ, GENOVES Juan, GIL Daniel, GUINOVART, MILLARES Manuel, SAURA Antonio, PABLO Luis de».

Inoltre nel documento vengono tratte delle conclusioni sulle motivazioni delle difficoltà in materia di politica culturale da parte del Governo franchista:

¹²³ Catalogo, *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.

¹²⁴ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Dirección Cultura Popular Correspondencia (aprile 1972), c. 580. Riportato anche in: Pere Ysàs, *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, op. cit., pp. 238-243.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

«La Ley de Prensa e Imprenta ha creato un problema di censura [...] L'azione positiva del MIT, ora in rinascita, si scontra con un lungo periodo di inattività. [...] La carica della censura morale (80 per cento del lavoro attuale) alla quale potrebbe contribuire la Chiesa [...] Mancanza di lavoro di attrazione di persone dedite e che promuovano i nuovi valori, elemento che bisogna stimolare all'interno dell'azione politica»¹²⁵.

Pochi anni prima della morte di Franco la dittatura era intimorita sempre dagli stessi fattori: la scarsa attività di censura morale e la necessità di accrescere il personale che promuovesse i valori franchisti.

La politica culturale, oltre ad essere scissa tra le direttive all'interno del Paese, differenti da quelle all'estero, si modellava su una condizione paradossale: il regime da un lato collocava sculture astratte nell'autostrada del *Mediterráneo*, dall'altra – solo per riportare un esempio tra i tanti – a Cáceres nel 1975 un libraio venne condannato per scandalo pubblico per aver osato esporre nella vetrina *La Maja desnuda* di Goya.

Un pudico oscurantismo nei confronti della cultura convisse con incoraggianti segnali di apertura negli ultimi anni della dittatura. Nell'estate del 1970 il Governo organizzò una grande retrospettiva dello scultore repubblicano Alberto Sánchez che morì in esilio a Mosca nel 1962, a Barcellona nel 1975 si aprì la *Fundación Miró* e nel luglio dello stesso anno venne inaugurata la nuova sede del *Museo de Arte Contemporáneo* nella Ciudad Universitaria. La solenne inaugurazione della struttura, assai criticata per la povertà della collezione dall'opposizione progressista¹²⁶, rappresentò l'ultima inaugurazione ufficiale alla quale prese parte Franco.

Nel corso della cerimonia il Ministro di Educazione Nazionale, Cruz Martínez Esteruelas evocò le «eroiche giornate dal 36 al 39, quando il fronte di Madrid era stato collocato nella Ciudad Universitaria, dove oggi sorge il Museo»¹²⁷. La modernità artistica doveva convivere con la legittimità bellica della dittatura.

Vicente Pozuelo Escudero, il medico che accompagnò Franco negli ultimi mesi di vita, aggiunge un curioso aneddoto:

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Sulla storia del Museo: María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

¹²⁷ Ibidem, p. 156.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

«Tra gli eventi che vivemmo in quei giorni, ricordo l'inaugurazione, l'11 luglio, del Museo de Arte Contemporáneo [...]. Per un'ora percorremmo tutte le strutture del museo, rimasi impressionato dalla visita, perché sono innamorato dell'Arte con la maiuscola, dalla pittura antica al surrealismo; però la pittura moderna che si esibiva lì mi pareva incomprensibile. Devo confessare che di fronte a qualche quadro mi sentii perfino offeso. [...] Nel Pardo gli feci un commento, che era quasi un'affermazione:

- Sua Eccellenza, che è un tecnico in materia di pittura cosa pensa del nuovo museo?
- E lei?
- Ho domandato io prima, Eccellenza – gli dissi –
- Sorrise, rispondendomi: Beh io penso la stessa cosa che pensi tu, questa non è pittura»¹²⁸.

Quello che contava alla fine della dittatura era l'apertura di un museo in sé e per sé, non tanto per le possibilità pedagogiche dello stesso, quanto perché per i vertici franchisti era fondamentale che nei mezzi di comunicazione di massa se ne parlasse in modo tale che sia nei confronti dell'opposizione sia del resto del mondo potesse farsi strada l'idea di uno Stato in grado di porsi all'altezza delle infrastrutture culturali degli altri paesi europei.

L'arte contemporanea funse da specchio delle allodole e cosmesi democratica. Nonostante ciò a guardare le concrete realizzazioni degli ultimi anni della dittatura in politica artistica, la sensazione è quella di degrado ed abbandono. In un documento sulla «politica di realizzazioni nelle Belle Arti (1968-1972)» si affermava ancora che: «La politica del Governo nell'ambito delle Belle Arti è diretta alla [...]: formazione umana integrale e alla preparazione dell'esercizio responsabile delle libertà, secondo il concetto cristiano della vita e la tradizione e cultura patria»¹²⁹.

D'altro canto le realizzazioni concrete erano state davvero modeste: se maggiore fu l'attività espositiva, la situazione delle infrastrutture era pessima; tra il 1963 ed il 1975 furono creati 49 musei in tutta la Spagna che, come spiega un altro dossier ministeriale, «la creazione non equivale necessariamente alla costruzione di un

¹²⁸ Álvaro Martínez Novillo, *Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, p.46.

¹²⁹ CDC, Ministerio de Educación y Ciencia, *Informe sobre la política de realizaciones en Bellas Artes*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

edificio, alla creazione di un fondo importante o attivazione di un museo, ma solo è il primo passo al quale debbono seguire altri»¹³⁰.

5. Diffondere la cultura popolare

La coscienza soggettiva di una «mutilazione culturale», di una «minore età per decreto» allontanò le classi medie che avevano fatto il loro ingresso nella scena pubblica negli anni del *desarrollismo* da qualsiasi tentazione postfranchista¹³¹. La delegittimazione culturale del franchismo alla metà degli anni Sessanta era ormai realtà. Ciò nondimeno, se nell'ambito della cultura d'élite il discredito nei confronti della politica franchista era palese, non bisogna dimenticare che il regime investì i maggiori sforzi amministrativi nel cercare di attrarre con la propria *aurea mediocritas* le diverse componenti della società spagnola, in particolare proprio le classi medie.

L'applicazione della dicitura «cultura popolare» alle differenti ramificazioni dell'apparato culturale franchista fece riferimento a questo desiderio di captare gli interessi culturali extra-scolastici della società spagnola nel suo assieme. Il tentativo di avvicinarsi al «popolo» fu condotto grazie ad una «sottocultura» che rappresentò il migliore «cordone sanitario» che il regime ebbe per ignorare il capillare diffondersi della cultura liberale e per cercare di frenare il processo di appropriazione dello stesso campo da parte dell'opposizione comunista¹³².

Per questo motivo favorì, grazie alle organizzazioni culturali del *Movimiento* e alle istituzioni ministeriali, sia per motivi estetici sia con un chiaro intento di passivizzazione politica, una cultura fatta di canzoni leggere, processioni di paese, teatro di intrattenimento, romanzi rosa e partite di calcio, «un mosaico che coniugava un nazionalismo ossessivo, un populismo per nulla forbito, erotismo

¹³⁰ CDC, *La política cultural en España*, Unesco, Instituto Nacional de Ciencias de la Educación, Madrid, 197?.

¹³¹ José Carlos Mainer, *La cultura de la transición*, in Carme Molinero (a cura di), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Ediciones Península, Barcellona, 2006, p. 156.

¹³² Cfr. Raymond Carr e Juan Pablo Fusi, *España, de la dictadura a la democracia*, op. cit., pp. 153-163.

residuale e mitologia del genuino ed inespugnabile, il tutto custodito all'interno degli stretti e sempre vigili limiti del dicibile»¹³³.

Nel tardo-franchismo il divorzio tra i due ambiti della politica culturale, *high* e *low*, si rafforzò ed il regime, nonostante le istituzioni culturali falangiste languissero, giocò le ultime carte per avvicinarsi alla società; l'aggettivazione «popolare», associata al termine «educazione» o «azione culturale» proliferò: un ampio comparto del Ministero de *Información y Turismo* sarà specificatamente dedicato alla «cultura popolare», secondo un'accezione prettamente populistica e paternalistica della stessa.

In particolare, fu Fraga a sviluppare le potenzialità intrinseche alla *Dirección de Cultura Popular* con l'obiettivo di incontrare i desideri di una società molto più dinamica. Il caso fraghiano è davvero interessante, in quanto mette in evidenza come il regime fosse a conoscenza delle strategie culturali che venivano sperimentate nei Paesi democratici. Sia la cultura d'élite sia la cultura rivolta alla totalità della società, dal punto di vista governativo, doveva entrare in relazione con il processo di modernizzazione che stava investendo la Spagna negli anni Sessanta.

L'elemento d'unione, pertanto, tra alta cultura e cultura popolare fu rappresentato dal comune interesse utilitaristico per i mezzi di comunicazione della modernità nella gestione di entrambe: nel campo delle arti, l'avanguardia, seppure da presupposti conservatori venne utilizzata per rinnovare l'immagine spagnola, dall'altro la gestione della cultura popolare, intesa dai vertici franchisti come la produzione culturale che doveva circolare nella società spagnola, fu concepita come un valido mezzo per controllare e regolamentare una società in accelerato sviluppo.

La *Dirección de Cultura Popular*, fino a pochi mesi prima della morte di Franco era così articolata: due grandi comparti ne scandivano le funzioni, la *Subdirección General de Acción Cultural* e la *Subdirección General de Promoción y Ordenación Editorial* (febbraio 1975)¹³⁴. Nella prima sottodirezione si gestiva la rete dei *teleclubs* e le campagne culturali, nella seconda, al contrario, tutto quello che aveva a che fare con la promozione e l'ordinamento editoriale, quindi, la promozione dell'editoria

¹³³ Vicente Sánchez-Biosca, *Las culturas del tardofranquismo*, op. cit., p. 92.

¹³⁴ AGA, *Gabinete de Enlace*, Fascicolo León Herrera Esteban, Organigrama Informativo de la Dirección General de Cultura Popular, c. 576.

ma anche la censura. All'interno di questa struttura rientrava anche la *Editora Nacional*, la casa editrice dello Stato franchista.

Un primo dato emerge: per «politica della cultura popolare» il franchismo intendeva tutte quelle pratiche che fossero in relazione con la circolazione di una determinata produzione culturale nella società e, d'altro canto, queste pratiche rappresentavano il mezzo per «educare nella responsabilità» il «popolo spagnolo». Per cultura popolare, quindi, il regime non intendeva la cultura che veniva «dal» popolo ma la cultura «per» il popolo, che coincideva con una produzione massificata, in una ferrea dinamica di acculturazione dall'alto al basso. Solo a partire dagli anni Sessanta, le differenti culture regionali, quindi, «dei» differenti popoli spagnoli iniziarono ad apparire timidamente nel discorso politico franchista. Sulla base di alcune teorie economiche e funzionaliste sul valore della decentralizzazione regionale, prese forma all'interno delle stesse istituzioni franchiste un timido processo di recupero di simboli, miti storici e materiale culturale locale. D'altra parte, bisogna anche ricordare come nel contesto discorsivo del nazionalismo centralista spagnolo il folklore, le tradizioni ancestrali, le feste locali ed, in particolare, il paesaggio delle regioni e dei popoli di Spagna durante tutta la dittatura furono presentati come l'essenza organica della Nazione. Immagini e simboli culturali locali, secondo la lettura franchista, sostenevano reti di significati in grado di promuovere e rafforzare l'identità ispanica¹³⁵.

In termini di finanziamenti la *Dirección de Cultura Popular* ricevette il maggior numero di investimenti, raggiungendo un picco tra il 1969 ed il 1971. Secondo i dati raccolti da Sierra Ludwing, tenendo in considerazione la decelerazione economica tra il 1973 ed il 1974, la somma degli investimenti realizzati nei tre anni nella promozione della cultura popolare è pari a 386,5 milioni di pesetas di contro ai 35 milioni di pesetas investiti nella promozione del libro, ai 90,4 milioni di pesetas per la promozione del cinema all'estero e ai 128,4 milioni per la promozione del teatro, includendo anche i popolari *Festivales de España*¹³⁶.

La politica della cultura popolare, inoltre, cercando di acquisire una propria modernità, fece propria la capillarità della televisione. Le prime trasmissioni

¹³⁵ Cfr. Xosé M. Núñez Seixas, *Nuevos y viejos nacionalistas: la cuestión territorial en el tardofranquismo, 1959-1975*, in "Ayer", n. 68, 2007, pp. 85-86.

¹³⁶ Victoriano Sierra Ludwing, *Inversiones publicas de caracter cultural: Análisis del período 1968-1975*, in "Análisis e Investigaciones Culturales", n. 4, 1980, pp. 15-18.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

televisive risalivano al 1956, tuttavia, il tubo catodico si diffuse in Spagna solo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta: se nel 1960 l'1 per cento delle case spagnole possedeva la televisione, nel 1977 ben il 90 per cento ne aveva una¹³⁷.

Fraga fu il primo a sfruttare il televisore nell'obiettivo di creare dei centri di diffusione culturale extrascolastici, chiamati *teleclubs*, che avevano l'obiettivo di fronteggiare e allo stesso tempo assecondare in base agli obiettivi del regime le trasformazioni della società spagnola.

Una pubblicazione del 1971, tascabile ed economica, racconta la storia della nascita del progetto dei *teleclubs*. Ci soffermeremo su questa storia che aiuta a delineare i tratti dell'idea di cultura popolare del tardo franchismo¹³⁸.

Nel 1964, in un paesino nelle vicinanze di Zamora, alla frontiera con il Portogallo, venne fondato il primo *teleclub*. L'idea fu del laborioso Ministro Fraga durante una visita di Franco alla conca mineraria di Teruel: per il *Caudillo* era necessario che operai e minatori non stessero oziosi nelle taverne ma che occupassero il proprio tempo libero a contatto con la cultura, apprendendo nozioni socialmente utili.

Robles Piquer, su incarico di Fraga, quindi, mise in moto la *Red Nacional de Teleclubs*, attraverso una serie di strutture pilota nelle zone rurali della penisola iberica. Una povera sala fornita dal Comune o dalla Parrocchia, al centro la televisione come fattore di aggregazione e socializzazione cittadina: così si presentavano i *teleclubs*.

Il vero modello di ispirazione, però, fu ancora una volta l'esperienza francese. Malraux apportò alla politica la filosofia dell'azione culturale: il progetto delle *maisons de la culture* concretizzava l'idea di una democratizzazione della cultura, ovvero come spiega Émile Biasini di una «generalizzazione della cultura»; grazie all'edificazione di centri culturali nelle varie località francesi, si palesava «il riconoscimento da parte dello Stato dell'obbligo trascendente che già da tempo deteneva nel campo dell'insegnamento»¹³⁹.

Le case di cultura rappresentarono, quindi, lo strumento per agire nella società attraverso la stessa produzione artistica che, secondo una precisa volontà dello

¹³⁷ Raymond Carr e Juan Pablo Fusi, *España, de la dictadura a la democracia*, op. cit., p.168.

¹³⁸ Carmen Llorca, *Los teleclubs en España*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

¹³⁹ *Propositions d'Émile Biasini concernant les maisons de la culture (octobre 1962)*, in Philippe Poirrer (a cura di), *Les politiques culturelles en France*, Documentation française, Parigi, 2002, pp. 210-220.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Stato, doveva diventare accessibile a tutti i cittadini in maniera analoga a quanto accadeva con l'istruzione elementare. Tuttavia per Malraux era necessario che le case di cultura rifiutassero qualsiasi forma di didatticismo ed allontanassero il rischio di una cultura amatoriale affinché l'arte si aprisse in tutto il suo splendore al popolo. Inoltre, secondo questa lettura l'impatto delle opere d'arte poteva fungere da strumento per trasformare situazioni sociali caratterizzate da una chiara asimmetria della popolazione nell'accesso e godimento culturale.

A questo modello si aggiunse la precoce esperienza canadese di educazione popolare patrocinata dalla *Canadian Broadcasting Corporation*, la *Canadian Association for Adult Education* e la *Canadian Federation of Agriculture* che finanziarono un programma radiofonico «Tribuna Radiofonica Rurale» con l'obiettivo di raggiungere ed educare le masse rurali all'interno di un Paese, come il Canada, già avanzato economicamente¹⁴⁰. In Francia, con la collaborazione dell'Unesco, a partire dal 1952 fu avviato un programma di educazione popolare attraverso la televisione: nella penisola iberica il primo *teleclub* venne inaugurato il 25 novembre del 1964, al contrario delle «Case di Cultura» che in Spagna furono istituite nel 1956, ancor prima che in Francia.

L'istituzione dei *teleclubs* in Spagna, pur partendo da questi presupposti teorici, stravolse il latente concetto di democratizzazione culturale per concepire il tempo libero degli spagnoli come spazio per la socializzazione ai valori del discorso franchista. Le sale dei *teleclubs*, localizzate nei centri rurali, rispondevano più che altro ad un'arbitraria strumentalizzazione della funzione del tempo libero applicata alla sociologia della cultura di Dumazedier¹⁴¹.

Il *teleclub*, secondo l'idea fraghiana, rispondeva, infatti, più che altro ad uno strumento di educazione popolare intesa come «un modello complesso di azione socioculturale, che utilizza l'ozio per suscitare e diffondere conoscenza [...] in senso ascendente ai settori sociali e culturalmente arretrati, favorendo la loro partecipazione ai beni della cultura e sviluppando la loro integrazione comunitaria in un nucleo di valori condivisi»¹⁴².

¹⁴⁰ Chus Cantero, *Los Teleclubs*, in «Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio», n. 6, 2005, p. 106.

¹⁴¹ Cfr. Joffre Dumazedier, *Televisión y educación popular: Los teleclubs en Francia*, Marcel Blondin, Parigi, 1956.

¹⁴² Miguel Muñoz Castillejo, *Objetivos de Política Cultural en los programas de inversiones publicas durante el periodo 1968-1975*, op. cit., p. 35.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Il televisore diventava un elemento di attrazione delle masse popolari che attraverso le proiezioni controllate dallo stesso Governo era in grado di contrastare l'avanzare, seppur diseguale, di un modello di consumi sempre più europeo ed il progressivo illanguidimento delle istituzioni culturali del *Movimiento*. Carmen Llorca Vilaplana, Vicesegretaria della *Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular*, ente nel quale rientrava la *Red Nacional de Teleclubs* affermava:

«Sicuro è che il televisore non è che uno dei molti elementi sui quali deve contare un teleclub perché, posti in funzionamento questi centri, si è visto che hanno superato totalmente l'attività che si considerava come primordiale: guardare la televisione. Effettivamente, in un teleclub si vede la televisione, però il fatto che per assistere a questo spettacolo si riunisca gran parte o la quasi totalità degli abitanti di un borgo implica una convivenza dalla quale possono sorgere altri aspetti ed altre attività»¹⁴³.

La televisione, quindi, divenne ben presto un pretesto per il *teleclub*, a mano a mano che anche in Spagna questo mezzo di comunicazione di massa si diffondeva. Il *teleclub* rappresentava un' «istituzione di prossimità», un ente che consentiva allo Stato di avvicinarsi alle disperse ed arretrate realtà locali. Secondo Manuel Vázquez Montalbán «lì dove non arrivò il libero arbitrio consumista del pubblico, arrivò il Ministero de *Información y Turismo*, con la creazione di *teleclubs* diretti da istruttori»¹⁴⁴.

L'istruttore (*monitor*), sorta di animatore socio-culturale, era il responsabile del funzionamento del *teleclub* e delle sessioni dell'istituzione. Maestri, parroci, professionisti venivano formati direttamente dalla *Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular* attraverso dei corsi per organizzare il tempo libero degli spagnoli. Come affermava la descrizione del *II Plan de Desarrollo*, «il monitor non è propriamente un controllore, un militante, un responsabile, un docente. [...] È un uomo capace di dialogare ma anche di far dialogare tra loro coloro che fanno parte del suo circolo, sarebbe a dire, il monitor è chi incanala la comunicazione televisiva ad un pubblico scarsamente acculturato»¹⁴⁵.

¹⁴³ Carmen Llorca, *Los teleclubs en España*, op. cit., p. 3.

¹⁴⁴ Manuel Vázquez Montalbán, *La penetración americana en España*, Edicusa, Madrid, 1974.

¹⁴⁵ Citazione dal *II Plan de Desarrollo Económico y social*, tratto da: Chus Cantero, *Los Teleclubs*, op. cit., p.114.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Come si è detto, l'idea di «democrazia» è in molte occasioni associata alla realtà del *teleclub*:

«Il teleclub, creato volontariamente, si governa con un procedimento assolutamente democratico. Tutte le cariche direttive sono elette tra i soci, ad eccezione del monitor, grazie ad un'assemblea generale ed il suo mandato dura due anni, rinnovando attualmente la metà delle cariche»¹⁴⁶.

A prima vista, quindi, il *teleclub* appariva come un modello di democrazia, anche se era ferreo il controllo centrale attraverso sia la figura del monitor sia attraverso la cernita e la divulgazione governativa del materiale culturale che poteva circolare all'interno delle strutture. Il termine più appropriato per definire la relazione governativa con questi organismi è quello di una politica di «incanalamento» e di «indirizzamento culturale».

Dal 1964 fino al 1967 furono creati 2124 *teleclubs*, alla fine del 1971 erano 4351 i centri in funzionamento; al 31 dicembre del 1975 non era cresciuto molto il numero delle strutture, arrivando a quota 4629; i centri si dividevano in 48 *teleclubs piloto* che fungevano per dimensioni ed organizzazione da modello per gli altri *teleclubs*, 56 centri della *Sección Femenina*, 282 *teleclubs* regionali e 4243 *teleclubs* locali¹⁴⁷.

Dopo essere stati creati, ai *teleclubs* veniva consegnata una televisione e dell'altro materiale culturale, come il quotidiano del capoluogo, le riviste *Teleradio España Semanal*, *La Voz Social* ed il giornale *Alba* della Campagna di Alfabetizzazione del *Movimiento*¹⁴⁸.

Secondo la pubblicazione di Carmen Llorca, nel *teleclub* le attività dovevano essere molteplici, oltre alle riunioni per assistere ai programmi televisivi, era necessario stimolare, in un'ottica polifunzionale, la visione di film, la creazione di una biblioteca basica, mostre d'arte, spettacoli teatrali e l'ascolto di musica grazie ai giradischi inviati, seppure in pessime condizioni, dallo Stato. Accanto a queste attività di tipo culturale, l'obiettivo governativo era quello di rendere possibili «riunioni periodiche con tutti gli abitanti di una località per promuovere lo

¹⁴⁶ Carmen Llorca, *Los teleclubs en España*, op. cit., p. 7.

¹⁴⁷ Miguel Muñoz Castillejo, *Objetivos de Política Cultural en los programas de inversiones publicas durante el periodo 1968-1975*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁸ Chus Cantero, *Los Teleclubs*, op. cit., p. 110.

sviluppo di attività che risultino a beneficio di tutti, come sono per esempio, la pavimentazione della strada, acquedotti, la realizzazione di nuovi percorsi...».¹⁴⁹

Per il Governo franchista gli investimenti in materia culturale, quindi, dovevano essere sempre legati ad un possibile tornaconto sociale e all'accelerazione della modernizzazione delle realtà agricole. Probabilmente, proprio in questo aspetto troviamo un comune denominatore nelle differenti politiche culturali franchiste: la dimensione di intervento sociale rappresentò il tratto d'unione di una politica tecnocratica che intendeva modernizzare in superficie non nei concreti contenuti.

La televisione pubblica, a partire dal 1968, produsse dei programmi televisivi per i *teleclubs*. Nella programmazione si trattavano tematiche di cultura generale, di divulgazione tecnico-scientifica e qualsiasi argomento che potesse arricchire le conoscenze del mondo agricolo. Ad esempio, *No estamos solos* era un programma informativo sulla realtà rurale e *Ventana abierta* era un programma dagli svariati contenuti culturali ed educativi: il discorso veicolato dai *teleclubs* non era di certo di grande spessore culturale dal momento che si basava sulla televisione e sul comune denominatore dello scarso livello educativo globale della popolazione rurale¹⁵⁰.

Ad esempio, è rimasta traccia negli archivi di un progetto di programmazione per i *teleclubs*. *Operación Nuevos Pueblos* è il titolo della trasmissione, che includeva un concorso per il villaggio che dava prova di maggior vitalità:

«Con il titolo *Operación Nuevos Pueblos* [...] si sottopone alla *Junta Central de la Vicesecretaria de Educación Popular del Ministerio de Información y Turismo* uno spazio destinato a promuovere e stimolare la trasformazione e lo sviluppo dei paesini e nuclei rurali su scala nazionale. Fondamentalmente, il fine di questo contenitore è dimostrare in modo pratico i miglioramenti che si possono realizzare in un paese quando l'immaginazione, l'entusiasmo ed il lavoro si mettono al servizio delle risorse naturali e dell'azione collettiva»¹⁵¹.

Il *plot* della trasmissione schematicamente era il seguente: presentazione del villaggio, interviste con le principali autorità locali, problematiche del paese e possibili risoluzioni da parte della *Junta Delegada* responsabile dell'*Operación*, invito

¹⁴⁹ Carmen Llorca, *Los teleclubs en España*, op. cit., pp. 9-11.

¹⁵⁰ Chus Cantero, *Los Teleclubs*, op. cit., pp. 123-124.

¹⁵¹ AGA, *Dirección Cultura Popular*, fascicolo Notas interiores – director de cultura popular y espectáculos cartas del ministro, *Operación Nuevos Pueblos – Memoria. Anteproyecto* (14 febbraio 1969), c. 71839.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

ai *teleclubs* a partecipare al concorso, intervista ad una personalità politica di spicco e congedo con un cantante che ricordasse che per l'esito contava «il lavoro, l'entusiasmo e l'immaginazione»¹⁵².

I *teleclubs* rientravano perfettamente nella logica tecnocratica di euforica modernizzazione di propaganda del secondo franchismo.

Tra le attività che queste istituzioni sviluppavano si annovera anche la creazione di una piccola biblioteca con volumi che venivano direttamente consegnati dal Ministero de *Información y Turismo*. Ad esempio, nel *teleclub* di Motilla Palancar (Cuenca) nell'aprile del 1969 vennero inviati 85 testi di natura diversa, che, però, ci danno un'idea della tipologia di produzione letteraria con la quale il regime nella sua fase finale desiderava che la popolazione rurale venisse a contatto¹⁵³. Accanto ad "innocui" testi di cultura generale geografica (opere che illustrano le bellezze turistiche di Granada, León o le Asturie, sulle costellazioni o il cielo...), l'apertura ad un certo regionalismo (*Cataluña síntesis de una región* o *Libro de Santiago*), romanzi (*La fuente como pajarito escondido* di Jorge Urrutia, *Londres ciudad centrifuga* di Joaquín Merino o volumi su *Manuel de Falla* o *Benito Pérez Galdós*), si associano pubblicazioni antologiche del giurista e teologo *Alfonso de Castro*, su *Garcilaso de la Vega*, dello scrittore realista *Pedro Antonio de Alarcón*, di quello che è ricordato come il fondatore di Santiago del Cile, *Pedro de Valdivia* o del missionario francescano in California, *Fray Junípero Serra*; d'altro canto, nella stessa lista di testi non mancano, accanto alle *Leyes Fundamentales*, opere di ispirazione cattolica, come *La teología moral en la historia de la salvación*, *la Eucaristia hoy*, *Abel in tierra de Caín*, e rispetto alla storia contemporanea spagnola rintracciamo due testi assai significativi, *Gibraltar, historia de una usurpación* e *Bibliografía de la Guerra de España* di Ricardo de La Cierva. A tutti questi elenchi di testi che venivano spediti senza grandi variazioni nelle differenti realtà spagnole, si aggiungono manuali di *Educación Cívico-Social* o *Guía de Formación Social*. Rispetto al modello culturale del dopoguerra, per il Governo nelle biblioteche degli spagnoli non doveva ora mancare la produzione culturale europea, seppur rigidamente filtrata dalla tradizionale cultura spagnola, cattolica e

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ AGA, *Dirección Cultura Popular*, fascicolo notas interiores – director de cultura popular y espectáculos cartas del ministro, Libros que se envían: Teleclub Tipo: Montilla Palancar (28 aprile 1969), c. 71839. I testi, seppur con qualche lieve variazione sono identici a quelli inviati ai centri di Burgos, Ciudad Real, La Coruña, Cáceres, Córdoba, Zaragoza.

nazionalista. Ancora una volta, quindi, la modernità rimane meramente in superficie nella politica culturale franchista; è nel fondo, o meglio, è dietro l'apparenza di rinnovamento del secondo franchismo che bisogna individuare i veri intenti culturali del regime.

Se, poi, guardiamo più da vicino, l'attività culturale di uno di questi *teleclub*, il panorama rimane desolante. Ciascun *teleclub* doveva compilare un diario delle attività da consegnare, poi, all'amministrazione generale: l'immagine che emerge da questi preziosi documenti per chi studia la cultura popolare nel tardo franchismo è di profonda arretratezza innanzi al processo di democratizzazione che avrebbe cambiato il volto della penisola iberica; non vi era alcuna traccia di una possibile transizione della cultura che avrebbe anticipato quella politica¹⁵⁴.

A Sineu, piccolissimo centro nelle Baleari, le attività di cultura previste dal Governo nel *teleclub* locale, poco prima che morisse Franco, rimangono simili a quelle della Spagna cattolica di «clausura e sacristia», evocata da Machado:

«Una volta giunta la processione alla Chiesa parrocchiale attraverso le strade di Maura e Rosa si predicava un sermone missionario, la Chiesa non era sufficientemente grande per ospitare la moltitudine di fedeli. Conclusa la funzione, si riorganizzò la processione per le strade di Cuartera e Palacio...»¹⁵⁵.

Tra le attività principali del *teleclub* di Sineu, come racconta questa cronaca, c'era quella di organizzare gli omaggi annuali alla Vergine locale, come i concerti parrocchiali ed altre attività similari che rendevano il centro molto vicino ad un patronato o ad un punto di ritrovo religioso per la comunità più che ad un effettivo nucleo di formazione culturale e sociale. Tra le attività, secondo la narrazione nel 1975, si distinguevano 9 incontri di cineclub, 9 rappresentazioni teatrali amatoriali, 32 attività «varie», tra le quali un omaggio a Sor Isabel Sabater «morta in odor di santità e la donazione al centro di una scultura di Jaime Blanquer, immancabilmente, di tema religioso.

Questo furono i *teleclubs* e questa la visione della cultura da diffondere negli ultimi anni del franchismo, contraddittoriamente scisso tra apertura e timoroso rifiuto di

¹⁵⁴ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, Teleclub piloto (Album de foto) Sineu Baleares n. 2582 (año 1975), c. 79357. Gli album, compilati con attenzione dai responsabili dei centri continuano ad essere redatti per tutti gli anni di transizione alla democrazia.

¹⁵⁵ Stralcio dal diario del *teleclub* Sineu che doveva dare atto delle attività compiute. Ibidem.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

qualsiasi novità. Per di più in uno dei numerosi dossier del dicembre del 1973 sulla rete dei *teleclubs*, nel quale si constatava la necessità di incrementare i servizi forniti, il Segretario Generale della *Red Nacional de Teleclubs*, ammetteva:

«Attualmente ci sono 4887 *teleclubs* registrati. Di ciascuno di questi si incarica un Monitor, che è chi promuove e indirizza le attività. In alcuni casi, questi Monitor son persone di una certa cultura (sacerdoti, maestri...) però generalmente sono membri della comunità locale, dotati di buoni propositi e volontà, però di scarsa o nulla formazione culturale»¹⁵⁶.

Sorsero nel tempo dubbi sull'efficacia e la qualità di questi centri. Il materiale televisivo e discografico arrivava per lo più danneggiato: i paesini spagnoli erano isolati, non avevano infrastrutture che agevolassero i trasporti e spesso le televisioni giungevano nel borgo in cattivo stato trascinate da carri di mucche.

Gli eventi che fungevano da catalizzatore dei cittadini nei *teleclubs* erano la vittoria di *Massiel* con «la, la, la» al *Festival de Eurovisión* o le partite di calcio¹⁵⁷. Ciascuna apertura di *teleclub*, oltre che dalla consegna delle differenti attrezzature, era accompagnata da un'intensa copertura mediatica da parte della stampa locale sull'inaugurazione, accanto alla consueta premiazione del centro o del monitor più attivo. Dichiarava trionfante un dettagliato dossier della *Junta Central de Información y Turismo* al principio del 1970:

«Si è estesa notevolmente l'area di diffusione dei programmi di educazione popolare, impartiti dai Teleclubs attraverso i differenti mezzi utilizzati, calcolando che degli stessi si beneficiano già circa due milioni di spagnoli che, fino ad ora, avevano difficile accesso alla cultura, intesa nel senso più ampio»¹⁵⁸.

Nonostante queste trionfali affermazioni, permangono ancora dei dubbi sull'effettiva capacità di coinvolgimento di questi centri rispetto ad «un senso più ampio di cultura»; Ricardo de La Cierva nel 1973, dopo aver visitato i numerosi

¹⁵⁶ AGA, *Dirección General Cultura Popular*, fascicolo Actividades culturales 1974-1978, Informe Asesores de la Red Nacional de Teleclubs (3 dicembre 1973), c. 71867.

¹⁵⁷ Sono queste le memorie di un frequentatore del teleclubs di Villaescusa. Si veda il documentario di RTVE sulla vita di un *teleclub* a Santigoso de A Mezquita (Ourense) che riprende del materiale No-do *Vida en los teleclubs*.

¹⁵⁸ AGA, *Dirección General Cultura Popular*, fascicolo notas interiores – director de cultura popular y espectáculos cartas del ministro, Informe de la sección de Educación popular y teleclubs 18 febbraio 1970, c. 71839.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

teleclubs dispersi nella geografia iberica li definisce «semplici chiacchiere di vecchi di fronte al televisore»¹⁵⁹.

Per queste ragioni, Cabanillas, in qualità di vertice del Ministero de *Información y Turismo*, affiancò all'idea dei *teleclubs*, con l'Ordine del 3 di luglio del 1974, la *Red Nacional de Aulas de Cultura*¹⁶⁰ «con l'obiettivo di fornire ai gruppi di popolazione che si sono trasferiti dal contesto rurale a quello urbano, i mezzi di integrazione culturale imprescindibili. Così si stabilisce nel primo articolo che le Aule di Cultura sono centri di convivenza e di diffusione culturale, costituite da entità pubbliche o private con la partecipazione dello Stato»¹⁶¹.

Si tratta in altre parole di un primo tentativo, nell'ambito dell'apertura di Cabanillas, di elevare il livello dei *teleclubs* e, quindi, di rendere più presentabili le strutture, scinderle dal prioritario elemento di attrazione della televisione, che ormai si stava diffondendo in modo capillare, come di competere con l'opposizione al franchismo in ambito urbano, che aveva la meglio in termini di capacità di diffusione e coinvolgimento attraverso la produzione culturale.

Possiamo, inoltre, già affermare che con questa misura Cabanillas anticiperà per molti aspetti la politica che adotterà come primo Ministro della Cultura negli anni di transizione. Tale politica di rinnovamento, come, d'altro canto, di consapevolezza delle profonde limitazioni dei *teleclubs* è espressa in un *Piano di attività* del 1974 della Direzione Generale di Cultura Popolare¹⁶². Nel dossier emerge sia l'obiettivo basilare di una riorganizzazione della rete sia, dopo aver sollecitato dei resoconti sull'attività culturale nelle diverse province, la volontà di accrescere le Aule Culturali «centri culturali della popolazione suburbana praticamente abbandonati fino ad oggi», accanto alla realizzazione di «Settimane

¹⁵⁹ Emiliano Fernández Prado, *La política cultural. Qué es y para qué sirve*, Ediciones Trea, Gijón, 1991, p. 110.

¹⁶⁰ «Presento con questa nota il progetto di budget di questa Direzione Generale per il prossimo esercizio del 1975 [...] Creazione di Rete di *Aulas de Cultura Popular* nei suburbi delle grandi città; spinta positiva alla politica del libro che non può essere realizzata senza una positiva politica di creazione di nuove biblioteche nei *Teleclubs* e *Aulas*; rivitalizzazione della Rete di Atenei e della smorta Rete di *Teleclubs*; attenzione al mondo intellettuale attraverso un radicale rinnovamento. [...] questo è, dunque, lo spirito del nostro budget. Lanciare così l'autentica rivoluzione culturale spagnola che ha propugnato il Ministro a Barcellona». AGA, *Dirección General Cultura Popular*, fascicolo Actividades culturales 1974-1978, lettera di Ricardo de La Cierva 26-4-1974, c. 71867.

¹⁶¹ AGA, *Dirección General Cultura Popular*, carta 25 junio 1975 Subsecretario General Acción Cultural, c. 64579.

¹⁶² AGA, *Dirección General Cultura Popular*, fascicolo Actividades culturales 1974-1978, Dossier Dirección General de Cultura Popular, Plan de Actividades 1974, c. 71867.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

culturali regionali. Si intende selezionare un campione del patrimonio culturale di ciascuna regione da far visionare alle altre. Con questa iniziativa si desidera una miglior conoscenza dei differenti aspetti culturali del Paese».

L'interesse governativo migrava dalla modernizzazione rurale del campo della cultura degli anni Sessanta al degrado e squilibrio delle periferie urbane. È interessante al riguardo riferirsi ad un progetto governativo, con ogni probabilità del 1974, definito *Proyecto cultural destinado al sector obrero*¹⁶³. In questo documento, accanto ai rurali *teleclubs*, alle aule di cultura e alle case della cultura vi è coscienza del fallimento governativo nella diffusione di servizi culturali alla componente operaia della società ed ai lavoratori dell'industria. Il dossier prova, *in extremis*, a proporre delle soluzioni alternative per cercare di andare incontro alle esigenze culturali di questo strato sociale:

«In linea generale, una politica culturale deve aspirare a diffondere i beni culturali di una società, al maggior numero possibile di persone e facilitare la produzione ed il mantenimento dei beni culturali. Se analizziamo l'applicazione di questo schema alla realtà spagnola, si osserva la mancanza di attuazione nel settore sociale che potremmo chiamare operaio e questo, tanto nella comunicazione dei beni culturali, come nello stimolo alla loro creazione. [...] Se si concretizzano le precedenti affermazioni, si capisce come la politica culturale raggiunge coloro che con un criterio ampio e poco preciso si può chiamare la classe alta e la classe media, però la sua azione non valica le frontiere della classe operaia. [...] Nelle eccezioni, bisogna salvare la *Obra Sindical de Educación y Descanso* che negli ultimi anni ha inciso nella realtà operaia, anche se le attuazioni più importanti si sono limitate all'aspetto sportivo e folklorico [...] Tuttavia, bisogna affrontare la questione operaia da una nuova prospettiva, quale conseguenza del cambiamento sociale profondo che ha scosso la società spagnola negli ultimi anni. Un dato importante lo costituisce l'aumento sostenuto del livello di vita, non della qualità di vita, sperimentato dalla classe lavoratrice e che ha implicato la riduzione della gravità dell'antagonismo di classe, l'operario si è imborghesito nel tempo e nella misura in cui la società del consumo si è imposta»¹⁶⁴.

Partendo dalla consapevolezza che la realtà sociale spagnola non era più quella del dopoguerra, quindi, dal presupposto che gli operai, con i cambiamenti e livellamenti socio-culturali degli anni Sessanta, non rappresentassero più un problema politico come un tempo, la proposta del progetto franchista rimane

¹⁶³ AGA, *Dirección General Cultura Popular*, fascicolo Aulas culturales, Proyecto cultural destinado al sector obrero (senza data), c. 64579.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

quella di creare (sic) dei gruppi culturali all'interno delle stesse imprese attraverso la *Obra Sindical de Educación y Descanso*.

L'idea proposta e veicolata dal documento è quella di «affrontare una politica culturale che superi le diffidenze, le paure e le inibizioni [...] Bisogna disfarsi di una prospettiva paternalista». Dopo questo proclama che sembra quasi un segnale di democratizzazione e di apertura, il dossier torna alla realtà della soluzione propugnata che è quella di creare attraverso le organizzazioni del *Movimiento* dei gruppi culturali all'interno delle fabbriche.

L'amministrazione franchista non mancava di capacità di analisi e coscienza che nelle politiche culturali urgeva un rinnovamento, come dimostra questo interessante documento, il fatto è che le risposte al cambiamento, con una certa inerzia, non andavano più in là di istituzioni culturali analoghe a quelle create nel dopoguerra all'interno di uno Stato, e soprattutto di un mondo, che, inevitabilmente non era più quello del dopoguerra.

Come si è visto accadde per il mondo dell'arte, ciò che rimase capillare fu il controllo poliziesco delle attività che si svolgevano all'interno di centri culturali, club, associazioni cittadine e gli stessi Atenei che rientravano nella gestione della Direzione di Cultura Popolare. Fraga nel 1969 allontanò il regista Alfonso Ungría dal No-Do, il notiziario cinematografico franchista perché nel filmato *Vida en los teleclubs* aveva ritratto una riunione di paesani che discutevano animatamente in galiziano dei problemi del proprio paese.

Riportiamo alcuni esempi di questo ferreo controllo delle istituzioni per la cultura popolare dal fondo del *Gabinete de Enlace*. Una nota della *Dirección General de la Guardia Civil* di Teruel del gennaio del 1971 informava il Ministero de *Información y Turismo* della presenza nella biblioteca del paesino di minatori di Escucha di 30 libri, che pur essendo siglati con il marchio della *Red Nacional de Teleclubs*, erano stati ritirati dal Sindaco del paese perché «la lettura dei testi non era consigliabile, soprattutto per i giovani del *Teleclub*»¹⁶⁵. Si trattava di libri di argomento sindacale e di storia del movimento operaio, come *Historia del anarco-sindacalismo español* di Juan Gómez Casas, *Los trabajadores y el sentido de su historia* di Marcel David o *Marxismo y la Populorum progressio* di Tomás Megalón ma anche (sic) il romanzo “russo” di

¹⁶⁵ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo teleclubs, Nota informativa n. 19 della Dirección General de la Guardia Civil di Teruel (gennaio 1971), c. 586.

Dostoevskij, *Sogno di un uomo ridicolo*. La nota prosegue «Esistono remoti sospetti sul parroco della località nel senso che se i libri sono stati depositati o no da questo Sacerdote. [...] Dei 30 esemplari trovati, tre o quattro di questi sono gli unici che presentano indizi di essere stati letti da alcune persone».

Non mancano, poi, dettagliati resoconti della *Dirección General de Seguridad* sulle differenti associazioni culturali cittadine, di vicini e capifamiglia, che, in un progressivo risveglio della società civile, angustiavano sempre più i vertici franchisti. Infatti, a partire dagli anni Sessanta, la crisi degli alloggi e dei servizi urbani nelle città spagnole provocarono un crescente scontento tra i residenti che sfociò in forme di mobilitazione e di organizzazione della cittadinanza con l'obiettivo di orientare lo sviluppo urbano in base ai propri interessi.

Il regime controllò attentamente tutte queste associazioni cittadine. Conservava, infatti, in modo puntiglioso liste di associazioni di quartiere e di capifamiglia che in qualche modo avrebbero potuto indebolirlo. Ad esempio a Cuenca, la nota della *Dirección General de Seguridad* del 1 dicembre del 1973 concludeva «Tutti i componenti delle rispettive Giunte direttive delle Associazioni riportate, sono, con l'unica eccezione del Tesoriere dell'Associazione di Padri ed Alunni dell'Istituto Tecnico di Mota del Cuervo, già registrato, persone che mancano di antecedenti politici sfavorevoli e osservano una buona condotta in tutti gli aspetti»¹⁶⁶. Sempre del dicembre del 1973 la *Jefatura Superior de Policía* di Bilbao redigeva un'attenta relazione sulle associazioni cittadine in Biscaglia, una delle zone più conflittuali del Paese¹⁶⁷.

Le associazioni nel documento vengono suddivise in associazioni dipendenti dal *Movimiento* che «sono carenti di potere di captazione e di agglutinamento tra gli abitanti del paese. [...] Non creano nessuna situazione conflittuale data la loro attività nulla e si può affermare che sono obsolete, limitandosi ad esistere e molte di queste eccetto l'atto di costituzione non hanno poi svolto nessun'altra attività» ed associazioni regolate dalla legge del 24 dicembre del 1964, che prevedeva la possibilità per i cittadini di riunirsi, seppur senza alcun fine politico. Questo

¹⁶⁶ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Clubs culturales y artísticos e Asociaciones Cabeza de Familia, Nota n. 11624 Dirección General de Seguridad Asociaciones de Cabezas de Familia Cuenca (1 dicembre 1973), c. 431.

¹⁶⁷ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Clubs culturales y artísticos e Asociaciones Cabeza de Familia Informe sobre Asociaciones de familia de la Provincia de Vizcaya (dicembre 1973), c. 431.

secondo caso preoccupava molto di più i vertici franchisti. Nella relazione la polizia sottolinea come questi gruppi sia siano, seppur legalmente, trasformati in occasioni di infiltrazione dapprima dei movimenti cattolici, quindi, del Partito Comunista. Gli argomenti di riflessione e protesta per queste associazioni erano differenti oltre a cultura ed insegnamento, questioni urbanistiche, prezzi, educazione dei bambini, gioventù, «queste commissioni sono la risorsa e la via attraverso la quale le organizzazioni clandestine realizzano il loro lavoro con un programma di azione ben progettato di assoluta opposizione alla gestione amministrativa e di attacco al regime nel porre in evidenza le lacune ed i nei esistenti»¹⁶⁸.

Seguiva, anche in questo secondo documento un'attenta compilazione dei nominativi dei diversi membri delle associazioni con una rapida spiegazione degli «eventi conflittuali» che avevano contraddistinto il loro operato. Ad esempio, l'associazione del quartiere di San Adrián di Bilbao «Fu sospesa per tre mesi per ordine governativo. [...] Alcuni membri della stessa parteciparono nella manifestazione di alcune donne innanzi al Governo Civile del giorno 18-5-1972 per aver protestato per l'ascesa del prezzo del pollo». Come la ricca documentazione raccolta dimostra le associazioni di quartiere, i comitati cittadini nella prima metà degli anni Settanta, con le loro richieste di miglioramento di servizi culturali, oltre che, in modo più generale, di qualità di vita nel quartiere, rappresentarono un'importante spinta alla democratizzazione dello Stato. Il controllo da parte della polizia franchista di queste associazioni fino alla morte di Franco fu costante. E si estese per tutto il 1976.

A livello locale, a dimostrazione che la passività della società nel secondo franchismo, non rappresenta una spiegazione sufficiente al processo transizionale, donne, uomini e giovani¹⁶⁹ si riunivano per discutere dei loro quartieri e delle loro città: nasceva l'esigenza di nuovi servizi formativi, di nuovi centri culturali, di una nuova città che andasse incontro alle esigenze dei residenti¹⁷⁰. Il malessere diffuso

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Numerosi sono anche i club giovanili che vengono presi di mira dalle autorità governative per timore di una possibile attività sovversiva, come accade per il *Club de Amigos de la Unesco*. Spesso il Club venne chiuso e molti eventi culturali furono proibiti dalle autorità.

¹⁷⁰ Vengono pubblicati anche dei “giornalini” per la comunità con la sintesi delle differenti riunioni di vicinato. Ad esempio “*Moratalaz Boletín Informativo de la Asociación de Propietarios y Vecinos*”. Moratalaz è un quartiere nel sud-est di Madrid. Si veda ad esempio

non sfuggì, come si è detto, ai vertici franchisti. Da un lato, tentarono di allestire una vaga progettualità per offrire una controproposta ufficiale alla gestione della cultura, dall'altro la risposta politica più immediata fu quella di monitorare costantemente la protesta di modo che non superasse i limiti consentiti.

Risale all'ottobre del 1973 il dettagliatissimo *Plan Barrio*¹⁷¹. Nel Piano, dopo una rapida constatazione che, alla concentrazione della protesta a Madrid e a Barcellona, e, in particolare, nei quartieri popolari sarebbe seguito «l'aumento delle province colpite, individuandone fino ad un minimo di 20 nel gennaio del 1974 e la quasi totalità nel gennaio del 1975»¹⁷², ed un'approfondita analisi delle *Comisiones de Barrio*¹⁷³ che vengono suddivise in «Associazioni di capifamiglia, Associazioni culturali o sportive, parrocchie, Associazioni di Casalinghe, Associazioni di Consumatori e Associazioni di quartiere o inquilini» si arriva alla conclusione che fosse necessaria un'azione governativa, oltre che di costante informazione per combattere «una forma di azione insidiosa con grande capacità di attecchimento in una massa che si occulta o può nascondersi dentro una Commissione di Quartiere». D'altro canto in uno dei documenti raccolti all'interno del Piano dalla polizia franchista e redatto dall'opposizione a proposito dei «club culturali» osservava: «Il club conduce, la maggior parte delle volte, una vita moribonda sotto il franchismo; in genere, quando nasce, ha una vita intensa ed appassionata, però dopo tre o quattro mesi decade. La gente si stanca di fare sempre le stesse cose, il club inizia a condurre una vita moribonda fino a che muore di morte naturale.

l'editoriale del luglio del 1975: «I cittadini hanno parlato». «I giorni che hanno proceduto lo scorso 4 giugno il nostro quartiere ha conosciuto una considerevole campagna propagandistica. C'erano volantini di entità legali e non che chiedevano al vicinato l'astensione a far spese per quel giorno – come dimostra il disaccordo contro l'incessante aumento del costo della vita – e che non portassero i bambini a scuola per manifestare la non conformità innanzi alla deficienza scolastica e le norme di selezione classiste. [...] I cittadini hanno parlato. Il turno corrisponde ora all'amministrazione». Il Bollettino di Mortalaz è contenuto in: AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Clubs culturales y artísticos, Moratalaz Boletín Informativo de la Asociación de Propietarios y Vecinos (luglio 1975), c. 431.

¹⁷¹ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Clubs culturales y artísticos, Plan Barrio (ottobre 1973), c. 431. Il Piano è assai interessante, perché raccoglie diversa documentazione sull'infiltrazione di organizzazioni cattoliche e comuniste nelle diverse associazioni di quartiere.

¹⁷² Nel dossier vi è pure un grafico sulla crescita della protesta di quartiere con un picco esponenziale dal 1970 e 1973 in particolare a Barcellona.

¹⁷³ Secondo il Plan Barrio: «Si addotta il nome generico di *Comisiones de Barrio* per designare quelle organizzazioni che con diversi nomi (Associazioni di quartiere, Commissioni Popolari, Gruppi di Quartiere, Piattaforme di Quartiere...) sono apparse con il fine apparente o reale di risolvere i problemi esistenti nei quartieri. (...) Chi promuove le Commissioni di Quartiere: organizzazioni sovversive P.C.E., P.S.O.E, PC (m-1), U.S.O.». Ibidem.

Questo non succede perché i giovani siano incostanti o si stanchino. Questo succede perché i giovani, tutto il popolo spagnolo, sta cercando la sua dimensione collettiva, il suo senso sociale»¹⁷⁴.

Sotto l'occhio attento delle *Brigadas de Investigaciones Sociales* rientrava la stessa rete degli Atenei, le istituzioni liberali sorte nella seconda metà dell'Ottocento per incontri e dibattiti culturali in città. Dopo la Guerra Civile, i falangisti occuparono gli Atenei, come accadde con il celebre *Ateneo de Madrid*. Il Movimento prese l'edificio e lo trasformò in *Aula de Cultura de la Delegación Provincial de FET y de las JONS*. A partire dagli anni Cinquanta, l'Ateneo venne incorporato nel Ministero de *Información y Turismo*; con Fraga si cercò di dare all'istituzione un carattere più aperto, ponendovi alla Direzione José María de Cossío (1963-1974), un intellettuale che, seppur avesse instaurato una buona relazione con i vincitori della Guerra Civile, mantenne sempre una stretta relazione con la Generazione del 27. I tentativi di pseudo recupero dell'Ateneo, tuttavia, naufragarono e si alternarono a lunghi periodi di chiusura, censure e alla vana ricerca di trasformare l'istituzione in un'associazione privata, in modo da sfuggire ai controlli governativi, le intimidazioni e le proibizioni che accompagnarono la storia dell'Ateneo negli anni del franchismo.

Come nell'*Ateneo de Madrid*, anche negli altri Atenei spagnoli si moltiplicano, negli ultimi anni della dittatura, i dossier sulla presenza di soggetti pericolosi all'interno delle strutture¹⁷⁵. D'altra parte nel già citato documento *Tendencias conflictivas en Cultura Popular*, in una sezione dedicata alle preoccupazioni franchiste rispetto ai centri di cultura, si ricordava come l'opposizione provasse a «captare atenei, *teleclubs*, *colegios mayores*, etc.; con l'organizzazione nei centri di conferenze e riunioni sovversive, esempi: Ateneo di Madrid e Barcellona (manovre ripetute), captazione di *teleclubs* a Siviglia»¹⁷⁶.

La politica culturale rappresenta un ponte tra due registri, da un lato si riferisce ai supporti istituzionali che canalizzano la creatività estetica, dall'altro agli stili

¹⁷⁴ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Clubs culturales y artísticos, Plan Barrio anexo n.3 Normas U.J.C. sobre el trabajo en los clubs y otras organizaciones de masa (ottobre 1973), c. 431.

¹⁷⁵ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Dirección Cultura Popular, Notas informativas sobre Ateneos en General (1973-1974), c. 580.

¹⁷⁶ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Dirección Cultura Popular, Correspondencia (aprile 1972), c. 580.

collettivi di vita¹⁷⁷. Nonostante i due registri, cultura d'élite e cultura popolare rimasero scissi nello Stato franchista, l'apparenza di «rinnovamento» caratterizzò entrambi negli ultimi anni della dittatura. Nel campo delle arti, l'appoggio franchista ai movimenti d'avanguardia cercò di veicolare il messaggio di un Paese con un capitale culturale sufficiente per apprezzare e valorizzare l'alta cultura; nel campo della cultura per il «popolo», invece, applicando, seppur in modo stravolto l'idea di «azione culturale» francese, tentò di livellare e modernizzare attraverso i mezzi di comunicazione di massa la società spagnola.

Tuttavia, il rinnovamento si convertì in mera apparenza. Esiste un'interessante biografia di Manuel Fraga, dall'indicativo titolo «Il Dottor Fraga ed il Signor Iribarne» che insiste sulla natura di Giano bifronte del Ministro che rinnovò il campo della politica culturale franchista¹⁷⁸. Da un lato, c'era il «Dottor Fraga», il colto professore universitario dalla buona memoria e competente teorico dello Stato, dall'altro «il Signor Iribarne», il politico dall'atteggiamento bellicoso, capace di commettere e giustificare i maggiori spropositi in nome della ragione di Stato. Come non è facile tracciare una lineare biografia di una personalità tanto contraddittoria, così la politica nell'ambito della cultura del tardo franchismo si mosse tra gli angusti limiti di un'opportunistica e cosmetica apertura che non poté mai diventare tale perché frenata da un sistema di profonda lealtà allo Stato legittimato dalla vittoria nazionalista.

6. Verso la transizione culturale

Un'atmosfera rarefatta, un cielo plumbeo incalzano un composito mondo di sacerdoti, chierichetti, donne vestite di nero, croci, traballanti confessionali e parole sussurrate all'orecchio. Un popolo che con la stessa facilità prega, piange, ride e bestemmia convive tra la più austera tradizione cattolica, automobili, elettrodomestici, tacchi a spillo e travestitismo: il paradosso che preannuncia l'estetica postmoderna degli anni Ottanta a stretto contatto con la profonda rapidità del cambiamento sociale che lascia poco spazio all'adattamento. È questa

¹⁷⁷ Toby Miller e George Yúdice, *Política cultural*, Gedisa, Barcellona, 2004, p. 11.

¹⁷⁸ Anxel Vence, *Doctor Fraga y Mister Iribarne: una biografía temperamental*, op. cit.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

l'identità di frontiera malleabile, dialettica e di mutamento culturale che traspare dalle esplorazioni fotografiche di Cristina García Rodero, che nel 1973, con *España Oculta*, iniziò un lungo lavoro di ricerca sulla confluenza di elementi pagani e religiosi nelle feste spagnole¹⁷⁹.

La metafora della modernità nella continuità della tradizione cattolica ed *españolista*, che la fotografa coglie con il proprio lavoro, può essere con facilità trasferita a quanto visse lo Stato franchista nella sua fase di agonia e finale delegittimazione. A discapito della veritiera affermazione secondo la quale il regime guidato dal Generale Franco fu un campione di adattamento alle mutevoli vicende storiche, nel campo della politica culturale la dittatura si trovò completamente spiazzata. Non riuscì, pur cercando degli espedienti, ad anticipare con adeguate misure, le complesse trasformazioni della società spagnola degli anni Sessanta. Se la risposta governativa non fu sufficiente ad arrestare la richiesta di cambiamento che proveniva dalla società accanto al recupero della tradizione culturale che precedette la Guerra Civile da parte di alcuni settori falangisti e cattolici, egualmente non è possibile affermare che non esistette un'amministrazione culturale franchista con precise volontà in merito.

Si trattò di una struttura burocratica dispersa, spesso duplice ed eterogenea che, nata negli anni del conflitto civile, ebbe, assieme alle istituzioni religiose, come obiettivo prioritario quello di difendere e diffondere l'ufficiale cultura nazionalcattolica e che, nonostante più o meno lievi trasformazioni interne, non cambiò mai sino alla morte del dittatore nel novembre del 1975.

La composizione politica del franchismo, dove la coalizione nazionalista era formata da monarchici tradizionalisti, cattolici, militari e falangisti impedirono la formazione di un'autentica estetica e stile culturale franchista. I sogni rivoluzionari furono accantonati e a prevalere fu la componente cattolica, non titanici progetti alla Albert Speer, bensì il ritorno al passato, fondato sulla *Reconquista*, i Re Cattolici ed una morale rigidamente cristiana e pudica. Una sorta di provincialismo, accademicista, duramente bigotto si impossessò della politica culturale franchista fino alla morte del dittatore, elemento che si comprende ancor di più, se si valuta la stessa figura politica di Franco, un militare, avvezzo più alle caserme che ai musei e alle accademie, assai scettico e diffidente rispetto al mondo della cultura.

¹⁷⁹ Cristina García Rodero, *España oculta*, Lunwerg, Barcellona, Madrid, 1989.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

Nonostante ciò, a partire dagli anni Cinquanta, si intravedono i segnali di una politica culturale all'insegna della duplicità, con tentativi da parte di settori falangisti e cattolici di integrazione di figure del campo della cultura della tradizione repubblicana al servizio di un progetto nazionalista, simile a quello di Giovanni Gentile nei primi anni del fascismo italiano¹⁸⁰.

Finché Franco fu in vita, la politica culturale, alla quale furono dedicate ridotte risorse economiche, venne sezionata tra diversi enti: laddove il Ministero de *Información y Turismo* era rigidamente tradizionalista, il Ministero de *Educación* timidamente si accingeva a comunicare con la cultura dell'esilio o con l'opposizione più moderata. E viceversa: un gioco di precari equilibri per far sì che la Spagna potesse mantenersi in piedi quale eccezione politica nel panorama europeo.

Nel campo della politica culturale franchista il «paradosso» appare un dato caratterizzante che culminerà negli anni Sessanta: alla ricerca di un proprio equilibrio interno ed internazionale il regime consentì, di volta in volta, strategiche aperture rispetto a forme artistiche lontane dal modello nazionalcattolico o rispetto ad istituzioni culturali, come i *teleclubs*, importate dagli Stati democratici.

Le politiche culturali contribuirono, quindi, a modellare, seppure nella differenza, un'identità di apparente modernità della Spagna negli anni del *desarrollismo*. Questi tentativi di modernizzazione estetica e dell'azione culturale vennero concepiti dalle istituzioni franchiste come mezzi per assicurare continuità al regime. L'artista Eduardo Arroyo ricorda in risposta al critico Argan «Come può dire il signor Argan che il Generale Franco non aveva una politica culturale se lo stesso Franco sarebbe stato d'accordo con lui?»¹⁸¹.

I vertici del franchismo, tuttavia, non seppero prevedere come da queste timide aperture governative nel tempo sarebbero emersi «spazi liberi» che resero possibile quel recupero culturale, poi, evidente ed istituzionalizzato negli anni di democratizzazione.

Inoltre, la coscienza del ritardo culturale spagnolo funse da motore alla società per appoggiare il cambiamento democratico dopo il 1975. Se si osserva il campo della

¹⁸⁰ Santos Juliá, *Historia de las dos Españas*, Tauros Ediciones, Madrid, 2005, p. 350.

¹⁸¹ Cit. in Valeriano Bozal, *España Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcellona, Gustavo Gili, 1976, p. 69.

Capitolo I La transizione della cultura anticipa il cambiamento politico

cultura, i segni del processo di democratizzazione si palesano più che nelle istituzioni pubbliche negli attori che ne furono protagonisti¹⁸².

La cultura, gli autori e gli artisti che furono figure di spicco negli anni di transizione già erano entrati a far parte dello spazio pubblico e politico durante gli anni del tardo-franchismo. Come si è detto l'*establishment* culturale a partire dagli anni Sessanta non era più franchista-falangista bensì quello dell'opposizione alla dittatura.

Nonostante i tentativi di modernizzazione estetica dello Stato e di diffusione popolare della cultura, l'eterogenea identità del franchismo si concretizzò nel campo delle arti attraverso uno stretto controllo ideologico che reprimeva dall'alto qualsiasi forma di dissidenza. Questa politica culturale «in negativo» ebbe delle evidenti ripercussioni nelle problematiche che i Governi transizionali dovettero affrontare e risolvere.

Recuperare un contatto diretto con la cultura laica contemporanea, cercare di definire una nuova relazione tra i poteri pubblici e la società, assicurarsi nuove condizioni per la libera creazione artistica, ristrutturare i servizi culturali e far fronte ad un modello di Stato che gestiva in prima persona l'arte furono tutti compiti ai quali la politica culturale dovette cercare di dare risposta negli anni di transizione¹⁸³.

Un articolato processo di spinte dall'alto e dal basso contribuì a modellare la politica culturale che caratterizzò il percorso di transizione alla democrazia. Da un lato, «dal basso», la società, le associazioni culturali, gli stessi artisti che si mossero ai margini delle leggi franchiste, stimolarono e riempirono di contenuti il modello di un campo della cultura «liberato», dall'altro, «dall'alto» le nuove generazioni riformiste di amministratori della politica franchista, che fecero la loro comparsa nella scena pubblica degli anni Sessanta, configurarono un campo della cultura dove venne dato strategico spazio, in un'ottica nazionalista, all'estetica della modernità e dove alcune pratiche di democratizzazione culturale furono adattate ad un contesto nel quale era necessario accettare simultaneamente una

¹⁸² Juan Arturo Rubio Arostegui, *Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura (1977-2007)*, in "Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas", vol. 7, num. 1, 2008, p. 58.

¹⁸³ CDC, Ramón Ramos Torre, *Política cultural española (1978-1989) 2º Informe IV.*, Volumen I (1990?), pp. 9-10.

responsabile libertà con relazioni di potere ed autorità. La produzione culturale, per le ultime amministrazioni franchiste, era come l'alveo di un fiume che doveva permettere a simboli, significati e significanti di scorrere nella società spagnola, senza dare origine, però, ad inutili e pericolosi «straripamenti», in vista di una possibile continuità del franchismo senza Franco.

Jordan e Weedon hanno definito la politica culturale come la «lotta per sedimentare significati nell'interesse di particolari gruppi»¹⁸⁴: così la volontà degli ultimi Governi franchisti fu quella di modellare grazie al campo della cultura un'identità «differente» che, seppur celasse al proprio interno repressione e sfacciata riduzione dei diritti civili, potesse essere sia accettata sia riuscisse a dialogare e perfino competere con le democrazie occidentali.

¹⁸⁴ Glenn Jordan, Chris Weedon, *Introduction: What are Cultural Politics?*, in Glenn Jordan, Chris Weedon (a cura di), *Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Blackwell, Oxford, 1995, p. 543.

Capitolo II. Il nuovo e «democratico» *Ministerio de Cultura*

1. La fine della dittatura franchista ed il processo di normalizzazione democratica (1975-1977)

Il passaggio da una cultura che per quarant'anni aveva dovuto muoversi entro gli angusti confini di un regime dittatoriale ad un contesto intellettuale dove la produzione artistica poteva svilupparsi in piena libertà e nel rispetto dei diritti civili non fu esente da traumatismi. Il mondo delle arti, infatti, soggiacque ai mutamenti della politica governativa e, seppur anticipando negli anni Sessanta trasformazioni proprie del processo di transizione e rendendo palese la delegittimazione culturale del franchismo, venne profondamente segnato dalle improvvisazioni, speranze, delusioni e nel contempo repentini mutamenti degli anni di democratizzazione.

Questi anni vennero vissuti come momento di speranza, come desiderio di cambiamento e allo stesso tempo tappa di profonda insicurezza per quanto stava accadendo: non si può affermare che il percorso per rendere democratica la Spagna fu definito a priori dalle autorità governative, nemmeno d'altro canto è possibile sostenere che gli eventi che ebbero luogo all'indomani della morte di Franco furono frutto della completa improvvisazione, bensì è preferibile applicare l'idea di un incessante scontro/confronto tra forze e progetti politici differenti¹ che portò alla monarchia parlamentare che oggi conosciamo.

In secondo luogo, dopo la morte del dittatore era pure evidente che, essendo l'ipotesi di *rottura* con il precedente regime impercorribile², il processo sarebbe stato portato avanti in maggiore o minore misura da figure politiche legate alla precedente situazione governativa; in altre parole la scomparsa del *Caudillo* non

¹ Cfr. Álvaro Soto Carmona, *La transición a la democracia: España 1975-1982*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 13.

² I partiti dell'opposizione al franchismo (soprattutto il Partito socialista e comunista) si definivano *rupturistas* ovvero sostenevano un processo di democratizzazione basato nella *rottura* dal regime franchista, nella formazione di un Governo provvisorio di ampia coalizione, l'amnistia totale per i prigionieri politici e gli esiliati, il riconoscimento degli Statuti d'Autonomia di Catalogna, Paesi Baschi e Galizia, libere elezioni per scegliere la Costituente.

rappresentò simultaneamente, come spesso è stato scritto, la fine della dittatura³. Il nuovo capo dello Stato, il re Juan Carlos de Borbón, secondo i dettami della *Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado*, si trovò ad operare in un contesto dove rimanevano vigenti la legalità e le istituzioni franchiste, l'apparato burocratico della repressione egualmente non aveva subito modificazioni di rilievo, come le istituzioni culturali franchiste rimasero presenti nell'articolato processo di smantellamento dello Stato dittatoriale. Ciò nondimeno, gli anni tra il 1976 ed il 1977 furono scanditi da importanti trasformazioni amministrative e politiche che apriranno la strada al ritorno della democrazia.

È sotto la presidenza del Governo di Arias Navarro che si consumò, come si è in parte visto, lo scontro irreconciliabile tra gli esponenti del *bunker* che non accettavano la minima modifica alla legalità franchista e quella parte di franchisti che si rendevano conto che le trasformazioni economiche e sociali rendevano inevitabile un processo di democratizzazione reale e, se non volevano essere allontanati da un futuro politico che velocemente avanzava, erano consapevoli di dover scendere a compromessi.

Tuttavia, Arias Navarro «uomo dubitativo e insicuro, con una vera preoccupazione per far notare la propria autorità, per dimostrare chi comanda»⁴ non riuscì a imbrigliare le fratture e differenti progettualità che percorrevano l'élite franchista, e, al contrario, finì con il contribuire ad accrescere la crisi del regime.

Il 12 dicembre del 1975 venne formato il primo Governo della monarchia: il Re confermò Arias Navarro e contribuì ad indicare buona parte dei componenti ministeriali, in altre parole, il primo gabinetto del post-Franco fu formato da uomini che, come Manuel Fraga (*Gobernación*) e José María de Areilza (*Esteri*) portarono avanti il progetto di riforma politica indipendentemente dalla Presidenza del Governo. D'altro canto il discorso programmatico del 28 gennaio del 1976 di Arias Navarro non si allontanava, pur parlando di una vaga riforma, dal consueto linguaggio di fedeltà al *Caudillo*. Il ministro Areilza nelle sue memorie ricorda: «Il suo preambolo, che durò mezz'ora, fu incredibile per quanto disatteso. Si dichiarò mandatario di Franco e del suo testamento. Parlò della sepoltura, del funerale, di ciò che temeva alla sua morte [di Franco], del fatto che i nemici di

³ Cfr. Álvaro Soto Carmona, *¿Atado y bien atado?: institucionalización y crisis del franquismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 17.

⁴ Victoria Prego, *Diccionario de la Transición*, Debolsillo, Barcellona, 2003, p. 49.

Spagna pullulavano in completa impunità, che bisognava porvi un termine»⁵. Se in un primo momento nemmeno il Re Juan Carlos manifestò particolari desideri di mutamento istituzionale e, se lo fece, utilizzò termini assai timidi, è possibile parlare di un progetto pseudo-riformista Arias-Fraga. Secondo tale progetto, si cercava di combinare alcune istituzioni politiche proprie dell'autoritarismo con quelle di un sistema democratico attraverso l'avvio di riforme parziali. Si elaborò un restrittivo *Proyecto de Ley de Reforma de la Ley Constitutiva de las Cortes y otras Leyes Fundamentales*, un progetto di legge sul diritto di riunione che legalizzava una situazione che ormai si produceva nella realtà e ancora una volta, un progetto sulla *Ley de Asociaciones Políticas*.

Dal punto di vista della produzione culturale, il 24 febbraio del 1976 venne soppressa dal Ministro di *Información* Adolfo Martín Gamero la censura previa sui copioni cinematografici, mentre la normativa censoria, come la struttura amministrativa culturale del tardo-franchismo, rimaneva attiva. Nel marzo del 1975, tuttavia, erano già state introdotte delle modifiche alla censura cinematografica che consentiva ora la possibilità di girare scene di nudo «quando siano necessarie per ottenere l'effetto totale del film e da rifiutare quando hanno l'obiettivo di eccitare le passioni di uno spettatore normale e degenerino in pornografia»⁶.

Nel primo anno all'indomani della morte del dittatore non vi fu alcun sensibile mutamento nel mondo della cultura, tanto che lo stesso Ministro Gamero raccoglieva nel fondo di *Enlace* uno scritto di protesta rappresentativo della resistenza, anche se minoritaria, da parte di una fetta della società alle trasformazioni culturali che stava vivendo il Paese:

«Egregio Signor Ministro, uno degli obiettivi fondamentali della politica della nostra Patria attualmente è quello della libertà d'espressione. [...]. Desideriamo esprimere la nostra opinione su un tema che riguarda tutto il popolo spagnolo e che principalmente presenta dei problemi per i genitori dato che interessa soprattutto ai giovani. [...] Ci riferiamo (ancora una volta!) alla crescente ondata di immoralità che invade cinema, teatro, radio, televisione, riviste, libri e pubblicazioni in generale con l'inclusione della stampa quotidiana. [...] Tuttavia... sappiamo che traumi e che altre malattie fisiche e mentali ci causerà un comportamento contrario? Siamo passati

⁵ José María de Areilza, *Diario de un ministro de la monarquía*, Planeta, Madrid, 1983, p. 82.

⁶ Le nuove norme sulla censura cinematografica vennero pubblicate nel *Boletín Oficial del Estado* (Boe) il 1 marzo del 1975.

da un estremo all'altro. Ora in Spagna siamo impazziti per assomigliare all'Europa. In tutto. Nella politica, nella cultura, nel sociale, nella morale...nel bene e nel male. [...] Ora che viene preannunciato una bozza di progetto di legge sulla pornografia pensiamo verranno sancite delle misure (una delle quali relativa alle pubblicazioni pare essere già un dato) che aiutino i genitori ad educare in modo corretto i nostri figli: futuri cittadini di questa società civilizzata che intende costruire e costituirà la nuova generazione di Spagna»⁷.

Le preoccupazioni per i possibili cambiamenti legislativi in materia di cultura si accompagnarono alla parallela esplosione da parte della società di interesse per le prime proiezioni di film censurati durante la dittatura, come *Il Grande dittatore* di Charlie Chaplin (11-5-1976), *Viridiana* di Buñuel (novembre 1976) o *El verdugo* di Luis García Berlanga (26-3-1977)⁸, nel contempo ancora nel 1976 erano proibiti diversi testi di attualità politica, che affrontavano la questione dei partiti politici europei, o di contenuto storico, come *Trabajadores en huelga. Madrid enero 1976* di Félix Santos, José Manuel Arija e Segismundo Crespo, il volume dell'Enciclopedia Avance *La resistencia en Europa, Una española llamada Dolores Ibarruri* di Teresa Pamies, *El libro negro de Vitoria* di Mariano Guindel e Juan H. Giménez, il testo *Jean Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político* di Jean Luc Godard, *Querido señor Rey: cartas al Rey de los niños españoles* di Ignacio Carrión, *El día que perdí aquello* di Amibilia Yale, il romanzo *Si te dicen que caí* di Juan Marsé, *Perspectivas del Movimiento Obrero* di Marcelino Camacho, *Mañana España* di Santiago Carrillo, *El asedio de Madrid* di Eduardo Zamacois, il *Manifiesto comunista a fumetti*, *Las*

⁷ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Escritos protestando, lettera a Adolfo Martín Gamero 11 febbraio del 1976, c. 576.

⁸ «Gli spagnoli spingono davanti alle sale cinematografiche per vedere i classici del cinema di Charles Chaplin come “Il Grande Dittatore”. Finalmente, la pellicola è stata proiettata in Spagna, quasi sei mesi dopo la morte del Generalísimo Francisco Franco. [...] Il film è stato proiettato in quattro sale affollate di Madrid e Barcellona. Si proietterà nei prossimi giorni in altre città spagnole». AGA, *Gabinete de Enlace*, Nota sobre pintores, escultores y exposiciones y Galerías de Arte, Dispaccio Agenzia Upi, 11-5-1976, c. 581. Nel contempo nel giugno del 1976 passa la censura il primo film in catalano *La nova canço* e *La ciutat cremada*. Non mancano ancora nel 1977 casi di cineclub chiusi dalle forze dell'ordine per proiettare film di denuncia sulla politica estera americana, nel giugno del 1977 viene autorizzato il film sull'omicidio dell'ammiraglio Carrero Blanco *Comando Txikia* e *Queridísimos verdugos* di Martín Patino, mentre le riprese de *La Espada negra* sugli amori dei giovani re cattolici sono proibite, come il reportage, *España debe saber* di Eduardo Manzano, mentre nel 1976 sono censurati i film *La querida* di Andrés Vicente Gómez e viene bloccato un film sulle torture nelle carceri spagnole.

contramemorias de Franco del giornalista Julian Lago, *Documentos secretos de la oposición española*, *España Vanguardia Artística y Realidad Social* di Valeriano Bozal. Sempre nel marzo del 1976, il direttore della casa editrice Grijalbo venne condannato dal Tribunale Supremo a tre mesi d'arresto, 10 mila pesetas di multa e l'impossibilità di esercitare cariche pubbliche per nove anni per aver pubblicato il libro *El Rey Tuerto* di Edwin Fadiman (Jr). Il Tribunale, infatti, stimò che il testo era «gravemente offensivo al pudore e ai buoni costumi che si incontrano ancora nello spirito etico della società spagnola [...]. L'opera era una lusinga agli istinti di una sessualità degradata in procaci scene di cattivo gusto»⁹. I sequestri venivano attuati nello stesso momento in cui il Ministro Gamero prometteva che avrebbe trattato con il Ministro di Giustizia per revocare i sequestri¹⁰.

Nel corso del 1977 la lista dei testi censurati o addirittura sequestrati non accenna a decrescere, a dimostrazione che le pratiche franchiste in materia di cultura e società, cambiano assai più lentamente degli ufficiali discorsi politici. Nel 1977, in ordine cronologico, vengono proibiti i seguenti libri: *Los atentados contra Franco* di Eliseo Bayo, *Galicia martir* di Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, *Autonomía del País Vasco, desde el pasado al futuro* di Javier Villanueva e Manu Escudero, viene sequestrato sotto istanza delle forze armate il libro *Qué son las fuerzas armadas* di José Fortes e Restituto Valero, *The Buenos Aires Affaire* di Manuel Puig, oltre ad un testo sugli obiettori di coscienza e sul nazionalismo galiziano, nel contempo venne ritirato il sequestro di *Si te dicen que caí*¹¹.

Non mancano nel 1977, inoltre, dossier, redatti dai vertici del *Gabinete de Enlace*, il cui contenuto non si discosta molto dalla repressione culturale del tardo-franchismo: «Secondo notizie pervenute a questo ufficio, nella libreria Visor della calle Isaac Peral numero 18 all'angolo con Donoso Cortés vengono venduti esemplari di *Cuando yo era un exiliado* che addirittura facevano bella mostra nella vetrina. Allo stesso modo, anche se non abbiamo ancora conferma, si ha notizia

⁹ *En torno a las leyes. Heidi*, "La Vanguardia", 16 gennaio 1976. Nell'articolo si analizza la mutevole opinione del Tribunale Provinciale di Barcellona sul delitto di scandalo pubblico. Ad esempio, lo stesso anno Manuel Pedrolò con il libro *Un amor fora ciutat* sulle problematiche dell'omosessualità viene assolto, mentre il testo *Los españoles y los ritos sexuales* è condannato.

¹⁰ Georgina Cisquella, José Luis Erviti, José A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo*, op. cit., p. 163.

¹¹ La lista qui riportata è contenuta in AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo libros censurado y no autorizado, c. 580.

che si vende il suddetto libro nella libreria Galaxia e Alberti»¹². Il testo *Cuando yo era un exiliado* era stato scritto dal Capitano dell'Aeronautica José Ignacio Domínguez Martín-Sánchez che aveva preso parte all'*Unión Militar Democrática*, organizzazione militare clandestina di opposizione al franchismo.

Si manifesta, quindi, un persistente scollamento tra le manifestazioni pubbliche di volontà democratizzatrice dei vertici del *Ministerio de Información y Turismo* che parlano della necessità di una nuova legge sul cinema o della volontà di modificare la legge sulla stampa di Fraga e la realtà celata nei carteggi ministeriali di serrato controllo della produzione culturale.

Secondo Abellán, infatti, «con la morte di Franco e l'evoluzione e consolidazione democratica la censura è scomparsa anche virtualmente, nonostante si diano casi di sequestri, secondo disegni assolutamente inscrutabili e perfino grotteschi. Tuttavia, il potere coercitivo dello Stato ora sembra esercitare la propria influenza o veto in un ambito di maggior impatto che quello dei libri: la stampa quotidiana o periodica»¹³. Non si ritrovano, pertanto, particolari novità rispetto allo spiccato interesse censorio per la stampa d'attualità del tardo-franchismo, d'altra parte, gli strumenti di controllo e di intervento che forniva la legislazione ereditata dal franchismo erano una tentazione troppo grande per qualsiasi Governo e continuarono a prodursi censure e sequestri nei primi anni difficili di transizione alla democrazia e durante la campagna del referendum per la *ley de Reforma política* del novembre del 1976¹⁴.

Nel 1976, anche se Abellán ricorda che i dati non sono del tutto esaustivi, nel tentativo di ammorbidire la durezza della censura, si riscontrano ben 45 “autorizzazioni con obiezioni”, una denuncia con sequestro preventivo e sei “denunce senza sequestro preventivo”, che rappresentavano un primo piccolo passo verso la normalità, dal momento che lasciavano alla giustizia il compito di valutare eventuali infrazioni alla legge. Nel primo semestre del 1977 furono sequestrati nove quotidiani, vennero redatti sette provvedimenti disciplinari per

¹² AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo teleclubs, Dirección General de Coordinación Informativa – Correspondencia, nota Jefe Gabinete de Enlace 23-3-1977, c. 586.

¹³ Manuel L. Abellán, *Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)*, in “Sistema”, gennaio 1979, n. 28, p. 89.

¹⁴ Javier Muñoz Soro, *Vigilar y Censurar. La censura editorial tras la ley de prensa, 1966-1976*, in Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, op. cit., p. 132.

differenti motivi, quattro riviste vennero pubblicate con alcune soppressioni obbligatorie, ci furono sei processi a giornalisti o direttori di pubblicazioni, furono applicate nove multe e si archivarono cinque casi¹⁵.

Se cambiamo contesto culturale e, ad esempio, ci addentriamo nel mondo dell'arte, dove come si è visto la censura non mancò ma rispetto a stampa e cinema fu meno pressante, alla fine del 1976 a Malaga in una sala espositiva della Caja de Ahorros de Antequera accadde un fatto esplicito dei tempi che correvano: lo stesso giorno della vernice il direttore della sala, Alfonso Canales, ex premio nazionale di Letteratura, ordinò che fossero ritirati cinque disegni dell'artista José Díaz Pardo. Nella tela appariva Cristo nudo con il cuore in mano, per il Signor Canales il soggetto rappresentava una chiara mancanza di rispetto; gli altri artisti che dovevano esporre entrarono in subbuglio e, come accadde in molte circostanze simili, per solidarietà decisero di non partecipare più alla mostra¹⁶.

Nell'anno che segue la morte di Franco, il mondo della cultura rimase in fermento e, di conseguenza, anche la reazione governativa, in molte, occasioni non fu delle più lineari. Si riproposero, infatti, serrati controlli agli omaggi collettivi a Miguel Hernández, Rafael Alberti, Federico García Lorca o alle moltitudinarie manifestazioni canore della Nova Canço. L'opposizione culturale alla dittatura proseguiva la propria battaglia, in un'unità di intenti che investiva la produzione artistica alla ricerca di *señas de identidad* sequestrati dal franchismo; laddove la rivendicazione culturale travalicasse i limiti dell'arte per entrare nel terreno minato della politica e della rivendicazione dell'amnistia per i prigionieri politici, spesso arrivava il veto delle autorità governative.

Ad esempio, nella primavera del 1976, le strade di Orihuela (Valencia) furono duramente presidiate dalla Guardia Civil in occasione di una serie di omaggi al poeta Miguel Hernández, fu sospeso un atto celebrativo per la scomparsa dello

¹⁵ M. Abellán per analizzare la incisività della censura analizza le schede di controllo delle opere pervenute al MIT nel mese di aprile dei vari anni. Nell'aprile del 1976 furono 360 le opere presentate agli uffici.

Sulla questione della censura tra dittatura e democrazia, cfr. Isabelle Ranaudet, *Un parlament de papier: la presse d'opposicion au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Casa de Velazquez, Madrid, 2003.

¹⁶ AGA, *Gabinete de Enlace*, Nota sobre pintores, escultores y exposiciones y Galerías de Arte, Dispaccio Agenzia Cifra 7-10-1976, c. 581

scrittore Dionisio Ridruejo¹⁷, e, d'altro canto, lo stesso *Ministerio de la Gobernación* nel maggio del 1976 si affrettava a specificare, per evitare critiche sulla repressione della figura di Miguel Hernández che «non è esistita alcuna opposizione alla sua celebrazione da parte di questo dipartimento, come prova il fatto che nei 150 atti programmati per il suddetto omaggio, soltanto 3 – una festa popolare e 2 recital in un campo da calcio – non poterono essere autorizzati, dal momento che ci poteva essere la possibilità che si realizzassero alterazioni dell'ordine pubblico e della normale convivenza cittadina»¹⁸.

Nel contempo erano continui gli attentati da parte di organizzazioni di estrema destra a librerie che esponevano opere progressiste o film un tempo censurati, come *Canciones para después de una guerra*. Nel marzo del 1976 furono ben cinque gli attentati a librerie con pubbliche reazioni di condanna da parte delle associazioni dei librai e chiusure delle attività in segno di protesta; egualmente, l'anno successivo la stampa diede notizia di numerosi attentati terroristici ai danni della produzione culturale sulla scia di quelli compiuti al principio degli anni Settanta. Negli ultimi mesi del 1976 il terrorismo aveva trovato una nuova modalità d'azione: inviare minacce scritte ai chioschi ed edicole che, secondo questi gruppi anonimi, vendevano libri e riviste “pornografiche”.

Il Paese rimaneva paralizzato tra la paura e la speranza: il progetto di riforma politica non avanzava, al contrario, l'opposizione *rupturista* intensificò nei primi mesi del 1976 la propria azione di protesta contro lo *status quo*, il Re, rendendosi conto della stasi in cui era caduto il Governo e, in secondo luogo, temendo una

¹⁷ «L'atto programmato in omaggio a Dionisio Ridruejo nel primo anniversario della sua morte, nell'albergo Eurobuilding di Madrid, è stato sospeso per ordine governativo. La notizia della sospensione si è conosciuta quando l'evento stava per iniziare e nel quale era previsto l'intervento di cinque oratori: Jordi Pujol, Antonio García-López, Joaquin Satrustegui, Felipe González e José Maria Gil Robles. L'ordine di sospensione è stato comunicato da un delegato governativo alle cinquecento persone che assistevano all'evento, uno degli organizzatori – Rodrigo Uria – ha reso pubblica questa decisione governativa ed il pubblico ha iniziato a gridare “libertà, libertà”. Il signore Gil-Robles ha parlato con il delegato governativo al quale ha spiegato che il programma si stava realizzando come programmato e che non aveva senso sospenderlo, quest'ultimo si è consultato con i suoi superiori, dopo di che ha risposto che la sala doveva essere abbandonata, in caso contrario sarebbero intervenute le forze dell'ordine. Nel conoscere la risposta il pubblico ha gridato con più forza e tutti i membri della tavola presidenziale hanno manifestato il loro dissenso, si è realizzato uno scritto di protesta, firmato dai presenti e si sono preparati dei telegrammi da inviare al Re e al Ministro di Gobernación». AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Homenaje a persona contraria al régimen, dispaccio Agenzia Cifra 3-7-1976, c. 655.

¹⁸ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo Homenaje a persona contraria al régimen, dispaccio Agenzia Europa Press maggio 1976, c. 655.

possibile evoluzione politica a vantaggio dell'opposizione al franchismo, spinse Arias Navarro alle dimissioni in modo da riaprire il processo di democratizzazione. Nel luglio del 1976, nella terna di candidati alla presidenza del Governo presentata da Torcuato Fernández Miranda con la consultazione del Consejo del Reino, il Re Juan Carlos scelse la nomina di Adolfo Suárez, ex *Ministro Secretario General del Movimiento*.

La designazione di Suárez non fu accolta con grandi aspettative dall'opposizione, nemmeno la più moderata; in realtà, con il nuovo Governo, per lo più composto da uomini giovani che non avevano più che un passato di sottosegretari, stava per iniziare una nuova tappa nel percorso di democratizzazione della Spagna. Le riforme limitate vennero superate dalla volontà di porre le basi per una moderna democrazia parlamentare senza rinunciare alla restrittiva legalità ereditata dal precedente regime.

Si tratta questo di un punto fondamentale per comprendere le trasformazioni che il mondo della cultura vivrà con il Governo Suárez, come per dare una spiegazione alla sofferenza e alla delusione che ben presto emergerà all'interno del mondo delle arti. Il nuovo capo del secondo Governo della Monarchia, nello stallo tra un percorso di democratizzazione fondato sulla riforma delle istituzioni franchiste o sulla rottura con il passato, si farà per completo portatore di un discorso politico fondato sul patteggiamento ed il consenso tra le diverse componenti dello spettro politico. L'alto grado di indefinizione ed ambiguità del peculiare momento storico che stava vivendo il Paese fecero sì che il desiderio di cambiamento di Suárez si concretizzasse «nel rendere normale in politica quello che nella strada è già semplicemente normale»¹⁹.

In altri termini ogni campo governativo anche quello della cultura fu guidato dal principio di riconciliazione tra le due *Españas*, come, d'altro canto già era stato predisposto negli anni Sessanta²⁰. Era necessario modificare, quindi, le istituzioni ereditate dal franchismo, tuttavia, per farlo bisognava procedere senza alcuna rottura di sorta né vuoto legale con il precedente regime. Come ricorda Sánchez

¹⁹ Rafael del Aguila, Ricardo Montoro, *El discurso político de la transición española*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1983, p. 36.

²⁰ Sulla questione della riconciliazione tra le due *Españas* si veda il VII Convegno de “Spagna Contemporanea”: *Spagna 1936-2006: tra 'pacificazione' franchista e riconciliazione democratica*, Novi Ligure, 23-25 novembre 2006.

Biosca negli anni di transizione rispetto al mondo della cultura, alla pari delle istituzioni governative, dominò uno spirito analitico «come accadde nel primo cubismo, [la transizione] controllò, smantellò ed esaminò al microscopio i discorsi ricevuti. [...] Probabilmente, un'illusione ed un mosaico, un recupero della cultura liberale ed una incorporazione nel discorso dell'Occidente. Niente era radicalmente nuovo»²¹.

Egualmente dal punto di vista politico ed istituzionale, Suárez, divenendo il simbolo della *reforma*, paradossalmente diede serietà al cambiamento attraverso la continuità con il passato franchista ed attraverso la ricerca dell'inviolabilità del complesso legislativo del passato. La rottura con l'ordine stabilito da Franco, in un primo momento, venne demonizzata come foriera di disordine sociale e di possibili rischi involutivi e, allo stesso tempo, Suárez riuscì a dimostrare che era possibile modificare in senso democratico la natura dello Stato partendo dalle leggi vigenti.

Tale processo di cambiamento *de la ley a la ley* venne favorito dall'atteggiamento della maggior parte degli spagnoli innanzi al processo di democratizzazione; per costoro la pace e l'ordine rappresentavano i valori politici prioritari. L'aspirazione alla libertà conviveva con il desiderio di stabilità. Una inchiesta de *El País* del dicembre del 1976 ricordava che tra la cittadinanza le dichiarazioni che ricevevano il 90 per cento dei consensi erano «gli spagnoli desiderano una situazione di concordia generale» e «ciò che è più desiderabile è arrivare con ordine alla libertà d'espressione». Se la maggioranza degli spagnoli dimostravano la propria preferenza per un sistema politico nel quale le decisioni vengono assunte da «un gruppo di persone elette dai cittadini» e non «da una sola persona che decida per noi»²², nel contempo, dominava un clima di moderazione nel timore di una possibile rottura della pace sociale. Si desiderava andare avanti ma senza fare un salto nel vuoto. Sulla base di questi auspici, come della volontà di riconciliazione nazionale e della politica di amnistia che già dalla fine degli anni Cinquanta era

²¹ Vicente Sánchez-Biosca, *Las culturas del tardofranquismo*, in *Crisis y descomposición del franquismo*, op. cit., p. 110.

²² Santos Juliá, *Cambio social y cultura política en la transición*, in José-Carlos Mainer e Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, op. cit., p. 35-42. Per avere una idea sul rapporto tra società spagnola e transizione si veda anche: Fundación Foessa, *Informe sociológico sobre el cambio social en España*, Euramérica, Madrid, 1983. Peter McDonough, Samuel H. Barnes, Antonio López Pina, *The Cultural Dynamics of Democratization in Spain*, Cornell University Press, Ithaca, 1998.

parte del linguaggio dell'opposizione, il dialogo ed il consenso, concretizzato nella figura del Re, modellarono il linguaggio politico della transizione.

La sintesi di questo discorso, che rifiutava il *continuismo* con la dittatura franchista ma egualmente sosteneva la *autotrasformazione* dello Stato attraverso un controllo da parte delle autorità governative, si plasmò nella *Ley para la Reforma Política*; la legge di fatto rappresentava la ottava *Ley Fundamental* che avrebbe modificato tutte le precedenti leggi franchiste per sancire il principio di sovranità popolare, l'inviolabilità dei diritti fondamentali dell'uomo e restaurare il suffragio universale. L'approvazione da parte delle *Cortes* franchiste nel novembre del 1976 della *Ley para la Reforma Política* rappresentò un evento senza precedenti: i settori più duri del franchismo si auto immolarono per favorire l'élite riformista composta dagli elementi più giovani e meno compromessi con il precedente sistema.

La legge venne, infine, ratificata ad assoluta maggioranza dal popolo spagnolo attraverso il referendum del 15 dicembre del 1976. In questa occasione l'opposizione invitò i votanti all'astensione, fatto che in parte ne deteriorò la legittimità simbolica innanzi all'elettorato.

Dopo l'approvazione della legge, sulla scia del passaggio alla democrazia pluralista fondato sulla collaborazione tra le diverse componenti dello spettro politico, sulla tolleranza e l'oculata privatizzazione della sfera pubblica per evitare rovinosi traumi, le trasformazioni istituzionali si accelerarono notevolmente. Alla fine del 1976 venne soppresso il *Tribunal de Orden Público*, l'11 marzo del 1977 il Consiglio dei Ministri ampliò l'amnistia per i prigionieri politici ed il primo di aprile scomparve la *Secretaría General del Movimiento* e, sempre nello stesso mese venne legalizzato il Partito Comunista.

A portare avanti questo peculiare processo di riforma che condusse alla rottura del sistema franchista fu l'articolato spettro politico che compose il primo Governo Suárez e che, parallelamente, verrà a costituire l'*Unión de Centro Democrático* (Ucd). Il partito centrista, sorta di piattaforma politica che Suárez presiedette per partecipare alle elezioni del 15 giugno 1977, nacque come coalizione di ben quindici differenti partiti che spaziavano tra tendenze democristiane, liberali, socialdemocratiche, oltre ai cosiddetti "indipendenti", ovvero figure politiche

provenienti dall'ala riformista del *Movimiento* che nella prima metà degli anni Settanta, come si è visto, erano nate ai margini dell'*Estatuto de Asociaciones Políticas*²³. Da questo variegato spettro di associazioni che negli anni di sgretolamento della dittatura su differenti fronti avevano propugnato una evoluzione in senso democratico del regime, come nel caso del *Grupo Tácito*, costola della cattolica *Asociación Nacional de Propagandistas*, emerse il personale politico della transizione. D'altro canto, le peculiarità politiche dell'UCD, ovvero la stretta dipendenza governativa, l'eterogeneità ideologica ed il carattere prettamente centrista, segnarono la politica degli anni di normalizzazione democratica fino alla vittoria dei socialisti nel 1982.

La politica culturale in egual misura venne profondamente influenzata dalla gestione UCD che, come si è detto, non poté contare, dato l'eterogeneo spettro politico che componeva l'unione, con un coordinato ed organico programma di trasformazione della gestione culturale. In altre parole, nonostante la spinta della volontà di cambiamento che passava attraverso il mondo delle arti, non venne avviato un uniforme percorso di mutamento delle istituzioni culturali. Con ciò, non bisogna nemmeno sottovalutare i cambiamenti apportati al mondo della cultura tra il 1977 ed il 1982.

In primo luogo, dopo la legalizzazione di tutti i partiti politici, il primo aprile del 1977 Suárez fece pubblicare un decreto legge che fissava le nuove condizioni sulla libertà d'espressione²⁴. Il decreto legge abrogava gli articoli più polemici della *Ley de Prensa* del 1966 e, soprattutto il famigerato articolo secondo, di modo che l'opposizione potesse partecipare alla campagna per le elezioni di giugno. Tuttavia, soltanto negli anni Ottanta, sotto l'amministrazione socialista, il Tribunale Costituzionale eliminerà altri articoli della suddetta legge che rimane ancor oggi in vigore.

²³ Sul ruolo delle componenti riformiste nel processo di transizione, quale ponte tra i settori ortodossi del franchismo e l'opposizione *rupturista*, vedi: Cristina Palomares, *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*, op. cit. Sulla formazione e breve storia dell'UCD si veda: Silvia Alonso-Castrillo, *La apuesta del centro: historia de la UCD*, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Jonathan Hopkin, *El partido de la transición: ascenso y caída de la UCD*, Acento, Madrid, 2000. Mario Caciagli, *La parábola de la Unión de Centro Democrático*, in Andrés de Blas, Ramón Cotarelo, José Felix Tezanos (a cura di), *La transición democrática española*, Sistema, Madrid, 1989, pp. 389-432. Carlos Hunneus, *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España*, Cis, Madrid, 1985.

²⁴ Real Decreto-ley 24/1977, 1 aprile sobre Libertad de Expresión. Cfr. BOE, 12 aprile 1977, num. 87.

Con il nuovo decreto, poi, era per sempre scongiurata la pratica dei sequestri amministrativi di stampa, di riproduzioni grafiche e sonore, allontanando lo spettro di una pubblica amministrazione che assumeva funzioni proprie della giustizia; gli unici limiti, come ricordava il Ministro di *Información y Turismo*, Andrés Reguera Guajardo, dal momento che «una piena libertà d'espressione è essenziale per il futuro democratico» erano «non più di quei limiti che coinvolgono i punti fondamentali dello Stato: la Corona, le Forze Armate e l'unità nazionale»²⁵.

Nel contempo questo decreto legge è rappresentativo delle modalità d'azione dei governi centristi. Da un lato, infatti, è presente la nota repressiva con le limitazioni ai tre argomenti suddetti e, rispetto al desiderio condiviso dalla società spagnola di una effettiva libertà d'espressione, la misura appare, ancora una volta, alquanto timida. Dall'altro, questa misura legislativa sottolineava come, ancor prima delle libertà democratiche, il desiderio prioritario fosse quello dell'ordine e della convivenza tra le diverse parti politiche dal momento che, ad esempio, accresceva le pene per le calunnie a mezzo stampa durante i periodi elettorali ed in sostanza non abrogava ma modificava una legge di origine franchista sul diritto d'espressione.

2. Dalle ceneri del Ministerio de Información y Turismo nasce il Ministero di Cultura

La questione di una possibile eliminazione del *Ministerio de Información y Turismo*, come si è detto, attraversò le ultime amministrazioni franchiste. Nella stampa, ancor prima della morte di Franco, si rincorrono le notizie di una possibile ristrutturazione della gestione amministrativa del mondo della cultura. D'altro canto, non solo l'opposizione antifranchista sollevava con sempre più urgenza la necessaria eliminazione del *Ministerio de Información y Turismo*²⁶, ma anche gli stessi

²⁵ *Tres límites a la libertad de expresión: el Rey, el Ejército y la unidad nacional*, "El País", 13 marzo del 1977. Confronta anche il contenuto del Decreto in: Ángel J. Sánchez Navarro (a cura di), [La transición española en sus documentos](#), Boletín Oficial del Estado, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1998, pp. 513-516.

²⁶ Alla fine del 1976 il Partito Socialista, ad esempio, chiedeva la scomparsa del *Ministerio de Información y Turismo*. Cfr, ad esempio: *PSOE: Ministerio de Información, fuera*, "Diario 16", 22 dicembre 1976.

vertici governativi, sotto la spinta dei cambiamenti culturali in corso, avanzavano l'idea di una trasformazione amministrativa dell'ente.

Quando nel 1974 Cabanillas fu al vertice di questo Ministero sviluppò l'idea di un *Consejo Nacional de la Cultura*, nel 1975 vennero eliminate le Direzioni Generali di Belle Arti ed Archivio e Biblioteche che si fusero nella nuova *Dirección General del Patrimonio Artístico Nacional*. Alla fine del 1976 il Ministro Reguera Guajardo dichiarava che, con l'approvazione di una riorganizzazione generale dell'amministrazione centrale, il *Ministerio de Información y Turismo* sarebbe stato ben presto smembrato con una ripartizione delle competenze dell'ente tra la Presidenza del Governo, che aveva affrontato in modo diretto le questioni legate alla stampa, alla radio, alla televisione e alla cultura ed il Ministero del Commercio per l'ambito turistico²⁷. Sarà, quindi, solo con la definitiva strutturazione della riforma amministrativa nel luglio del 1977 che il *Ministerio de Información y Turismo* scomparve e dalle sue ceneri vide la luce il nuovo *Ministerio de Cultura y Bienestar*. Con il decreto regio del 4 luglio del 1977 il Governo Suárez avviò la riforma di alcuni organi dell'amministrazione centrale. La riforma venne definita come *ristrutturazione* e fu possibile grazie al decreto legge dell'8 ottobre del 1976 che prevedeva per motivi di razionalità economica la modifica della struttura istituzionale in modo tale da non dover ricorrere a più lunghi iter legislativi previsti da eventuali cambiamenti della *ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado*. Nonostante il Partito Socialista si oppose a queste misure di cambiamento dal momento che, a suo avviso, la riforma amministrativa doveva essere discussa in Parlamento, attraverso il decreto venne modificata la struttura governativa franchista in quindici ministeri, tra i quali nascevano il *Ministerio de Interior* (ex *Gobernación*) e il *Ministerio de Cultura y Bienestar*.

Con il decreto regio 1558 del 4 luglio del 1977 venne, dunque, istituito il nuovo Ministero, il quale come sancisce l'articolo 13 fu composto da tutte le unità del *Ministerio de Información y Turismo*, eccetto quelle che andarono a far parte del *Ministerio de Comercio y Turismo*, dalla *Subsecretaría de Familia, Juventud y Deportes* con le relative Direzioni Generali, dalla *Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural* del *Ministerio de Educación y Ciencia* e dalla *Secretaría de Estado de Cultura*. Ben presto,

²⁷ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo *Leyes, decretos y ordenes ministeriales*, Dispaccio Agenzia Logos 25 dicembre 1976, c. 576.

come indica una nota sul progetto di decreto regio sulla struttura organica e le funzioni del Ministero, la denominazione dell'ente venne modificata in *Ministerio de Cultura*, dal momento che l'obiettivo della struttura ministeriale era quella di «rendere più facile e stimolare la creazione e l'attività culturale in maniera libera e spontanea»²⁸. Venne posto in secondo piano il riferimento al *welfare*, quindi, ad una interpretazione della politica culturale ancora una volta socio-antropologica, ovvero ad una idea di cultura come correttivo sociale, per rinviare, di contro, ad un istituto ministeriale che avesse l'obiettivo di programmare e far rinascere la produzione culturale, elemento che, come si è detto, era stato profondamente criticato dall'opposizione come carenza tra le più pesanti della politica franchista.

Il vero modello per la ristrutturazione amministrativa proposto dall'UCD fu la politica culturale francese che in numerose pubblicazioni del tempo viene interpretata come esemplare²⁹. La decisione governativa fu quella di creare un'unica struttura con eterogenee funzioni nell'ambito delle arti per essere in linea con le altre amministrazioni europee che avevano adottato una gestione della politica culturale centralizzata attraverso un apposito Ministero, come era accaduto nel 1975 anche per l'Italia con Giovanni Spadolini³⁰. Con l'introduzione nel luglio del 1959 del Ministero di Cultura francese nel quale giocò un ruolo centrale la figura dell'intellettuale André Malraux, per la prima volta veniva dedicata particolare attenzione, con mezzi economici, politici ed amministrativi, alla cultura al di fuori dello stretto ambito dell'insegnamento e dell'educazione³¹.

²⁸ AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, Consejos de Ministros (junio-julio 1977), Nota - Informe al proyecto de Real Decreto sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura, c. 73792.

²⁹ Cfr. José María Ballester, *La reforma cultural en Francia: el Ministerio de Asuntos Culturales*, Editora Nacional, Madrid, 1974. E: Juan Ignacio Sáez-Díez, *Cultura popular y políticas culturales*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

³⁰ Cfr. Giovanni Spadolini, *Beni culturali. Diario interventi leggi*, Vallecchi, Firenze, 1976. Sandro Amoroso, *Riflessioni sul futuro Ministero per le attività e i beni culturali e sul riparto di funzioni tra Stato, regioni ed enti locali*, in Vincenzo Caputi Jambrenghi (a cura di), *La cultura ed i suoi beni giuridici*, Giuffrè, Milano, 1999, pp. 227-241.

³¹ La bibliografia su André Malraux come primo Ministro della Cultura francese è ricca: Augustin Girard e Geneviève Gentil (a cura di), *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux*, La Documentation française. Comité d'histoire du ministère de la Culture, Parigi, 1996. Herman Lebovics, *Mona Lisa's escort. André Malraux and the Revention of French Culture*, Cornell University Press, Ithaca, 1999. Claude Mollard, *Le cinquième pouvoir, la culture et l'État de Malraux à Lang*, Armand Colin, Parigi, 1999. Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, Pfnsp, Parigi, 1982. Janine Mossuz-Lavau (a cura di), *André Malraux. La politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Gallimard, Parigi, 1996. Philippe Poirier, *L'Etat et la culture en France au XX e siècle*, Le livre de poche, Parigi, 2000. Philippe Poirier, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Bibliest,

È necessario, quindi, soffermarci brevemente sulle motivazione e modalità di lavoro di questo Ministero che sono analoghe a quelle che determinarono la nascita del *Ministerio de Cultura*. Alla base, infatti, vi furono le trasformazioni sociali del dopoguerra ed in particolare a rendere necessaria una nuova gestione del mondo della cultura furono i cambiamenti nei mezzi di comunicazione di massa che consentivano ora la diffusione dei prodotti culturali in modo molto più rapido e simultaneo, il progressivo innalzamento del livello di vita generale che tendeva a ridurre le barriere economiche accanto al complessivo miglioramento del livello medio di istruzione ed, infine, la progressiva urbanizzazione e disponibilità del tempo libero per i lavoratori. Questo tempo dedicato all' "ozio" per molti cittadini rappresentava l'unica possibilità per avere un contatto diretto con l'arte e con la cultura. Con l'avvento della società industriale e dei consumi crebbe il numero di persone che desideravano partecipare ad un genere di vita e di cultura che a lungo furono riservate esclusivamente a gruppi sociali privilegiati.

In questo senso il Governo De Gaulle fu tra i primi a prendere coscienza della fase di trasformazione che stava vivendo il mondo della cultura e a sostenere l'importanza dello Stato in questo cambiamento «[...] É lo Stato, in definitiva, che deve combinare le offerte dell'iniziativa privata con l'azione di un autentico servizio pubblico della cultura, per evitare che le nuove aspirazioni generate dall'evoluzione della società si trasformino in oggetto di sfruttamento mercantile e sbocchino nella diffusione di passatempi volgari. La presa di coscienza su questo problema e la sua reale entità esigono dallo Stato l'assunzione di nuove responsabilità e la creazione di nuovi servizi di azione culturale»³². Per dieci anni André Malraux fu l'animatore di questo Ministero che per la prima volta unificava tutte le eterogenee funzioni governative dedicate alla cultura. Il Ministero della Cultura francese utilizzò, quindi, direzioni amministrative preesistenti ma venne animato da una visione profondamente innovativa della realtà sociale del tempo e dell'epocale mutamento in corso. Alla nascita del Ministero si affiancò una

Dijon, 1996. Geneviève Pujol, *La creation du ministère des Affaires culturelles. 1959-1969. Éléments pour la recherche*, Dep. Ministère de la Culture, Parigi, 1993. Gerard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolutions à nos jours*, Gallimard, Parigi, 1995. Jacques Rigaud, *L'exception culturelle. Culture et Pouvoirs sous la Cinquième République*, Grasset, Parigi, 1995.

³² José María Ballester, *La reforma cultural en Francia: el Ministerio de Asuntos Culturales*, op. cit., p. 11.

generale “riforma culturale” che aveva l’obiettivo di socializzare la cultura, aprire la produzione artistica francese al mondo, stimolare la creatività individuale o collettiva, accrescere la libertà d’espressione in tutti i campi e nel contempo regionalizzare e decentralizzare l’azione culturale.

Con la politica culturale francese, inoltre, si assiste ad una peculiare trasformazione della tradizionale idea di cultura che da concetto statico, strettamente legato alla pedagogia e alla formazione degli strati alti della società, oltre che sorta di bene di lusso per minoranze privilegiate, si converte in “azione culturale”, ovvero in pratica politica che funga da correttivo alle trasformazioni della società di massa e strumento di pari opportunità per le differenti classi sociali. Tale azione culturale, secondo la riforma francese, si doveva indirizzare alla diffusione e alla comunicazione delle opere d’arte del Paese ad un pubblico sempre più numeroso, al miglioramento del contesto ambientale e culturale della vita quotidiana del cittadino e, quindi, ad un generale perfezionamento dell’impiego del tempo libero anche per le classi sociali più basse. In Francia, poi, la politica culturale venne strettamente legata ai piani di sviluppo economici e sociali, egualmente in Italia, il Ministero per i Beni Culturali di Spadolini che si indirizzava al patrimonio culturale come un ad assieme di oggetti materiali da conservare e tutelare celava pure l’idea che i beni artistici fossero anche dei beni economici, la cui fruizione era ovviamente legata al turismo.

Come si è detto, anche il tardo franchismo si rese conto del potenziale culturale del tempo libero degli spagnoli negli anni di *desarrollismo* ed accennò ad una possibile pianificazione della politica nell’ottica di uno Stato autoritario; tuttavia, con la fine della dittatura si diedero le condizioni per una effettiva modernizzazione dell’amministrazione culturale del Paese.

Questo cambiamento, che negli anni dell’UCD rimase ancora latente, passò, come in Francia, per l’istituzione del Ministero della Cultura. La trasformazione fu di conseguenza duplice: sia a livello di implementazione dell’immagine democratica del Paese sia amministrativo.

Come in Francia, il *Ministerio de Cultura* nasceva per aggregazione da altri enti ministeriali. Nel caso spagnolo, poi, negli anni di transizione bisognava far fronte alla duplice scomparsa sia della falangista *Secretaría General del Movimiento* che con la *Obra Sindical de Educación y Descanso* e la *Sección Femenina* deteneva, seppur in

costante illanguidimento, alcune funzioni culturali sia di un simbolo per eccellenza della censura quale era il *Ministerio de Información y Turismo*. Dal momento che si optò per effettuare una transizione dalla legalità esistente e che avesse i minori costi politici e sociali, le due istituzioni archetipiche del regime di Franco la *Organización Sindical* e la burocrazia del *Movimiento*, che spesso raddoppiavano funzioni già dell'amministrazione civile dello Stato, vennero assorbite da quest'ultima.

Secondo Crespo Montes è possibile parlare di 30 mila persone coinvolte in questo trasferimento. Venne creata una *Comisión Liquidadora* che ebbe la funzione di portare a termine la scomparsa definitiva dell'organizzazione sindacale franchista e, quindi, la distribuzione di 20.743 funzionari che svolgevano diversi compiti³³. Un meccanismo simile è possibile ritracciarlo per la *Secretaría General del Movimiento* che venne trasferita nella *Subsecretaría de Familia, Juventud y Deporte* all'interno della Presidenza del Governo, nel contempo venne istituito un organismo autonomo *Medios de Comunicación Social del Estado* che riuniva tutti i quotidiani falangisti assieme a *Pueblo* che apparteneva all'estinta organizzazione sindacale³⁴.

Un dossier probabilmente redatto nel passaggio di consegne tra 1982 e 1983 da UCD a PSOE sulla struttura e funzioni del *Ministerio de Cultura* ci dà un'idea della corposità delle ex organizzazioni falangiste nella nuova amministrazione culturale democratica³⁵. Partendo dal presupposto che il Ministero unisse aree completamente differenziate, è possibile così schematizzare l'ingente apporto numerico della burocrazia franchista:

³³ Luis Fernando Crespo Montes, *La función pública española 1976-1986. De la transición al cambio*, Ministerio de Administraciones Públicas, Madrid, 2001, pp. 57-59.

³⁴ Il decreto legge 23/1977 del 1 aprile prevede in linea con la Ley de Reforma Política trasformazioni del *Consejo Nacional* e del *Movimiento*. Tutti gli organismi della *Secretaría General del Movimiento* con funzioni sociali e culturali dovevano essere integrati nel nuovo Stato democratico, venivano eliminati, invece, gli organi di natura politica. Secondo il decreto reale 596/1977 del 1 aprile, invece, oltre a creare una Commissione per il trasferimento dell'amministrazione del *Movimiento*, istituisce la *Subsecretaría de Familia, Juventud y Deporte* e l'*Instituto de Estudios Políticos* si converte in organismo autonomo.

³⁵ ACMC, *Gabinete del Ministro*, Informes sobre el Ministerio de Cultura, El Ministerio de Cultura. Análisis Global del Departamento (sin fecha), c. 67337.

Tabella 1 Funzionari dell'amministrazione franchista all'interno del Ministerio di Cultura (1977-1982)

Area ministeriale	Num. tot. lavoratori	Funzionari <i>Movimiento</i>	Funzionari Organizzazioni Sindacali franchiste
Sport	1533	641	6
Gioventù Promozione Socioculturale	7456	1381	18
Medios Comunicación Social del Estado	3634		
Belle Arti, Archivi, Biblioteche	2707	423	119
Libro- Cinematografia	319	83	3
Musica Teatro	1044	89	2
Cooperazione culturale	645	246	5

Fonte: APMC, *Gabinete del Ministro*, Informes sobre el Ministerio de Cultura, El Ministerio de Cultura. Analisis Global del Departamento (sin fecha), c. 67337.

In termini più generali nell'area governativa culturale, secondo i dati del citato dossier, lavoravano 9511 dipendenti tra i quali 2483 erano tradizionali funzionari dell'amministrazione civile dello Stato e 2175 provenivano dal *Movimiento* e 279 dalle organizzazioni sindacali.

Le funzionarie della *Sección Femenina*, dopo che, solo nel maggio del 1978 venne soppresso il *Servicio Social de la Mujer* creato nel 1937 da Franco³⁶, furono inserite

³⁶ Il *Servicio Social de la Mujer*, istituito nel 1937, venne soppresso con un decreto regio dal Consiglio dei Ministri il 19 maggio del 1978. «La trasformazione della società spagnola e delle norme di carattere fondamentale che regolano la convivenza nazionale suggeriscono di derogare le disposizioni che regolano il Servizio Sociale obbligatorio, nato in circostanze

negli organici di Biblioteche e *Casas de Cultura*. Ciò provocò non poche reazioni da parte del personale di Archivi, Musei e Biblioteche che lamentavano come questo personale proveniente da organizzazioni franchiste non svolgesse solo funzioni amministrative ma, al contrario, anche compiti specifici di esperti di biblioteconomia, senza alcuna competenza. Così commentava nel maggio del 1978 *El País* con spirito critico:

«[...] questo Ministero è quello destinato ad assorbire varie istituzioni e migliaia di funzionari che dipendevano dalla struttura di potere di Franco, principalmente funzionari del Movimiento, il mal definito Movimiento, metà partito politico e metà organismo burocratico che aiutò Franco a mantenersi al potere. In quest'ultimo mese di maggio, il Movimiento fu liquidato e quindi si è formata una commissione di trasferimento per ricollocare 35 mila funzionari [...] Il Ministero di Cultura, prima di Informazione e Turismo, è stato obbligato ad assorbire 12 mila e 500 impiegati del Movimiento. [...] Questa politica ha provocato alcuni casi curiosi di inversione di funzioni. Per esempio, il Ministero di Cultura ha inviato dei funzionari del Movimiento ai musei e biblioteche pubbliche, una ironia del destino, dal momento che questi funzionari franchisti non sono stati mai dei sostenitori della Cultura. Ancora più curioso è il completo inserimento da parte del Ministero di Cultura della Sección Femenina con 7 mila impiegate»³⁷.

Le trasformazioni dell'amministrazione negli anni del post Franco rappresentarono un problema urgente e, come tale la questione venne risolta dai governi UCD posticipando la riforma integrale della struttura amministrativa. Ciò che interessava, in base al focus realista e pragmatico della gestione del processo di democratizzazione, fu la quotidianità e, soprattutto, che non si creassero tensioni tali da inficiare il processo transizionale. Non era auspicabile, pertanto, secondo tale visione, una epurazione generale dei funzionari franchisti, nonostante le difficoltà che l'incontro tra l'amministrazione civile che a partire dagli anni Sessanta aveva subito profonde trasformazioni ed il personale proveniente dal *Movimiento* non mancò di generare. Ciò nondimeno la forte coscienza del ritardo e delle ferite culturali della penisola iberica rispetto al resto dell'Europa rese impellente la trasformazione della gestione del mondo delle arti. La riforma venne realizzata con rapidità per porre le basi di uno Stato culturale alla francese. D'altro canto, seppur ad un livello del tutto insoddisfacente e paradossale, la “cultura di

politiche differenti e ispirato a principi oggi superati». Real Decreto 1914/1978 del 19 maggio. BOE, num. 192, 12 agosto 1978.

³⁷ *El Movimiento en el Ministerio de Cultura*, “El País”, 16 maggio 1978.

Stato” era stata una creazione del franchismo e la maggior parte del personale che avrebbe dovuto gestire questo mondo negli anni di democrazia aveva come riferimenti le riviste del *Sindicato Español Universitario* della fine degli anni Cinquanta, gli attivi teatri universitari, la rete nazionale di stampa e mezzi di comunicazione di massa, la gestione dall’alto degli eventi culturali.

Il mondo della cultura, in sintesi, con il ritorno della normalità democratica, non scopriva nulla di nuovo se non rinverdiva la lunga tradizione nazionale di pratiche stataliste: dal *regeneracionismo* a Ortega y Gasset fino all’associazionismo giovanile franchista e alle strutture di intrattenimento culturale che si fondevano con la gramsciana idea di nazional-popolare. Come nel passato la gestione della cultura veniva ancora affidata allo Stato³⁸.

Il Ministero della Cultura, sulla base di un fenomeno comune al resto dell’Europa, pose le basi pertanto per il futuro nazionalismo culturale dello Stato spagnolo che con i socialisti raggiunse, come si vedrà, la massima espansione.

Ad essere posizionato al vertice della nuova struttura ministeriale fu l’ex Ministro di Información y Turismo, l’*aperturista* Pío Cabanillas. Cabanillas, dopo l’esperienza della presidenza del *Partido Popular*, che può essere considerato come uno dei nuclei base dell’UCD, verrà nominato dal secondo Governo Suárez come primo Ministro della neonata istituzione culturale, mantenendosi in una posizione indipendente rispetto alle eterogenee “famiglie” che componevano il partito centrista.

Cabanillas fu subito esplicito sulle funzioni che doveva svolgere il Ministero:

«La posizione del Ministero innanzi alla questione della politica culturale risponde ad una nuova concezione della cultura nella vita dell’individuo ed anche ad una nuova concezione della funzione dello Stato innanzi al fatto culturale. [...] Il signor Cabanillas dichiarò il diritto dell’uomo a prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità e a partecipare ai benefici che proporziona il progresso scientifico ed artistico. Questo obbliga – disse – a riconoscere la nozione fondamentale del diritto alla cultura di ciascun cittadino e come conseguenza l’obbligo e dovere del Governo di fornire all’uomo i mezzi possibili per l’esercizio di questo diritto. Questa nuova funzione statale si realizza attraverso il riconoscimento del potere creatore della persona e attraverso un’azione culturale di difesa in tutti gli ambiti della capacità di creazione. Con ciò si

³⁸ Cfr. José Carlos Mainer, *La cultura de la transición*, in Carme Molinero (a cura di), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, op. cit., p. 158.

concretizzano già le azioni culturali del Ministero, specialmente nel doppio ambito della difesa della cultura – conservazione del patrimonio artistico – e di massima diffusione dell'evento culturale in tutte le sue manifestazioni»³⁹.

Gli obiettivi del Ministero della Cultura per il gabinetto Suárez, come è possibile intravedere tra le pieghe delle dichiarazioni di Cabanillas, dovevano essere due: la difesa e la diffusione della cultura, peculiari ambiti di omissioni strategiche e carenze del passato franchista. Nonostante, come si vedrà meglio in seguito, Cabanillas faccia fatica a porre mano ad un concreto programma di azione, i buoni propositi o le parole in senso democratico del Ministro non mancarono.

In primo luogo, l'approccio al mondo delle arti, dopo anni di rigore tecnocratico, doveva tornare ad essere immaginativo, fantasioso⁴⁰. Questo aspetto, tuttavia, non inficiava la ferrea necessità della creazione di un ente ministeriale apposito: «In tutti i paesi inseriti in quelle che Toynbee chiama 'la cultura cristiana occidentale', lo Stato sviluppa un'azione culturale chiara ispirata al proposito di far arrivare al maggior numero possibile di persone le creazioni del passato e del presente, senza cercare di imporre né una estetica né una ideologia»⁴¹.

Per Cabanillas, quindi, il nuovo ente doveva fornire ai cittadini spagnoli le infrastrutture per lo sviluppo culturale; in secondo luogo, in linea con una interpretazione della nozione di cultura di matrice antropologica, ovvero, intendendo la politica culturale quale strumento di civilizzazione della società sulla falsariga delle riflessioni degli organismi internazionali dei quali il Ministro è un ottimo ricettore, la nuova istituzione culturale aveva il compito di favorire il sostrato culturale della vita degli spagnoli. Il discorso è molto simile allo spirito di interesse sociologico fraghiano, d'altra parte Cabanillas aveva collaborato a lungo

³⁹ Le parole del Ministro Cabanillas sono raccolte in: *Don Pío Cabanillas expone las líneas generales del Ministerio de Cultura*, "La Vanguardia Española", 28 settembre 1977. La documentazione stampa qui raccolta è tratta da: AGA, *Presidencia del Gobierno*, fascicolo Pío Cabanillas (1977-1978), c. 9039.

⁴⁰ «Sono cosciente delle dimensioni del compito che mi si prospetta e della responsabilità assunta che per me non è completamente nuova. Tuttavia il momento storico ed il contesto d'azione sono differenti come le questioni che emergono. Spero di poter portare l'immaginazione all'amministrazione della cultura». Dichiarazione di Pío Cabanillas in: *Cabanillas "Espero poder llevar la imaginación a la administración de la cultura"* "El País", 5 luglio del 1977.

Cfr. anche: *Pío Cabanillas: defensa y difusión de la cultura, acciones fundamentales del Estado*, "ABC", 30 luglio 1977.

⁴¹ *Pío Cabanillas: defensa y difusión de la cultura, acciones fundamentales del Estado*, "ABC", 30 luglio 1977.

con il galiziano ed aveva potuto far propria la riflessione sul rapporto tra modernità, politica e cultura popolare che era emerso nel dibattito sociale degli anni Sessanta. Non a caso il neo Ministro nelle dichiarazioni di intenti non mancava di riferirsi ad una seppur vaga sociologia della modernità tra i principi ispiratori del nuovo Ministero:

«Credo, con alcuni sociologi moderni, che se la società è considerata come un'assieme organizzato di individui, con una forma data di vita, la cultura è quella forma di vita. Se, da un altro punto di vista, la società viene considerata come un assieme di relazioni sociali, la cultura è in questo caso il contenuto di queste relazioni. [...] La difesa della cultura deve essere intesa in un duplice aspetto; in primo luogo, nel senso che lo Stato deve sviluppare la creazione artistica – difesa del diritto alla creazione – in tutte le sue manifestazioni e nel secondo deve conservare – difesa di quanto è stato creato artisticamente – il patrimonio culturale esistente. La seconda grande missione è la diffusione di ambedue i fenomeni: sia di quanto è stato creato di nuovo, con una seria e crescente preoccupazione per l'arte attuale, come della conoscenza di ciò che esiste già attraverso dei meccanismi che rendano più idonea questa diffusione»⁴².

In altre sedi, Cabanillas giustificava la riforma amministrativa come strumento per potenziare la partecipazione della cittadinanza spagnola al mondo della cultura. Nel corso della cerimonia di insediamento dei nuovi funzionari affermava, infatti, che «il suo proposito era animare il popolo spagnolo a diventare protagonista della propria cultura per rendere più solida la società del domani»⁴³. Nel contempo ricordava che dal suo punto di vista «la creazione del Ministero di Cultura significa[va] la reimpostazione drastica della questione culturale. [...] E, allo stesso tempo, bisogna[va] accettare che esiste[va] una nuova posizione dello Stato innanzi all'evento culturale. Qui sta[va] il cambiamento. Si supera[va] una tappa di dirigismo culturale e si indirizza[va] l'azione dello Stato verso un lavoro di promozione e diffusione della cultura»⁴⁴.

In merito alla censura, Cabanillas, senza dimenticare il proprio passato all'interno dell'amministrazione franchista, invece, riscontrava nel nuovo Governo la volontà di transitare dal “reprimere” all’ “orientare”, o come lui stesso affermava: «trattare la gente in maniera adulta. Ho già parlato di porre delle segnalazioni nella

⁴² Ibidem.

⁴³ «*Es hora de potenciar la participación ciudadana en la cultura*», “Abc”, 14 settembre 1977.

⁴⁴ *De Franco a Descartes*, “Cambio 16”, 22 agosto 1977.

produzione artistica...»⁴⁵. Con questa espressione il Ministro indicava il proposito di classificare i prodotti culturali in base alla tipologia di pubblico, con particolare riguardo per il materiale pornografico. È possibile intravedere una “censura sfumata” che, seppur in maniera latente, persiste in determinati atteggiamenti governativi, oltre che, come si è in precedenza visto, nella concretezza dei dati che emergono dagli archivi. Non è possibile parlare *tout court* di repressione culturale come nei duri anni che precedono la morte di Franco, quanto di pratiche di intimidazione culturale che stentano a scomparire laddove si affrontino tematiche di attualità e legate ai precari equilibri politici, come la monarchia o l'esercito.

Un dato, tra tutti, è indicativo della continuità con il recente passato autoritario. Il nuovo Ministerio della Cultura, come è prevedibile, venne localizzato negli stessi edifici del *Ministerio de Información y Turismo*, ovvero in Avenida del Generalísimo 39, il nome con il quale sotto il franchismo veniva chiamato l'attuale madrilenno Paseo de la Castellana. Una rapida analisi della struttura del *Ministerio de Cultura* può aiutare il lettore a fare un bilancio tra novità e cambiamento nella nuova istituzione governativa al vertice della politica culturale spagnola.

Secondo il decreto regio 1588/1977 la prima attività del Ministerio era darsi una struttura organica. Il 29 di luglio il decreto 1961 ne stabiliva la struttura provvisoria, che venne, quindi, modificata il 27 agosto del 1977 e nel corso del 1978. Secondo i decreti «tale struttura non deve considerarsi definitiva, bensì come un primo momento nel processo di trasformazione delle strutture amministrative che consenta una regolazione della materia di cui è competente il Dipartimento in modo da facilitare e stimolare la libera e spontanea creazione culturale»⁴⁶. Anche nel mondo della gestione culturale, come nelle altre trasformazioni istituzionali della neonata monarchia parlamentare, vi fu ampio spazio per l'indeterminatezza, la duplicità interpretativa e la legislazione in itinere. La volontà, infatti, era quella di rendere meno impattante il cambiamento verso la democrazia in modo tale che non si creassero conflittualità o rivendicazioni da parte dei settori più duri del franchismo o dei gruppi politici dell'opposizione alla dittatura. Inoltre, l'indeterminatezza legislativa fu una conseguenza diretta della politica di patteggiamento e consenso che caratterizzò il linguaggio del processo

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977- diciembre 1978*, El Ministerio, Madrid, 1979, p. 43.

democratico. Anche la struttura del *Ministerio de Cultura* seguirà questo imperativo nel tentativo, a volte un po' forzoso, di raccordare assieme le diverse anime del cambiamento culturale. D'altro canto la mera esistenza del Ministero sotto gli auspici del pluralismo era già un evidente segnale della volontà di democratizzazione della cultura.

La struttura seppur in itinere del nuovo Ministero era la seguente⁴⁷. Al vertice dell'ente venne collocata la *Secretaría de Estado de Cultura*, un nuovo organo che aveva il compito di raccordare le molteplici funzioni culturali e di rappresentanza del Ministero, oltre a gestire le sovvenzioni ministeriali e, grazie ad un ufficio apposito, a svolgere un lavoro di studio e ricezione delle attività dell'Unesco e degli organismi culturali del Consiglio d'Europa e della Comunità Europea. La *Secretaría de Estado de Cultura* elaborava pure accordi e trattati culturali bilaterali con gli altri Stati. Vi era poi la *Secretaría General Técnica* con la funzione di regolamentare l'attività legislativa ministeriale e la *Subsecretaría* con compiti, invece, di gestione del personale e dei fondi dell'ente. Alle dirette dipendenze del *Ministro* e del *Secretario de Estado* doveva esserci il *Consejo Superior de Cultura*, una sorta di organo collegiale con funzioni di orientamento per la politica del Ministero formato da intellettuali ed entità nazionali e regionali che prendevano parte allo sviluppo delle *culture* della Spagna. Come organismi autonomi, invece, sotto il *Secretario de Estado* si trovavano la *Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales* che assumeva le funzioni della *Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular* oltre che l'amministrazione dei *Palacios de Exposiciones y Congreso de Madrid*, dei *Teatros Nacionales* e dei *Festivales de España* e l'organismo autonomo *Medios de Comunicación Social del Estado* ed il *Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas* che aveva la funzione di propiziare e stimolare la ricerca sulle nuove forme espressive. Alle dirette dipendenze del Ministero esiste anche l'organismo autonomo *Consejo Superior de Deportes*⁴⁸. Vennero, infine, create nove Direzioni Generali:

⁴⁷ La ricostruzione della struttura amministrativa è stata realizzata utilizzando il dossier prodotto dal Ministero:

Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977- diciembre 1978*, op. cit. Ministerio de Cultura, *Líneas básicas de la política cultural: Ministerio de Cultura*, El Ministerio, Madrid, 1979.

⁴⁸ Per sottolineare la natura indipendente dello sport viene creato il *Consejo Superior del Deporte* che sostituisce la *Delegación Nacional de Deportes del Movimiento*. Cfr. Decreto Reale 2258/1977 del 27 agosto.

- la *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos* (con funzioni di direzione, protezione, inventario, restaurazione, incremento e diffusione del patrimonio storico-artistico, archeologico, paleontologico ed etnologico; conservazione, esplorazione e incremento della ricchezza documentale; gestione del regime giuridico di protezione della proprietà artistica; cura e miglioramento dei musei e delle mostre d'arte);
- la *Dirección General de Difusión Cultural* (con funzioni di fomento della creazione intellettuale ed artistica, di promozione, di diffusione e di animazione della cultura, così come di appoggio alle diverse entità culturali nazionali e regionali);
- la *Dirección General del Libro y Bibliotecas* (con funzioni di sviluppo e stimolo del libro, delle edizioni sonore, delle aziende discografiche ed editoriali, di conservazione ed incremento della ricchezza bibliografica e del suo uso nelle biblioteche pubbliche e private; sul regime giuridico di protezione e registro della proprietà intellettuale, dalla Direzione dipendono l'*Instituto Nacional del Libro Español*, la *Editora Nacional*);
- la *Dirección General de Música* (con funzioni di conservazione, promozione, diffusione dell'attività musicale strumentale, corale, lirica e coreografica);
- la *Dirección General de Teatro y Espectáculos* (con funzioni di protezione e sviluppo dell'attività teatrale);
- la *Dirección General de Cinematografía* (con funzioni di protezione e diffusione dell'attività cinematografica e dalla quale dipende il *Consejo Superior de la Cinematografía* e l'organismo autonomo del *No-Do*);
- la *Dirección General de Desarrollo Comunitario* (con funzioni amministrative sulla protezione e promozione della famiglia e lo sviluppo delle differenti comunità sociali. Rientrava nella direzione l'*Instituto Nacional del Bienestar* ed anche la *Subdirección General de la Condición Femenina*⁴⁹);
- la *Dirección General de la Juventud* (studio dei problemi giovanili, sviluppo della cooperazione, appoggio allo sviluppo delle attività associative e alla

⁴⁹ Nella stampa del tempo, nonostante le polemiche sollevate dai gruppi di rivendicazione femminile sulla stessa istituzione, si parla della nascita di un organismo all'interno dell'amministrazione pubblica dedicato alle femministe. Cfr. *Las feministas tendrán un Organismo en la Administración*, "El País", 23 luglio 1977.

partecipazione della gioventù nella vita sociale. Alla direzione faceva capo l'*Instituto de la Juventud*);

- la *Dirección General de Radiodifusión y Televisión* (con la gestione dell'organismo autonomo Rtve).

Un rapido confronto grafico tra l'organigramma del *Ministerio de Información y Turismo* nel 1975 e il *Ministerio de Cultura* nel 1977 ci consente di valutare ancor più come cambia la struttura della politica culturale governativa:

Tabella 2 Organigramma Ministerio de Información y Turismo (Febr. 1975):

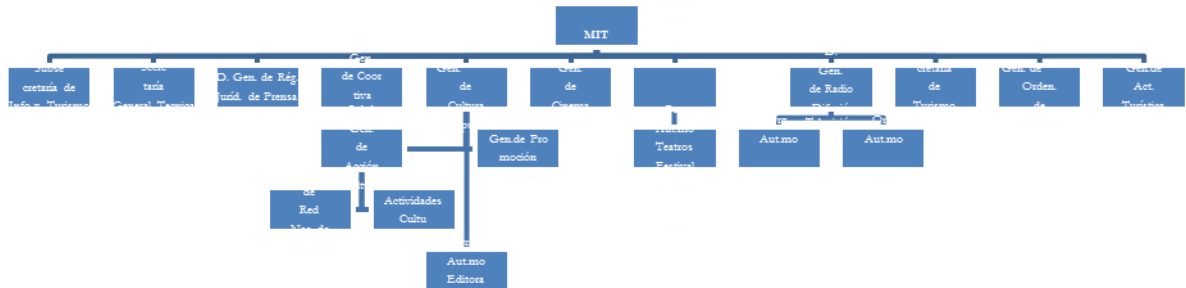
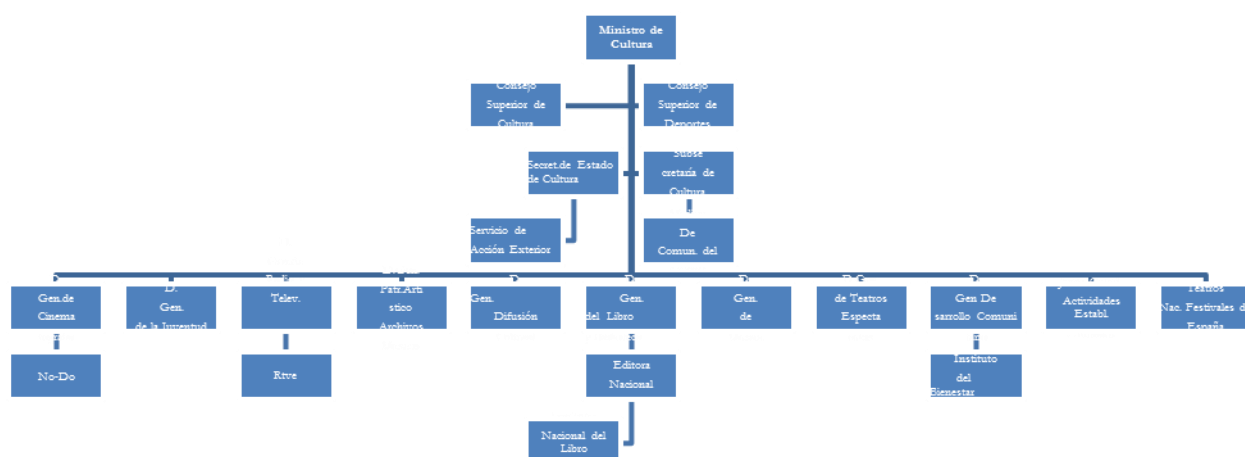


Tabella 3 Organigramma Ministerio de Cultura y Bienestar (1977-1978):



Alla struttura di base del *Ministerio de Información y Turismo* vennero aggiunte, secondo la peculiare dispersione amministrativa della politica culturale negli anni

del franchismo, la *Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural* che era nata nel 1974 dall'unione della *Dirección General de Archivos y de Bibliotecas* del *Ministerio de Educación*, l'*Organismo Autónomo Patrimonio Nacional* e la *Delegación Nacional de la Cultura* della *Secretaría General del Movimiento* e la *Subsecretaría de Familia, Juventud y Deporte* dalla *Presidencia del Gobierno*.

Come si vede, nel neonato organigramma ministeriale la vera novità è rappresentata dalla fusione in un'unica entità di tre ambiti culturali: la dimensione tradizionale del «patrimonio nazionale», associata nell'Europa democratica alla formazione del cittadino liberal-borghese (teatri nazionali, auditorium, biblioteche, musei...), la dimensione sociale e di civilizzazione (ramo amministrativo per la tutela della gioventù, *welfare*...) ed infine la cultura di massa, un tempo racchiusa nelle funzioni del *Ministerio de Información y Turismo* (Tv e gestione della cultura popolare). Nella ristrutturazione amministrativa degli anni di democratizzazione, pertanto, c'è un tentativo di far incontrare tutte le sfaccettature, alte e basse, della politica culturale.

Non mancarono, fin da subito, pesanti critiche alla nuova istituzione, annotazioni che si intrecciano a doppio filo con un acceso dibattito sull'ente culturale. In primo luogo, non convinceva la mancanza di identità del Ministero, non persuadevano, inoltre, le persistenti modalità d'azione, come si è visto, ereditate dalla politica culturale repressiva della dittatura e, quindi, il fatto che non fosse stata abrogata la *Ley de Prensa* del 1966. Le critiche, in modo indicativo, provenivano dalle stesse fila di chi, a suo tempo, aveva chiesto a gran voce l'abolizione del *Ministerio de Información y Turismo*. Alla nascita del nuovo Ministero, ad esempio, leggiamo su *Diario 16*:

«Il fiammante Ministerio de Cultura avanza, come sembra, alla ricerca della propria identità e senza sapere molto bene in cosa possa consistere la propria attività futura. Quelli che fino ad ieri erano i funzionari di Información e oggi sono i funzionari di Cultura, si affannano alla ricerca di modelli ed esperienze straniere che illuminino l'equipe ai vertici del nuovo Dipartimento circa le funzioni e compiti di un Ministero di Cultura. [...] Perché si impegnano a mantenere in vigore la Legge sulla Stampa? Questo testo deve essere derogato nella sua totalità, incluso lo strambotto che le aggiunte Reguera con l'ironico titolo di "decreto legge sulla Libertà d'Espressione". Con questo nuovo paternalismo, il Ministro di Cultura dà ragione a coloro che temevano che il nuovo Dipartimento si differenziasse dal precedente Ministerio de Información nel frontespizio. [...] Dalle pagine di questo giornale si è chiesto con insistenza la soppressione del Ministerio de Información e la

creazione di un Ministero di Cultura. Tuttavia se risulta che quest'ultimo non è più che una cosmesi del vecchio organo di censura, grideremo chiedendone la soppressione»⁵⁰.

Altra critica sorgeva nella dizione del nuovo ente dalla fusione del termine cultura con quello di *Bienestar*, ovvero dall'unione della tutela della produzione artistica con la nozione di benessere: «Il pericolo del Ministero di Cultura si trova, secondo me, nel fatto che lo convertano in un guazzabuglio, nella saccoccia del vagabondo, pieno, satollo di resti, di elementi disfatti, di scampoli che ora si staccano da organismi vecchi, trionfalisti, avviluppati che desiderano sostituirsi a questo concetto ambiguo di benessere»⁵¹.

Analoghe polemiche emersero in Parlamento all'interno della *Comisión Cultura*. In occasione della presentazione dei fondi e delle relative spese del Ministero della Cultura⁵² sorsero da parte dei diversi gruppi parlamentari, in particolare quello socialista e quello comunista, numerose osservazioni sulle politiche del nuovo ente che si basava su di un budget di 19 miliardi di pesetas. L'opposizione all'UCD sollevava una serie di remore sul fatto che non vi fosse stato un dibattito previo e collettivo per discutere le linee generali della politica culturale del Ministero. Al contrario, come si è detto, la riforma della cultura venne organizzata tutta dall'interno delle stesse istituzioni in mutamento.

Inoltre, non appariva coerente il fatto che per la definitiva strutturazione di competenze e funzioni del Dipartimento culturale non si fosse aspettato che, in un momento di estrema incertezza, venisse elaborata la Costituzione. Così sintetizzava la questione Enrique Barón Crespo del Gruppo Socialista:

«In primo luogo ci ralleghiamo che il Signor Ministro abbia letto e seguito le indicazioni, in linea generale, del Signor Malraux. Il Signor Malraux fu un amico dei democratici spagnoli per molti anni [...] Non si è realizzato ancora questo necessario dibattito, e davvero a noi sembra una contraddizione realmente profonda programmare un piano di investimenti pluriennale quando non è stato ancora discusso dal Congresso e, ancor più, quando non è stata ancora ultimata la Costituzione»⁵³.

⁵⁰ *Cultura y represión*, "Diario 16", 26 luglio del 1977.

⁵¹ *Cultura y Bienestar*, "ABC", 23 luglio 1977.

⁵² Cfr. DSCD (Comisión de Presupuestos), num. 36, 14 dicembre 1977, pp. 1298-1318.

⁵³ *Ibidem*, p. 1304.

Non appariva, poi, ancora chiaro come nella nuova politica di democratizzazione, rispetto alle rivendicazioni dell'opposizione, venisse trattata la questione del pluralismo culturale spagnolo, così a lungo soffocato dal centralismo franchista. Come vedremo meglio nelle prossime pagine, negli anni di Governo UCD il tema del trasferimento di competenze e poteri culturali alle Autonomie istituite con la Costituzione del 1978 verrà parzialmente trattato e rappresenterà un compito al quale i Governi centristi non daranno risposta completa.

È certo che il *Ministerio de Cultura* sviluppò nel tempo una struttura periferica attraverso le *Delegaciones Provinciales* ed i *Consejos Provinciales de Cultura*, ovvero gli organi consultivi delle prime che erano costituiti da figure rilevanti nella vita culturale locale. In generale, quindi, è possibile rintracciare una prima peculiarità della politica culturale UCD: la vaghezza d'intenti in linea con un linguaggio politico di transizione tutto rivolto all'interno delle istituzioni governative che per timori involutivi si rendeva poco visibile alla sfera pubblica.

Agli analisti del tempo non sfuggì questa indeterminatezza. Per l'opposizione, quindi, prima di realizzare un piano culturale, che rimaneva per lo più sulla carta e dai contorni ben poco chiari, era necessario dotare il Paese di quelle infrastrutture culturali che in numero assai ridotto rendevano palese la distanza tra la Spagna e le altre realtà democratiche occidentali. Aggiungeva Barón Crespo «Non c'è chiarezza nel preventivo della Cultura, non è possibile analizzarlo nei dettagli, e negli aspetti che conosciamo non siamo d'accordo, finché non ci sia una Costituzione, finché non ci siano le Autonomie e finché non raggiungiamo stabilità in temi chiave come il patrimonio artistico e l'attrezzatura culturale»⁵⁴.

Sotto accusa i 625 milioni di pesetas da investire per il trasferimento delle competenze della *Subsecretaría de Familia, Juventud y Deporte*, che nei mesi che precedettero la nascita del Ministero di Cultura assorbiva la estinta organizzazione del *Movimiento*: la consistente cifra si confrontava, ad esempio, con il ridotto milione e 800 mila pesetas dedicate al *Ballet Nacional*.

Poco chiare rimanevano anche le funzioni delle due nuove Direzioni di *Difusión Cultural* e *Desarrollo Comunitario*. La deputata Carlota Bustelo García del Real nell'estate del 1978 sottolineava ad esempio come gli esponenti del *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), data la scarsità dei fondi, non comprendessero la nascita

⁵⁴ Ibidem, p. 1307.

di una istituzione, come quella di *Desarrollo Comunitario*, che raccoglieva i funzionari della *Secretaría General del Movimiento* e che nelle tre ramificazioni (*Instituto Nacional del Bienestar*, la *Subdirección General de la Familia* e della *Condición Femenina*) si sovrapponeva ad altre realtà amministrative come le funzioni sociali del *Ministerio de Sanidad*:

«Dato che la situazione culturale che abbiamo ereditato dal precedente regime è assolutamente deficitaria; se partiamo dal fatto che i fondi sono scarsi e dalla necessità di far qualcosa con tutti questi funzionari e funzionarie della *Secretaría General del Movimiento* che bisognava sistemare in qualche posto [...] non crediamo che la maniera di risolvere tutto ciò sia prendere in blocco un gruppo di funzionari eredi della *Secretaría General del Movimiento*, creare una Direzione Generale senza contenuti propri, darle un fondo, soltanto e semplicemente, per pagare questi funzionari, perché in questo modo non stiamo facendo niente a favore della comunità [...] Crediamo che la nostra Amministrazione soffre già da molto tempo di duplicità, di dispersione, e che ciò non fa altro che rincarare e indebolire il lavoro che dal settore pubblico si deve portare a termine. [...]»⁵⁵.

Appariva paradossale che, seppur i tempi fossero cambiati, a prendere parte al mutamento fossero proprio gli stessi organismi che a lungo sotto i dettami del nazionalcattolicesimo avevano organizzato il tempo libero di una parte consistente degli spagnoli. Come d'altro canto nella Commissione parlamentare di Cultura emergeva l'incongruenza e pericolosità in termini democratici che un organismo dedito all'intrattenimento di massa, quale *Radiotelevisión Española*, dipendesse direttamente dal Ministero e che gravasse pesantemente su un bilancio culturale già ridotto.

Nella ristrutturazione delle funzioni culturali, poi, come ricordava Francisco Bustelo⁵⁶, nel 1978, cioè a transizione già inoltrata, non era chiaro come dovevano essere riutilizzati gli edifici ed immobili del *Movimiento* dal nuovo Ministero.

La risposta del Ministro Cabanillas che non lasciava spazio per critiche sulla struttura dell'ente⁵⁷ ricordava come i 270 edifici, passati al Ministero della Cultura, nel dicembre del 1977 e, poi, effettivamente trasferiti nel marzo del 1978,

⁵⁵ DSCD (Comisión de Cultura), num. 82, 6 giugno del 1978, pp. 3004-3005.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 3006.

⁵⁷ «Penso che nel futuro una delle direzioni che verrà decantata come assolutamente necessaria è proprio questa Direzione Generale di *Desarrollo Comunitario*, se viene intesa nel suo vero senso, ovvero, nella volontà di stimolare la autorealizzazione. Mi dispiace che non si condivida questo criterio, però mentre il Governo sia quello che governa, la struttura delle direzioni generali si trova nelle sue potestà». *Ibidem*, p. 3006.

sarebbero stati utilizzati come «centri sociali» con funzioni civiche, culturali e di servizio per la comunità locale.

Molti elementi ispiratori della nuova politica culturale di Cabanillas, come la stessa *Dirección de Desarrollo Comunitario*, nascevano dai più recenti dettami Unesco⁵⁸, in direzione di una reale democrazia culturale nel Paese, tuttavia, questi stessi dettami venivano eretti sulle fondamenta delle strutture delle istituzioni franchiste che, come è prevedibile, non erano ancora scomparse dall'immaginario collettivo degli spagnoli.

3. La cultura e la Costituzione

Non pare una mera coincidenza che nei romanzi di Manuel Vázquez Montalbán, ambientati negli anni di transizione, spesso compaiano figure di intellettuali organici, ascritti alle strutture governative o partitocratiche, funzionari ministeriali ed uomini dediti alla produzione artistica all'interno dei ristretti confini del potere. Da un lato in *Assassinio al Comitato Centrale*, il detective Pepe Carvalho, in silenzio, assiste alla «nobiltà ed arroganza» di Rafael Alberti che in una piazza affollata commemora la morte di Fernando Garrido, immaginario Segretario generale del Partito Comunista⁵⁹. Dall'altro lo stesso Carvalho, nel suo soggiorno madrileno, non può non essere attirato dagli edifici del «gruppo dei nuovi ministeri» e dopo aver fermato il taxi sul quale viaggiava, è inevitabile che chieda all'autista di fermarsi di fronte al «Ministero di Ricardo De La Cierva», quando, in realtà, di fronte a lui si ergeva il Ministero del Commercio. Come a dire, un Ministero per un altro, Cultura o Commercio, tanto il cambiamento era più che relativo⁶⁰. Infine, in *Galíndez*, la giovane protagonista, la ricercatrice, Muriel Colbert, ha una relazione con un funzionario socialista, idealista ed un po' sprovveduto, del Ministero della Cultura.

⁵⁸ Non sfugga il fatto che tra la documentazione raccolta nell'Aga sulla struttura del Ministero della Cultura sono abbondanti i ciclostilati che riportano le risoluzioni in materia di cultura da parte dell'Unesco che vennero attentamente studiati da Pío Cabanillas.

⁵⁹ Manuel Vázquez Montalbán, *Assassinio al Comitato Centrale*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 93. Per Montalbán, d'altra parte, i romanzi di Pepe Carvalho rappresentavano «una commedia umana della transizione alla democrazia».

⁶⁰ *Ibidem*, p. 72.

La gestione del mondo culturale, seppur amministrativamente accantonata, nutrì l'immaginario sociale della transizione. L'effetto più immediato fu la creazione del Ministero della Cultura.

Centrale fattore che condizionò la gestione ministeriale fu, quindi, il peso del tutto nuovo che il concetto di cultura, sia come categoria etnico-sociale sia come insieme di servizi ed attività estetico-artistiche, ebbe nella carta costituzionale del 1978⁶¹.

La questione del rapporto tra cultura e Costituzione è giuridicamente complesso ed esula dagli obiettivi di questo lavoro. In questa sede, tuttavia, ciò che interessa è lo spirito ed i valori che animarono i costituenti a ritagliare nel documento un notevole spazio al rapporto tra cultura e Stato spagnolo. Si tratta dello stesso spirito che animò, seppur a livello di principi, la creazione del Ministero di Cultura. La Spagna, infatti, come nelle coeve costituzioni della Grecia (1975) e del Portogallo (1976), accolse la sensibilità sociale che si era sviluppata a livello internazionale per il fenomeno culturale. È importante evidenziare che si tratta di un processo del tutto nuovo. Se nella Costituzione della Seconda Repubblica il termine *cultura* è applicato nel titolo III «Famiglia, economia e cultura» e lo si ritrova anche in sintagmi come «il servizio della cultura» e «espansione culturale della Spagna»⁶², praticamente nessuna delle costituzioni europee del dopoguerra adopera il termine *cultura* a differenza delle Costituzioni degli anni Settanta, dove il termine abbonda.

Nella Costituzione spagnola, in quanto *lex suprema*, il polisemico concetto di cultura viene affiancato a quello di Stato. In altri termini, come si è in parte accennato, allo *Stato sociale* si associa ora lo *Stato culturale*. Lo Stato spagnolo perseguiva fini culturali, che al di là delle tradizionali funzioni educatrici, si esprimevano nella ricerca di una effettiva democrazia della produzione artistica; dopo anni in cui il *Welfare State* aveva promosso esclusivamente lo sviluppo socio-economico della popolazione, era giunto il momento di far spazio alla tutela dei

⁶¹ Sull'argomento si vedano le suggestioni di: Jesús Prieto de Pedro, *Cultura, culturas y Constitución*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2006. E: Marcos Vaquer Caballería, *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.

⁶² Nella Costituzione della Seconda Repubblica del 1931 l'art. 48 dichiara che «il servizio della cultura è attributo essenziale dello Stato» e nell'art. 50 «lo Stato si preoccuperà della diffusione culturale della Spagna all'estero, e di preferenza, nei paesi sudamericani».

diritti culturali. Il *Kulturstaat* delle ottocentesche riflessioni di Fichte, nozione che nella Costituzione di Weimar aveva acquisito la sua prima concreta traduzione legale, nella Spagna transizionale si trasformava in strumento per rendere più profondo il processo di democratizzazione. Lo Stato culturale, quindi, concepiva la cultura come principio di umanizzazione dell'azione statale attraverso i tre fondamenti di libertà, pluralismo e progresso culturale.

Entrando nel dettaglio, seppur con una certa sinteticità, la Costituzione del 1978 dedica ampio spazio ai «diritti culturali». Il pluralismo culturale – la difesa della diversità nella produzione e nelle manifestazioni culturali – si rispecchia sia come competenza statale sia come competenza delle Comunità Autonome e degli enti locali [Art. 148 e Art. 149 Costituzione] in quanto rappresentanti delle *nacionalidades* spagnole. In questo senso, tra lo Stato e le Comunità Autonome si apre più che una suddivisione verticale di funzioni un concorso di competenze per la preservazione e stimolo dei valori culturali secondo un principio di mutua solidarietà nel quale in più occasioni dovette intervenire il Tribunale Costituzionale⁶³.

La Costituzione sancisce la difesa delle «libertà culturali» di creazione, comunicazione e di istituzionalizzazione dei centri di insegnamento [Art. 20] e l'eguaglianza di possibilità per i cittadini nell'accesso alla cultura [Art. 9]. L'articolo 44 afferma «i poteri pubblici promuoveranno e tuteleranno l'accesso alla cultura, alla quale tutti hanno diritto». D'altro canto, lo stesso documento costituzionale sviluppa in più punti la necessità che i poteri pubblici svolgano funzioni culturali sia rispetto alla tutela, alla conservazione e alla promozione del patrimonio culturale [Art. 46] sia nei confronti delle differenti fasce sociali [Art. 50 e 48]. Nello stesso preambolo costituzionale si afferma che «la Nazione spagnola [...] proclama la volontà di promuovere il progresso della *cultura* e dell'economia per assicurare a tutti una degna qualità di vita».

⁶³ Gli Art.148 e 149 della Costituzione definiscono i compiti dello Stato e quelli delle Comunità Autonome. Le Comunità Autonome hanno il compito dello «stimolo» della Cultura e lo Stato del «servizio della cultura» e di «cooperazione e comunicazione» con le Comunità Autonome. Per avere un'idea della spartizioni e concorso di compiti cfr. Juan Arturo Rubio Aróstegui, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Trea, Gijón, 2003, pp. 350-364. E si veda anche: CDC, *IPCE (Informe Política Cultural) 1978/1989: las bases constitucionales y administrativas de la política cultural en España 1978-1979, 1991*.

La libertà culturale nelle Costituzioni moderne, come si vede, viene concepita in maniera differente dallo Stato liberale otto-novecentesco: quest'ultimo puntava a rendere manifesta l'autonomia della dimensione culturale, negli Stati neodemocratici degli anni Settanta la cultura si converte in diritto e lo Stato in suo custode e promotore.

Il Ministero di Cultura doveva, quindi, sviluppare tali precetti costituzionali. Questo stessa struttura ministeriale, d'altra parte, nell'essere istituita solo un anno prima dell'approvazione della Costituzione permette di estrapolare una serie di basilari conclusioni sul rapporto tra processo di democratizzazione e cultura.

La cultura venne intesa come strumento dello Stato, in grado di garantire e supportare i diritti civili. Il vero paradosso, tuttavia, è che fosse lo stesso Stato, che fino a pochi anni prima aveva controllato e censurato la produzione culturale, a convertirsi in privilegiato custode. Il dibattito sul mondo delle arti, di conseguenza, negli anni della transizione acquisì carattere ufficiale, ovvero, si modellò l'idea che soltanto attraverso canali istituzionali fosse possibile produrre e difendere la cultura⁶⁴.

Questo aspetto, accanto all'istituzione di un apposito Ministero, si proiettò in differenti misure governative. Si pensi, ad esempio, alla volontà di includere tra i Senatori di nomina reale i rappresentanti delle differenti tradizioni culturali del Paese: il repubblicano Justino de Azcárate, il filosofo orteghiano Julián Marías, lo scrittore Camilo José Cela, ed il catalano, membro della Real Academia de la Lengua, Martí de Riquer:

«Un popolo incolto è come una barca senza vele né motore, e negli ultimi lustri, il nostro paese ha corso il rischio di un autentico smantellamento culturale. L'incuria, il disinteresse, la colonizzazione che altri ambiti dell'attività sociale hanno esercitato sulla nostra attività di pensiero, artistica ed intellettuale, sono state denunciate in diverse occasioni. Per questo la scelta dei senatori realizzata dal Re ha sorpreso favorevolmente: [...] un romanziere, due membri della Real Academia de La Lengua, un giornalista ed un editore rappresentano il mondo della cultura [...] Víctor de la Serna: [uno dei senatori nominati così dichiarava] Si impone una revisione totale della politica culturale. Non mi azzardo a parlare di un Ministero di Cultura, che oltre ad essere grandiloquente sarebbe imitare la Francia, però sì che bisogna fare uno sforzo enorme. [...] Bisogna convincersi che la cultura è più importante dell'industria [...] Il nostro Paese fu grande per la propria Cultura, però

⁶⁴ Jorge Luis Marzo, *From Franco to Expo 92: a history of the artistic and cultural transition in Spain*, Alphabet City, Toronto, 1995, p. 7. Scaricabile da: <http://soymenos.net/>.

cademmo in mano di fanatismi e di inquisizioni e le grandi imprese culturali scomparirono o furono ridotte a piccoli gruppi quasi senza continuità. [...] Inoltre, bisogna che la cultura esca all'aria aperta, abbandoni questi ambiti ridotti e burocratici dove si pretende farla crescere»⁶⁵.

Come la precedente dichiarazione del giornalista Víctor de la Serna svela, l'esigenza per la cultura di una boccata di ossigeno, dopo quarant'anni di dittatura, venne incanalata nelle strutture amministrative. Una conseguenza di questo processo di «istituzionalizzazione dell'arte» fu la parallela inclusione degli intellettuali nella macchina burocratica; dell'arte si enfatizzò la funzione tecnica più che contenutistica e, nonostante la persistenza di pratiche e di lettere di protesta su differenti aspetti di gestione della cultura, sia chi dalla fine degli Cinquanta aveva apertamente combattuto il regime franchista sia chi ne aveva sostenuto la riforma dall'interno ed ora gestiva dall'alto il processo di democratizzazione, aderiva all'idea di porre lo Stato al centro dei cambiamenti culturali.

Il Ministero della Cultura rientrò in questa condivisa volontà di accantonare il conflitto: alla ricerca di formule di sintesi, di luoghi di accordo totale, sia l'opposizione sia i riformisti dell'UCD videro nelle istituzioni statali le uniche garanti per l'acquisizione di una completa libertà d'espressione e per la legittimazione sociale del cambiamento politico in corso. Il Ministero di Cultura non peraltro fu istituito nel periodo 1976-1978, all'apice dei *discorsi dell'ostentazione*⁶⁶. In questa prima fase della transizione lo Stato spagnolo necessitava di rendere pubblica alla collettività la nuova identità democratica abbandonando i simboli del passato ed abbracciandone di nuovi, come poteva essere la creazione di una nuova ed ufficiale istituzione culturale. E negli anni di transizione la necessità di nuovi simboli, di nuovi costrutti pubblici fu quasi spasmodica.

Il Ministero di Cultura svolse anche questa funzione: una sorta di aggregato istituzionale delle nuove velleità culturali e modernizzatrici della Spagna monarchica e democratica, un tassello del complesso processo di istituzionalizzazione di un nuovo modello ufficiale di rappresentazione collettiva.

⁶⁵ 6 *Senadores de la cultura*, "Pueblo", 22 giugno 1977.

⁶⁶ Gérard Imbert, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Akal, Madrid, 1990, pp. 161-162.

Questo desiderio di ostentazione che si riverbera nella creazione del Ministerio di Cultura non occultava forse delle carenze a livello pratico? La risposta è indubbiamente affermativa. Si tratta di un dato di fatto che prima ancora che i consumi culturali degli spagnoli crescessero, prima ancora che si realizzassero nuove infrastrutture, come teatri, auditorium, sale espositive e biblioteche, il Governo spagnolo optò per la creazione di un Ministerio che gestisse la creazione, la produzione e l'accesso alla cultura. Sui contenuti, sulla struttura organica dell'ente governativo, sulle specifiche funzioni strutturali la riflessione arrivò solo in un secondo momento. In un certo senso, come si cerca di dimostrare nel corso del capitolo attraverso le testimonianze dei diversi Ministri di Cultura, la stessa legalizzazione del Ministerio divenne il pretesto per aprire, dopo le numerose polemiche e denunce dell'opposizione al franchismo, un dibattito ufficiale sulla gestione di una politica culturale democratica. Questo dibattito spianò la successiva esperienza governativa socialista in ambito artistico.

L'esigenza della creazione di un Ministerio della Cultura, d'altra parte, si fondò sull'*insistenza costruzionista* che caratterizza le diverse pratiche, specificità politiche e retoriche del periodo transizionale⁶⁷: nel postfranchismo la Spagna aveva ancora molta strada da compiere e, soprattutto, molte cose da sistemare dall'economia, all'ordinamento delle Autonomie, fino alla promozione e diffusione del capitale culturale del Paese.

Il cambiamento, tuttavia, fu assai debole negli anni UCD. In altri termini la coalizione centrista che si fondava sul frazionamento di molteplici opzioni politiche e sulla proliferazione di differenti tradizioni ideologiche fu in grado di portare avanti e concludere il processo di riforma politica ma non di rendere effettivo il cambiamento culturale e, soprattutto, la trasformazione delle istituzioni artistiche del Paese. Il centro politico che si caratterizzava per il suo ampio appoggio alla democrazia liberale, spaziando dalla democrazia cristiana alla socialdemocrazia, fu più preoccupato a mantenere unite le varie anime della coalizione per reggere, senza conflitti, il processo di democratizzazione che per incontrare una propria identità ideologica. E, come è ovvio, questo deficit identitario si riverberò nel Ministerio di Cultura che doveva lavorare proprio per il

⁶⁷ Recupero questo concetto da: Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 4.

consolidamento di una nuova identità democratica, competitiva con il resto dell'Europa.

Il Ministero della Cultura in questi anni si trasformò in mero *simulacro* del cambiamento, ovvero, in contenitore più vuoto che pieno della ufficiale volontà di trasformazione del capitale culturale spagnolo; un ricco raccoglitore di discorsi a favore della democratizzazione del Paese, che si allargava tanto più il riformismo statale rimaneva una chimera.

Le dichiarazioni nel 1982 sulla politica culturale dell'ultimo Ministro UCD, Soledad Becerril:

«Se il pluralismo è il presupposto ed il primo obiettivo del Ministero – non c'è cultura se non c'è pluralità – il secondo obiettivo è lo sviluppo. Sarebbe a dire lo stimolo alla creazione, estensione, diffusione, penetrazione ed accessibilità dei beni e servizi culturali. Il terzo obiettivo generale del Ministero si riferisce alla *vitalità della cultura*. Siamo un vecchio paese della Conca Mediterranea, il nucleo geografico dal quale è nato il sapere sistematico e la libertà di pensiero. Come contropartita abbiamo sulle nostre spalle un passato culturale, glorioso e nel contempo opprimente. [...] Vedo il Ministero di Cultura come lo strumento di mobilitazione della coscienza nazionale su quello che sta succedendo, e come il mezzo per coordinare e stimolare le azioni pubbliche e private che hanno lo scopo di impedire che la Spagna si allontani dal gruppo di paesi più avanzati»⁶⁸

rimanevano per l'appunto solo parole, identiche nella sostanza a quelle dei suoi predecessori. Il Ministero al momento non era in grado di mobilitare, né farsi portatore di una coscienza nazionale e di partecipazione cittadina compiuta. Tuttavia queste stesse parole, a cinque anni dalla nascita dell'ente culturale, testimoniano l'ansia di legittimazione che ancora caratterizzava l'UCD, disgregatosi con sorprendente rapidità all'indomani delle elezioni dell'ottobre del 1982.

Il «deficit di democrazia» non era stato ancora completamente risolto: l'amministrazione statale UCD aveva compreso la funzione che il settore delle arti doveva svolgere nel processo di democratizzazione, tuttavia, data l'ambiguità della stessa categoria, agente sia di ordine sia di disordine per la società spagnola in transizione⁶⁹, preferì adottare un atteggiamento oscillante e guardingo rispetto alla

⁶⁸ CDC, Soledad Becerril, *Líneas básicas de la política cultural 1982*, op. cit., p. 17.

⁶⁹ Riprendo alcune riflessioni sul concetto di cultura di Bauman. Per il sociologico che ripercorre le diverse definizioni di «cultura»; questo termine è paradossale, include profondi

stessa, in modo tale da evitare possibili rischi involutivi nel percorso verso l'affermazione di istituzioni democratiche.

4. L'attività ministeriale (1977-1982)

Da un punto di vista culturale per la Spagna le trasformazioni negli anni di transizione furono spettacolari e nel contempo accelerate. Partendo da una situazione di evidente arretratezza rispetto agli indici di produzione e consumo culturale degli altri Paesi europei, la penisola iberica riuscì ad eliminare nel breve arco temporale di dieci anni tutti gli ostacoli che ne impedivano una modernizzazione effettivamente occidentale. È chiaro che, come si è visto nel primo paragrafo, nella seconda metà degli anni Settanta permanevano dei “rivoli rancidi”⁷⁰ nella produzione culturale ufficiale, come d'altro canto in buona parte della provincia spagnola, tuttavia, se consideriamo l'arco cronologico che va dal 1976 al 1986, il cambiamento fu sempre più tangibile.

Per una buona fetta della scarsa letteratura sull'argomento, la produzione culturale degli anni di transizione, alla pari del mondo politico dominato dalla riforma, fu caratterizzata dalla continuità. Lo stesso Juan Luis Cebrián, primo direttore de *El País* e testimone diretto del processo di democratizzazione, affermava che era scorretto pensare che la morte di Franco di per sé avesse comportato delle trasformazioni straordinarie o sorprendenti nel settore culturale⁷¹.

Questa affermazione corrisponde indubbiamente alla realtà. È indiscutibile che le origini della produzione artistica della democrazia risalgono, come ha affermato Elías Díaz, agli anni del tardo franchismo, tuttavia, è sotto gli occhi di ognuno che dopo il 1975 nella politica culturale, molto più che nella creazione, ci fu una costante e progressiva trasformazione.

elementi di contraddizione: la cultura è più un agente di disordine che di ordine. Cfr. Zygmunt Bauman, *Culture as praxis*, Sage, Londra, 1999.

⁷⁰ Mario P. Díaz Barrado, *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006, p. 12

⁷¹ Cit. in José B. Monleón, *El largo camino de la transición*, in AA.VV., *Del franquismo a la Postmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995, p. 6.

Agli osservatori del tempo, che avevano a lungo atteso la fine della dittatura, le continuità con il passato potevano apparire maggiori delle rotture, ciò nondimeno, la trasformazione fu netta. Come è ovvio trattandosi di un processo fondato sulla non-rottura, nella prima fase della transizione, quella con l'UCD al Governo, il mutamento fu più di impostazione che di sostanza. In altre parole, cambiarono gli indirizzi della politica culturale che ormai nulla aveva a che spartire con il dirigismo ed il doppio gioco dell'ultimo franchismo. Cambiarono decisamente in minor misura, se non per nulla, le effettive realizzazioni in ambito culturale.

Ciò con ogni probabilità è dovuto a diversi fattori. In primo luogo, non bisogna mai dimenticare le condizionanti della struttura del regime autoritario sulle cui basi si costruì anche la democrazia culturale. In secondo luogo, seppur nel generale clima di indeterminatezza di quegli anni, come ha spiegato Colomer, la paura della ripetizione di un conflitto violento favorì il compromesso e il negoziato tra le élite politiche: «con una semplice parafrasi, è necessario anche sostenere che il cielo della democrazia è solito essere asfaltato con cattivi desideri, basse passioni e calcoli autointeressati»⁷².

Questi «cattivi desideri» non mancarono nemmeno nella gestione della politica culturale degli anni UCD. Si potrebbe dire che vi fu un costante freno alla effettiva democratizzazione per non rovinare possibili negoziati con le varie parti politiche.

Se è possibile individuiamo due differenti fasi nella transizione⁷³: una prima fase fino al giugno del 1977 il cui prodotto dal punto di vista culturale fu il Ministero di Cultura, nella quale si raggiunse un accordo tra franchisti “duri” e riformisti e nella quale l'opposizione sostenitrice di una rottura venne messa in secondo piano. Nella seconda fase, invece, dopo le prime elezioni democratiche, quando i riformisti di Suárez nelle nuove Camere non raggiunsero la maggioranza assoluta, il Governo UCD dovette accettare la cooperazione di socialisti, comunisti, nazionalisti baschi e catalani.

Fu in questa seconda fase che si raggiunsero effettivi contenuti di rottura politica. Nel mondo della cultura, seppur i passi in avanti non mancarono, l'azione UCD,

⁷² Josep M. Colomer, *La transición a la democracia: el modelo español*, Anagrama, Barcellona, 1998, p. 14.

⁷³ Ancora una volta si utilizzano le suggestioni di Colomer.

tutta rivolta alla normalizzazione politica, produsse un lento e dubbioso passaggio verso la modernità culturale.

Negli anni centristi, a differenza di ciò che avvenne successivamente con i socialisti al Governo, ciò che appariva prioritario era il cambiamento politico e, soltanto quando ciò fu completato, si avviò una piena ed articolata affermazione della modernità culturale in base alle spinte provenienti dalla società.

È certo che nel postfranchismo crebbe la domanda di cultura da parte degli spagnoli. Si trattò di una domanda eterogenea, scissa tra l'euforia democratica e l'inquietudine per una trasformazione politica differente da quella tanto attesa. Il Governo fu consapevole di queste esigenze ma assai timido nel soddisfarle; gli anni di Governo UCD, se analizzati dal punto di vista della politica culturale, appaiono come un percorso di «interazione diacronica e frammentata», piuttosto che come il prodotto di un atto unico e longitudinale di ricostruzione della volontà politica⁷⁴.

4.1. Ancora censura

Per introdurre ed inquadrare l'operato in ambito culturale dell'UCD, è necessario ricordare che la censura rimase attiva anche dopo il ripristino delle istituzioni democratiche.

Due sono i casi che si possono annoverare e che illuminano sui persistenti tabù culturali dell'UCD. Il primo caso fu quello della detenzione e relativo processo militare di Albert Boadella, attore e drammaturgo catalano della compagnia *Els Joglars*, realtà dal linguaggio fresco e provocatore, che dimostrava come l'importanza sociale del teatro non si fosse esaurita dagli anni Sessanta.

Nell'autunno del 1977 *Els Joglars* realizzarono una tournée nei Paesi Baschi con lo spettacolo *La Torna* che trattava le vicende dell'esecuzione con garrotta di Salvador Puig Antich e Heinz Chez nel 1974. In particolare nella pièce, si affronta la morte di Chez che, pur avendo ucciso un Guardia Civil, a differenza di Puig Antich, era un vagabondo polacco, con gravi disagi sociali, che commise

⁷⁴ Recupero la seguente definizione di transizione da: Richard Sakwa, *Il concetto di transizione. Tra storia, scienza politica e ideologia*, in "900", V. 12, 2005, p. 29.

L'omicidio non per motivi politici ma sotto la spinta di una momentanea follia. Nel libretto dell'opera teatrale del 1977 che, successivamente, rappresentò un elemento chiave nelle accuse del tribunale militare, si legge: «[...] il paradosso tragico è che questa esecuzione [quella di Heinz Chez] si realizzò con una finalità politica, costituendo la *torna* dell'esecuzione di Puig Antich. Tutto ciò si realizzò con il fine di disorientare l'opinione pubblica che, in quei momenti, era predisposta con facilità a confondere i termini di attivista politico e di delinquente comune»⁷⁵.

Solo quando lo spettacolo venne rappresentato in Catalogna, con regolare autorizzazione del Ministero di Cultura, l'establishment militare notò l'opera e si sentì profondamente insultato. Boadella e gli altri quattro attori della compagnia nei primi giorni di dicembre del 1977 vennero arrestati ed incarcerati in attesa del processo della Corte marziale.

Si precipitò allora in una situazione che ricordava da vicino le vicende di repressione culturale del tardo-franchismo. Gli ingredienti furono gli stessi: da un lato l'opposizione e protesta del mondo della cultura, dall'altro la cieca fermezza delle autorità spagnole.

Ad essere offeso dalla rappresentazione teatrale era l'Esercito, evidente dimostrazione della spiccata sensibilità dei militari, a transizione già avviata, rispetto alle questioni e alle rappresentazioni artistiche. Il Governo e le altre autorità politiche rimasero defilate rispetto alla vicenda. Sottolineava il quotidiano *Herald Tribune* nel gennaio del 1978 con uno sguardo esterno rispetto alle vicende spagnole:

«È da più di due settimane che Albert Boadella, regista del gruppo Els Joglars, è detenuto a Barcellona, come presunto colpevole di ingiurie alle Forze Armate. [...] Le critiche, sia della stampa come dei politici, alle accuse a cui deve far fronte Albert Boadella, si fanno notare per tono moderato, dimostrando un certo nervosismo sulla possibilità di stabilizzare le conservatrici istituzioni militari. Se le Camere non si affrettano a riformare la legislazione vigente, eredità dell'era di Franco, il giudizio andrà avanti, potendo la sentenza trasformarsi fino a sei anni di prigione»⁷⁶.

⁷⁵ *Torna* è il termine con il quale in catalano si indica quanto si aggiunge ad una merce per arrotondarne il peso. Il programma dello spettacolo può essere letto in: <http://www.elsjoglars.com/cast/Espectaculos/latornadelatorna.htm>.

⁷⁶ Articolo tratto da *Herald Tribune* riportato nella sezione *Opinión* de "El País", 10 gennaio 1978.

Il Governo non prese una posizione netta sulla vicenda, al contrario della società civile, nella quale l'evento stimolò una rinnovata e vigorosa protesta per la libertà d'espressione. Ci fu un *encierro* nell'Ateneo di Madrid: una settantina di attori, cantanti, artisti e sindacalisti si chiusero nell'Ateneo nel marzo del 1978 come protesta contro il Consiglio di Guerra a *Els Joglars*⁷⁷. Vennero realizzati festival, recital⁷⁸, a Madrid si costituì un organismo per la difesa della libertà d'espressione al quale aderirono Enrique Tierno Galván, Rafael Alberti, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Lucio Muñoz, Antonio Buero Vallejo, Carlos Saura e tutta l'Associazione degli Artisti Plastici. Ci furono scioperi degli artisti ed anche Paloma Picasso intervenne per la libertà de *Els Joglars*⁷⁹. La vicenda divenne un vero e proprio caso, tanto più che Boadella, in modo rocambolesco, fuggì dal carcere e si mise al riparo in Francia. Il comunicato del *Estado Mayor de la Capitanía General de la Cuarta Región Militar* sulla causa contro *Els Joglars*, senza titubanze, affermava: «la rappresentazione dell'opera costituisce una chiara offesa alle Forze Armate e, in concreto, alla giurisdizione militare, tale offesa culmina in una scena in cui figurano tutti i componenti del tribunale completamente ubriachi e in questo stato viene letta la sentenza [...] la libertà d'espressione non autorizza né l'insulto né l'ingiuria»⁸⁰. Nella primavera del 1978, il Senato offrì la grazia a Boadella che rifiutò fin tanto che la giurisdizione militare non fosse stata cambiata e, quindi, fosse stato modificato il codice militare e nessun civile avesse dovuto comparire di fronte ad una Corte marziale. Alla fine del 1978, Boadella venne catturato una seconda volta e, solo nel 1979, ottenne la libertà condizionata ed una commutazione della pena di quattro anni. La vicenda, sorta di travagliata raffigurazione delle luci ed ombre della transizione culturale spagnola, si concluse effettivamente soltanto nel 1985, quando *Els Joglars* ricevettero la grazia e le scuse ufficiali del Governo spagnolo.

⁷⁷ Cfr. *Encierro en el Ateneo de Madrid*, "El País", 7 marzo 1978.

⁷⁸ «Il pubblico che partecipò innalzò in molte occasioni cori slogan come *Boadella, llibertad y llibertad d'expressió* [...] Il pubblico intuì da subito che l'atto era una sostituzione di altri che erano stati organizzati in precedenza a favore della libertà d'espressione che furono proibiti dalle autorità». Al recital partecipano Raimon, Pi de la Serna, Lluís Llach, Rafael Subirachs, tra gli altri. Cfr. *Diez mil asistentes a un recital en favor de la libertad de expresión*, "El País", 12 febbraio 1978.

⁷⁹ Gijs Van Hensbergen, *Guernica. Biografía de un'icona del Novecento*, op. cit., pp. 284-285.

⁸⁰ *Comunicado militar sobre la detención de Alberto Boadella*, "El País", 6 gennaio 1978.

Il secondo caso di censura negli anni di transizione è rappresentato dal film *El Crimen de Cuenca*. Il film venne realizzato nel 1979 dalla futura Direttrice di Cinematografia del Ministero di Cultura socialista, Pilar Miró. Se nel caso di *Els Joglars* ciò che turbava era l'irriverenza nei confronti dell'Esercito, in questo secondo caso ad essere oggetto di analisi e critica era il comportamento della *Guardia Civil*. Il film racconta le vicende realmente accadute agli inizi del Novecento nella provincia di Cuenca, dove i due pastori Gregorio Valero e León Sánchez furono costretti, seppur innocenti, a confessare il delitto del collega José María Grimaldos, dopo innumerevoli ingiustizie e torture da parte del *cacique* locale e della *Guardia Civil*. Le torture inflitte agli innocenti accusati erano descritte da Pilar Miró con estremo dettaglio e grande crudeltà: l'UCD mise il film a disposizione del Tribunale militare, che lo sequestrò per un anno e mezzo, mentre la stessa regista fu sottoposta, come *Els Joglars*, alla giustizia militare. Il film venne proiettato soltanto nell'estate del 1981, dopo il golpe militare del febbraio dello stesso anno e divenne un successo di botteghino⁸¹.

Eguale anche nel mondo dell'arte negli anni di transizione non mancarono preoccupanti casi di riduzione della libertà di creazione artistica. A Saragozza venne vietata una mostra dell'artista Augustín Ibarrola alla fine del 1980 e a Ciudad Real del pittore José Ortega. Nel primo caso il veto arrivò dal sindaco socialista sulla produzione dell'artista basco compresa tra il 1970 ed il 1978. Nelle tele che erano già state presentate senza problemi nei Paesi Baschi apparivano *ikurriñas* e riferimenti alla polizia⁸². Solo un mese prima era stata ritirata l'autorizzazione della mostra antologica di José Ortega, fondatore comunista del gruppo *Estampa Popular*, che stava esponendo buona parte della propria produzione negli anni della dittatura. La reazione della commissione cultura del Partito Comunista fu netta: «Ci rendiamo conto come la commissione permanente del Comune di Almagro sappia che questa è una retrospettiva della produzione di José Ortega [...] e rappresenta nella storia della pittura contemporanea spagnola una delle più vigorose manifestazioni dell'arte di testimonianza e di denuncia

⁸¹ Cfr. Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. La transición democrática y el gobierno socialista*, Taurus, Madrid, 2007, pp. 238-239.

⁸² Cfr. *Prohibida en Zaragoza una exposición del vasco Ibarrola*, "El País", 26 novembre 1980. *Condenas, prohibiciones y secuestros de 1980*, "El País", 27 novembre 1980.

contro un regime di ingiustizia sociale e violenta repressione delle libertà, delle forze e delle persone democratiche»⁸³.

Nell'ottobre del 1981 il critico Diego Galán denunciava la persistenza di deplorevoli manipolazioni sul doppiaggio cinematografico⁸⁴ e, nonostante la *Ley de Libertad de Representación* del 1978, sono stati rintracciati per tutti gli anni transizionali fascicoli relativi alla censura di opere e traduzioni teatrali all'interno dell'organismo *Negociado de Calificación de Espectáculos* del Ministero di Cultura⁸⁵.

Se si analizzano le diverse produzioni che furono oggetto di censura o processi militari negli anni di normalizzazione democratica, emergono delle costanti che possono illuminare sull'atteggiamento dell'UCD in ambito culturale. Queste costanti ci riportano al suddetto clima di compromesso e alla volontà di non rendere pubblici alcuni argomenti scottanti, come le Forze Armate, sul quale incombeva il timore mai assopito di un golpe militare, la repressione tardo-franchista e il terrorismo nazionalista che poneva a ferro e fuoco la transizione alla democrazia. Non vennero messe in dubbio dal Governo, quindi, le libertà democratiche o una ormai inevitabile normalizzazione del Paese, quanto, seppur a discapito del processo di democratizzazione, si tentò in ogni modo di allontanare dallo spazio pubblico questioni che avrebbero potuto infastidire un Esercito suscettibile e mettere a repentaglio le istituzioni della democrazia.

Potremmo quasi parlare di una «libertà vigilata», una libertà sotto l'attento sguardo delle istituzioni governative che non manca di produrre dei cambiamenti ma che su molti aspetti rimane avviluppata su sé stessa, timorosa di fare il passo più lungo della gamba e che, tuttavia, in alcuni casi riprendeva perplessità e limitazioni delle altre democrazie occidentali rispetto alla libertà d'espressione. In questo senso, il tragitto verso una completa libertà culturale, in diverse occasioni, venne bloccato dall'alto, o, più che altro rallentato, impedendone una seria progressione.

⁸³ La nota della Commissione Cultura del Partito Comunista è riportata in: *Protesta por la prohibición del pintor Ortega*, "El País", 18 ottobre 1980.

⁸⁴ Sulla questione della persistenza di pratiche censorie negli anni di transizione, si veda: Bernard Bessière, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, L'Harmattan, Parigi, 1992, pp. 44-45.

⁸⁵ Si veda l'interessante studio del progetto TRACE (acronimo di traduzioni censurate) tra le Università di León e del País Vasco: Elena Bandín, *Teatro traducido y censurado durante la transición democrática en España*, in AA. VV., *Actes des Congrès «La Transició de la dictadura franquista a la democràcia»*, Barcellona, 20-21-22 ottobre 2005, Centre d'Estudis sobre les èpoques franquista y democràtica, pp. 447- 451.

Si vedano, ad esempio, i titoli editoriali sequestrati nel 1980⁸⁶. Secondo *El País* si tratta di *Album del erotismo* della casa editrice Antalve, accusata di scandalo pubblico, *Los vascos de la nación al Estado* della Editorial Elkar legata alla sinistra *abertzale* basca, *Historia de Galicia*, pubblicato dal Frente Cultural de la Asamblea Nacional Popular Galega, *¡A ver!*, de López Ediciones; *Txiki-Otaegui* scritto da Javier Sánchez Eurasquín (Editorial Lur) che parla delle fucilazioni del 1975 e viene accusato di apologia al terrorismo, *Libertad sexual* di Editorial Naper; *Sumario 22/79* di Manolo Revuelta sul carcere di massima sicurezza Herrera de la Mancha realizzato dall'UCD; *Secundino Delgado, apunte para una biografía del padre del nacionalismo vasco* di Manuel Morales; *Yo creo en la clase obrera*, del sindacalista comunista Francisco García Salve che venne condannato a più di tre anni per oltraggio e ingiurie gravi alle autorità, infine *El libro rojo del cole*, tradotto dal danese per la casa editrice Nuestra Cultura, un testo rivolto agli studenti sulla scia delle manifestazioni e proteste del maggio del 1968 (e censurato anche in Italia, Gran Bretagna e Francia). Lo stesso editore Luis Martínez, venuto a conoscenza dell'esistenza di copie clandestine del libro, attribuiva questa proliferazione di riproduzioni al fatto che «il momento politico è propizio perché ritornino nelle librerie spagnole quegli scatoloni in cui si conservavano i libri proibiti»⁸⁷.

I tabù o temi maledetti persistevano: si trattava dell'Esercito, del terrorismo nazionalista e di argomenti legati all'erotismo e morale sessuale spagnola. In quest'ultimo caso, infatti, una volta venuta meno la ferrea censura e la pudica repressione franchista, gli anni di normalizzazione democratica furono costellati dalla riscoperta del corpo, della pelle, della sessualità, dalla maggior franchezza nell'affrontare questioni legate al rapporto tra i sessi.

D'altro canto, le conseguenze di una lunga repressione sessuale, celata nel perbenismo nazionalcattolico, non si fecero attendere: gli anni del *destape*⁸⁸, sorta di esplosione ed apertura morale con importanti anticipazioni nel tardo franchismo⁸⁹, furono costellati da film erotici, sensuali poster, commedie giocate sul doppio

⁸⁶ *Condenas, prohibiciones y secuestros de 1980*, "El País", 27 novembre 1980.

⁸⁷ *Edición clandestina del libro rojo del cole*, "El País", 1 marzo 1980.

⁸⁸ Cfr. José Ponce, *El destape nacional. Crónica del desnudo en la transición*, Glénat, Barcellona, 2004.

⁸⁹ Il primo seno nudo che apparve nel grande schermo spagnolo fu nel 1969 in piena epoca *desarrollista*. Elisa Ramírez, volto assai popolare per le famiglie spagnole, nella *Celestina*, in modo fugace, mostrava un seno coperto da un velo trasparente.

senso e teatrali esibizioni del corpo nudo. Ciò non smise di preoccupare i vertici della politica culturale centrista che non vedevano di buon occhio questa ondata di erotismo consumista, che eguagliava la Spagna agli altri paesi occidentali.

Come si è in parte ricordato, Cabanillas nelle proprie dichiarazioni non mancava di criticare la massiccia “pornografia” che animava un certo tipo di produzione culturale. Lo stesso Ministro, che alla fine del 1974 venne allontanato dal *Ministerio de Información y Turismo* mentre stava elaborando un dossier sulle manifestazioni erotiche in Spagna, alle critiche sull'eccessiva durezza governativa in una materia che andava ad inficiare la stessa nuova attività del Ministero di Cultura, rispondeva:

«D: Un quotidiano ha chiesto già la scomparsa del Ministero perché lo considera “repressivo”, intende perseguire la pornografia? R: Credo che questa richiesta fosse poco ‘culturale’ e poco azzecata. [...] Sulla questione della pornografia bisogna avere idee molto chiare. La società deve avere la possibilità di ‘segnalare’ perfettamente questo mercato. [...] Esiste chiaramente la libertà del pubblico che bisogna proteggere, ed anche deve esistere il rispetto dei diversi tipi di pubblici. [...] Lo stesso accade con alcune pubblicazioni che non possono essere esibite allegramente ed essere alla portata dei bambini e dei giovani»⁹⁰.

Ad oculte chiusure in ambito culturale, fecero da contraltare i diritti culturali sanciti dalla nuova Costituzione del 1978, tuttavia, soltanto nello stesso anno scomparve il No-Do, il notiziario cinematografico che doveva essere proiettato obbligatoriamente prima della visione dei film⁹¹. Nel contempo, dopo che con il decreto 2258 del 27 agosto del 1977 vennero eliminati tutti i riferimenti all'antica *Junta de clasificación*, fu approvata una *ley de pornografía* che classificava come “S”, i film erotici nel grande schermo e, solo nell'83, come “X”.

Rispetto ad un pubblico avido di contenuti fino a poca prima vietati, il controllo dell'UCD non venne meno. In questo senso si possono interpretare le numerose dichiarazioni al riguardo di Cabanillas: la trasformazione culturale doveva essere, a

⁹⁰ Pío Cabanillas: *defensa y difusión de la cultura, acciones fundamentales del Estado*, “ABC”, 30 luglio 1977.

⁹¹ Sono necessarie alcune precisazioni: l'insegna luminosa del No-Do in calle Joaquín Costa venne ritirata soltanto nel novembre del 1980. Il No-Do, nonostante fosse stato eliminato come organismo autonomo, nel 1980 continuava a produrre la propria rivista cinematografica. Cfr. *La contradicción de No-Do*, “El País”, 1 novembre 1980.

suo avviso graduale, gestita dal Governo e, soprattutto, non caotica, né lasciata all'improvvisazione e alle circostanze del caso.

È importante anche evidenziare che la fine della censura ebbe ripercussioni notevoli non solo nei consumi culturali degli spagnoli che ora senza remore potevano venire a contatto con l'industria culturale occidentale, ma anche negli stessi artisti. Negli anni di transizione non vi furono geni artistici repressi che la democrazia abbia portato alla luce e, d'altro canto, la scusante della censura come strumento per simulare eventuali incapacità creative scomparve, mentre una ferrea produzione anti-regime ormai non era più sufficiente⁹².

4.2. *Più progetti che fatti*

«Con la nuova Costituzione approvata dal popolo il giorno 6 dicembre, la Spagna si è data una nuova impalcatura per continuare la costruzione e la consolidazione della democrazia. Il lavoro più rapido portato a termine dai politici è stata la creazione di nuove istituzioni. Procede con lentezza la ristrutturazione dell'economia. E quello che va peggio è la Cultura. La Spagna non solo deve riparare i disordini dell'epoca di Franco, ma anche quelli che durano in parte da interi secoli. [...] Se desiderasse salvare questo ritardo, il Ministro di Cultura Pío Cabanillas dovrebbe disporre di un ministero pieno di gente capace, un programma chiaro e sufficienti mezzi economici. E non dispone di nulla di ciò. Il ministro di Cultura galiziano [...] è uno degli elaboratori e vittima allo stesso tempo della politica ufficiale del superare la dittatura 'senza rottura'. [...] Dal partito governativo, culturalmente insicuro e di atteggiamenti conservatori, non si può sperare che si decida chiaramente a favore di una necessaria politica culturale al servizio delle masse»⁹³.

L'impetoso sguardo degli osservatori internazionali stentava a rintracciare un effettivo cambiamento culturale nella Spagna del post-Franco. La causa di questa situazione di stallo era attribuita con chiarezza alla scarsa capacità d'azione del Ministro di Cultura, alla loro impossibilità d'agire in quanto portatori del cambiamento nella continuità, e, quindi, alla scarsità di fondi per la nuova istituzione.

⁹² Samuell Amell, Salvador García Castañeda, *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Playor, Madrid, 1988, pp. 8-9.

⁹³ Werner Herzog, *Los sueldos de los funcionarios se llevan la mayor parte del presupuesto*, "Frankfurter Rundschau", 4 gennaio 1979. L'articolo con traduzione venne raccolto dall'ambasciata di Bonn per il Secretario de Estado de Cultura. AGA, *Secretaría Estado de Cultura, Correspondencia con consejeros (1975-1978)*, c. 76674.

In un clima di crisi economica mondiale, infatti, al nuovo *Ministerio de Cultura* fino al 31 dicembre del 1977 non vennero versati fondi ma l'ente dispose del 14 per cento del budget del *Ministerio de Información y Turismo*. Solo a partire da febbraio del 1978 poté contare con un fondo annuale di poco più di 19 miliardi di pesetas, di poco superiore ai finanziamenti annuali del *Ministerio de Información y Turismo*⁹⁴. Di questo fondo solo il 5,5 per cento era utilizzato per realizzare attività culturali di varia natura. Nel 1979 vi fu un incremento del bilancio del Ministero che aumentò a 27 miliardi e mezzo di pesetas, una cifra davvero irrisoria rispetto ai 60 miliardi di pesetas circa che aveva richiesto l'ente⁹⁵. Nella spesa totale dello Stato spagnolo tra il 1977 ed il 1982 il Ministero di Cultura contava per lo 0,9 per cento⁹⁶. Considerate tali modiche cifre, appariva assai difficoltoso dare un'estetica nuova alla politica culturale centrista e liberarsi dal giogo franchista. I propositi di cambiamento, di conseguenza, si ridussero a grandi discorsi, molteplici dichiarazioni che trovarono grande eco nella stampa spagnola ed ancor più fantasiosi progetti.

Lo storico che lavora nell'*Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares* nella seconda metà degli anni Settanta si imbatte in una mole di pianificazioni, descrizioni di future entità culturali all'avanguardia, che, come la realtà ha dimostrato, rimasero solo sulla carta e raramente si tradussero in punti di partenza per concrete azioni.

L'UCD venne travolta dalle parole e con lei anche le sue avanguardistiche ipotesi; l'idea di un istituto per l'animazione sociale dei cittadini, i piani di ravvivamento culturale delle periferie, gli studi sui consumi culturali rurali e riflessioni sui centri culturali d'arte internazionale rimasero lettera morta⁹⁷.

⁹⁴ Il 36 per cento dei finanziamenti era utilizzato per pagare i dipendenti del Ministero, il 30 per cento veniva dato agli organismi autonomi che erano stati creati, il 10 per cento a Rteve e a mezzi di comunicazione dello Stato, e solo il 5,5 per cento era destinato ad attività culturali di varia natura.

Cfr. DSCD (Comisión de Cultura), num. 62, 9 maggio 1978.

⁹⁵ Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977- diciembre 1978*, op. cit., pp. 63-65.

⁹⁶ Il dato è tratto da un reportage del País sull'attività del Ministero di Cultura tra il 1979 ed il 1982. Prima delle elezioni dell'ottobre del 1982 il País dedicò diversi reportage all'attività realizzata dai governi dell'UCD nei vari comparti politici. Cfr. Juan G. Bedoya, *La mayoría de los Ministros de Cultura no consumieron el 'presupuesto tercermundista' del departamento*, "El País", 28 settembre 1982.

⁹⁷ Si tratta di alcuni progetti che si possono rintracciare negli archivi dell'amministrazione. AGA, *Dirección General de Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid.

Probabilmente per questa incapacità d'azione, i cinque ministri di Cultura UCD non hanno lasciato grande memoria del proprio operato. Nella letteratura sull'argomento la questione viene per lo più abbozzata con poche parole, ricordando come la rapida successione dei ministri, che si somma all'egualmente accelerato valzer di poltrone nelle varie direzioni generali, impedirono una politica culturale che fosse tale⁹⁸. L'instabilità in molti campi, ad esclusione forse di ciò che avvenne nella politica artistica, fu la nota dominante.

In sei anni si succedettero ben cinque ministri:

Tabella 4 Ministri di Cultura UCD (1977-1982)

Ministri Cultura UCD	Arco cronologico dell'incarico
Pío Cabanillas Gallas	luglio 1977- aprile 1979
Manuel Clavero Arévalo	aprile 1979- gennaio 1980
Ricardo de La Cierva y Hoces	gennaio 1980-settembre 1980
Iñigo Cavero Lataillade	settembre 1980-dicembre 1981
Soledad Becerril Bustamante ⁹⁹	2 dicembre 1981- 3 dicembre 1982

I vertici del Ministero provenivano tutti dall'eterogenea area del riformismo franchista: se Cabanillas e de La Cierva, come si è visto, avevano preso parte all'amministrazione culturale del tardo-franchismo, quali membri dell'*entourage* fraghiano e *aperturista*; Iñigo Cavero partecipò accanto all'opposizione franchista al Congresso di Monaco del 1962 e fino al 1975 fu affiliato alla democristiana *Izquierda Democrática*, mentre Clavero Arévalo e Soledad Becerril avevano un passato di militanza in istituzioni regionaliste.

Anteproyecto. Marzo 1978, c. 81113. AGA, *Dirección General de Difusión Cultural*, Proyecto sobre la Constitución de un Gabinete de Planificación y Animación Socio-Cultural, c. 81113. O, come esempio delle ricerche dei governi UCD sui centri d'arte contemporanea presenti in Europa: MAE, *Dirección Relaciones Culturales*, exp. Creación en Madrid de un Centro Nacional de Arte y Cultura (13 giugno 1979), Leg. 23540. E: MAE, *Dirección Relaciones Culturales*, exp. Proyecto de crear en Madrid un Centro Cultural, Leg. 23536 (23 luglio 1979).

⁹⁸ Si veda ad esempio: Bernard Bessiere, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme*, op. cit., p. 52.

⁹⁹ Soledad Becerril Bustamante, nominata dal Presidente del Governo, Leopoldo Calvo-Sotelo, fu la prima donna ad accedere al Consiglio dei Ministri dagli anni della Seconda Repubblica, dopo l'anarchica Federica Montseny. Era professoressa all'Università di Siviglia e prese parte alla conferenza che si occupò di sviluppare lo Statuto d'Autonomia dell'Andalusia.

Come ricordava il cronista Herzog, la generale insicurezza e frammentarietà dell'UCD portò in primo luogo a sostituire la politica della proibizione franchista con una politica della *concesión*, fatto che senza ombra di dubbio rappresentò un importante passo avanti.

Tuttavia fu la penuria di fondi che dimezzò l'attività culturale dell'UCD «finché non comprendono che una maggiore generosità a favore della Cultura aiuta a rafforzare la democrazia che difendono, Cabanillas non potrà andare avanti facilmente» insisteva Herzog¹⁰⁰.

Se un grande merito dell'UCD risiede nella politica di riabilitazione e riconciliazione con la produzione artistica antifranchista e dell'esilio, negli altri ambiti dominò una politica di “accordi culturali” più che effettive e nuove realizzazioni. In altri termini, si crearono nuove istituzioni amministrative che, però, non gestirono nuove infrastrutture culturali né debellarono i pesanti lasciti del franchismo.

Si è abbondantemente discusso e documentato lo spirito che animò Cabanillas nell'istituire il Ministerio di Cultura: con un focus antropologico, ovvero vincolando cultura, usanze e vita quotidiana, il Ministro riteneva essenziale, soprattutto nelle particolari circostanze storiche che la Spagna stava vivendo, un legame stretto tra Stato e mondo della cultura, in quanto la produzione culturale era il «fondamento della democrazia». Il diritto alla cultura era la base della nuova attività ministeriale e si raffigurava come una sorta di vero e proprio «stato di necessità». Tuttavia, quale spia delle origini e continuità di Cabanillas con il riformismo franchista, nella cerimonia di insediamento si rifaceva al discorso *aperturista* pronunciato a Barcellona nel 1974 il giorno del Día del Libro:

«In primo luogo, bisogna constatare che il paese è cambiato ed è cambiato molto. Credere, opinare, dubitare, sbagliarsi, ricercare, conoscere e dibattere non sono più intesi in un certo senso come azioni sospettose, se non come obblighi dello spagnolo d'oggi. [...] La cultura non può essere ancora per molto destinata ad una minoranza privilegiata, bensì in questo cammino di riconoscimento pluralista della cultura, accettata come un dato di fatto, deve situarsi il ruolo dello

¹⁰⁰ Werner Herzog, *Los sueldos de los funcionarios se llevan la mayor parte del presupuesto*, “Frankfurter Rundschau”, 4 gennaio 1979.

Stato. [...] Ripeto: queste parole hanno la loro importanza per essere state pronunciate nell'aprile del 1974: valgono anche per oggi»¹⁰¹.

Ancora una volta, il cambiamento era messo al riparo della legittimità del passato. Ciò nondimeno emergeva la consapevolezza che bisognava dare nuove responsabilità al Governo in ambito culturale. Ottimi principi. Tuttavia, Cabanillas, a differenza dei socialisti che si facevano sostenitori di una politica di investimenti concreti, in questa prima fase, intendeva «sensibilizzare tutte le forze politiche in questa 'necessità culturale' e nelle linee basiche del nuovo tipo di vita che desideriamo per gli spagnoli».

Non gli interessava un «Ministero di Cultura che fosse un consumatore di prodotti concreti che potesse dare a ciascun spagnolo un magnetofono o alcuni libri, ma che non pianificasse seriamente una politica culturale». Affermazioni che risuonano alquanto paradossali, se si pensa che gli artisti, i grandi nomi della cultura già c'erano ma quello che non c'era erano strutture culturali, musei e centri in grado di riflettere la grandezza culturale spagnola:

«Non è oggi il momento di iniziare a realizzare costruzioni dedicate alla cultura, se non di porre in piedi lo stesso fatto culturale. Perché rispetto a ciò che è possibile abbiamo locali per realizzare attività culturali e sono ottimi, ed abbiamo, seppur in un contesto molto elementare, per metterci in moto, quasi il sufficiente. Per questo motivo abbiamo dedicato una preferenziale attenzione rispetto alle strutture, però non ossessiva rispetto alle costruzioni, alla questione dei centri sociali, delle case di cultura, dei centri della gioventù, in tutte le sue manifestazioni»¹⁰².

A differenza dell'opposizione parlamentare, il Governo spingeva per una politica culturale che era innovativa in termini di principi ma che nella sostanza si rifaceva ad idee fraghiane, come potevano essere i "centri sociali" edificati sui redivivi *teleclubs* e sui locali del *Movimiento*. O, se si ritorna con il pensiero al Cabanillas Ministro de *Información*, non stupisce molto che queste idee siano strettamente associabili alla rete di *Aulas de Cultura* prospettata in quegli anni.

¹⁰¹ Per studiare la posizione di Cabanillas rispetto al concetto di cultura e politica culturale: Cfr. Pío Cabanillas Gallas, *Principios para una política cultural. Extracto de las declaraciones del Excmo Señor Ministro de Cultura don Pío Cabanillas Gallas durante la I etapa del Ministerio de Cultura, julio 1977- diciembre 1979*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979.

¹⁰² DSCD (Comisión Cultura), num. 62, 9 maggio 1978, p. 2127.

Altra novità introdotta da Cabanillas fu la misura delle *cartas, convenios* e *conciertos* culturali, ovvero, di accordi con enti pubblici regionali o privati per finanziare attività culturali¹⁰³. Questa misura, secondo Cabanillas, doveva mediare l'intervento diretto dello Stato in cultura. In secondo luogo i *convenios* regionali rappresentavano un primo tentativo di delega delle funzioni culturali dal centro alle periferie, poi, concretizzato nei principi della Costituzione del 1978 che reagiva al centralismo culturale franchista. Dichiarava Cabanillas:

«La prima delle orientazioni [del Ministero di Cultura] è il pluralismo culturale. La cultura è indubbiamente il marchio o il segno di identificazione di un popolo, ed è indubbio che la diversità culturale ben intesa è molto più fonte di armonia che fonte di conflitti. Tutte le culture patrie sono vocationalmente eguali perché tutte dovrebbero sopravvivere e la loro diversità per contenuto non è più che la dimostrazione delle diverse forme di vita, però, tutte meritevoli di analogo rispetto. Qual è la più importante parcella di realizzazione di questo pluralismo culturale? Dunque, dal punto di vista pratico la decentralizzazione e l'autonomia culturale. Le tendenze più moderne in questo ambito sono tutte coscienti che l'adeguamento al mondo locale, al gruppo concreto, allo spontaneo fenomeno associativo consente di estrarre le migliori conseguenze dalla ricchezza creatrice che c'è nello stesso evento culturale»¹⁰⁴.

Nonostante questi anni siano caratterizzati da una profonda rivitalizzazione dei nazionalismi, da una euforia autonomistica senza pari, da un vivace riemergere nello spazio pubblico delle culture e lingue locali, il processo di trasferimento di competenze culturali alle Autonomie, secondo i dettami della nuova Costituzione, iniziò con la UCD soltanto nel 1979. Si trattò di un processo lungo e difficoltoso per i Governi centristi, tuttavia, sarà con i Socialisti che attraverso numerosi decreti di trasferimento dal centrale Ministero di Cultura agli Enti Autonomi, vi sarà un netto passaggio di competenze dal centro alla periferia. Basti pensare che fu nel 1983 che scomparvero tutti i direttori provinciali del Ministero di Cultura e la struttura periferica di chiara origine franchista¹⁰⁵. Negli anni di UCD le principali competenze in materia culturale erano state trasferite alla Catalogna (tra il 1979 ed il 1981), ai Paesi Baschi (1979) e alla Galizia (1982) secondo i dettami della Costituzione del 1978 che riconosceva la pluralità culturale del Paese.

¹⁰³ Ordenes ministeriales de 28 de febrero, 31 marzo, 10 de junio y 28 de diciembre de 1978.

¹⁰⁴ DSCD (Comisión Cultura), num. 62, 9 maggio 1978, pp. 2125-2126.

¹⁰⁵ Juan Arturo Rubio Aróstegui, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, op. cit., p. 37.

A nulla valse che il successore di Cabanillas fu Manuel Clavero Arévalo, presidente UCD di Andalusia e nel secondo Governo Suárez, Ministro aggiunto per le Relazioni con le Regioni. Clavero Arévalo proprio da quest'ultimo incarico sostenne l'estensione del fenomeno preautonomico più in là della Catalogna e dei Paesi Baschi. Anzi, lo stesso Ministro presenterà le proprie dimissioni per incompatibilità con gli altri componenti dell'UCD sull'estensione del processo delle Autonomie. L'atteggiamento dell'UCD in merito ad una politica culturale pluralista, ancora una volta, si dimostrava titubante e soprattutto privo di una visione complessiva del fenomeno culturale.

4.3. *Porre sul tavolo del dibattito politico la «questione culturale»*

La virtù dell'UCD, tuttavia, è stata quella di porre sul tavolo della riflessione collettiva i principali processi, problemi e ritardi culturali che presentava un Paese dopo quarant'anni di dittatura.

Accanto all'impellente necessità di decentralizzare la burocrazia culturale e riscoprire storiche identità locali, emerse, strettamente legata alla tematica di un accesso democratico alla cultura, la questione di un patrimonio nazionale devastato da troppi anni di incuria e sregolata crescita delle città.

Furono anni di denunce. Non mancavano nella stampa le notizie su furti di opere d'arte, sullo stato deplorabile in cui versavano centri storici e monumenti¹⁰⁶. D'altro canto l'ultima legge sulla protezione del Patrimonio artistico risaliva al 1933, ovvero all'epoca della Seconda Repubblica¹⁰⁷. Emergeva, quindi, la necessità di una revisione legislativa. Ricordava Cabanillas in merito al progetto di una *Ley de Patrimonio Artístico* nel 1978:

¹⁰⁶ Comune era al tempo il saccheggio di opere d'arte dalle Chiese. Dal principio del 1970, secondo i dati riportati da *El País* erano stati 15 i furti di opere d'arte. Si veda, ad esempio, il furto del tesoro della Cattedrale di Oviedo nell'estate del 1977 che generò una campagna da parte della cittadinanza a difesa del patrimonio artistico: *Tenemos que comprender que la protección a la cultura no es una necesidad secundaria*, "El País", 12 agosto 1977.

¹⁰⁷ L'avvento della Seconda Repubblica rappresentò un momento di particolare interesse per la tutela del patrimonio artistico, gli interventi franchisti in materia furono quantitativamente scarsi e di importanza secondaria. Cfr. Luigi Bobbio (a cura di), *Le politiche dei beni culturali in Europa*, op. cit., pp. 218-220.

«La protezione del Patrimonio Artistico implicherà che i beni che lo integrano, si trasformino in centri di autentica utilità e non in meri residui storici. [...] Si desidera con questa Legge integrare il patrimonio nella vita quotidiana, ottenere l'accesso di tutti i cittadini al suo godimento, così come trasformare i nostri Archivi e Musei nella memoria quotidiana del paese [...]

In sintesi, il superamento della posizione meramente statica che nell'attualità possiedono questi beni»¹⁰⁸.

In realtà, nonostante la drammatica situazione e la speculazione sul patrimonio storico-artistico peculiare del *desarrollismo*, anche in questo caso la Legge sul Patrimonio storico venne definitivamente elaborata ed approvata nel 1985 con i Socialisti al Governo. In altri termini, secondo una linea di tendenza della politica UCD, il passo avanti, anche sulla scorta delle spinte delle associazioni e comitati cittadini in fermento, fu quello di aprire un dibattito sull'argomento. Le lentezze legislative, come ricordava Javier Tusell, direttore del Patrimonio Artistico degli ultimi ministeri UCD, erano legate allo stesso processo transizionale. In altri termini, finché non fosse stato elaborato il testo costituzionale e definiti dei punti fermi rispetto alle nuove istituzioni democratiche, risultava difficoltoso sancire stabili parametri nella politica culturale. D'altro canto il progetto di Legge sul Patrimonio di Cabanillas sollevava diverse perplessità¹⁰⁹. «La redazione della nuova Legge sul Patrimonio non sarà oggetto di una decisione immediata, se non che la questione verrà rinviata e sottomessa ad un posteriore studio visto il testo costituzionale [...] Ora applicheremo al massimo la legge del 1933 e la perfezioneremo in vari punti con una normativa complementare» spiegava Tusell¹¹⁰.

¹⁰⁸ Dichiarazioni di Cabanillas nella riunione su *Anteproyecto de Ley de Patrimonio* (1978) in Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977-diciembre 1978*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁹ Nel progetto di legge sul patrimonio artistico elaborato dal gruppo Ministeriale di Cabanillas alla fine del 1978 per la prima volta vengono tipificati i «delitti contro il patrimonio storico-artistico»; il testo definisce questo patrimonio come «costituito da tutti i beni mobili ed immobili meritorio di essere conservati per il loro interesse storico, artistico, paleontologico, archeologico, architettonico, urbanistico, tipico, folklorico o etnologico». Il progetto per la prima volta introduce il concetto di «patrimonio urbanistico» e di «patrimonio documentale» e parte dall'idea che «la società è la vera creatrice di questo patrimonio ed ha una titolarità superiore sullo stesso».

¹¹⁰ Per Tusell la tappa repubblicana rispetto al patrimonio artistico rappresentava un saldo positivo. Cfr. Tusell: «*La Ley del 1933 no está obsoleta*», «El País», 18 marzo 1980 e Tusell: «*La Ley del Patrimonio de la República se perpetúa*», «El País», 12 maggio 1981.

Emergeva la coscienza degli errori di uno sviluppo economico non rispettoso del patrimonio storico, artistico ed urbanistico, si faceva strada una volontà, seppur ancora burocraticamente confusa, di voler riconsegnare agli spagnoli le bellezze artistiche cittadine. Ciò che, in realtà, l'UCD portò avanti fu un rimpallo di competenze, sintomatico della disgregazione che alleggiava nel partito centrista¹¹¹. Si aprì un baratro tra programmazione e realtà. Nell'estate del 1978 venne creata da Cabanillas una commissione interministeriale per lo studio della situazione in cui versava il patrimonio artistico, sempre nello stesso anno iniziò una difficoltosa catalogazione dei beni artistici del Paese; il Ministro Clavero pure annunciò alla fine del 1979 una nuova legge per la protezione del patrimonio nazionale. Nel giugno del 1981 il Consiglio dei Ministri decise di inviare il Progetto di Legge al Parlamento. Nel nuovo progetto di legge si includeva anche la misura dell' «1 per cento culturale» che già da Cabanillas era stata indicata come programmatica della nuova politica culturale:

«Nella difesa della creazione artistica penso di proporre al Parlamento quella che in altri Paesi si conosce come l'istituzione dell'uno per cento culturale. Consiste nel fatto che in tutte le attività statali sarebbe a dire in tutta l'opera pubblica si destini l'uno per cento dei fondi alla creazione artistica e nella maggior parte dei casi alla decorazione artistica dell'opera programmata, attraverso una seria regolamentazione di come investire i fondi [...] Inoltre bisognerà fomentare l'acquisto da parte dello Stato, attraverso i debiti controlli, di opere d'arte contemporanea, di pitture, di sculture, di incisioni, realizzate da 'artisti vivi'. L'importanza di questi fondi per l'arte contemporanea è fuori di ogni dubbio»¹¹².

Alla timida riscoperta dello Stato mecenate d'arte, facevano da corollario le denunce da parte di noti specialisti sulla deplorabile condizione dell'arte spagnola. L'architetto Chueca Goitia, ex direttore del *Museo Nacional de Arte Contemporáneo*, sottolineava «Non ci sono molti paesi in Europa che possono far mostra di un grado di distruzione urbanistica nelle città come quello che offre la Spagna. [...]

¹¹¹ Per avere un'idea del dibattito in corso cfr. il materiale contenuto in: AGA, *Gabinete Técnico Dirección General Bellas Artes*, Programa de objetivos básicos de la Subdirección General del Patrimonio Artístico (sin fecha), c. 51/10475. AGA, *Gabinete Técnico Dirección General Bellas Artes*, Proyecto de Ley sobre Patrimonio Artístico (settembre 1982), c. 51/10475. La documentazione raccolta è piuttosto eterogenea ma concorde nell'affermare la necessità di una maggiore tutela del patrimonio storico-artistico.

¹¹² Dichiarazioni di Cabanillas alla stampa nel 1977. In Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977- diciembre 1978*, op. cit., p. 21.

Solo la Grecia è peggiore. [...] Ci sono città come Soria, con un grado di abbandono incredibile. Le affascinanti chiese romaniche in pochi anni si sono ritrovate sommerse da un contesto assolutamente assurdo»¹¹³. D'altro canto una ricerca del Museo del Prado del 1978 riportava che erano 2800 le opere che si esibivano nelle sale e gallerie del Museo, 1600 i pezzi raccolti nei magazzini e 3662 le opere disperse al di fuori del Museo e di queste circa 590 quelle perse in un arco temporale di 130 anni¹¹⁴.

La legge sul Patrimonio artistico, tuttavia, non venne mai approvata e rimase a livello progettuale: le varie forze politiche non riuscirono a mettersi d'accordo, come, d'altro canto, l'incerto processo di trasferimento di competenze in materia di cultura alle Autonomie ne rallentò la promulgazione. Nel febbraio del 1982 venne approvato un accordo che dettava delle istruzioni sull'acquisizione di immobili nei centri storico-artistici da parte dello Stato, della Tesoreria della Sicurezza Sociale e delle Autonomie: ogni tre mesi i tre enti dovevano ricevere una lista di edifici storici dove installare i propri servizi. Più in là di così non si riuscì ad andare, d'altra parte l'ultimo progetto di legge sul Patrimonio Artistico che considerava anche la questione del Patrimonio Nazionale¹¹⁵, ovvero i beni legati alla Corona, agli occhi dell'opposizione socialista e comunista appariva come un'amnistia, dal momento che i responsabili di malversazioni, vendite irregolari di opere d'arte ed edifici storici venivano occultati, né si cercava di fare i conti con responsabilità passate.

Pochi giorni prima delle elezioni dell'ottobre del 1982, un nutrito gruppo di artisti, galleristi e critici d'arte, sul modello delle proteste da parte del mondo dell'arte degli anni Sessanta, scrissero una lunga lettera ai diversi partiti politici sulla questione del Patrimonio storico-artistico. La lettera appariva come una sorta di bilancio in negativo in materia di politica culturale dell'UCD:

¹¹³ La dichiarazione di Chueca Goitia in: *Grave deterioro de las ciudades españolas*, "El País", 29 dicembre 1977. Secondo Chueca Goitia il 50 per cento del valore urbanistico delle capitali di provincia spagnole venne distrutto tra il 1965 ed il 1975. Cfr. Fernando Chueca Goitia, *La destrucción del legado urbanístico español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

¹¹⁴ I dati sono tratti da un dossier del *Fiscal Supremo* riportati in: *Confirmada la desaparición de 590 cuadros del Museo del Prado durante los últimos 130 años*, "El País", 17 ottobre 1979.

¹¹⁵ L'opposizione in svariate occasioni fece riferimento all'assenza di un inventario preciso sui beni posseduti dal Patrimonio Nazionale, in particolare della vendita dei beni del monte del Prado per costruire complessi urbani di lusso e quadri ed altri oggetti preziosi scomparsi a El Escorial. Cfr. *Los socialistas se oponen a la totalidad del proyecto de ley del Patrimonio Nacional*, "El País", 4 marzo 1981 e *Los ayuntamientos de Madrid, Aranjuez, El Escorial, La Granja contra el proyecto de ley del Patrimonio Nacional*, "El País", 12 febbraio 1981.

«Lo sviluppo tangibile ed effettivo delle attività artistiche nella Spagna democratica come nel precedente regime non è stato solo ignorato ma intorpidito dai poteri pubblici. [...] Il Governo che esca dalle prossime elezioni dovrà contemplare in modo rapido e pragmatico questo sviluppo, se non vuole presiedere alla triste cerimonia della morte per consunzione che mille sintomi già annunciano dell'assillato settore delle arti plastiche in questo paese. [...] È già proverbiale l'ipocrisia di alcuni governanti che proclamano le glorie della nostra arte, però che all'ora della verità lasciano sempre l'incarico del Ministro di Cultura nelle ultime fila delle priorità del Gabinetto di turno. [...] E niente hanno fatto per alleviare o sopprimere la sfilza di carichi, oneri, e impedimenti ereditati dalle epoche passate che gravitano sul mondo dell'arte in Spagna, con un carattere certamente oneroso e di certo unico nel mondo»¹¹⁶.

Nella lettera si proponeva, poi, l'abolizione dell'imposta di lusso per le opere d'arte per favorirne la circolazione, tuttavia, come nel caso della Legge sulla Proprietà Intellettuale che risaliva al 1897, non si arrivò ad alcuna conclusione. Ciò nondimeno era proprio alla *Dirección de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas* che veniva versato un terzo del bilancio del Ministero. Alla fine del 1982 erano poco più di 7 miliardi di pesetas i soldi dedicati a questo eterogeneo ambito di funzioni, dove rispetto ad indici di biblioteche ed archivi la Spagna riportava, come si è visto, una situazione di profondo sottosviluppo. Se, come esempio, si prende il caso della distribuzione delle biblioteche nel territorio, nel 1982 erano 1436 le biblioteche nella geografia nazionale rispetto alle 8886 presenti in Italia¹¹⁷.

In particolare *Bellas Artes* rappresentò il comparto che sviluppò più attività, investendo nel Museo del Prado, nell'acquisto di opere d'arte, nella dichiarazione quasi quotidiana di protezione di monumenti e di complessi artistici, e, soprattutto nella realizzazione di grande mostre d'arte come El Greco o il ritorno del *Guernica* di Picasso a Madrid. Sul Museo del Prado, pure, vi furono diversi progetti: nel 1978 vennero stanziati 1,2 miliardi di pesetas per ampliamenti e nuove infrastrutture; nonostante nel 1982 vennero inaugurate 13 nuove sale, rimaneva

¹¹⁶ Il contenuto della lettera in: *Pintores, galeristas y críticos de arte llaman la atención de los partidos políticos sobre el patrimonio nacional*, "El País", 25 ottobre 1982. Alla lettera collettiva partecipano 50 figure di rilievo nel mondo delle arti, tra i quali Juan Barjola, Francisco Calvo Serraller, Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Juan Genovés, Eusebio Sempere, Pablo Serrano e l'Asociación de Artistas Plásticos de Madrid, l'Asociación Profesional de Galerías de Arte e Anticuarios.

¹¹⁷ Juan G. Bedoya, *La mayoría de los Ministros de Cultura no consumieron el 'presupuesto tercermundista' del departamento*, "El País", 28 settembre 1982.

ancora pendente un effettivo ampliamento della prima istituzione culturale del Paese come una possibile riorganizzazione legale.

Già con Cabanillas vennero introdotte delle nuove istituzioni culturali che, tuttavia, ebbero vita difficile negli anni dell'UCD. Si tratta del *Consejo General del Libro* (1979), il *Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas (Cinfe)* e il *Centro Dramático Nacional*.

Il *Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas* aveva l'obiettivo di stimolare la ricerca nell'ambito delle diverse forme d'espressione. Per Cabanillas, infatti, «la creazione artistica è la dimostrazione della vitalità di una civiltà [...]». Fino alla metà del secolo, salvare la cultura era salvare i monumenti, oggi è facilitare la creazione artistica, e, nel fondo, la storia dei ministeri di cultura sarà la storia degli aiuti alla creazione umana»¹¹⁸. Egualmente nell'atto di conferimento della presidenza dell'ente a Joan Miró, affermava l'architetto Fernández Alba, primo direttore del Cinfe «si desidera dimostrare il cambiamento concettuale di cultura, che in questi nuovi tempi desidera passare da forma di dominazione a forma di conoscenza»¹¹⁹. Il Cinfe aveva sede nello stesso edificio del *Museo Español de Arte Contemporáneo* e, in base alle stesse funzioni dell'istituzione, venne assegnato alla *Dirección de Difusión Cultural*. Nonostante i buoni propositi il Cinfe visse una vita travagliata: dopo soli quattro mesi il direttore Alba si dimise per l'incapacità di realizzare il programma ed obiettivi sotto i cui auspici era nata la struttura. «Non metto in dubbio le intenzioni politiche che animano l'attuale Ministero di Cultura [...] né posso non riconoscere lo sforzo che un ridotto gruppo di persone sta realizzando per razionalizzare e rendere effettivi dei percorsi culturali validi nel periodo di transizione che sta vivendo il Paese. Però non posso non constatare [...] quella che a me sembra *vaghezza culturalista*». Così giustificava Alba le proprie dimissioni.

Anche il successore José María Ballester, dopo circa un anno di incarico, a seguito di un polemica sul trattamento dato al Cinfe nel *Socialista*, si dimise. Quest'ultimo

¹¹⁸ Dichiarazioni di Cabanillas nella costituzione della *Comisión Interministerial de Ayuda al Artista (1979)*, in Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977-diciembre 1978*, op. cit., p. 21.

¹¹⁹ Le dichiarazioni di Alba in: *Joan Miró acepta la presidencia del Patronato de Arte Contemporáneo*, "El País", 1 dicembre 1977. Vedi anche: *El Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas potenciará las actividades culturales*, "El País", 30 ottobre 1977.

¹¹⁹ *Antonio Fernández Alba dimitió como director del Centro de Investigaciones de Nuevas Formas Expresivas*, "El País", 23 febbraio 1978.

allontanamento, oltre all'eliminazione della *Dirección de Difusión Cultural* provocò la nascita dalle ceneri del Cinfe del *Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas* con l'obiettivo di canalizzare la relazione tra artisti ed amministrazione.

Eguale il *Centro Dramático Nacional* che aveva l'obiettivo di rinvigorire e dare qualità alla programmazione teatrale, oltre che alla gestione delle sale dei teatri María Guerrero e Bellas Artes, vide le dimissioni del direttore Adolfo Marsillach. Possiamo interpretare queste prese di posizione all'interno delle istituzioni dell'UCD, come fasi che contribuirono a stimolare e conquistare nuove libertà culturali rispetto alla lentezza culturale governativa.

Se si valuta l'attività del Ministero dal punto di legislativo non si possono che avere conferme di quanto detto fino ad ora: negli anni 1979 e 1981 il Ministero di Cultura non produsse alcuna legge e promulgò 5 leggi nel 1980 e nel 1982. Inoltre, seppur i fondi fossero economicamente ridotti, i primi tre Ministri di Cultura UCD non utilizzarono tutto il budget ministeriale a disposizione.

4.4. *Un ente di «transizione» dedito allo «charme»: la ristrutturazione del Ministerio di Cultura*

Il successore di Pío Cabanillas, Manuel Clavero Arévalo annunciò come sue principali preoccupazioni Rtve, l'ente radiotelevisivo ed il Campionato Mondiale di Calcio del 1982¹²⁰. Durante il suo mandato venne approvato lo Statuto di Rtve, la *Ley de Cnota de Pantalla y Distribución Cinematografica* e, quindi, la chiusura di sei quotidiani che erano appartenuti al *Movimiento* ed ora appartenevano allo Stato.

Se per Cabanillas il problema principale fu rappresentato dalla ristrutturazione delle istituzioni culturali franchiste, Clavero Arévalo dovette fare i conti con i

¹²⁰ Il 29 settembre del 1978 venne istituito con un decreto reale il *Comité Organizador del Mundial de 1982*. «Oltre all'attenzione che il Ministero rivolge al Campionato Mondiale in quanto manifestazione sportiva, c'è l'idea pure di approfittare di questa occasione per convertire l'evento in una grande manifestazione di tipo culturale [...] il Ministero [...] metterà a disposizione tutti i mezzi perché si porti a termine nello stesso tempo un ampio lavoro di diffusione della cultura spagnola, specialmente nei confronti dei paesi stranieri, sollecitando in questo senso la collaborazione dei nostri migliori intellettuali, musicisti, artisti e lirici, etc.». Cfr. Ministerio de Cultura, *Líneas básicas de la política cultural: Ministerio de Cultura*, op. cit., p. 65.

Medios de Comunicación Social del Estado, ovvero lo smantellamento della stampa dello stesso Stato franchista.

Apriamo, però, ora una breve parentesi rispetto all'eterogeneo ventaglio di azioni del Ministero di Cultura. Una delle principali caratteristiche del nuovo dicastero fu, in linea con il peculiare momento storico che stava vivendo la Spagna, proprio la transitorietà, oltre che la frammentarietà. Come descrive un rapporto ministeriale sulla politica culturale spagnola tra il 1978 ed il 1989:

«Gli altri tre tratti (eterogeneità, transitorietà e precarietà) sono quelli decisivi nell'analisi che segue, dal momento che presiedono tutta la politica di ristrutturazione di competenze fino al 1988. [...] È evidente che si tratta di una struttura ambiziosa ed eterogenea. Con ciò, dal primo momento, si rese esplicito che alcune delle sue competenze erano puramente provvisorie; in concreto, quelle riferite ai mezzi di comunicazione. [...] A questi casi si somma un altro, anche se di minor trascendenza finanziaria, si tratta della Editora Nacional, organismo autonomo di creazione franchista, che venne soppresso con la Ley de Presupuesto del 1985, completandosi così un processo di ristrutturazione di competenze, non esente alla polemica, che aveva la volontà di sottolineare lo svincolamento del Ministero da qualsiasi apparenza di dirigismo culturale o ideologico che lo potesse confondere con l'antico Ministerio de Información franchista»¹²¹.

I Ministri UCD dovettero, pertanto, affrontare il progressivo scollamento del controllo delle comunicazioni di massa dal Ministero di Cultura. Rtve era stata trasformata dal Governo nel 1977 in organismo autonomo e, come chiedeva a gran voce l'opposizione in Parlamento, rimaneva da risolverne in modo definitivo l'inquadramento organico e lo Statuto. Clavero Arévalo aprì il dibattito: in primo luogo venne approvato lo Statuto che aveva il compito di trasformare la televisione spagnola in «veicolo essenziale di informazione e partecipazione politica dei cittadini» e, nonostante le successive lentezze, difficoltà e proroghe nella nomina del consiglio d'amministrazione, si arrivò alla Legge 4/1980 del 19 gennaio che, rispetto al focus che qui ci interessa, mutò definitivamente Rteve in un ente pubblico, svincolato dalle competenze del Ministero.

Ciò ebbe importanti ripercussioni in termini di fondi del Ministero, dal momento che le entrate dedicate a Rteve tra il 1978 ed il 1980 rappresentavano circa il 30 per

¹²¹ CDC, Ramón Ramos Torre, *Política cultural española (1978-1989) 2º Informe IV.*, (1990?), pp. 29-31.

cento del preventivo totale dell'istituzione¹²². A sottolineare il cambiamento che si voleva imprimere ad una televisione a lungo feudo esclusivo della dittatura franchista venne sostituito ad un anno dall'approvazione dello Statuto il Direttore Generale di nomina governativa, Fernando Arias Salgado, figlio di Gabriel Arias Salgado, con Fernando Castedo. D'altro canto lo stesso Ministro Clavero Arévalo tentò di unire la dimensione culturale con la televisiva attraverso la selezione di diciassette progetti cinematografici da proiettare su Tve¹²³.

L'altra competenza transitoria del Ministero di Cultura fu rappresentata, come si è detto, dai *Medios de Comunicación Social del Estado* sui quali pendeva ancora una definitiva decisione da parte del Parlamento¹²⁴. Anche in questo caso il peso economico della ex stampa del *Movimiento* sulla politica culturale governativa fu notevole.

L'evoluzione economica di questi mezzi di comunicazione (35 quotidiani ed un'agenzia stampa) era negativa già dalla metà degli anni Sessanta, al principio degli anni Settanta si calcolava una perdita che superava gli otto milioni di pesetas. Si creò una sottocommissione in Parlamento che elaborò un documento che studiava la situazione dei *Medios*¹²⁵ ma solo con il Ministro Clavero si riaprì il dibattito: «non realizzerò una politica *continuista* [...] e [il Ministro] aggiunse che non concepiva] la cultura come uno strumento per arrivare al potere»¹²⁶.

¹²² Nei primi mesi del 1980 sulle pagine del *País* si aprì un lungo dibattito sull'uso e, in particolare, sperperi delle risorse finanziarie all'interno di Rteve attraverso un dossier del Ministerio de Hacienda. Cfr. *Rtve gasta sin límite y acumula facturas sin fecha para posteriores justificaciones*, "El País", 26 gennaio 1980; *Televisión Española dificulta la comercialización de sus propios productos*, "El País", 26 gennaio 1980. Il Direttore Generale dell'organismo autonomo Rteve rispose alle polemiche sul quotidiano. Cfr. Fernando Arias-Salgado, *La Realidad de Radiotelevisión Española*, "El País", 31 gennaio 1980.

¹²³ Nonostante i tentativi di democratizzazione di una televisione a lungo feudo della dittatura franchista, gli influssi governativi nel mezzo di comunicazione di massa rimasero massicci negli anni transizionali. Cfr. Nuria Quintana Paz, *Televisión y prensa durante la Ucd: premios y castigos mediático-gubernamental*, Fragua, Madrid, 2007.

¹²⁴ Per avere un quadro complessivo della vicenda, si veda: Juan Montabes Pereira, *La prensa del Estado durante la transición política española*, Siglo XXI, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1989.

¹²⁵ La sottocommissione era mista (Ucd, PSOE, Pce, Ap) ed elaborò un documento che sanciva la realizzazione di un piano di risanamento della stampa e di tutela dei lavoratori, la continuità dell'organismo per altri due anni sotto il controllo di una commissione parlamentare. In altri termini, dilazionava nel tempo la decisione sul futuro della stampa del *Movimiento*.

¹²⁶ *El Ministro de Cultura defiende el proyecto de Estatuto de Rteve*, "El País", 16 maggio 1979. Lo stesso ministro Clavero affermava nel giugno del 1979: «Presto si assumerà una decisione sull'antica stampa del *Movimiento* anche se non so ancora in che senso[...] La radio e la televisione sono un servizio pubblico, e la stampa no». *Inminente decisión sobre el problema*

Il Ministro annunciò la dissoluzione della catena dei quotidiani e nel mese di giugno del 1979 emanò un decreto governativo urgente che sanciva la chiusura di sei quotidiani e dell'agenzia Pyresa, decreto che venne confermato dal *Tribunal Supremo* per via del pesante deficit dei *Medios* (circa 132 milioni di pesetas¹²⁷). Nonostante le numerose polemiche e proteste da parte dei cinque mila dipendenti dei quotidiani del *Movimiento* e dell'opposizione parlamentare, poche settimane dopo vennero chiusi altri due quotidiani. L'atteggiamento governativo in merito sembrava chiaro: l'organismo autonomo *Medios de Comunicación Social del Estado* doveva estinguersi a poco a poco attraverso progressive, quanto continue, chiusure dei quotidiani.

Ancora una volta, la transizione culturale si rivelava come un lento passaggio, fondato sull'attenta interpretazione giurisprudenziale, dalle istituzioni culturali create dalla dittatura a più moderne entità democratiche. Il dibattito sul futuro dei mezzi di comunicazione creati dalla dittatura occupò l'opinione pubblica per tutti gli anni del postfranchismo, tuttavia, la soluzione su come gestire il cambiamento fu patteggiata e si sviluppò all'interno delle stesse istituzioni governative con delle misure normative di natura aperta e passibili di differenti percorsi interpretativi.

Fu, quindi, la legge 11/1982 di *Supresión del Organismo Autónomo Medios de Comunicación Social del Estado* che sancì un arco temporale di due anni per dissolvere la catena di quotidiani, riconoscendo il diritto preferenziale di acquisizione per i dipendenti dei quotidiani. L'alienazione di ciascun organo di stampa doveva avvenire attraverso un'asta pubblica, i giornali che non venivano aggiudicati sarebbero stati liquidati ed i dipendenti integrati all'interno dell'amministrazione statale attraverso un'apposita commissione¹²⁸.

Il processo di liquidazione si concluse nel 1984: 17 quotidiani furono venduti e gli altri chiusi, per un totale di 1800 dipendenti coinvolti. Nel 1985 venne, infine,

de la prensa del Movimiento, "El País", 6 giugno 1979. Lo stesso articolo stila i propositi del Ministero Clavero Arévalo.

¹²⁷ A questa cifra ammonta il calcolo delle perdite da parte del Ministerio de Cultura. Cfr. *El Supremo rechaza la demanda de suspensión del cierre de periódicos del Estado*, "El País", 1 agosto 1979.

¹²⁸ Veniva seguito il principio del Decreto Reale 1434/1979 che sanciva che, in caso di chiusura di alcuni organi di stampa statali, i dipendenti dovevano essere riassorbiti dall'amministrazione pubblica attraverso una commissione interministeriale dipendente dalla Presidenza del Governo. I dipendenti che non volevano integrarsi nelle nuove istituzioni democratiche potevano optare per un'indennità.

soppressa la *Editora Nacional* ed il Ministero della Cultura si liberò completamente del peso economico degli ex organi franchisti.

Ciò nondimeno negli anni centristi l'onere di questi organismi ricadde pesantemente nelle possibilità ministeriali di elaborare una rinnovata identità culturale, convertendosi in inevitabile freno al mutamento.

La consapevolezza delle numerose restrizioni ministeriali si riverbera con forza nelle dichiarazioni degli ultimi ministri UCD. Nonostante il processo di normalizzazione democratica fosse avanzato, gli interventi parlamentari dei Ministri di Cultura per lo più si concentrarono ad enfatizzare, come ai tempi di Cabanillas, le virtù della democrazia culturale. Pochi ed oscuri rimanevano, invece, i ragguagli sul concreto avanzamento delle attività culturali nel Paese.

Il Ministro Iñigo Cavero Lataillade nell'ottobre del 1980 innanzi alla Commissione Cultura del Parlamento invocava, ancora una volta, una politica che creasse le condizioni per lo sviluppo artistico del Paese:

«Questa mancanza di libertà d'espressione la pagheremo per molti anni. Sarebbe a dire, non può molte volte crearsi una cultura sul vuoto, è facile trasformare un regime politico, è facile cambiare le sue istituzioni, è facile cambiare la sua Costituzione, è meno difficile conseguire una distribuzione del potere territoriale; però quello che indubbiamente non si improvvisa è un bagaglio di uomini creativi della cultura, di intellettuali delle diverse manifestazioni culturali che possano, dalla notte alla mattina, improvvisare innanzi al cambiamento politico nuove manifestazioni o creatività culturali. [...] Alla fine possiamo dire che [la dittatura] distrusse qualcosa che è assai più difficilmente recuperabile, quello che possiamo chiamare humus o ambiente culturale propizio alla diffusione della cultura»¹²⁹.

Il cambiamento nella produzione culturale stentava ad arrivare nonostante i buoni propositi politici. Come ricordava *El País*, quella di Cultura, rimaneva una «poltrona maledetta»¹³⁰. Dopo un iniziale ottimismo governativo che si

¹²⁹ DSCD (Comisión Cultura), num. 24, 23 ottobre 1980, pp. 5-6.

¹³⁰ «Il primo governo democratico di Adolfo Suárez incluse tra i suoi dipartimenti – prima volta nella storia del paese – un Ministero di Cultura. Prima fu di *Cultura y Bienestar* [...] però l'ottimistico sostantivo scomparve presto: non sembrava fosse il momento per essere così trionfali. [...] Si possono criticare, o stimare, i diversi aspetti della politica del presidente Suárez, però, fino ad ora è nell'ambito della cultura dove gli errori sono stati non solo immensi ma totali. Adolfo Suárez è stato carente di politica culturale, e quella poltrona maledetta, non è servita fino ad oggi più che come alibi e come strumento per fare un'altra politica: quella dei partiti». Rafael Conte, *El sillón maldito*, "El País", 18 gennaio 1980.

concretizzò nell'istituzione del Ministero di Cultura, la crisi emerse in tutti gli ambiti artistici, in particolare nella cinematografia che dovette fare i conti con la mala amministrazione della dittatura, con ingenti debiti verso i produttori e l'invasione del cinema straniero¹³¹.

La fine della dittatura diede via libera a tutte le lacune culturali della precedente amministrazione: l'UCD non riuscì a fronteggiarle. D'altro canto, i Governi centristi non ebbero un sostanziale sostegno da parte degli intellettuali ed artisti, nonostante questi ultimi di sovente lavorassero per le strutture amministrative. Anzi, rimase attiva la pratica delle missive al Ministro per contestare le limitazioni in ambito culturale.

Lo storico Ricardo De La Cierva, il terzo Ministro di Cultura UCD, tentò, seppur invano, di avvicinarsi al mondo della cultura, nominando una serie di «consiglieri culturali», tra i quali il critico Santiago Amón, Julio Caro Baroja, José María Castellet, Camilo José Cela, Nuria Espert, Cristóbal Halftter, Eusebio Sempere¹³².

Nonostante ciò, lo stesso mondo delle arti si scagliò contro il Ministro chiedendone le dimissioni per il mancato intervento nei persistenti casi di censura, come nel caso del film *El crimen de Cuenca*. L'atteggiamento di De La Cierva è speculare di un più complessivo atteggiamento governativo: al cospetto della Commissione Cultura il Ministro affermava la volontà di «rafforzare la libertà d'espressione», nel contempo innanzi agli interventi di censura militare non proferiva parola¹³³. La mancanza di coraggio, come di una netta presa di posizione simbolica contro i retaggi amministrativi franchisti, fu nota dominante nell'UCD.

¹³¹ I problemi della cinematografia negli anni di transizione emersero evidenti: la produzione era sull'orlo della crisi economica per i debiti dell'Amministrazione pubblica (circa 2 milioni di pesetas), oltre al fatto che i film spagnoli erano sempre più schiacciati dalle produzioni americane. Il 10 gennaio del 1980 viene approvata una nuova legge governativa che obbliga una programmazione con un film nazionale per ogni tre giorni di film stranieri. Anche nel mondo del teatro la situazione del postfranchismo era di profondo caos, nonostante alcune misure tese a migliorare la situazione come il *Centro Dramático Nacional*.

¹³² *Nombramiento de los asesores del ministro de Cultura*, "El País", 3 febbraio 1980. Anche Pío Cabanillas si rivolse al mondo della cultura. In particolare ebbe degli incontri con Joan Miró e scrisse una lettera al mondo della cultura «nella mia lettera diretta agli intellettuali e a coloro che si interessano di temi culturali, soprattutto, chiedevo aiuto mentale». Cfr. "*He perdido ayuda mental" en mi carta a los intelectuales*, "Pueblo", 1 dicembre 1977.

¹³³ «Tutti quelli che mi hanno detto cosa fare sul film *El crimen de Cuenca* sanno perfettamente che non posso fare nulla [...] Il Ministro ripeté che non aveva alcuna competenza giuridica su questo problema, che proveniva dal precedente gruppo ministeriale [...] Si sbaglia chi sostiene che la legislazione spagnola sulla libertà d'espressione non è quella di uno Stato democratico». Cfr. *De La Cierva 'no puedo hacer nada sobre el Crimen de Cuenca'*, "El País", 16 maggio 1980.

Questo non significa che in alcune occasioni il Ministero di Cultura non si fece portatore della volontà modernizzatrice dello Stato spagnolo: nel giugno del 1981 venne aperta al pubblico la biblioteca del Ministero della Cultura con circa 450 mila libri e riviste, che per lo più provenivano dagli ex depositi della censura e fino ad allora erano accessibili solo ai funzionari pubblici¹³⁴.

Anche l'attività del Ministero di Cultura, come lo stesso processo transizionale, nacque sotto il segno del paradosso¹³⁵. Ovvero, se è possibile tracciare delle linee conduttrici nell'attività del Ministero di Cultura, queste si rifanno alla volontà di cambiamento delle istituzioni nella continuità; il cambiamento venne, quindi, di continuo posticipato fino a produrre un generale logoramento delle forze sociali e politiche che confluì nel profondo sentimento di disincanto che caratterizzò gli anni di democratizzazione.

Il discorso politico fu caratterizzato da costante proroga; si pensi a quanto affermava il Ministro Iñigo Cavero al termine del suo mandato: «Me ne vado soddisfatto pensando più alle opere che mancano che a quelle che abbiamo realizzato [...] Iñigo Cavero che per poco più di un anno ha assistito al ritorno del Guernica, alle celebrazioni del centenario di Picasso e Calderón [...] abbandona il suo incarico con la coscienza esplicita che rimanevano ancora in questo dipartimento importanti problemi da risolvere, come la promulgazione di una nuova *Ley de Patrimonio*, la *Ley de Propiedad Intelectual*, la *Ley de Teatro*, le opere di ampliamento del Museo del Prado e la definitiva costruzione di un nuovo auditorium a Madrid»¹³⁶.

Come ricorda il sopracitato dossier ministeriale:

«Se qualcosa definisce la politica dell'Ucd è la sua discontinuità o intermittenza, prodotto forse dell'instabilità di carica dei titolari del Ministero di Cultura. [...] Ciò comportò che non solo la politica globale soffrisse successivi riorientamenti, ma anche che le politiche settoriali fossero molti instabili e scarsamente accumulative. [...] Fino al 1982 ci sono alcuni timidi passi; è a partire da questa data e già ben avanzati gli anni 80 quando si procede ad una riorganizzazione che riguarda diversi settori (biblioteche, musei, archivi, auditorium). [...] Alla fine di questo periodo il risultato

¹³⁴ *Libre acceso a casi medio millón de libros del Ministerio de Cultura*, "El País", 25 giugno 1981.

¹³⁵ Utilizzo le interessanti suggestioni dell'analisi socio-semiotica del processo transizionale di Gérard Imbert. Gérard Imbert, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, op. cit., pp. 17-18.

¹³⁶ *Frustraciones de un Ministro*, "El País", 2 dicembre 1981.

raggiunto è un importante rinnovamento dell'insieme dell'attrezzatura culturale come dimostra il fatto che il 47 per cento esistente nel 1990 sia di creazione posteriore al 1979»¹³⁷.

L'avanzamento in termini di infrastrutture e a livello legislativo fu ridotto. Ciò che emerse, come ricordava Inigo Cavero, fu la soddisfazione per «rendersi conto di fino a che punto in tutto questo tempo si era prodotta una rinascita della sensibilità cittadina per i beni della cultura»¹³⁸. Un piccolo passo avanti verso la costruzione dell'«humus culturale» della democrazia.

I dati sulle attività culturali, tuttavia, parlano chiaro. Negli anni di riforma dell'UCD, nonostante si avviino delle pratiche virtuose nel trattamento del patrimonio artistico ed archivistico, la situazione rimane poco confortante. Ad esempio, tra il 1977 ed il 1978, vennero presentati 3137 progetti per opere in complessi storico-artistici, vennero realizzate 66 dichiarazioni di complessi monumentali, si inaugurò un solo museo, vennero acquistate due opere di Juan Gris e Goya, si realizzarono 42 mostre e furono stanziati circa 150 milioni di pesetas per il miglioramento degli archivi spagnoli¹³⁹. D'altro canto, il 27 per cento dei musei spagnoli ed il 55 per cento delle sale espositive è stato creato dopo il 1979 o ancora ben il 75 per cento delle infrastrutture nei piccoli centri spagnoli è stata realizzata sempre dopo il 1980¹⁴⁰. A nulla valsero le improvvisate di Ricardo De La Cierva nei teatri spagnoli¹⁴¹ ed i continui moniti governativi a progetti di modernizzazione degli auditorium presenti, perché era evidente il deplorable stato delle infrastrutture.

Nel 1982, ad esempio, la ripartizione di spese del Ministerio di Cultura era pari a 34,738 miliardi di pesetas, di questi oltre 24 milioni erano utilizzati per il personale (13,981 miliardi per la cultura, 13,42 miliardi per lo sport, 3,547 miliardi per la dimensione sociale del Ministerio ed altrettanti per i *Medios de Comunicación Social del*

¹³⁷ CDC, Ramón Ramos Torre, *Política cultural española (1978-1989) 2º Informe IV.*, op. cit., p. 21.

¹³⁸ *Frustraciones de un Ministro*, "El País", 2 dicembre 1981.

¹³⁹ I dati sulle attività tra il 1977 ed il 1978 sono tratti da: Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977- diciembre 1978*, op. cit. La maggior parte dei dati sulle attività realizzate in ambito culturale è ritracciabile per il periodo Cabanillas che pubblicizzò particolarmente il proprio operato. Tra il 1978 e 1982 la documentazione è molto più frammentaria.

¹⁴⁰ CDC, Ramón Ramos Torre, *Política cultural española (1978-1989) 2º Informe II V.*, 1990?, c. 17418.

¹⁴¹ *El Ministro de Cultura sigue sus visitas por sorpresa a los teatros de Madrid*, "El País", 23 febbraio 1980.

Estado); mentre ammontava a 3,1 miliardi di pesetas lo sforzo economico di trasferimento di competenze alle Comunità Autonome¹⁴².

Un tentativo di raccogliere l'informazione sulle attività culturali del Paese venne realizzato con il progetto *Punto de Información de la Cultura* (PIC). Il Ministero della Cultura, sulla base delle indicazioni della Conferenza di Helsinki dell'Unesco del 1975, realizzò dei "punti di informazione della cultura" con l'obiettivo di «far circolare a tutte le classi della società spagnola una informazione ampia e sufficientemente appurata sui differenti aspetti che caratterizzano il lascito culturale spagnolo»¹⁴³. Questa volontà di far arrivare la cultura in tutti i luoghi e in tutti gli strati della società spagnola si unì alle evoluzioni tecnologiche del Paese: i dati sullo sviluppo culturale spagnolo si dovevano archiviare in computer di grande capacità e connessi con ciascuna delegazione provinciale del Ministero. Nel 1982 con il PIC il computer centrale aveva immagazzinato 3990 milioni di caratteri e copriva 32 provincie, delle quali 17 avevano avviato il progetto nel 1981.

Al di là di questi sporadici tentativi di strutturazione di una politica culturale, il ritardo spagnolo rimaneva palpabile. Questa lentezza d'azione ministeriale è spiegabile nelle due attività che maggiormente assorbitono il Ministero di Cultura: la continua ristrutturazione organizzativa e di competenze ed il progressivo trasferimento di funzioni alle Comunità Autonome.

Rispetto al primo punto, come è stato già in parte sottolineato, nel corso degli anni centristi si concretizzò una lunga ricerca per la stabilità strutturale del Ministero. Fintanto che non fossero state definite competenze e funzioni, ben poche attività concrete erano realizzabili. Il processo si chiuse soltanto nel 1985 e mise in luce il lungo tragitto di «autochiarificazione, modernizzazione, sistematizzazione e concretezza di ciò che, nelle nuove condizioni dello Stato democratico, deve essere l'azione politica nel campo della cultura»¹⁴⁴.

¹⁴² ACOM, *Gabinete del Ministro*, Informes sobre el Ministerio de Cultura, El Ministerio de Cultura. Análisis Global del Departamento (sin fecha), c. 67337.

¹⁴³ Juan G. Bedoya, *La mayoría de los ministros de Cultura no consumieron el 'presupuesto tercermundista' del departamento*, "El País", 28 settembre 1982.

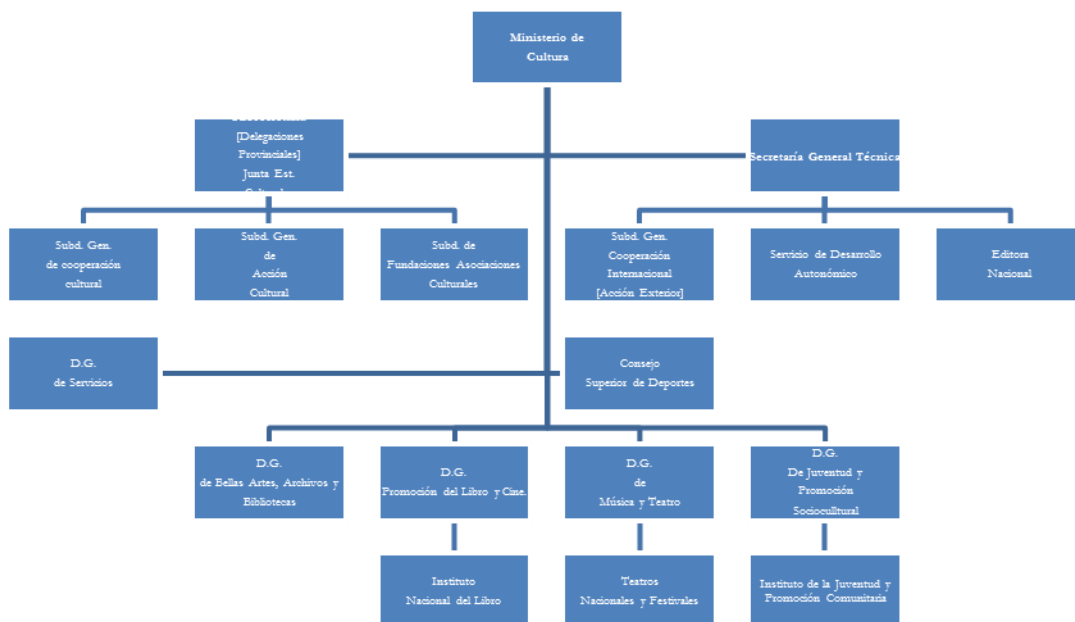
¹⁴⁴ CDC, Ramón Ramos Torre, *Política cultural española (1978-1989) 2º Informe IV.*, op. cit., p. 22.

La volontà del Ministero della Cultura era procedere ad una razionalizzazione del disperso campo delle politiche culturali, che al tempo unificava sia la dimensione prettamente culturale sia quella legata al *welfare* sociale. In realtà, soltanto nel 1988 vennero svincolate dal Ministero le funzioni legate allo sport e alle questioni sociali. La progressiva trasformazione delle funzioni ministeriali, di conseguenza, si sposò con le cicliche mutazioni di organigramma: da una struttura in molti punti sconnessa e tendente alla duplicazione, prodotto dell'aggregazione, si cercò nel tempo di passare ad un disegno ministeriale sistematico e funzionale. D'altro canto lo stesso decreto regio di fondazione dell'istituzione culturale riconosceva nel preambolo il carattere provvisorio e di urgenza dell'istituzione culturale¹⁴⁵.

Nel 1979 vi fu il primo mutamento: la struttura piramidale del Ministero fu alleggerita della *Secretaría de Estado*. Il secondo cambiamento arrivò con il decreto regio 442/1981 e con il successivo ordine ministeriale che lo sviluppò, le *Direcciones Generales* passarono da 9 ad essere 4 con le relative eterogenee sottosegretarie. Anche il *Consejo Superior de Cultura* venne completamente dissolto. Si vedano gli aspetti fondamentali dell'organigramma del 1981:

¹⁴⁵ In merito Iñigo Cavero affermava: «Non si tratta di rompere la linea di continuità con i precedenti ministri [...] sono anche io un uomo della UCD [...] tuttavia esiste una nuova congiuntura che determina la necessità di approfondire l'identità funzionale di questo ministero». Per Cavero la «nuova congiuntura» era determinata dallo strutturare lo Stato in Comunità Autonome e dalle difficoltà economiche del Paese. Cit. in: *Próxima reestructuración del Ministerio de Cultura*, "El País", 30 settembre 1980.

Tabella 5 Organigramma Ministerio de Cultura (1981):



In realtà, in questa ultima revisione dell'organigramma vi fu semplicemente una compressione delle antiche direzioni che furono in alcuni casi le proprie funzioni. Non vi fu alcuna effettiva razionalizzazione amministrativa e si mantenne l'ampio ed eterogeneo spettro degli organismi autonomi. Di conseguenza l'intero apparato politico non ne trasse alcun giovamento.

Ciò che cattura l'attenzione, tuttavia, è l'introduzione del *Servicio de Desarrollo Autónomo* con il compito del trasferimento di funzioni di amministrazione culturale alle nascenti Comunità Autonome nel tentativo di una profonda democratizzazione territoriale della produzione artistica. Come dichiarava l'ultimo

Ministro di Cultura UCD, Soledad Becerril di fronte alla Commissione di Educazione e Cultura della Camera dei Deputati:

«La trasformazione della società spagnola, in una società moderna, democratica, pluralista e stabile che mantenga e riaffermi la sua identità storica, non può dissociarsi dalla *transformación cultural*. [...] La questione non è altro che determinare, e credo che questo è il momento di farlo, come deve essere il Ministerio di Cultura [...] nel momento in cui le Comunità Autonome abbiano assunto tutte le competenze che in virtù della Costituzione e dei rispettivi Statuti d'Autonomia loro spettano. [...] Quanto affermato prima, tuttavia, non significa che il Dipartimento di Cultura debba conservare la sua attuale struttura né continuare a svolgere le stesse funzioni. Deve propiziarsi la distribuzione di funzioni e riprogettarsi interamente l'apparato organico[...] Il primo obiettivo del mio Dipartimento è promuovere l'espansione del *pluralismo cultural*. Cosa che significa non adottare dei valori, *ma promover la vida dei diversi valores*»¹⁴⁶.

Il Ministro Becerril, poi, nella stessa Commissione si faceva portatrice dell'istanza di incremento dei fondi dedicati alla produzione culturale: chiedeva il 50 per cento in più dei 30,306 miliardi di pesetas che disponeva il Ministerio perché «la cultura è priorità per la governabilità dello Stato. La stabilità democratica è impensabile senza una cultura solida»¹⁴⁷.

Le critiche all'operato del dipartimento di Cultura si moltiplicavano. La gestione della produzione culturale si trasformò nell'iceberg della cattiva politica dell'UCD. Il gruppo parlamentare socialista presentò nella primavera del 1982 una petizione perché il Ministro Becerril desse delle spiegazioni sul proprio operato. Secondo gli esponenti della Segreteria Esecutiva Federale del PSOE, José Maria Maravall e Salvador Clotas, «per investire 6 miliardi di pesetas in attività culturali, il Ministerio di Cultura spende oltre 13 miliardi in personale e servizi»¹⁴⁸.

¹⁴⁶ CDC, Soledad Becerril, *Líneas básicas de la política cultural 1982*, Ministerio de Cultura, Madrid, sin fecha, pp. 13-17. Le parti in corsivo sono fedelmente riportate dal testo del Ministro Becerril.

¹⁴⁷ Le dichiarazioni di Becerril in: *Soledad Becerril pide al Consejo de Ministros que se aumente el presupuesto para Cultura en más del 50%*, "El País", 10 marzo 1982. «In un Ministerio, con un sovraccarico di nomine di funzionari che non vi appartengono, e in un paese con i ritardi, lacune, urgenze del nostro in materia culturale, consideriamo irreali qualsiasi mobilitazione di fondi che non assegni al Ministerio di Cultura una quantità inferiore all'1,5 per cento del budget nazionale». CDC, Soledad Becerril, *Líneas básicas de la política cultural 1982*, op. cit., p. 60.

¹⁴⁸ *El Psoe pide que Soledad Becerril explique al Parlamento la política cultural del Gobierno*, "El País", 2 aprile 1982.

I socialisti denunciavano che i progetti governativi fossero stati tutti congelati «perché sono impresentabili e non hanno sufficienti appoggi per portarli avanti»¹⁴⁹. In particolare, oltre a condannare l'incapacità di concludere il progetto legislativo della *Ley de Patrimonio Histórico e Artístico*, si alzavano voci contro la mancata modifica del franchista *Instituto Nacional del Libro*.

Secondo i critici, le alte cariche della cultura ufficiale nel corso del processo di democratizzazione avevano optato per una «cultura di prestigio». In altre parole, le trasformazioni culturali erano più di facciata che concrete, più legate ad una immediata e propagandistica percezione di cambiamento identitario del Paese che ad una effettiva e profonda mutazione delle volontà governative di gestione culturale.

Questo aspetto viene ben sottolineato da *El País*, che in quanto «intellettuale collettivo della transizione»¹⁵⁰, dedicò una buona parte di articoli e di editoriali alla questione della politica culturale nel corso del processo di democratizzazione. È interessante applicare la nozione di «charme» alla politica culturale centrista. José Antonio Gabriel y Galán dalla propria colonna nel quotidiano rifletteva:

«La cultura è un'operazione di relazioni pubbliche? Si direbbe che il Governo, in mancanza di denaro, ha voluto offrire *charme* con la Cultura. [...]. Il problema però non è solo questo. Grave è la dimostrazione reiterata della insensibilità del Governo (non solo di questo naturalmente) verso i temi culturali. In questo aspetto non fa che seguire la regola della tradizionale mentalità spagnola che considera la cultura, nel migliore dei casi, come un qualcosa in più, un lusso, complemento, alibi, eccetera, per il mantenimento del sistema [...]. La Spagna non ha bisogno di *charme* ma di una urgente mobilitazione culturale che implica volontà di fare e cambiare, gente preparata e soldi [...]. Poco si può sperare da un Governo che crede che in epoca di crisi la prima cosa che bisogna fare è risparmiare in cultura.[...]. Ora più che mai, proprio ora, è il momento in cui la Spagna necessita di un maggiore sforzo di culturizzazione»¹⁵¹.

A questa situazione di stasi circa la possibilità di una effettiva mobilitazione culturale del Paese fece da contraltare una trasformazione della politica culturale di natura istituzionale, ovvero, il cambiamento dapprima fu amministrativo e gestito

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ L'espressione viene utilizzata in chiave sociologica da José Luis Aranguren. Cfr. José Luis Aranguren, *El País como empresa e intelectual colectivo*, "El País", 7 giugno 1981.

¹⁵¹ José Antonio Galán, *'Charme' en Cultura*, "El País", 30 gennaio 1982. Dello stesso autore si vedano anche le critiche in: José Antonio Galán, *La carambola del Ministro de Cultura*, "El País", 9 settembre 1980.

dall'alto. I vertici UCD, secondo il peculiare modello di transizione patteggiata, favorirono una politica di costruzione della nuova identità democratica sulla scorta delle antiche istituzioni culturali franchiste che si impegnarono in questa prima fase di democratizzazione a comunicare una nuova immagine di sé stesse.

Analogamente, le altre istituzioni culturali del franchismo, con la democrazia acquisirono una nuova denominazione o una nuova struttura giuridica. Un esempio fra tutti è quello dell'*Instituto de Cultura Hispánica* che acquistò la nuova denominazione di *Centro Iberoamericano de Cooperación* nell'ottobre del 1979 per poi passare nuovamente a denominarsi *Instituto Iberoamericano de Cooperación*.

L'effettivo rinnovamento sia di infrastrutture culturali sia a livello produttivo, al contrario, venne accantonato. In questo senso, la transizione non riservò grandi sorprese: prioritario fu un Ministero di Cultura «prestigioso» che allontanasse da sé l'ombra franchista.

L'immagine vinse sui contenuti. In quest'ottica comunicativa può essere interpretata l'attenzione ministeriale per l'edizione di pubblicazioni come *Cultura informa* o il *Boletín de Estadísticas Culturales*, che avevano la funzione di far circolare l'informazione statistica sulle varie attività del Dipartimento. Accanto a queste edizioni di natura più tecnica, il Ministero realizzò delle pubblicazioni tascabili con delineata la filosofia dei vari organi ministeriali, pubblicazioni che si affiancavano alla collezione *Cultura y Comunicación*, che affrontava questioni di attualità in ambito di gestione culturale, secondo gli stimoli dell'Unesco¹⁵².

Con una certa amarezza, così rifletteva lo scrittore Juan Goytisolo:

«Immaginare che la liquidazione della dittatura avrebbe scatenato un processo di sviluppo culturale come quello che si realizzò nei cinque anni della Seconda Repubblica implicava fare tabula rasa dei limiti dell'attuale situazione. [...] Credere, non fosse che per un istante, che le stesse persone che hanno contribuito ad asfissiare la nostra cultura, potessero trasformarsi dal giorno alla notte nei suoi entusiasti promotori sarebbe stato assurdo. La cultura non si crea organizzando congressi di scrittori, banchetti per celebrità straniere [...]. L'aberrante culto al 'progresso', allo sviluppo ad oltranza, alla religione industriale e al consumismo impregnano sia i programmi del Governo sia quelli dell'Opposizione. [...] L'alternativa culturale è oggi una sfida ineludibile, una imperiosa

¹⁵² Questo interesse che potremmo definire di quantificazione sociologica delle attività ministeriali e del cambiamento in corso fu, tuttavia, discontinuo. Di *Cultura Informa* venne pubblicato un solo numero nel 1980; il *Boletín de Estadísticas Culturales* fu pubblicato tra il 1978 ed il 1979, poi si trasformò in *Análisis e Investigaciones Culturales* (1979-1987).

esigenza, di un cambiamento di rotta: la invenzione di un altro – più armonioso e giusto – *modelo di società*¹⁵³.

Il Ministero di Cultura nacque, dunque, quale espressione di un «mesogoverno», ovvero, un governo di intermediazione tra le diverse autonomie locali, fondato sul consenso con l'opposizione e la moderazione politica. Nonostante gli importanti cambiamenti gestionali ed identitari a favore di un maggiore pluralismo culturale, non vi furono radicali trasformazioni nei concreti risultati governativi, bensì la volontà di integrazione sociale, peculiare dell'UCD, dominò per completo l'operato statale.

Come tutta la sfera pubblica, negli anni transizionali anche l'attività del Ministero della Cultura fu guidata dal linguaggio dell'iperrealismo¹⁵⁴. Alla pari delle opere di questa scuola di pittura, in cui l'atmosfera è nebbiosa ma i dettagli sono chiarissimi, così i propositi dei diversi Ministri di Cultura UCD erano assai precisi e mirati ma si perdevano in un più generale contesto politico fragmentato, timoroso e fondato sulla continua posticipazione della progettualità culturale.

¹⁵³ Juan Goytisolo, *¿Alternativa cultural?*, "El País", 16 maggio 1979.

¹⁵⁴ Víctor Pérez-Díaz, *La lezione spagnola. Società civile, politica e legalità*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 175.

Capitolo III. Politiche della cittadinanza e democrazia culturale

1. Il campo d'azione del Ministero di Cultura: la società spagnola postfranchista

Né una prospettiva «apocalittica» di completo annullamento della tradizionale cultura nazionalcattolica né una visione di natura «integrata», per la quale «in realtà, non succede nulla» consentono di tratteggiare un sintetico seppur esaustivo ritratto della Spagna postfranchista. Con una efficace perifrasi raccolta dal dossier che la Fondazione Foessa stilò sulla trasformazione sociale della Spagna tra il 1975 ed il 1983 è possibile leggere tra le righe la «comparsa – né più né meno – di un cambiamento»¹. Dopo le prime elezioni democratiche, per gli spagnoli la vita quotidiana non subì profondi scossoni, tuttavia, le inchieste sociologiche del tempo ravvisavano la percettibile ed inarrestabile trasformazione socio-culturale in corso che fin dagli anni Sessanta aveva apportato importanti trasformazioni nella vita degli spagnoli.

Il discorso politico del Ministero della Cultura UCD fu condizionato dalla profonda crisi economica che stava vivendo il Paese, dalle importanti modifiche alla moralità religiosa e dal fiorire delle differenti identità locali. In questa sezione introduttiva tratteggeremo un sintetico quadro dello spazio sociale entro il quale il cittadino spagnolo si muoveva nella quotidianità degli anni di transizione e, di conseguenza, cercheremo di ritrarre il contesto con il quale doveva entrare in relazione l'azione ministeriale. Tale realtà, che ravvisa forze e processi contrastanti all'interno di un corpo sociale in trasformazione, rappresentò il sostrato popolare all'interno del quale l'ente ministeriale fece circolare i propri discorsi e prodotti in direzione del mutamento democratico.

Il primo fattore che segnò la quotidianità degli spagnoli fu la crisi economica: tra il 1973 ed il 1977 iniziò anche per la Spagna una fase di profonda recessione economica legata alla crisi petrolifera internazionale. Gli effetti si fecero sentire progressivamente nella riduzione dei redditi, nella crescente inflazione che

¹ Fundación Foessa, *Informe sociológico sobre el cambio social en España, 1975-1983: IV Informe Foessa- Volumen II*, Euramérica, Madrid, 1983, p. 633.

erodeva gli introiti delle famiglie e nella preoccupante crescita della disoccupazione soprattutto tra i più giovani che rappresentavano il gruppo sociale di maggior pressione demografica dopo il *baby boom* degli anni Sessanta. La scarsa crescita del Paese, quindi, venne associata ad una demoralizzante perdita di posti di lavoro. Nemmeno gli accordi economici raggiunti con i *Patti della Moncloa* (ottobre 1977), che introdussero delle importanti riforme al sistema fiscale e di risanamento economico, seppero arginare la seconda crisi petrolifera che si protrasse fino al 1985. Nel 1982 si conteggiavano ben 2 milioni e 235 mila disoccupati, circa il 17 per cento della popolazione globale; alla disoccupazione fece da contraltare la impressionante crescita del deficit pubblico².

Alla quotidiana manifestazione dei segni di un'economia nazionale depressa, si accompagnò la irreversibile trasformazione della pratica religiosa cattolica. L'erosione del sistema valoriale nazionalcattolico fu inevitabile. In primo luogo, da parte della gerarchia ecclesiastica, come delle associazioni cattoliche di base, si manifestò la decisiva volontà di appoggiare il processo transizionale. La Conferenza Episcopale Spagnola, in particolare nella figura del Presidente, Vicente Enrique y Tarancón, appellandosi alla difesa dei diritti umani e alla partecipazione cittadina, mantenne un atteggiamento indipendente rispetto alle differenti formazioni politiche e rifiutò di sostenere qualsiasi partito confessionale. Tale pluralismo, tuttavia, venne accompagnato dalla strenua difesa dell'insegnamento scolastico religioso e dal rifiuto della legislazione sul divorzio ed aborto, come d'altra parte, si moltiplicarono le pressioni affinché la Chiesa cattolica fosse riconosciuta esplicitamente nella Costituzione³.

In altre parole, il monolitismo cattolico venne sostituito da un rapporto più chiaroscurato tra cittadinanza e cattolicesimo: la stretta dialettica culturale tra nazionalcattolicesimo ed identità nazionale spagnola acquisì maglie più larghe e si stemperò nella nuova immagine democratica e plurale della Spagna monarchica.

² Cfr. Luis M. Linde, *La profundización de la crisis económica: 1979-1982*, in José Luis García Delgado (a cura di), *Economía española de la transición y la democracia 1973-1986*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1990, pp. 54-55.

³ Per avere un'idea sulla trasformazione della Chiesa cattolica e della società spagnola nella transizione alla democrazia: Rafael Díaz-Salazar, *Iglesia, dictadura y democracia*, Ediciones Hoac, Madrid, 1981, pp. 315-374. Il percorso di transizione della Chiesa spagnola iniziò già con gli importanti mutamenti degli anni Sessanta. Si veda il testo di Piñol che pone particolare enfasi sulle trasformazioni "dall'alto" e "dal basso" della Chiesa spagnola dopo il Concilio Vaticano II: José María Piñol, *La transición democrática de la Iglesia católica española*, Trotta, Madrid, 1999.

Un lento e a volte conflittuale percorso di diluizione identitaria, tra modernità e rigurgiti nazionalcattolici, si riverberò nelle pratiche religiose dei cittadini. Secondo il citato *Informe Foessa*, tra il 1975 ed il 1983, la percentuale di «non religiosi» era bassissima e la quasi totalità degli spagnoli si professava cattolica (il 95 per cento era battezzato), tuttavia, si riduceva costantemente la pratica religiosa abituale. Un altro dato, poi, è di grande interesse; se si riduceva la prassi religiosa, cresceva, invece, quella «sporadica», come l'assistere a feste popolari, alla *Semana Santa* o ad altre manifestazioni folklorico-religiose. La parrocchia, poi, rimaneva ancora un punto di riferimento essenziale in quei quartieri dove i servizi socio-culturali statali non arrivavano o funzionavano in modo altalenante⁴. In realtà, sia all'interno delle strutture culturali statali sia in quelle religiose, come si vedrà, si assiste al progressivo distanziamento da una Chiesa reazionaria, autoritaria, fortemente radicata nel mondo rurale e legata a doppio filo con i nuclei di potere franchisti ad una realtà differente, di «aggiornamento» alla nuova identità democratica, di separazione tra dimensione politica e religiosa e di temperamento delle rigidità ideologiche. È importante ricordare come l'opposizione al franchismo si avvicinò notevolmente alla Chiesa e, in direzione opposta, come molti cattolici entrarono a far parte dei partiti dell'opposizione governativa.

La dimensione «nazionale» del cattolicesimo si stemperò, inoltre, nel processo di riscoperta delle diversità culturali e linguistiche locali per far strada al popolare recupero nella coscienza collettiva delle molteplici tradizioni, in non pochi casi «inventate» di una Spagna che si rappresentava ora quale *Nación de Naciones*. La programmazione culturale locale e popolare si animò nelle case di cultura regionali di mostre, studi, esposizioni d'arte, balli e manifestazioni tradizionali che cercavano di recuperare plurime identità smarrite. L'entusiasmo localista, che si convertì nel vero motore culturale della transizione, dovette confrontarsi e modellarsi alla spinta unificatrice dei mezzi di comunicazione di massa.

Per comprendere lo spazio sociale entro il quale il Ministero di Cultura si mosse nell'ambito dell'azione popolare, è importante ricordare come il tempo libero degli spagnoli fosse ormai catalizzato dalla televisione, mezzo in grado di amalgamare differenze culturali, sociali e geografiche per creare il nuovo immaginario

⁴ Fundación Foessa, *Informe sociológico sobre el cambio social en España, 1975-1983: IV Informe Foessa-Volumen II*, op. cit., pp. 545-550.

collettivo della democrazia. In altre parole, se la società presentava ancora degli elementi di profondo squilibrio, le differenze erano livellate dal flusso comunicativo televisivo: nel 1976 la copertura del primo canale di Tve arrivava al 90 per cento della popolazione, il secondo canale, invece, copriva circa il 50 per cento della penisola, con un pubblico quotidiano per le due reti di oltre 20 milioni di spettatori⁵. La Spagna degli anni Settanta era ormai un Paese audiovisivamente sviluppato. E la vita dei cittadini trascorreva scandita da palinsesti dove l'audience oscillava tra giochi a premi, varietà e telefilm americani. Un rapido percorso tra i programmi più visti ci consegna un'efficace pennellata dell'immaginario che nutriva lo spazio mediatico del telespettatore spagnolo: il quiz televisivo, *Un, dos, tres...responda otra vez* di Narciso Ibañez Serrador, il varietà *Vivir para ver* con i sarcastici commenti di Alfredo Amestoy e, soprattutto, l'invasione dei telefilm americani, come *La casa della prateria*, *Pollyanna*, il detective *Shaft*, *Il ricco ed il povero*, *Poldark* e *Dallas* rappresentarono i programmi e serial televisivi più seguiti dagli spagnoli alla fine degli anni Settanta⁶. Non si riscontravano grandi differenze, ad esempio, dalla produzione televisiva italiana.

A tale programmazione si aggiunsero, poi, sceneggiati di produzione spagnola di grande successo come *Curro Jiménez*, la storia di un patriottico *bandolero* andaluso durante la Guerra di Indipendenza o adattamenti letterari, con chiari obiettivi di socializzazione ed identificazione democratica, come la versione televisiva di *Fortunata y Jacinta* di Benito Pérez Galdós. Un contesto simbolico, quello della cultura popolare e di massa negli anni di transizione, attraversato da contrastanti spinte; democratizzazione, recupero delle identità regionali perdute e contemporanea omologazione alla cultura di consumo occidentale rappresentarono tutti propositi che si intrecciarono a miti televisivi e mass-mediatici comuni a tutti gli spagnoli.

Le grandi *hit* della musica leggera percorsero e animarono l'intero corpo sociale. È interessante sfogliare una rivista di consumo popolare sulla musica, come *Super Pop*, per capire quali erano i gusti musicali di massa nel 1979: nelle prime posizioni degli Lp nazionali svettavano gli idoli giovanili e disimpegnati, *Miguel Bosé* e i

⁵ Si veda: Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcellona, 2001, p. 95.

⁶ Ibidem, pp. 95-96. Per approfondire la «sentimentalità» popolare negli anni di transizione che si traduceva in canzoni, miti cinematografici e televisivi, si veda: Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición*, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Madrid, 2005.

fratelli *Los Pecos*, ma anche il cantautore *Víctor Manuel* e *Felipe Campuzano*, i rockers *Triana*, il trio folk, semplice e rurale, *Trigo Limpio*, i gruppi catalani rock-progressive *Borne* e *Iceberg*, alla quale si contrapponevano i successi dell'Eurofestival, come *Betty Missiego* ed i melodici *Julio Iglesias*, *Pablo Abraira* e *José Luis Perales*⁷.

La stessa musica rispecchiava le anime contrastanti della società transizionale: le canzonette melodiche e sentimentali dell'epoca franchista convivevano con l'edonismo dei nuovi cantanti pop e con l'impegno dei cantautori progressisti. Le sale cinematografiche, al contrario, nello stesso anno, si riempivano di un pubblico curioso di assistere alla commedia *Los bingueros* di Mariano Ozores, storia di due mediocri impiegati che sognano di fare i soldi con la lotteria, *Las verdes pradera* di José Luis Garci sulla crisi di un matrimonio borghese, e, soprattutto film dal contenuto sensuale ed erotico che, alla pari della rivista *Interviú*, svelavano corpi, insinuavano una nuova moralità e scalfivano i franchisti tabù sulla sessualità. Nel 1979, infatti, tra i film più visti, si annoveravano sexy commedie, come *Insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* di Ramón Fernández e *El fascista, la beata y su hija desvirgada* di Joaquín Coll Espona, il cui titolo è già di per sé indicativo del cambiamento di costumi in corso.

Tuttavia, i prodotti culturali più accessibili e, di gran lunga, più fruiti dagli spagnoli rimanevano quelli dell'industria mediatica nordamericana: il film *Superman*, *Midnight Express* di Alan Parker, *Saturday Night Fever* con John Travolta, *Jaws 2* (*Lo Squalo*), *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, *Grease*, *Star Wars*, *Close Encounters of the Third Kind* e pure la liberazione sessuale di *Emmanuelle* furono i film più visti tra il 1978-1979⁸.

Un'identità, quella che emerge dall'analisi dei consumi culturali di massa, più che sfaccettata: i valori del nazionalcattolicesimo non scomparivano ma, nel ritirarsi, si

⁷ I dati sono raccolti dalla rubrica *Los Super Pop de España*, "Super Pop", n. 31, 1979. Per entrare nel dettaglio: al numero 1 della hit parade degli Lp nazionali c'era la canzone *Sombra y Luz* di Triana, al 2 *Chicas* di Miguel Bosé, al 3 *Concierto para adolescentes* di Pecos. Mentre nella hit parade degli Lp internazionali, sveltavano Supertramp, i Bee Gees, George Harrison, Village People, Gloria Gaynor.

⁸ I film stranieri più visti tra il 1975 ed il 1980 furono: *The Towering Inferno* (1975), *A Clockwork Orange* (1976), *Rocky* (1977), *Emmanuelle* (1978), *Superman* (1979), *Kramer contro Kramer* (1980). Applico qui le statistiche raccolte dal Ministerio de Cultura nel 1978-1979. Cfr. Ministerio de Cultura – Secretaría General Técnica, *Cinematografía: actividades de la sala de proyección, datos estadísticos*, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, Madrid, años 1979 e 1980-1981, p. 121 e p. 122 e p. 129.

fondevano con una società inquieta, vittima della crisi economica e di una gioventù in piena evoluzione ed assai più istruita e libera dei padri. Miti americani, livellamento con la cultura di massa occidentale, musica anglosassone, volontà di riappropriarsi, al contrario, delle tradizioni locali rappresentarono il minimo comune denominatore con il quale il Ministero di Cultura dovette interagire per elaborare la propria politica sul versante popolare; il cittadino/consumatore di un mercato pressoché standardizzato si convertì nell'obiettivo della nuova politica culturale democratica.

2. Una nuova domanda di cultura?

«Domani, sabato, i residenti di Entrevías realizzeranno le normali attività del centro sociale nelle sale del Ministero di Cultura, come annunciano i rappresentanti dei cittadini in una lettera a Manuel Clavero Arévalo, ministro di Cultura. Questa decisione è stata assunta nel vedere che il centro sociale continua a non funzionare [...] Dopo un nuovo e poco fruttuoso incontro con il delegato provinciale di Cultura, i residenti hanno deciso di trasferirsi nella sede del Ministero e realizzare lì le attività che non possono fare nel centro sociale. Sarebbe a dire: sport, ginnastica, teatro, pittura, lezioni di educazione generale di base per adulti, musica ed anche le partite di carte che distraggono gli anziani»⁹.

I cittadini di Entrevías, quartiere a sud di Madrid, come ricorda la cronaca, messi a dura prova dall'incuranza delle autorità governative, decisero nell'ottobre del 1979 di occupare alcune sale del Ministero della Cultura con l'obiettivo di manifestare il desiderio e la necessità di nuove strutture culturali nell'area madrilenas. Come negli ultimi anni in cui Franco era in vita, da parte della popolazione spagnola, vittima di uno sviluppo industriale ed urbanistico tanto rapido quanto squilibrato, il postfranchismo registrò da parte della cittadinanza l'acuirsi della richiesta di cultura e, soprattutto, di attività culturali associate al tempo libero.

Se dai forzieri occultati della produzione artistica censurata non emersero nuovi autori e prodotti artistici, negli anni di transizione, al contrario, si fece strada una rinnovata volontà di impiego e proficua percezione del tempo libero da parte della società spagnola.

⁹ *Vecinos de Entrevías deciden ocupar el Ministerio de Cultura*, "El País", 5 ottobre 1979.

Tra le righe è possibile rintracciare l'evoluzione in direzione postmaterialista¹⁰ che stava gradualmente coinvolgendo anche la società iberica alla pari delle altre democrazie occidentali: le generazioni più giovani e protagoniste del processo transizionale, educate nel contesto industriale di abbondanza e consumi degli anni Sessanta, avevano ormai fatto proprie un assieme di esigenze e spinte valoriali non meramente economiche. In altri termini, l'accelerata crescita economica che aveva beneficiato in modo diseguale i differenti settori della società contribuiva ora all'emergere di nuovi conflitti politici che si strutturavano su questioni non esclusivamente legate allo sviluppo materiale del Paese bensì più strettamente connesse alla qualità di vita della cittadinanza. Tra queste è possibile annoverare l'esigenza di una maggiore quantità di infrastrutture per la fruizione di prodotti artistici, di una maggiore circolazione dei beni culturali in netta rottura con la chiusura e la separazione franchista tra cultura popolare e cultura d'élite.

La spinta della società, tuttavia, venne incanalata dalla politica culturale governativa che non rimase insensibile alle critiche che nelle riviste dell'opposizione nella prima metà degli anni Settanta si erano moltiplicate sulla gestione culturale franchista. Ad esempio, nell'agosto del 1974 tra le pagine di *Cuadernos para el Diálogo* nel già citato numero dedicato alla cultura spagnola emergeva l'esigenza di un cambiamento di rotta per un accesso più equanime all'arte:

«In definitiva, il tipo di sviluppo che caratterizza la società spagnola porta con sé una crescita marcata dalla ideologia consumista che la allontana da un percorso più razionale ed equo, e allo stesso tempo (non per casualità) favorisce gli interessi dei grandi produttori. [...] Se per sviluppo intendiamo la crescita ma anche il *cambiamento*, e se all'interno di questo cambiamento includiamo le trasformazioni sulla forma e sull'andamento che addotta questa crescita, come quelle che si riferiscono all'apparato istituzionale che può stimolare o limitare il cambiamento, bisogna concludere che la direzione assunta non è la più adeguata. In questo contesto, la penetrazione

¹⁰ Attraverso una serie di inchieste e sondaggi, Inglehart ha accuratamente descritto la «silenziosa» ma irreversibile trasformazione valoriale nelle società industriali avanzate dopo l'attivismo degli anni Sessanta. Il pubblico a cui si rivolge la politica ha superato l'attaccamento a valori quali il benessere materiale e la sicurezza fisica per concentrarsi sulla qualità della vita, sulla protezione all'ambiente, la partecipazione femminile alla vita pubblica, in parallelo, si assiste ad un declino della politica fondata sulle divisioni sociali di classe. Si veda: Ronald Inglehart, *The Silent Revolution. Changing Values and Political Styles Among Western Publics*, Princeton University Press, Princeton, 1977. Si veda anche: José Ramón Montero e Mariano Torcal, *Cambio cultural, conflictos políticos y política en España*, in "Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)", n. 89, luglio-settembre 1995, pp. 9-34.

culturale consumista compie perfettamente la sua funzione di rafforzare il sistema e le tendenze latenti nello stesso»¹¹.

Il neonato Ministero della Cultura avvertì, di conseguenza, la necessità di associare alla democratizzazione della produzione culturale anche un processo di «popolarizzazione» della stessa¹². Questo obiettivo, tuttavia, doveva essere raggiunto attraverso un percorso opposto a quello seguito fino al momento dai Governi franchisti che avevano incentivato una cultura conformista per le masse, come si è visto nell'analisi dell'esperienza dei *teleclubs* e dell'azione fraghiana o nell'appoggio al folklore *castizo*. Il proposito dei governi democratici, di contro, sulla linea della coeva riflessione sociologica post-sessantottina, era quello di avviare una politica di demistificazione delle istituzioni culturali e di desacralizzazione della cultura tradizionalmente considerata d'élite per avvicinarla alla nuova società democratica. La cultura da «santuario», da «religione che si sostituisce alla religione tradizionale», da «dono» della élite franchista al popolo spagnolo, quale segnale di democratizzazione più complessiva della società, doveva *ufficialmente* avvicinarsi nei suoi aspetti più alti, come d'intrattenimento, allo spettro completo della società spagnola¹³.

Per conseguire il mutamento del difficoltoso *status quo* ereditato dalla dittatura franchista, l'UCD partiva dalla consapevolezza che un progetto di democratizzazione culturale non potesse ignorare i comportamenti e gli atteggiamenti di individui, gruppi e classi sociali nei riguardi dei beni culturali. Seppure l'idea di un'inchiesta nazionale sulla situazione di domanda e di offerta culturale nella penisola iberica fosse già stata approvata dal *Ministerio de Información y Turismo* nel 1975 prima della morte di Franco¹⁴, con il primo Ministro di Cultura

¹¹ Gabriel Guzmán, *Dependencia cultural y desarrollo económico*, in "Cuadernos para el Diálogo", num. straord. XLII, agosto 1974.

¹² Questo concetto è estrapolato da Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. La transición democrática y el gobierno socialista*, op. cit., p. 240.

¹³ Cfr. le suggestioni di Giovanni Bechelloni, *Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale*, nota introduttiva in Pierre Bourdieu e Alain Darbel, *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini, 1972, pp. IX-XXVII.

¹⁴ «Già nel 1975 venne approvato dal *Consejo Superior de Estadística* un progetto di statistiche per quello che all'epoca era il *Ministerio de Información y Turismo*. [...] L'importanza di una conoscenza statistica esatta e puntuale non risiede solo nel fatto di ottenere informazione numerica [...] ma interpretare la situazione attuale dello sviluppo culturale del nostro paese come definirne gli obiettivi». Cfr. CDC, *Ministerio de Cultura – Secretaría General Técnica*,

UCD, Cabanillas, lo studio statistico dei comportamenti ed esigenze culturali degli spagnoli venne portato a termine.

In realtà, si trattava di una sorta di presa di posizione simbolica governativa: la nuova politica culturale della democrazia doveva far *tabula rasa* delle erronee pratiche del passato e dimostrare con evidenza la propria volontà di «ascoltare» le richieste della società spagnola. Così affermava il Ministro Cabanillas:

«Anche se l'espressione può apparire equivoca, quale metodo di avviamento risulta sempre conveniente una politica di ricerca culturale. È l'unico mezzo per passare da una concezione intuitiva o descrittiva delle realtà culturali ad una certa determinazione delle stesse che a suo tempo possa consentire una pianificazione efficace. I mezzi di ricerca consistono nel definire le realtà culturali di oggi, momento statico, e in secondo luogo analizzare le aspirazioni e desideri culturali, momento dinamico della metodologia. [...] Tutti questi sforzi si dirigono verso l'acquisizione di statistiche culturali e soprattutto per l'esistenza di alcuni "indicatori culturali" costanti che consentano di ottenere un preciso e sistematico apprezzamento dello sviluppo culturale, tanto in un momento determinato come in relazione con il passato e con il futuro. All'interno di questa linea d'analisi abbiamo realizzato una grande inchiesta nazionale che si è materializzata nel libro *la Domanda Culturale Spagnola*»¹⁵.

Se la crescita del *movimiento vecinal*, ovvero delle associazioni di quartiere che richiedevano una maggior attenzione ai diritti culturali della cittadinanza e di socializzazione dei servizi a carico dello Stato nascondeva la spinta verso una democrazia diretta e partecipativa¹⁶, lo Stato spagnolo decise con tale inchiesta di dimostrare la propria consapevolezza del ritardo accumulato in materia di infrastrutture, produzione e circolazione dei beni culturali nel Paese e, strategicamente, incanalare la spinta propulsiva delle associazioni cittadine.

Era arrivato il momento che il Governo rendesse pubblico grazie ad uno studio serio ed approfondito il peso dell'arretratezza e della diseguaglianza culturale

Plan de Investigación del Inventario Cultural/Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica Publicación, Madrid, 1978.

¹⁵ Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977-diciembre 1978*, op. cit., pp. 20-21.

¹⁶ Nel 1979 in Spagna si conteggiavano più di 5 mila comitati cittadini. Per avere una idea della bibliografia sul «repertorio moderno» delle rivendicazioni del movimento cittadino, cfr. il testo classico: Manuel Castells, *Ciudad, democracia y socialismo: la experiencia de asociaciones de vecinos*, Siglo XXI, Madrid, 1977 e Ramón Adell Argilés, *La transición política en la calle. Manifestaciones políticas de grupos y masas. Madrid, 1976/1987*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989. E Vicente Pérez Quintana e Pablo Sánchez León, *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*, Los libros de la Catarata, Madrid, 2009.

accumulata dalla società spagnola che, di contro, per sviluppo economico, consumi e stili di vita, come si è visto, era praticamente assimilabile alle altre realtà europee.

2.1. Una grande inchiesta nazionale sui consumi culturali degli spagnoli

La radiografia commissionata dallo Stato sulle abitudini culturali degli spagnoli tra il 1977 ed il 1978 rappresentò un'operazione senza pari. Mai nella penisola iberica era stata portata a termine un'inchiesta sui comportamenti culturali dei cittadini di tali proporzioni, un vero e proprio *Libro Bianco* della cultura. D'altro canto, come ricordava la stampa del tempo¹⁷, lo studio del Ministero della Cultura rappresentava una delle operazioni sulla quale l'ente governativo intendeva porre particolare attenzione e speciali risorse:

«la creazione del Ministero della Cultura rappresentò non solo la volontà di collocare sotto la stessa direzione le fino ad allora disperse competenze e manifestazioni della cultura, ma, e questa è la cosa più positiva, dotare dei meccanismi necessari per poter stabilire una politica culturale che a livello di Stato soddisfacesse le preferenze e i costumi culturali degli spagnoli e correggesse le diseguaglianze oggi evidenti in grandi settori della nostra società»¹⁸.

Con la collaborazione dell'*Instituto Nacional de Estadística*, nell'estate del 1978 il Ministero realizzò il questionario in tutta la penisola iberica attraverso le *delegaciones provinciales* e 312 intervistatori per un totale di 31 mila e 385 spagnoli intervistati, 13 mila 518 nuclei abitativi raggiunti dei quali il 68 per cento localizzato in capitali di provincia. Al di là dei dati tecnici dell'inchiesta che testimoniano l'ampiezza del campione, l'indagine rappresentò l'occasione per lo Stato spagnolo di compiere una sorta di viaggio approfondito tra le pieghe più nascoste delle pratiche culturali della provincia spagnola. Se nei grandi nuclei urbani, ed in particolare Madrid e

¹⁷ «L'inchiesta, che in questo momento occupa il primo posto nei progetti del Ministero consentirà, in modo pratico, di individuare le nuove necessità [...] che si siano sviluppate nel nostro Paese come conseguenza delle trasformazioni sociopolitiche che si sono prodotte». Cfr. la rassegna stampa "Diario de Las Palmas", 15 giugno 1978 raccolta in: AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, fascicolo Encuesta demanda cultural 1978, c. 88222.

¹⁸ Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España*, Secretaría General Técnica. Gabinete de Estadística e Informática, Madrid, 1978, p. 5.

Barcellona, per i ceti medi era possibile accedere, dapprima in modo clandestino, ed ora più o meno liberamente ad una produzione culturale di respiro europeo, buona parte dei piccoli centri rurali spagnoli vivevano in situazioni di profonda arretratezza e fortemente influenzati dalle pratiche e schemi mentali degli anni dittatoriali.

In secondo luogo, come lo stesso Ministero voleva, l'inchiesta che occupò più pagine della stampa locale, rappresentò il pretesto per aprire un dibattito collettivo sulle politiche culturali del Paese e per *sensibilizzare* i cittadini spagnoli, meno consapevoli, ai consumi, pratiche e diritti culturali¹⁹.

Ad esempio, un documento del luglio del 1978 stilato dalla *Delegación Provincial de Valladolid* del Ministero di Cultura che giudicava l'andamento dell'inchiesta nella provincia poneva tra i compiti portati a termine su indicazione governativa:

«CAMPAGNA DI DIVULGAZIONE E PRESA DI COSCIENZA SULL'INCHIESTA. Attenendoci alle istruzioni ricevute e alle raccomandazioni della Secretaría General Técnica, in base allo scritto dell'8 giugno, si realizzò una campagna stampa e radio [...] Inviamo anche le note informative emesse da tutte le radio locali e l'intervista che si realizzò a Radio Popular de Valladolid all'Ispettore Provinciale»²⁰.

I mezzi di comunicazione di massa, in altre parole, dovevano sotto la spinta statale dare risalto a questa grande operazione di sondaggio culturale per tranquillizzare i cittadini ma anche per veicolare l'immagine alla quale si aspirava di avvicinamento del nuovo Governo democratico agli spagnoli.

Commentava a proposito un editoriale del quotidiano *Hoy* di Badajoz:

«Questa inchiesta ha l'obiettivo di scoprire angoli di cultura, carenze della stessa, aspirazioni e gusti popolari. E questo a noi ci sembra degno di essere enfatizzato. Contare con la volontà popolare anche in questo aspetto ci sembra una buona misura democratica. Perché se accettiamo il principio di sovranità popolare bisogna farlo con tutte le conseguenze e in tutti i campi.

¹⁹ Si veda la consistente mole di articoli di stampa locale accuratamente raccolti dal Ministero della Cultura in occasione del passaggio dei vari intervistatori nelle province spagnole, tale quotidiana rassegna si accompagna alla documentazione per la realizzazione dell'inchiesta. Cfr. AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, fascicolo Encuesta demanda cultural 1978, c. 88222.

²⁰ AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, fascicolo Encuesta demanda cultural 1978, Encuesta Demanda Cultural. Informe General - Ministerio de Cultura Delegación Provincial de Valladolid 13 luglio 1978, c. 88222.

[...] Si parla molto di cultura popolare, di portare la cultura al popolo [...] Si fanno cose, però spesso isolate. Si necessita una pianificazione realista per far sì che la cultura, tutta la cultura, sia alla portata della mano e della mentalità del popolo [...] Benvenuta questa inchiesta se ci serve per qualcosa di positivo. Cultura dal popolo e per il popolo. Che sia»²¹.

I risultati dell'inchiesta, come era prevedibile, furono sconcertanti. Non registrarono miglioramenti rispetto alle statistiche culturali degli anni Sessanta e dei sondaggi franchisti sul boom industriale: il popolo spagnolo, eccetto per una eletta minoranza, non fruiva della produzione artistica ed intellettuale del Paese, bensì rimaneva vincolato alla cultura di massa alla quale la dittatura lo aveva abbondantemente abituato. I risultati, quindi, non sorprendono e si possono leggere quale persistente frattura tra cultura e società spagnola in quanto retaggio di un quarantennale regime autoritario.

In relazione agli indici sulle pratiche culturali degli spagnoli, l'inchiesta registrava come il 21,8 per cento degli spagnoli con più di 15 anni non possedesse nemmeno un libro, il 30,3 per cento degli spagnoli non leggesse *praticamente mai* un libro ed il 33,3 per cento non leggesse proprio mai, il 91,7 per cento non entrasse mai in una biblioteca, solo il 17 per cento ascoltasse abitualmente musica, l'84,3 per cento non partecipasse a spettacoli musicali dal vivo, l'80 per cento degli spagnoli non visitasse mai un museo e l'84,1 per cento non andasse mai a teatro. Il 46,8 per cento degli intervistati, poi, non assisteva mai a spettacoli cinematografici. Al contrario il 79,6 per cento della cittadinanza vedeva la televisione tutti i giorni: la televisione, quindi, si era ormai trasformata nel principale strumento in grado di conquistare il tempo libero degli spagnoli.

Il dato è ancor più d'impatto, se si pensa che il mezzo televisivo si era diffuso, come in Italia, con estrema rapidità nella penisola iberica rispetto alle altre realtà europee: tra il 1960 ed il 1970 si passò da 250 mila apparecchi tv presenti in Spagna a 5 milioni e 600 mila apparecchi del 1970: la televisione rappresentava ormai la prima industria culturale del Paese²².

Se nel decennio degli anni Settanta era forte l'idea che l'avvento della democrazia avrebbe coinciso con una vera e propria esplosione culturale e con questo

²¹ Antonio Bellido Almeida, *Cultura popular*, "Hoy", 27 giugno 1978.

²² Cfr. le interessanti suggestioni raccolte in: Manuel Palacio, *Cinquant'anni di televisione in Spagna*, in "Memoria e ricerca", n. 26, 2007, pp. 69-83.

diagnostico per lo più si indicava il desiderio condiviso dagli spagnoli di migliorare la propria cultura ed orizzonti intellettuali, gli studi e statistiche degli anni transizionali riportano anche per la Spagna la presenza di un pubblico di massa dedito a tipologie di svago per lo più poco impegnate. D'altro canto, anche per la democrazia post-franchista si potevano estendere le coeve riflessioni di Bourdieu sui pubblici europei dell'arte: l'amore per la cultura non rappresenterebbe una naturale predisposizione ma il risultato di un *habitus* prodotto dall'educazione familiare e scolastica. In altre parole, nella rinnovata democrazia il Governo doveva lavorare (e parecchio) per eliminare quella invisibile barriera che separava e per decenni aveva separato chi aveva la «grazia» della cultura da chi, di contro, ne era, seppur inconsapevolmente, escluso²³.

Il sondaggio rivelava, poi, come solo il 5 per cento degli spagnoli prendesse parte ad associazioni artistiche, culturali o educative e come il contesto geografico avesse importanti ripercussioni sulle pratiche culturali. La ricerca concludeva che: «come era prevedibile, la pratica culturale presenta maggiore intensità in quei municipi [...] che dispongono di servizi per prodotti culturali»²⁴. E le evidenze numeriche erano chiare. Ad esempio, nei Comuni dove vi era almeno una libreria ammontava a due ore il numero medio di ore dedicato alla lettura a differenza dei centri senza libreria (1,3 ore medie settimanali). Nonostante ciò, Pío Cabanillas nello stesso periodo in cui veniva condotta l'inchiesta dal Ministero riteneva che al momento fosse necessario lavorare per porre le basi del «fatto culturale» più che pensare alla realizzazione di nuove costruzioni ed infrastrutture culturali:

«[...] Per arrivare a compiere questo focus il successivo passo che fece il Ministero della Cultura fu l'operazione di fissare l'attivo culturale o il tentativo di fissare l'attivo culturale della patria. In questo si seguiva l'orientamento del Consiglio d'Europa con una metodologia diretta a conoscere [...] quelli che si chiamano conti culturali. [...] In definitiva “le persone non hanno necessità culturali innate e fisse, e la frase non è mia; è di uno degli uomini che hanno lavorato di più in questo ambito, Simpson, “perché la prima delle conquiste che bisogna realizzare sempre è il bisogno di cultura” e nemmeno questa frase è mia, è di Ford»²⁵.

²³ Cfr. Pierre Bourdieu e Alain Darbel, *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, op. cit.

²⁴ Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España*, op. cit., p. 75.

²⁵ Dichiarazione di Pío Cabanillas: DSCD (Comisión Cultura), num. 62, 9 maggio 1978, p. 2126.

L'inchiesta, quindi, dal punto di vista governativo aveva il compito di stimolare le «necessità di cultura», risvegliando, in un certo senso, i bisogni di un popolo per lungo tempo silenzioso. Tuttavia, gli stessi risultati del sondaggio, riportavano la fotografia di un sostrato sociale desideroso di maggiori attività culturali: il 16,6 per cento dei cittadini voleva leggere più libri, il 20,5 per cento voleva andare a teatro di più, il 12,5 per cento frequentare di più i musei ed il 3,4 per cento usufruire maggiormente delle biblioteche, il 40,4 per cento andare di più al cinema²⁶. In particolare, il settore della popolazione più partecipe di questa crescita della «domanda culturale» erano i giovani tra i 19 ed i 45 anni con studi superiori.

Il Paese viveva in una ambigua situazione di bilico tra frange desiderose di una partecipazione più consapevole alla vita culturale del Paese e consistenti settori apatici²⁷.

Il viaggio degli intervistatori attraverso la provincia spagnola apparve sintomatico. E, se da un lato, come la manifestazione di Entrevías dimostra nei nuclei urbani la protesta per i diritti culturali cresceva²⁸, dall'altro nei paesini spagnoli non vi era pressoché coscienza del ritardo accumulato.

Seppure, con l'occasione dell'inchiesta, giunsero al Ministero oltre cinquecento richieste di associazioni ed enti culturali per partecipare attivamente alla campagna di promozione della cultura spagnola²⁹, l'immagine che la stampa riportava dell'esperienza degli intervistatori assoldati dal Governo testimoniava una realtà di squilibrata arretratezza e diffusa inconsapevolezza.

A Teruel, Don Vicente Gomez González, uno degli ispettori culturali del Ministero, venne intervistato dal quotidiano locale *Diario de Teruel*. La cronaca è un

²⁶ Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España*, op. cit., p. 93.

²⁷ La questione dell'apatia sociale e smobilitazione politica negli anni di normalizzazione democratica è stata analizzata in: Richard Gunther, José Ramón Montero, Mariano Torcal, *Democracy in Spain: legitimacy, discontent, and disaffection*, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Madrid, 1997. E si veda l'inchiesta di Andrés Orizo sulle tendenze ambivalenti presenti nella società spagnola post-franchista tra reclami per la libertà, ansie individualiste e scarsa partecipazione alla vita pubblica: Francisco Andrés Orizo, *España, entre la apatía y el cambio social*, Mapfre, Madrid, 1984.

²⁸ «Nella sua lotta a Orcasitas, Vallecas, Aluche, Moratalaz, San Blas, Villaverde, Carabanchel, Getafe, e tanti e tanti altri distretti, quartieri e paesini della popolosa Madrid di oggi, il movimento cittadino – formato da residenti, casalinghe, commercianti, pensionati ed entità culturali – ha acquistato forza e coscienza. È passato progressivamente dalle rivendicazioni isolate a tutta una *alternativa cittadina* d'insieme; dalle prime rivendicazioni sul livello di vita, a progettare l'esigenza globale di un nuovo modo di vita». Cfr. Ramon Tamames, *Madrid para la democracia*, "El País", 26 maggio 1977.

²⁹ Il dato è raccolto in: *Consulta sobre la demanda cultural de los españoles*, "El País", 28 luglio 1978.

documento prezioso: Don Vicente fu ricevuto con estrema cordialità dai cittadini e non vi fu alcuna tipologia di problemi nella ricezione perché venne accompagnato di casa in casa dal messo comunale. Tuttavia, ciò che più lo sorprese fu l'esistenza di «paesini con abitanti che non hanno la televisione, né la radio e senza nessuna tipologia di comodità»³⁰.

La cultura in questi casi era un bene del tutto secondario. Il già citato dossier della *Delegación Provincial* di Valladolid sollevava delle perplessità rispetto alle notevoli differenze socio-economiche e socio-culturali dell'area di inchiesta:

«Considerando che nella Provincia di Valladolid e più concretamente nella capitale, si è effettuato il sondaggio in una zona povera e di livello medio, proveniente in maggioranza da immigrazioni [...] in quasi tutte queste zone il denominatore comune contempla la famiglia che abbandona la campagna per raggiungere zone industriali come manovali o operai, generalmente senza qualifica, installandosi in quartieri con caratteristiche peculiari e il cui denominatore comune, al meno in quanto a segni esteriori, è quello di un basso livello culturale. [...] Così la sezione 08-033 della capitale, denominata Barrio de España, costituisce una zona demografica che [...] si distingue per essere composta da famiglie anziane con una buona percentuale di vedove e pensionati, fatto dovuto fondamentalmente a che i giovani, quando formano nuove famiglie, decidono di stabilirsi in aree meno impoverite. Questo quartiere [...] si formò attraverso l'affastellamento di abitazioni costruite dagli stessi proprietari senza un minimo ordinamento urbanistico [...] Praticamente tutte le strade sono numerate in modo irregolare, con un miscuglio di lettere e ripetizioni di numeri. [...] Nonostante, rimane senza riflesso il livello culturale di altre zone, dove il desiderio di superamento dei propri limiti da parte degli abitanti, li spinge a continue manifestazioni culturali popolari, mostre, serate artistiche, recital poetici, etc. etc., così succede nelle località di Medina de Rioseco, Portillo, Peñafiel etc. etc. Tutto ciò, quindi, ci obbliga a risaltare queste circostanze al momento di valutare in maniera isolata i risultati dell'Inchiesta sulla Domanda Culturale della provincia di Valladolid»³¹.

Nella ricerca emergeva un profondo squilibrio rispetto a pratiche e desideri culturali degli spagnoli: almeno tre Spagne convivevano nella fotografia ministeriale. Da un lato regioni depresse, come l'Extremadura, aree con forti potenzialità e pratiche vicine alle democrazie occidentali, come Madrid o

³⁰ *Los agentes entrevistadores culturales son bien recibidos en la provincia*, “Diario de Teruel”, 29 giugno 1978.

³¹ AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, fascicolo Encuesta demanda cultural 1978, Encuesta Demanda Cultural. Informe General – Ministerio de Cultura Delegación Provincial de Valladolid 13 luglio 1978, c. 88222.

Barcellona, ed, infine, un'ampia zona grigia, con un livello culturale mediocre. Per avere un'idea dell'eterogeneità culturale del Paese, si veda la seguente tabella:

Tabella 6 Distribuzione percentuale dei cittadini spagnoli in relazione alle pratiche culturali realizzate nel 1978

ATTIVITÀ	Lettura Libri	Frequentare biblioteche	Ascoltare musica	Assistere a concerti jazz, musica pop...	Visitare musei, mostre d'arte	Andare a Teatro	Andare al cinema	Vedere la Tv	Partecipazione ad associazioni culturali, artistiche, educative
FREQUENZA	Vari giorni alla	1-3 volte al mese	Vari giorni alla settimana	1-3 volte al mese	1-3 volte al mese	1-3 volte al mese	1-3 volte al mese	Tutti i giorni	Percentuale di partecipanti

	settimana								
Andalucía	11,2	10,1	12,8	10,4	10,5	7,8	14,2	16,7	10,7
Aragón	2,8	2,3	2,5	2,1	4,0	1,8	3,4	3,4	3,7
Asturias	3,4	3,2	2,7	2,9	2,7	0,5	3,1	3,0	2,9
Baleares	1,5	1,0	1,7	1,5	1,1	0,9	1,5	1,6	1,3
Canarias	3,9	4,0	3,6	3,5	3,0	2,1	4,2	3,6	3,6
Castilla La Nueva	20,2	20,5	20,9	21,4	25,7	51,9	20,6	17,2	11,7
Castilla La Vieja	5,7	4,7	4,3	3,8	5,0	1,7	4,6	5,4	4,2
Cataluña	19,1	20,4	24,1	16,8	26,8	17,1	17,5	16,7	25,8
Extremadura	2,2	2,4	1,7	1,0	1,4	1,9	2,0	2,6	1,2
Galicia	7,7	9,4	6,2	6,6	4,8	3,5	6,4	6,3	10,6
León	2,6	2,4	1,6	1,9	1,8	1,1	1,9	2,6	2,2
Murcia	2,8	2,4	2,4	2,1	0,7	0,9	2,8	3,4	1,8
Valencia	9,1	9,6	8,1	13,5	6,1	4,6	10,0	10,2	12,2
Vascongadas-Navarra	7,8	7,6	7,4	12,5	6,4	4,2	7,8	7,3	8,1

Fonte: Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España*, Secretaría General Técnica. Gabinete de Estadística e Informática, 1978, pp. 24-47. [Elaborazione mia].

Nella provincia arrivavano gli omaggi a Rubens o mostre di incisioni di Goya³², come accadeva nel resto d'Europa, tuttavia, l'eredità franchista si percepiva tangibile nella caotica modernizzazione che aveva coinvolto il Paese anche da un punto di vista culturale.

Alle soglie degli anni Ottanta, la provincia spagnola scontava ancora le ripercussioni del processo di sviluppo degli anni Sessanta e del conseguimento di una «modernità difensiva», una modernità che, come auspicato dalla dittatura

³² A Teruel, ad esempio, la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura prevedeva un omaggio a Rubens, la premiazione del concorso di San Jorge de Zaragoza, una mostra per l'anniversario della morte di Goya con una collezione di incisioni, ma anche attività sociale all'aria aperta e viaggi. Cfr. *Se está realizando una encuesta en la provincia para conocer la infraestructura cultural*, "Diario de Teruel", 23 giugno 1978.

franchista, era stata realizzata frenandone o limitandone tutte le possibili implicazioni ed effetti a livello sociale e culturale³³.

Le conseguenze di un processo di modernizzazione inibito dalle istituzioni politiche di un regime autoritario, all'indomani della morte di Franco, si leggevano ancora con chiarezza nei risultati dell'inchiesta culturale governativa: precarietà nelle pratiche culturali, persistenza, seppur in via di riduzione di frange analfabete (nel 1981 ogni 100 abitanti 6,36 erano analfabeti in media)³⁴ e, quindi, un'ambigua e destabilizzante coesistenza di aspetti della modernità con elementi legati alla tradizione nazionalcattolica.

La risposta governativa nell'avviare una politica di democratizzazione culturale fu quella di riciclare gli strumenti di indagine sociologica già applicati nel tardo-franchismo: la cultura del sondaggio e dell'inchiesta statistica che, seppur dall'alto della pratica amministrativa, cercava di stabilire un contatto con i cittadini; la qualità che soccombeva alla tecnocratica politica della quantità. Gli obiettivi erano nuovi ma i mezzi, ancora una volta, gli stessi del passato. L'urgente sfida che gravava ora sui governi democratici era quella di sanare i pesanti squilibri culturali con cui conviveva la Spagna.

3. Cultura popolare e UCD: la *Dirección de Difusión Cultural e Desarrollo Comunitario*

Il Ministero della Cultura partecipò all'impresa collettiva per la creazione di un comune sentimento democratico nella cittadinanza spagnola. Mentre il processo di costruzione delle nuove istituzioni si realizzava attraverso un costante compromesso sulla riforma democratica nel realistico rispetto di un paese giovane

³³ Il concetto di «modernità difensiva è tratto da: Francisco Javier Caspistegui, *Los matices de la modernización bajo el franquismo*, in Abdón Mateos e Ángel Herrerín, *La España del presente: de la dictadura a la democracia II Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores del Presente*, op. cit., pp. 269-270.

³⁴ A Madrid, secondo l'*Instituto Nacional de Bienestar*, c'erano zone della periferia con il 40 per cento di analfabetismo. Cfr. *Todavía hay un cuarenta por ciento de analfabetos en algunos barrios*, "El País", 21 febbraio 1978. L'analfabetismo rimase una piaga latente nella Spagna contemporanea: nel 1960 il tasso di analfabetismo ogni 100 abitanti era pari a 13,64 nel 1970 a 8,8. Per le donne questo tasso ascendeva a 12,26 nel 1970. Per analfabeti si intendono gli spagnoli di più di 10 anni che non sanno leggere e scrivere. Fonte: Instituto Nacional de Estadística, Anuario 1990, Población censal, clasificada por instrucción elemental.

ed ansioso di libertà, l'UCD intendeva lavorare per diffondere nella società la nuova identità della monarchia parlamentare. Innanzi alle critiche provenienti dall'opposizione, i diversi ministri UCD cercarono di modificare, pertanto, la propria modalità di esercizio del potere.

Secondo lo spirito pragmatico con il quale l'UCD portò avanti il percorso transizionale, per avvicinarsi alle richieste della sinistra parlamentare, era ora necessario promuovere una politica di democratizzazione culturale, ovvero di integrazione dei valori democratici nel modo di concepire la cultura e nel rapporto tra società e politica. Il Ministero della Cultura aveva il compito, quindi, non solo di promuovere la *cultura della democrazia*, l'inserimento di valori, quali la libertà di creazione, la creatività, l'originalità e l'interesse per l'avanguardia ma anche la *democratizzazione della cultura*, la socializzazione della cultura, la generalizzazione dei consumi culturali, la diffusione ed accesso più ampio possibile ai beni artistici³⁵.

Questi furono i principi che all'interno del nuovo organigramma ministeriale guidarono il Ministro Cabanillas all'inclusione di due sottodirezioni operative, *Difusión Cultural* e *Desarrollo Comunitario*.

Come si è visto nel capitolo precedente, data la natura transizionale dello stesso Ministero, le due direzioni ebbero vita breve e furono assimilate nel 1979 in altri comparti dell'ente, tuttavia, porre l'attenzione su queste istituzioni della prima fase del processo di normalizzazione democratica consente di riflettere sulla trasformazione e l'eventuale continuità nella concezione di *cultura popolare* del post-franchismo.

In primo luogo, nella denominazione delle direzioni scomparve il franchista aggettivo *popular*, nonostante la diretta antenata della nuova istituzione fosse la *Dirección de Cultura Popular*, artefice sia della censura sia della realizzazione di campagne di acculturamento di massa della società spagnola degli anni Sessanta. D'altro canto le due pratiche, secondo i dettami della politica culturale dirigista del franchismo, dovevano rimanere congiunte: ora, di contro, era prioritario

³⁵ Cfr. le interessanti suggestioni sul processo di transizione culturale spagnola della tesi di Carlos Santiso Guimaras che analizza il processo di transizione spagnolo come mutazione culturale e riconquista dello spazio pubblico da parte della società. In particolare: CDC, Carlos Santiso Guimaras, *La politique culturelle espagnole: Culture et politique dans l'Espagne démocratique*, Institut d'Etudes Politiques de Paris, Parigi, 1992, p. XIV.

abbandonare il linguaggio populista che aveva caratterizzato l'azione dittatoriale per passare ad una effettiva *popolarizzazione* del fenomeno culturale.

La *Dirección de Difusión Cultural* aveva questo fine:

«La creazione del Ministero della Cultura non può considerarsi semplicemente come una riforma all'interno dell'Amministrazione spagnola né come il tentativo di adattare antiche strutture. Prima di tutto, suppone l'inizio di una nuova politica da parte dello Stato che sia consona alle nuove esigenze degli spagnoli. [...] Per *diffusione culturale* si intende quell'attività sviluppata dall'amministrazione che cerca di portare la cultura nelle sue diverse manifestazioni in ogni angolo della geografia spagnola. [...] la Direzione Generale di Diffusione Culturale è interessata a sviluppare una maggiore partecipazione cittadina nel senso che tutti gli strati sociali abbiano accesso diretto ai beni culturali. [...] Infine, per compiere i due postulati prima enumerati, è necessario partire da un concetto decentralizzatore della cultura»³⁶.

La cultura popolare non veniva più intesa come ambito esclusivo per una cultura di massa disimpegnata, racchiusa in canzoni leggere, romanzi rosa e processioni paesane; non doveva più essere il guazzabuglio dove i vertici franchisti occultavano, come una sorta di speciale strumento difensivo, il timore per l'egemonia della tradizione liberale nella cultura. Per cultura popolare, all'interno delle direzioni e sottosegretariati ministeriali, s'intendeva ora, o perlomeno, si cercava di veicolare l'idea dell'effettivo processo di circolazione nella società della produzione artistica del Paese, senza distinzione di sorta tra basso ed alto livello. Si trattava di un vero e proprio mutamento a livello ideologico, anche se, poi, nella quotidianità, come si è detto, la crisi economica, la pressione incalzante del processo di riforma politica contribuirono a che i risultati giungessero con il contagocce e la politica culturale rivestisse un ruolo ancora secondario.

Nel suo primo congresso nazionale, i vertici dell'UCD affermarono:

«La libertà è consustanziale alla cultura [...] L'eguaglianza porterà a che la cultura si possa acquisire con simili opportunità per gruppi distinti della società, non solo differenziando oggi tra classi sociali, ma anche tra campagna e città, tra regioni, tra sessi, tra lingue parlate, incluso tra età»³⁷.

³⁶ Il corsivo è mio. CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978, pp. 9-10.

²⁹ UCD, *Principios ideológicos y modelo de sociedad de UCD*, Unión de Centro Democrático, Madrid, 1980, p. 17.

In base a tale principio, si affiancò a *Difusión Cultural*, la direzione di *Desarrollo Comunitario*, ovvero di «sviluppo della comunità spagnola». Se il Ministero della Cultura aveva immediatamente perso nella denominazione, la specificazione «di cultura e *benessere*» (welfare), non la rinnegava nel modo di intendere la cultura da promuovere. La cultura, come già gli ultimi governi franchisti avevano cercato di raggiungere, era concepita come uno strumento di integrazione sociale; la politica culturale, in altri termini doveva contribuire alla piena partecipazione della società spagnola alla vita del Paese. Se per il regime autoritario la cultura doveva produrre consenso ed ordine, per la democrazia la stessa aveva il compito di cooperare al progresso e al superamento dell'arretratezza sociale:

«Lo *Sviluppo Comunitario* è un concetto relativamente moderno. Implica l'idea di progresso della comunità attraverso la sua integrazione e partecipazione volontaria in compiti collettivi nei quali la cultura gioca con maggiore o minore intensità un ruolo stimolante. I principi che ispirano il *Desarrollo Comunitario* nei compiti di governo dei paesi democratici rispondono a carenze concrete di molteplici settori della popolazione, che sono più evidenti quando si sono prodotti – come nel caso della Spagna – processi accelerati di progresso economico e materiale. [...] Le funzioni oggi assunte dalla Direzione Generale di *Desarrollo Comunitario* non hanno coerenti antecedenti nel piano della partecipazione sociale. Una partecipazione che deve nascere da una maggior capacità pubblica di esprimere una nuova volontà di convivenza»³⁸.

La politica culturale aveva, dunque, almeno a livello di propositi, l'obiettivo di correggere gli squilibri che aveva generato «l'incompleta attenzione della problematica umano-sociale che comporta ogni crescita»³⁹. Applicando le tesi di Stuart Hall, le relazioni culturali e politiche tra la classe dominante e le classi subordinate doveva mutare, tuttavia, come negli altri paesi occidentali, in direzione di un contenimento della democrazia popolare sulla quale sembrava fondarsi lo stile di vita democratico, ovvero, in una velata ma costante riduzione dell'effettiva dimensione partecipativa delle masse popolari⁴⁰.

³⁸ CDC, *Dirección de Desarrollo Comunitario*, Dirección de Desarrollo Comunitario. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978, p. 10-11.

³⁹ Ibidem, p. 10.

⁴⁰ Si fa riferimento alla riflessione di Stuart Hall secondo il quale lo stile di vita democratico si fonda su un evidente contenimento della democrazia popolare. In altri termini, il potere dominante crea prodotti culturali ad hoc per le classi lavoratrici, rispecchiandone le

Ma ciò come poteva avvenire? La politica della cultura popolare dal punto di vista del Governo aveva il compito di rispondere al doppio movimento propulsivo che arrivava dalla società: da un lato spazio alle tradizioni locali, superando quel folklore da cartolina ingiallita del franchismo e dall'altro un più complessivo ed avanzato rispetto dei diritti culturali. In altri termini, la cultura popolare si doveva sia riappropriare delle specificità della tradizione innanzi ad una industria culturale di massa dilagante, dall'altro depurarsi degli aspetti più provinciali della dittatura e recuperare per il complesso della società la possibilità d'accesso all'arte e non rimanere più un comparto avulso dai consumi culturali delle élite. Era fondamentale per l'UCD stimolare quei processi di sostituzione e di sovrapposizione della cultura della classe media ed acculturata rispetto agli squilibri dei ceti rurali e del boom industriale.

Ciò nondimeno, la scelta governativa fu quella di privilegiare lo Stato quale strumento per portare avanti questo difficile percorso. Le polemiche sulla persistenza di forme di dirigismo culturale non mancarono: «Anche se la cultura compie una funzione sociale e non politica [...] fin tanto che l'iniziativa privata e lo spirito di associazione non bastino a soddisfare tutte le esigenze, incombe allo Stato un'indeclinabile funzione di tutela»⁴¹.

E al di là delle parole, lo Stato guidato dall'UCD cosa fece in merito?

3.1 *Animazione culturale, associazionismo e Misiones culturales*

«La cultura, negli ultimi quattro decenni, si caratterizzò per il suo consolidamento su due pilastri alternativi (o operativi ambedue in egual misura): il dirigismo e/o la negligenza. [...] Ora, dopo le elezioni, i partiti politici, avranno la parola. I programmi offerti fino ad adesso sono piuttosto ridotti in materia di cultura. Alcuni con inusitata allegria ed ottimismo poco comune, includono tra gli slogan 'cambiare la vita' [...] Altri più a destra, stampano nei loro fogli propagandistici una vacua frase 'Fomentiamo la scienza, l'educazione, la ricerca, la cultura e l'arte' (poteva essere una frase dei precedenti educatori, che pure annunciavano ripetutamente il fomento) [...] La cosiddetta cultura popolare, che ancora nessuno ha definito in tutta la sua estensione, e con la quale tutti speculano nel linguaggio, è qualcosa alla quale tutti fanno riferimento nei loro programmi elettorali. [...] tutti i partiti propugnano l'incorporazione della cultura popolare alle peculiarità delle

caratteristiche e nel contempo riducendone il potenziale conflittuale. Cfr. Stuart Hall, *Politiche del quotidiano: culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano, 2006, pp. 74-75.

⁴¹ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, op. cit., prologo.

differenti regioni del paese, nei campi specifici in cui questa si sviluppa, sarebbe a dire, cinema, teatro, letteratura, eccetera»⁴².

La battaglia per il risveglio della cultura popolare negli anni di normalizzazione democratica si convertì in un ottimo grimaldello elettorale. La *Dirección de Difusión Cultural* mise in piedi la campagna delle *Misiones Culturales*, un «assieme di mostre, conferenze e altri eventi artistici su temi fondamentali della cultura universale che, con carattere itinerante, si offrono nelle province spagnole»⁴³. Seppure la portata sociale e lo spessore politico raggiunsero livelli incommensurabili, il *Plan de Misiones Culturales* ricordava da vicino la pratica repubblicana delle *Misiones Pedagógicas*, non solo nella denominazione ma in parte anche nella filosofia che le ispirava. La Seconda Repubblica, secondo i principi della *Institución Libre de Enseñanza*, ravvisava nella stessa cultura uno strumento di giustizia sociale e, pertanto, attraverso l'esemplare esperienza della *Barraca* di García Lorca aveva cercato di far circolare le opere del teatro classico spagnolo nei più arretrati e sperduti paesini della Provincia iberica. Il parallelo con gli anni repubblicani è immediato: le *Misiones Pedagógicas* portarono con sé biblioteche, spettacoli teatrali di grande livello, musica ed anche il cinematografo nella Spagna rurale dell'oscurantismo e *caciquismo*⁴⁴.

Così le *Misiones Culturales*, già rilette e stravolte in modo strategico dalle organizzazioni del *Movimiento* durante il franchismo, si proponevano negli anni di normalizzazione democratica e dell'industria culturale di massa di offrire eguali opportunità alle aree periferiche come ai nuclei urbani e contribuire a ridurre gli squilibri sociali del Paese. Eduardo Ballester, direttore generale di *Difusión Cultural*, spiegò il progetto ministeriale: le *Misiones*, simbolicamente, dovevano prendere avvio da Madrid per, poi, indirizzarsi verso quei nuclei abitati che non disponevano di musei, centri culturali, «portare la cultura *fundamentale*, sarebbe a dire, la cultura che già esiste in quanto tale nella memoria dei popoli a quei nuclei della cittadinanza che dispongono di meno possibilità di accesso diretto alla

⁴² *Una cultura popular*, "Pueblo", 30 maggio 1977.

⁴³ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, op. cit., pp. 77-78.

⁴⁴ Per avere un'idea della funzione e valore delle *Misiones Pedagógicas*, si veda: Eugenio Manuel Otero Urtaza, *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Do Castro, Coruña, 1982.

stessa»⁴⁵. La partecipazione alle mostre e conferenze delle *Misiones Culturales* era completamente gratuito e al Ministero della Cultura giunsero le richieste di circa 400 località che desideravano venire a contatto con le stesse. La domanda ed inquietudine culturale da parte della società spagnola, quindi, non era una mera chimera.

I contenuti, però, della produzione culturale che dovevano circolare attraverso le *Misiones* erano ben diversi dall'esperienza repubblicana: niente rappresentazioni teatrali con una tuta da operaio e lo scudo dipinto da Benjamín Palencia⁴⁶, niente sperimentazione d'avanguardia, bensì «attenzione preferenziale a quei temi che costituiscono i pilastri basilari dell'azione culturale e che si prestano ad una espressione, teorica e grafica, più attraente»⁴⁷.

Quindi, ad essere oggetto dell'operazione culturale furono tematiche al di fuori di possibili manipolazioni ideologiche, ad esempio, venne selezionata come argomento cardine della prima *misión*, la *cultura del Rinascimento*, con una certa evocazione delle trasformazioni che stava vivendo il Paese. La «missione», in questo caso, verteva su una mostra d'arte circa la tematica in questione, su una conferenza sulla letteratura del Rinascimento da parte di un docente universitario e, quindi, su una lezione relativa all'arte del medesimo periodo storico dello stesso direttore del Prado, José Manuel Pita de Andrade. Alla mostra e alle conferenze, si aggiungeva un premio in lotti di libri. Al Rinascimento, il Governo affiancò altri temi come il Romanico spagnolo, il Barocco, il Romanticismo e la città di Granada. La neutralità più assoluta dominava le *Misiones Culturales*, nessun riferimento all'attualità politica bensì una cultura istituzionale, da manuale che potesse arricchire una formazione di base carente. Non vi fu reale animazione ma la partecipazione, al di là di qualche sporadico spettacolo teatrale e concerto, di figure istituzionali e la preferenza per un addottrinamento popolare di tipo estetico-artistico. D'altro canto, nell'era televisiva, qualsiasi tentativo di formazione culturale doveva tener conto dell'immagine e dell'attrazione popolare per la stessa.

⁴⁵ *Presentación de las Misiones Culturales*, "El País", 19 maggio 1978.

⁴⁶ Cfr. Alfonso Guerra, *Las Misiones Pedagógica y La Barraca. La Cultura en la II República*, "Letra Internacional", n. 100, autunno 2008, pp. 5-12.

⁴⁷ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, op. cit., p. 79.

Più che applicare l'evocativo ed ambizioso riferimento alle «missioni pedagogiche» repubblicane è possibile ravvisare un interessante tentativo, seppur poco organico, di arricchire la cultura della società di massa spagnola con una cultura di base, classica e neutrale, laica, di relativo impatto e nel contempo fautrice di un certo nazionalismo culturale spagnolo, potremmo quasi dire «livellatore» degli squilibri intrinseci al Paese e allo stesso tempo liberale e democratico. Oltre ai suddetti temi, infatti, si preannunciavano missioni culturali sull'impressionismo, su Goya, sull'epoca del Don Chisciotte, sui musei di Spagna, sulle Canarie e sull'arte moderna e contemporanea⁴⁸.

Le *Misiones* arrivarono, come sottolineava *El País*, anche a Cáceres nell'arretrata Extremadura del postfranchismo⁴⁹. Nonostante la generale positività degli obiettivi di circolazione culturale dell'UCD, il tentativo governativo di arricchimento della cultura popolare, si basava sull'intervento di una élite nei confronti della maggioranza, su una decisione orientata dall'alto che non sempre incontrava per completo le reali aspirazioni della società⁵⁰.

I tentativi di diffusione culturale governativi non si limitarono alle *Misiones Culturales*. Al riguardo si possono annoverare la «campagna di popolarizzazione del teatro di qualità» a Madrid, oltre al patto di cooperazione culturale tra il Ministero della Cultura ed il Ministero di Difesa, firmato il 28 novembre del 1978.

Nel primo caso, la *Dirección de Difusión Cultural* puntava alla fruizione più ampia possibile di due opere a lungo vietate dal franchismo, *Así que pasen cinco años* di García Lorca e *Aspettando Godot* di Beckett. L'intenzione ministeriale era quella di fornire dei buoni alle associazioni cittadine, al mondo del lavoro, agli universitari e

⁴⁸ Durante ciascuna *Misión Cultural* venivano regalati dei libri ai partecipanti con i testi dei conferenzieri per lo più professori universitari, come José M. Azcárate, professore di storia dell'arte della Complutense di Madrid o José Hernández Díaz dell'Università di Siviglia e presidente della Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

⁴⁹ «Gli atti iniziarono con una conferenza sulla questione della missione storica del Rinascimento, seguiti dall'esibizione di Sofia Noel, un recital con canti sefarditi del XVI secolo. Oggi, José Manuel Rozas, professore dell'Università di Extremadura, realizzerà una conferenza sulla letteratura del Rinascimento, e giovedì, il professor Andrés Ordax, pure dell'università di Extremadura, parlerà del Rinascimento spagnolo». Cfr. *Misión Cultural sobre el Renacimiento en Cáceres*, "El País", 3 ottobre 1979.

⁵⁰ Dalle ricerche sociologiche del tempo emergeva che i gruppi sociali culturalmente più svantaggiati tendevano a rimanere solidali con l'ambiente nel quale si erano formati e dal quale non si separavano. Quindi, la progettazione culturale doveva tenere in considerazione tale ambiente e non apparire come un prodotto dall'alto, bensì «come una conquista paziente, insieme di coloro che ne sono dotati e di coloro che ne sono privi». Cfr. Paul Henry Chobart de Lauwe, *Immagini della cultura. Una ricerca sul campo: il concetto di cultura nelle classi subalterne*, Guaraldi, Firenze, 1976, pp. 60-64.

alla terza età. Questi buoni riducevano il prezzo delle entrate di cento pesetas: «la Direzione di Diffusione Culturale desidera ampliare questo progetto ed applicarlo per popolarizzare spettacoli di opera, balletto, cinema, eccetera. Il libro e le biblioteche pubbliche saranno anche oggetto di sovvenzione da parte del menzionato organismo»⁵¹.

Il secondo tentativo ministeriale fu quello di lavorare in un terreno difficoltoso e, allo stesso tempo di centrale importanza per la democratizzazione, come l'educazione culturale delle Forze Armate. Se nella transizione spagnola a differenza di ciò che accadde nel processo di democratizzazione portoghese e greco, l'Esercito ebbe un ruolo politicamente defilato, da parte delle alte cariche militari era palese una profonda diffidenza nei confronti delle istituzioni democratiche. Gli atteggiamenti golpisti non furono maggioritari, tuttavia, la sensibilità militare nel corso del processo transizionale fu in molte occasioni assai suscettibile rispetto ai cambiamenti socio-politici in corso. D'altra parte, è importante ricordare come i militari, che pure nelle componenti più giovani avevano vissuto un percorso di avvicinamento ai valori democratici, si trovavano in una fase in cui non mancavano possibili elementi interni di frustrazione, come la riduzione della quota del Pil dedicata alla Difesa o lo spostamento di baricentro nella tutela dell'ordine pubblico⁵².

Gutiérrez Mellado, Vicepresidente del Governo per la Difesa, stipulò con Cabanillas un accordo per la promozione culturale del soldato e per incentivare le attività artistiche dell'Esercito. Il progetto rientrava all'interno di una più complessiva opera di modernizzazione delle Forze Armate intrapresa da Gutiérrez Mellado; anche la cultura poteva aiutare il Governo a separare l'Esercito dalla vita politica del Paese, educandolo ai valori di progresso e libertà, che stridevano con un settore militare formatosi nella piena lealtà a Franco.

Sia le forze di Terra, d'Aria e la Marina parteciparono a lunghi corsi di cultura generale sull'arte. I corsi venivano impartiti ad ufficiali e caporali che, a loro volta, dovevano, poi, divulgare ai soldati semplici le nozioni acquisite. Nell'accordo con il Ministero della Cultura era prevista perfino la creazione di biblioteche per

⁵¹ *Campaña de popularización del teatro de calidad*, agenzia Efe "El País", 28 settembre 1978.

⁵² Raccolgo in maniera piuttosto schematica alcuni spunti da: Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. La transición democrática y el gobierno socialista*, op. cit., pp. 166-173.

l'Esercito⁵³. La cronaca dei corsi di animazione culturale per le Forze Armate fotografa il tentativo ministeriale di associare alle forze militari una nuova immagine che si svincolasse dalla dimensione dittatoriale, per mettere in luce il lato *umano* delle stesse:

«La struttura delle giornate di animazione culturale era divisa in due blocchi: uno dedicato all'esposizione di un concreto tema dell'espressione artistica, con conferenze seguite da colloqui, un altro di applicazione pratica, in vista della futura creazione di laboratori e servizi nelle caserme e nelle imbarcazioni. All'interno del gruppo di partecipanti si formarono dei sottogruppi che realizzarono un mural e montarono un reportage e uno studio sulle difficoltà e possibilità di applicazione di tutti i temi messi in campo nel corso delle giornate di studio. [...] Alfonso Ferrer della Subdirección General de Estudios del Instituto de la Juventud e Nicolás Jiménez della Subdirección General de Animación Cultural esposero nelle loro trattazioni la relazione tra cultura e tempo libero, la nozione dell'ozio creatore e la dinamica di gruppo come metodo di diffusione ed animazione culturale. Quest'ultimo aspetto aveva particolare importanza e si tenevano le lezioni a bordo del *Dédalo*, attraccato nella Base Navale di Rota, con una dotazione di ottocento marinai ed una biblioteca con gli ultimi invii del Ministero della Cultura ed un fondo di 2000 titoli»⁵⁴.

L'immagine dei militari intenti a dipingere o filmare già ci dà un primo assaggio delle possibilità intrinseche nella politica culturale rispetto alla divulgazione dei valori democratici. Il messaggio ultimo riportava ad una volontà di circolazione culturale dove ciò che importava non era tanto il contenuto in sé dell'arte – nei corsi si menzionano generici percorsi sull'evoluzione storica di una disciplina – quanto l'educazione alla cultura come riappropriazione di un campo dal quale il regime precedente aveva tenuto separata la società spagnola. L'imperativo era quello dell'avvicinamento al mondo dell'arte.

Per questo dal punto di vista della politica della cultura popolare, l'UCD puntò su due ulteriori pratiche. Da un lato si fece sostenitrice dello sviluppo dell'animazione culturale, dall'altro appoggiò l'associazionismo in materia di cultura:

⁵³ Secondo tale accordo, ogni anno dovevano essere messe in piedi 100 biblioteche nelle tre unità dell'Esercito, ciascuna con più di 1700 volumi, servizio di lettura e prestito per i militari ed i loro familiari. Dato raccolto in: *Cultura y Fuerzas Armadas ponen en práctica su convenio de cooperación*, "El País", 24 giugno 1979.

⁵⁴ *Cultura y Fuerzas Armadas ponen en práctica su convenio de cooperación*, "El País", 24 giugno 1979.

«[...] Se il dirigismo è una politica culturale inconsistente, non si deve ripudiare l'astensionismo dello Stato in ambito culturale. Le entità culturali sempre hanno avuto necessità del "mecenatismo"; in altri tempi, la Chiesa, la nobiltà o la borghesia illuminata appoggiava con il proprio patrocinio le diverse attività culturali. [...] Proprio in questo momento, perfettamente equidistante dal dirigismo culturale e dall'astensione, appare il concetto di animazione culturale. L'animazione culturale è quella forma di azione sociale che intende esortare l'individuo affinché assuma un contatto diretto con la cultura. [...] Forse la migliore figura per descrivere l'animazione culturale è considerarla come una nuova forma di maieutica socratica, che aiuta le persone perché si avviino alla vita estetica e culturale»⁵⁵.

Gli animatori culturali, seppur non si trattasse di una figura completamente nuova nell'amministrazione spagnola, dovevano contribuire alla modernizzazione dei comportamenti quotidiani dei cittadini della democrazia. Rispetto ai «monitor» dell'esperienza tardo-franchista, l'animatore culturale si convertiva in una figura professionale che avrebbe aiutato all'«uso più intenso delle installazioni culturali esistenti»⁵⁶. Per questo motivo non mancarono progetti su corsi di formazione professionale e di «iniziazione» al mondo dell'arte, né l'idea di un ipotetico *Gabinete de Planificación y Animación socio-cultural* al quale giunsero diversi *curricula* di aspiranti animatori⁵⁷. Tuttavia, come già abbiamo sottolineato, al di là dell'ispirazione europea del principio di animazione socio-culturale, emergevano consistenti dubbi su una figura che evocava da vicino il recente passato dirigista:

«ho avuto l'opportunità [...] di conoscere poeti, scrittori, giornalisti, compositori [...] dedicano la maggior parte del loro tempo libero ad offrire agli altri il frutto della loro esperienza e conoscenza.

⁵⁵ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, op. cit., p. 38.

⁵⁶ Ibidem, p. 39. Si veda anche la definizione di animatore culturale come «attività sempre più professionalizzata, orientata verso processi di cambiamento, che riconosce come valore organizzativo fondamentale il rispetto dell'individuo, della comunità nella quale si inserisce e della sua cultura». Cfr. *El animador cultural: ni líder ni dirigente*, "El País", 30 dicembre 1978.

⁵⁷ «Tuttavia è che, soprattutto a livello provinciale e locale, mancano persone ed istituzioni capaci per conoscenze tecniche di pianificare correttamente l'occupazione del tempo libero [...] L'esistenza di questo vuoto ha spinto un gruppo di persone, specialiste in scienze sociali e in compiti di animazione socio-culturale, a pensare alla formazione di un organismo che provi a palliare a livello provinciale e locale le citate carenze. La funzione di questo ente, in collaborazione con la *Delegación Provincial de Cultura*, si baserebbe sull'orientamento, guida, disegno e pianificazione di attività socioculturali per entità locali e provinciali: centri educativi, municipi, gruppi di azienda, circoli ricreativi, centri civici e sociali, associazioni cittadine, teleclubs, organizzazioni politiche e sindacali...». AGA, *Dirección Desarrollo Comunitario*, Proyecto sobre la constitución de un Gabinete de Planificación y Animación socio-cultural, novembre 1977, c. 81113.

E innanzi a ciò mi domando: ma questi ed altri signori non potevano costituire una buona fucina di animatori culturali? O forse si pensa di continuare con gli “animatori culturali” di sempre, sarebbe a dire, con chi da anni si sta suddividendo [...] premi musicali e letterari, incarichi ufficiosi e ogni tipo di borsa di studio?»⁵⁸

Il timore non era remoto: il mondo dell'arte e dell'intelletto, come meglio si vedrà in seguito, parteciperà solo trasversalmente alle inquietudini artistiche della società spagnola. Nonostante da parte del Ministero della Cultura emergesse la considerazione che «gli artisti, a fianco degli specialisti in attività culturali, debbano collaborare in modo stretto a qualsiasi decisione assunta dai servizi dell'amministrazione»⁵⁹, nel corso della transizione si assisterà ad un progressivo allontanamento degli intellettuali dal Ministero, in un crescendo individualista. Gli artisti non si allontanarono dal mondo della politica in sé e per sé, dal momento che molte personalità che avevano guidato la protesta intellettuale al franchismo rivestirono ruoli di spicco nello spazio pubblico transizionale ma da razionali «legislatori», portatori di una verità universale e di protesta contro l'ordine stabilito, si convertirono in «interpreti» di aspetti parziali e settoriali della contemporaneità⁶⁰. Si defilarono da uno stringente ed attivo compromesso governativo. Il Ministero della Cultura dell'UCD posizionò una parte del mondo dell'arte in specifici settori amministrativi, tuttavia, per la divulgazione complessiva della cultura nella società, pensò a figure educatrici create *ad hoc*, come gli animatori culturali, che entrassero a contatto diretto con la società.

Il Ministero della Cultura, inoltre, avviò dei tentativi di avvicinamento alle Fondazioni Culturali e alle stesse associazioni dedicate al mondo della cultura che erano sorte spontaneamente nella società. A questo riguardo, si pensi, ad esempio, al ruolo che rivestì la Fundación Juan March nella circolazione della cultura, dell'arte e nell'animazione artistica, oltre che nell'allestimento di importanti mostre nella capitale⁶¹.

⁵⁸ *Animadores culturales*, “El País”, 28 febbraio 1979.

⁵⁹ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, op. cit., p. 29.

⁶⁰ Il passaggio della figura dell'intellettuale da *legislatore* ad *interprete* secondo il sociologo Bauman caratterizzerebbe il passaggio dalla modernità alla postmodernità. Cfr. Zygmunt Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

⁶¹ Si pensi ad esempio alla corposa attività realizzata nel 1979 dalla Fundación Juan March: pubblicazione di 84 ricerche, consegna di 91 borse, organizzazione di 15 mostre, 144 concerti,

Il proposito era quello di incentivare dall'alto i gruppi e club artistici che sorgevano spontanei: l'obiettivo venne più che altro preannunciato, d'altra parte come ricordava il dossier della *Dirección de Difusión Cultural* i retaggi della legislazione franchista costituivano un ostacolo: «è giusto ricordare che l'attuale situazione normativa [sulle associazioni], rappresentata dalla Legge del 24 dicembre del 1964, attribuisce in modo uniforme tutte le competenze in questa materia al Ministero degli Interni [...]. Per questo la *Subdirección General* ha, in un certo modo, limitati i suoi compiti».

Il Ministero della Cultura, quindi, in piena transizione, doveva ancora riferire, come in passato, dei fini e liceità delle associazioni culturali che sorgevano nella società. Tuttavia, come testimoniano l'esperienza delle *Misiones Culturales* o i contenuti dei corsi di formazione per i futuri animatori culturali della democrazia, non vi era alla base del Ministero un progetto culturale predefinito e dal sapore dirigista; l'ente ora non rivendicava né proiettava nella società determinate interpretazioni artistiche né imponeva gusti culturali. Certo, poteva privilegiare determinate tradizioni ma i principi ultimi della politica culturale governativa erano chiari: neutralità culturale dello Stato e riconoscimento del pluralismo della società civile⁶².

3.2. *Teleclubs, ancora*

Il progetto fraghiano dei *teleclubs*, sul modello francese e canadese, era nato alla metà degli anni Sessanta con l'obiettivo di facilitare la ricezione di programmi televisivi nei nuclei rurali economicamente deboli. In questo modo, gli ultimi Governi franchisti potevano controllare direttamente gli effetti dei mass-media sia stimolare, sotto stretta vigilanza, la conoscenza delle nuove forme di vita della modernità. Nel corso degli ultimi dieci anni della dittatura, come è stato abbondantemente documentato, il *Ministerio de Información y Turismo* puntò diverse risorse sulla rete dei *teleclubs* che si convertirono nel modello per eccellenza di

68 conferenze e 45 pubblicazioni. Cfr. *La Fundación March hace balance*, "El País", 29 giugno 1979. Per avere un'idea del ruolo culturale di questa istituzione privata: Fundación Juan March, *La Fundación Juan March (1955-1980)*, La Fundación, Madrid, 1980.

⁶² Queste riflessioni sono estrapolate da: Juan Pablo Fusi, *La cultura de la transición*, "Revista de Occidente", n. 122-123, luglio-agosto 1991, pp. 42-43.

politica culturale popolare governativa. Anche un Ministro riformista, come Cabanillas, credeva nelle potenzialità culturali dei *teleclubs*. E, ciò che più conta, continuava a sostenerli anche in democrazia: come alla metà degli anni Sessanta questi clubs avevano parzialmente contribuito ad aprire delle finestre, seppur ridotte e quanto mai filtrate, verso le democrazie occidentali, così nel post Franco avevano ancora il compito di condurre, passo a passo, la Spagna rurale, con ordine e senza ansia, all'interno della nuova realtà democratica, nonostante il mezzo televisivo si stesse diffondendo in maniera sempre più capillare.

I *teleclubs* non vennero eliminati: il decreto reale del 27 agosto del 1977 trasformò il *Servicio de Teleclubs* nel *Servicio de Centros Culturales* all'interno della *Dirección de Difusión Cultural*:

«Come si vede, i teleclubs hanno già superato, in modo totale, il loro primitivo proposito [...] Nati dall'iniziativa privata e dall'impulso della società rappresentano, all'essere promossi e protetti dall'amministrazione, la risposta ufficiale a un desiderio di perfezionamento individuale e collettivo non sempre ben espresso. [...] *Il teleclub è prima di tutto un centro sociale; un'associazione volontaria* che ha come essenziale fine la promozione ed estensione della cultura popolare, rendendo possibile l'espressione culturale del popolo stesso»⁶³.

Nonostante gli scarsi risultati nella circolazione del patrimonio culturale e nella modernizzazione del Paese, l'UCD, erede diretta della politica franchista, riproponeva i *teleclubs*, quali strumenti di «promozione della lettura nelle zone rurali» attraverso la creazione di biblioteche basiche⁶⁴, rinverdendo la pratica dei concorsi per il centro più attivo, oltre che la concezione di queste strutture come mezzi per incrementare il senso civico nella cittadinanza⁶⁵. Solo nel 1980 il

⁶³ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, op. cit., pp. 54-55. Il corsivo è mio.

⁶⁴ Le biblioteche dovevano attrarre alla lettura e venivano organizzate in base ai diversi obiettivi: le biblioteche «basiche» per i centri più elementari comprendevano un dizionario enciclopedico, il 25 per cento di letture per bambini, un 25 per cento di letture per giovani, un 20 per cento di letteratura classica e contemporanea (nazionale, locale, straniera), un 10 per cento di letture di economia domestica ed un 20 per cento di letture di iniziazione e perfezionamento culturale e professionale.

⁶⁵ Nel luglio del 1977 si conteggiavano i seguenti *teleclubs*: Álava, 12; Albacete, 71; Alicante, 51; Almería, 47; Avila, 77; Badajoz, 49; Baleares, 33; Barcelona, 4; Burgos, 290; Cáceres, 81; Cádiz 18; Castellón, 49; Ciudad Real, 84; Córdoba, 50; La Coruña, 194; Cuenca, 42; Gerona, 15; Granada, 116; Guadalajara, 128; Huelva, 30; Huesca 24; Jaén, 45; Las Palmas, 88; León, 248; Lérida, 80; Logroño, 89; Lugo, 348; Madrid, 31; Malaga, 86; Murcia, 52; Navarra, 27; Orense, 123; Oviedo, 227; Paléncia, 138; Pontevedra, 178; Salamanca, 113; San Sebastián, 0 ;

Ministero della Cultura redasse un ordine per il quale i *teleclubs* dovevano costituirsi in «associazioni culturali» legalmente riconosciute.

Se si leggono i propositi ministeriali sui *teleclubs* a partire dal 1977, non si nota differenza alcuna con le riflessioni fraghiane sugli obiettivi della cultura popolare. Venivano sempre prefissate dal Ministero prioritarie mete quantitative: 5 mila *teleclubs* proprio come nel secondo *Plan de Desarrollo*, ben poca attenzione, invece, era riposta nella reale situazione di arretratezza culturale di vaste zone periferiche della Spagna.

Ma vediamo più da vicino i contenuti ed attività dei *teleclubs* negli anni di transizione, portatori di un discorso culturale profondamente differente dalle evoluzioni artistiche che stavano vivendo aree urbane come Madrid. Ancora una volta lo specchio della continuità/cambiamento culturale sono i diari e i resoconti di attività accuratamente compilati dai *teleclubs* locali.

I diari, accanto alle memorie dei *Delegados provinciales* del Ministero di Cultura, consentono di visualizzare graficamente grazie a foto, aneddoti, manifesti, resoconti romanzati la vita di un *teleclub* rurale o della periferia cittadina negli anni dell'UCD⁶⁶.

Non siamo molti distanti dalle «cronache celtiberiche» raccolte con intento satirico da Luis Carandell nella rivista *Triunfo*⁶⁷. I *teleclubs* rappresentano un'ottima testimonianza sul rapporto tra la provinciale società spagnola con la cultura: una relazione che cela ancora il senso di profonda sottomissione alla produzione culturale, di distacco reverenziale, la confusione-fusione tra cultura e precetti cattolici, l'idea della cultura come dovere, forma di distinzione sociale, ben distante dal puro piacere e godimento estetico. La concezione della cultura come forma di animazione e strumento di coesione sociale di derivazione franchista si

Santa Cruz de Tenerife, 64; Santander, 51; Segovia, 122; Sevilla, 49; Soria, 187; Tarragona, 18; Teruel, 83; Toledo, 54; Valencia, 112; Valladolid, 81; Vizcaya, 5; Zamora, 155; Zaragoza, 93. Cfr. José Pedroche, *Desde 1964 se han creado 4408 centros*, "Ya", 28 agosto 1977.

⁶⁶ I diari sono raccolti dal Ministero di Cultura almeno fino al 1979, nella fase successiva (1979-1981) già non si trovano più voluminosi diari ma sintetici e burocratici resoconti ministeriali. Il materiale si trova in AGA, *Dirección Difusión Cultural*, c. 79357, c. 79346, c. 79320.

⁶⁷ Nella rivista dell'opposizione al franchismo *Triunfo* a partire dal 1968 Carandell raccolse materiale vario sulla cultura popolare spagnola. Il termine *celtiberismo* e *celtibérico* furono conati da Ortega y Gasset. In alcuni articoli, Ortega descrive il *celtibérico* come una nozione che usava il poeta Marziale che a Roma parlava della rusticità della sua patria. Cfr. Luis Carandell, *Celtiberia Show*, Maeva, Madrid, 1998.

unisce nei diari dei *teleclub* del postfranchismo a deboli segnali del cambiamento in corso. La Spagna nazionalcattolica stentava a scomparire.

Ora, però, torniamo a Sineu, il paesino delle Baleari del quale nel I capitolo abbiamo analizzato l'attività del *teleclub piloto*. Nel 1977 l'attività del piccolo centro culturale non aveva subito rilevanti trasformazioni. Sfogliando le pagine del voluminoso ed accuratissimo diario rilegato in cuoio che doveva riportare al Ministero di Cultura, l'attività del *teleclub* non dista molto dagli anni del franchismo. Il reportage è realizzato come una sorta di compito scolastico, con tanto di pagine incorniciate da origami⁶⁸.

Più che puntare sulla qualità della produzione culturale, il *teleclub*, ancora una volta, spinto da un profondo senso di deferenza nei confronti dell'autorità governativa, cercava di accattivarsi il *placet* ministeriale; più che la sostanza è sempre la concreta quantità delle attività ad essere posta in primo piano. Lo squilibrio nelle relazioni di potere, persistente eredità franchista, era ancora tangibile.

Sineu ottenne il premio nazionale dei *teleclubs*; in quanto centro culturale modello venne visitato dallo stesso *Director de Difusión Cultural*. Rappresentava alla perfezione l'idea di animazione culturale e sviluppo sociale che l'UCD promuoveva: concorsi in maschera, il recupero dei festeggiamenti del Carnevale, ma anche celebrazioni in onore a figure rilevanti del paese. La parrocchia locale deteneva ancora un ruolo centrale nell'organizzazione delle attività culturali del *teleclub* attraverso eventi musicali e di formazione religiosa per i più giovani: «Il corso del 1977 è stato superiore ai precedenti, è stato un anno prodigo, si sono realizzate una cinquantina di conferenze [...]. Sono stati diversi i temi e le materie trattate, dalla storia-preistoria, *passando per la formazione religiosa, fino all'educazione sessuale*»⁶⁹.

Il rapporto con la produzione artistica e la cultura era sempre mediato da figure religiose, tuttavia, facevano la loro comparsa alcuni temi che la pudica morale franchista non avrebbe mai potuto ammettere fin poco tempo prima, come delle conferenze su *Anatomía y fisiología del aparato genital femenino* o *Patología de la*

⁶⁸ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, Teleclub Piloto de Sineu Baleares n. 2582, Anno 1977, c. 79357.

⁶⁹ Il corsivo è mio. AGA, *Dirección Difusión Cultural*, Teleclub Piloto de Sineu Baleares n. 2582, Anno 1977, c. 79357.

sexualidad. Lievi indicatori del cambiamento irreversibile che stava vivendo la società spagnola.

Il *teleclub* di Verín (provincia di Ourense-Galizia), invece, metteva in scena, seppur in modo rudimentale e casereccio, un adattamento di Adolfo Marsillach, *Socrates*, anche se le altre attività del centro, poi, si concentravano tutte sulla riscoperta folkloristica delle tradizioni locali: bambini ed anziani danzavano la *muiñeira* «ed altre danze regionali piene di vita e colori. Lì si trova il gruppo degli adulti ma anche i più piccoli che si avviano così al gusto per il popolare ed il tradizionale della nostra cultura galiziana»⁷⁰. Festa del polpo, la *sardiñada*, il diario del *teleclub* fotografa a colori gli associati celebrare assieme la *queimada*, intonando canzoni tradizionali e leggendo l'*esconxuro*. Laddove i *teleclubs* rappresentavano una struttura del centralismo franchista, all'indomani della morte di Franco gli stessi si convertirono in nuclei per la riscoperta di una Spagna *nación de naciones* e, spontaneo, sorse l'attaccamento per le tradizioni locali. La cultura popolare nella cornice *celtiberica* delle strutture nate con la dittatura negli anni del postfranchismo riscoprì, a volte in modo esasperato e, non in rari casi forzato, la propria tradizione a lungo occultata.

È possibile individuare una certa euforia, un sentimento di liberazione che trapela da questa ansia regionalista, sentimento che, al contrario, è sopito nelle realtà periferiche urbane. D'altra parte, nei contesti urbani, l'UCD aveva riattualizzato la misura delle *Aulas Culturales* di Cabanillas. L'ordine ministeriale del 3 luglio del 1977 sanciva che «uno degli obiettivi fondamentali della politica culturale consiste nel fornire ai gruppi di popolazione che si sono spostati da ambiti rurali ad urbani, i mezzi culturali imprescindibili per superare lo sradicamento sociale che comporta il movimento migratorio»⁷¹. Le *Aulas de Cultura* avevano questo compito. Il *Patronato Municipal de Cultura* del Comune di L'Hospitalet, nella cintura industriale barcellonese, inviava al Ministero di Cultura nel 1979 una dettagliata memoria sulle attività svolte nel 1978-1979:

«Le città con una crescita accelerata, come è il caso de L'Hospitalet, in pochissimo tempo si sono convertite in *enormi dormitori*, generando alcuni quartieri che creati dal nulla, in soli dieci anni,

⁷⁰ AGA, *Dirección de Difusión Cultural*, Teleclub Comarcal de Verín n. 1360, 1977, c. 79357.

⁷¹ CDC, *Dirección Difusión Cultural*, *Dirección Difusión Cultural*. Organización, competencias, objetivos, op. cit., p. 64-65.

superano i quarantamila abitanti, accumulando gravi problemi che derivano dalla mancanza di ubicazione che patiscono i suoi abitanti, gente che proviene da comunità culturali diverse che si trovano senza una storia e senza dei nessi culturali che rendano possibile il loro radicamento nei luoghi di adozione. Assieme a questi già di per sé gravi problemi ci sono quelli derivati dalla mancanza di spazio, di equipaggiamento, di servizi, etc., che rendono davvero difficile la pratica della cultura [...] In questi momenti il massimo sforzo del Dipartimento si concentra nella creazione di una rete di locali che, disseminati per la città, rendano possibile [...] lo sviluppo culturale della popolazione e dall'altro ci consentano di dotarci della coscienza di città»⁷².

L'Hospitalet puntò, quindi, seguendo le indicazioni ministeriali, alla realizzazione di queste strutture culturali e ne mise in funzione sei, in base alle esigenze che già dagli anni Sessanta provenivano dai cittadini. Secondo il dossier del *Patronato de Cultura*, le funzioni delle *aulas* erano molteplici e, soprattutto, proprio come i *teleclubs* rivestivano compiti di natura socio-culturale per tamponare con urgenza gli squilibri del passato; le *aulas* dovevano mantenere una biblioteca, avviare cicli di conferenze ed eventi culturali per avvicinare la popolazione ai diversi linguaggi artistici, realizzare corsi di formazione per adulti, ma anche, proprio come accadeva nella ministeriale *Dirección de Desarrollo Comunitario*, sviluppare corsi di «igiene mentale» e «pianificazione familiare». In altri termini, la promozione delle arti si confondeva con il più generale intento di sopperire alla formazione civica del cittadino della democrazia: «tutte queste attività debbono completarsi con seminari di specialisti [...] che aiutino [i cittadini] *ad innalzare la capacità di risposta innanzi alla produzione della cultura e degli elementi necessari per la ricostruzione culturale del nostro paese*»⁷³.

Nonostante i buoni propositi, come accadeva nella provincia di Albacete, il Delegato del Ministero della Cultura, con una certa rassegnazione, concludeva «Si è insistito diverse volte con i Teleclubs perché si animino e ci tengano informati sulle attività che realizzano ma la loro risposta è stata ridotta»⁷⁴.

Il Ministero voleva sì l'incremento delle attività culturali, tuttavia, come le comuni richieste da parte dei centri di attrezzature per rendere possibile l'animazione dei

⁷² AGA, *Dirección Difusión Cultural*, Actividades Teleclubs 1980-1981, Plan de Actuación Patronato Municipal de Cultura Ayuntamiento de L'Hospitalet curso 1978-1979, c. 79346.

⁷³ Il corsivo è mio. Ibidem.

⁷⁴ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Actividades culturales teleclubs 1980-1981. Albacete, 24 aprile 1981, c. 79346.

centri culturali dimostra, la reazione governativa in molti casi era piuttosto scadente:

«Il Centro Culturale di Huétor Santillán si trova nella località dallo stesso nome, nella Provincia di Granada. È edificato su di un'area di 180 metri quadri, addossato alla chiesa parrocchiale, proprietaria dello stesso e che a suo tempo ha ceduto per il fine che oggi compie. [...] Fu costruito nell'anno 1969. La sua costruzione fu il risultato della tenacia ed entusiasmo di un gruppo di soci fondatori, di tutte le età e professioni. [...] L'attuale Centro Culturale iniziò a funzionare come Tele-Club, ascritto alla Delegación Provincial del Ministerio de Información. In accordo con la vigente legislazione, oggi si trova trasformato nel Centro Cultural, ascritto alla Delegación Provincial del Ministerio de Cultura. [...] Questo Centro Culturale ha sviluppato e incanalato la grande passione che questa località ha per il teatro, mettendo in scena quattro opere all'anno. [...] Da cinque a sei conferenze sono pronunciate ogni anno nel Centro su temi di interesse generale: politici, sociali, di educazione sanitaria, etc. Recitales di poesia, di canto flamenco e di canzone popolare sono anche programmati frequentemente. Menzione a parte meritano i chiamati "Fine di settimana culturali" [...] consistono fondamentalmente in mostre di pittura, disegno, fotografia, arte popolare, decorazione, antichità, lavori manuali [...] Le feste familiari sono le più frequenti ed importanti. [...] È evidente la difficoltà, per non dire l'impossibilità di realizzare le attività che ogni anno si propone»⁷⁵.

Questa lunga descrizione del centro culturale di Huétor Santillán fotografa perfettamente lo stato in cui versavano i *teleclubs* negli anni di normalizzazione democratica. Da un lato vi è la continuità strutturale con la politica franchista, dall'altro il desiderio da parte dei soci di ravvivarne le attività. Ciò appariva difficile per mancanza di fondi tanto che, come nel passato, i gestori del centro culturale dovevano di frequente realizzare nella struttura dei «balli pubblici», una soluzione, che «dobbiamo confessare con sincerità non ci piace [...] convertiamo il Centro Culturale in qualcosa di simile ad una discoteca economica»⁷⁶. L'amministrazione di Huétor Santillán desiderava accrescere il livello culturale della struttura, tuttavia, era costretta a scendere a compromessi dal momento che non otteneva risposte dal Ministero: la produzione culturale rimaneva ingabbiata nella «sentimentalità» della Spagna franchista, dove il disimpegno, il populismo e l'estremo isolamento

⁷⁵ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Actividades culturales teleclubs 1980-1981, Lettera del Delegado Provincial de Granada, 24 marzo 1981, c. 79346.

⁷⁶ *Ibidem*.

culturale erano racchiusi nella cornice democratica delle rinnovate istituzioni ministeriali.

Il fenomeno è davvero interessante e ci consente di focalizzare l'esperienza di passaggio che rappresentò la normalizzazione democratica, una vera e propria traversata dove, se i contenitori governativi si rinnovarono, non accadde sempre lo stesso con il contenuto di quella che doveva essere la complessiva opera di democratizzazione della cultura popolare degli spagnoli. A ben guardare, le tematiche legate alla produzione e formazione culturale in questi centri sono delle più svariate.

Dominano gli incontri su tematiche religiose, abbondano le feste patronali, i concerti di musica sacra e gli eventi per il recupero delle tradizioni locali, che si fondono e confondono con forme di educazione alla convivenza sociale. Nel 1981, la relazione del Delegato Provinciale de La Rioja, abbandonando il tono enfatico e servilista da burocrate franchista, stilava un sintetico schema delle attività culturali realizzate dai centri e *teleclubs* nella Provincia, per lo più conferenze e proiezioni cinematografiche⁷⁷. Annoverare le tematiche è indicativo del clima culturale che si respirava nella provincia spagnola: *La Bibbia, La famiglia, Sicurezza ed igiene, il Matrimonio* erano alcuni degli argomenti prescelti che si accompagnavano alle trasformazioni in corso nella società, quindi a conferenze come *La donna nella famiglia*; anche il giornalino *El Barrio – Centro Cultural Pintor Riancho* che venne spedito al Ministero di Cultura dal Delegato Provinciale di Santander riproponeva fedelmente gli stessi interessi tematici degli altri centri che, poi, rappresentano analoghe linee d'azione della politica culturale del Ministero UCD⁷⁸. Sfogliando l'opuscolo, infatti, ritroviamo una ricetta tipica della cucina cantabra, una sorta di manuale sugli effetti negativi dell'alcol, ed una pagina sulla «donna nel centro culturale». Si può leggere nel documento: «Anche se siamo tutte casalinghe, preferiamo chiamarci Gruppo di Donne del Centro Culturale. Perché ciò che ci unisce come gruppo non è l'essere donne di casa, ma l'interesse per partecipare alle attività del Centro [...] perché capiamo che questo è il cammino

⁷⁷ AGA, *Dirección de Difusión Cultural*, fascicolo Actividades culturales teleclubs 1980-1981, carta Delegado Provincial de Cultura La Rioja 30 aprile 1981, c. 79346.

⁷⁸ AGA, *Dirección de Difusión Cultural*, fascicolo Actividades culturales teleclubs 1980-1981, Delegación Provincial Santander – El Barrio Centro Cultural Pintor Riancho marzo 1981, c. 79346.

che ci libera. Una delle attività che realizziamo è cantare. [...] Abbiamo partecipato anche ad una conferenza sulla poesia sociale». Il centro culturale *Pintor Riancho* univa, pertanto, a vere e proprie attività culturali, come la proiezione, ad esempio, di *Canciones para después de una guerra* di Basilio Martín Patino con attività di integrazione e «benessere sociale»⁷⁹, secondo l'interpretazione ministeriale che legava a doppio filo lo sviluppo delle attività culturali con la modernizzazione della società. In realtà, come trapela nella documentazione raccolta, nei *teleclubs*, convertiti in centri culturali, prioritaria appariva l'integrazione sociale per rendere possibile una transizione democratica non conflittuale. Si potrebbe leggere la programmazione dei *teleclubs*, che ponevano in secondo piano l'effettivo arricchimento culturale della popolazione rispetto alla riflessione sulla convivenza civile e all'acquisizione di norme per migliorare lo stile di vita degli spagnoli, come uno specchio degli obiettivi per cui era nata la stessa UCD, ovvero, come coalizione di centro per condurre senza troppi conflitti la società spagnola dalla dittatura alla democrazia liberale. Per questo motivo, il Governo centrista dovette andare incontro alle richieste e spinte provenienti dai movimenti sociali che erano emerse negli anni del tardo franchismo, tra le quali le rivendicazioni del movimento di emancipazione femminile.

Così come all'interno della *Dirección de Desarrollo Comunitario* venne realizzata la *Subdirección de la Condición Femenina* e creato il *Centro de Información de la Mujer*⁸⁰, nei *teleclubs* di provincia venivano istituzionalizzati gli incontri su tematiche femminili e le prime timide conferenze su questioni legate alla sessualità e alle problematiche familiari. È importante ricordare che se i *teleclubs* rappresentavano una struttura originariamente franchista, nelle due direzioni di *Difusión Cultural* e *Desarrollo Comunitario* venne raccolto il personale dell'estinto *Movimiento*, come vi confluì in toto il patrimonio immobiliare dello stesso.

Il *Servicio Social de la Mujer*, la prestazione di lavoro volontario in associazioni benefiche e culturali per le minori di 30 anni gestito dalla ex *Sección Femenina*, venne abrogato, come si è detto, con estrema lentezza. Il Governo, alla fine del

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Nell'ottobre del 1979 con l'obiettivo di conseguire «l'eguaglianza tra i due sessi» venne istituito a Madrid il CIM (*Centro de Información de la Mujer*). Nel centro era raccolta informazione sulla legislazione relativa alla condizione femminile e più in generale sullo status della donna nella società. Cfr. *Abierto el primer centro de información para la mujer*, "El País", 18 ottobre 1979.

1977, annunciava ancora uno studio per dotare il *Servicio Social* di un nuovo significato per la democrazia, ma non intendeva in alcun modo eliminare l'istituzione⁸¹. Solo alla metà del 1978, l'istituzione falangista venne definitivamente soppressa.

Il passato ed il presente si compenetravano nella gestione della politica culturale UCD. Si potrebbe concludere che il partito centrista cercò di andare incontro a quei cambiamenti culturali che negli anni Sessanta avevano anticipato la transizione culturale. I tentativi di rimediare agli squilibri prodotti dalla politica tardo-franchista non mancarono ma si convertirono in un coacervo di antiche istituzioni all'interno di una cornice nuova: accesso più libero alla cultura, circolazione di prodotti culturali censurati in un contesto, tuttavia, che evocava direttamente le pratiche del franchismo.

Francisco Umbral dalle pagine de *El País* con ironia commentava la «genialità» della misura dei *teleclubs* di Fraga «la televisione diluisce l'opinione e la stampa crea opinione. Fraga sapeva quello che faceva quando tirò fuori i *teleclubs rupestri*. Un *telerrupestre è un voto di destra con boina*»⁸², principio che poteva tornare utile negli anni di democratizzazione.

Le acute osservazioni di un reportage dello stesso quotidiano all'interno di una serie denominata «la cultura spagnola ed i cambi politici» delineano con l'incisività della cronaca le peculiarità del risveglio culturale che il Ministero UCD stava presenziando. Si prenda, come esempio, il caso di Burgos:

«Realmente potrebbe dirsi che Burgos poco a poco, molto poco a poco, si sta svegliando da un letargo culturale nel quale si trovava da molti anni. Burgos città, chiaro; perché nella provincia è difficilissimo poter vedere un buon film, ed è impossibile un'opera di teatro. Statisticamente parlando, ora ci sono un duecento per cento in più di atti culturali che all'epoca di Franco. Prima non ce n'era praticamente nessuno, anche se gli effetti di questo fenomeno appena si fanno notare. L'interesse per la questione culturale è in aumento, la presenza agli eventi è massiccia, sempre in maggior numero se si tratta di una dimostrazione folkloristica. [...] La situazione nei paesi è tragica; si dispone unicamente degli antichi teleclubs, oggi convertiti in centri culturali, che non hanno nemmeno una biblioteca che avvicini il libro all'ambiente agricolo, o il giornale, per lo meno. [...] I figli che hanno potuto studiare fuori, non tornano, e quelli che hanno un titolo –

⁸¹ Alla fine del 1977, 4642 istituzioni assistenziali e culturali utilizzavano il lavoro di più di 200 mila giovani del Servizio Sociale. Cfr. *Nuevo concepto de la prestación social de la mujer*, "El País", 25 novembre 1977.

⁸² Il corsivo è mio. Francisco Umbral, *El golpismo sociológico*, "El País", 26 maggio 1981.

qualunque sia – gli si dà del lei, seguendo un'antica devozione [...] Non bisogna ingannarsi, quello che in verità si riempie, dove si esauriscono le entrate, è negli spettacoli di varietà, che puntualmente ogni estate visitano la città con notevole esito. A San Pietro – le feste patronali - ciò che più attrae è il teatro Argentino, tendone ambulante che, a prezzi per nulla popolari, offre l'ultima *vedette* bionda e grassa alla gente che viene dalla campagna a spendere i suoi risparmi in quella che crede la cultura della città»⁸³.

Come questa cronaca di un campo della cultura in bilico tra dinamismo, populismo e retaggi franchisti manifesta, la rapidità con la quale negli anni di transizione nel mondo della cultura emersero profonde trasformazioni, comportò a livello sociale l'esperienza della compresenza di elementi profondamente anacronistici accanto ad una intensa spinta verso l'accelerazione culturale: questo fu il vero marchio distintivo del processo di normalizzazione democratica⁸⁴.



Figura 4 Teleclub di Lérida (1976)

3.3. Un «piano culturale per Madrid»: il lento risveglio dell'Ateneo ed il pluralismo culturale governativo

⁸³ Burgos, città «rappresentativa della Castiglia più depressa», nel momento in cui venne scritto il reportage contava con 150 mila abitanti, un collegio universitario e una sola biblioteca della Casa di Cultura. Ogni estate c'era un festival del cinema e d'inverno il Ministero della Cultura realizzava qualche ciclo di conferenze. Cfr. *El lento despertar de Burgos*, "El País", 4 settembre 1979.

⁸⁴ Cfr. Jo Labanyi, *Postmodernism and the Problem of Cultural Identity*, in Helen Graham e Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies: the struggle for modernity*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 398.

Risale al marzo del 1978 un dettagliato quanto esteso progetto preparatorio per un futuro «piano culturale per la provincia di Madrid»⁸⁵. Si tratta di oltre 35 pagine con le quali il Ministero della Cultura intendeva rendere realtà la democrazia culturale nella capitale spagnola, sede privilegiata dei rinnovati simboli governativi e parlamentari del Paese. Madrid, poi, non solo era luogo privilegiato delle più importanti istituzioni culturali della penisola iberica bensì ospitava anche il movimento cittadino più forte che, accanto ai comitati barcellonesi, chiedeva a gran voce maggiori servizi ed installazioni culturali per la cittadinanza.

Il cambiamento di identità post-franchista doveva, pertanto, partire proprio dalla capitale che si trasformò nel «intermediario vitale della Spagna della transizione, incarnandone tutte le sue contraddizioni, vizi e virtù»⁸⁶. Il «piano culturale» dell'UCD, prima ancora che il sindaco Tierno Galván ed i socialisti tramutassero Madrid nella capitale della post-modernità, si presenta come un'ottima sintesi delle intenzioni del partito centrista. Altresì, sussume in sé quanto fino ad ora è stato affermato circa la possibilità di una cultura popolare e del riappropriarsi da parte della società spagnola dello spazio pubblico:

«un piano culturale che si vuole realizzare nel 1978 in Spagna deve seguire, tra le altre cose, due grandi principi di orientamento: il principio dell'animazione culturale, ovvero il provocare i sentimenti di necessità dei beni culturali [...] il principio di partecipazione dei cittadini [...] Così è giusto raggiungere l'interesse per i beni culturali, senza l'esposizione di un modello culturale autocratico. D'altra parte, le persone debbono incontrarsi con la cultura»⁸⁷.

Come questa dichiarazione d'intenti mette in luce, il desiderio di democratizzazione era sincero. Il modello di ispirazione, secondo il documento in appendice al piano, doveva essere Parigi⁸⁸. Javier Elorza, ambasciatore a Parigi, inviava nel febbraio del 1978 un entusiastico rapporto sul programma di azione culturale del gaullista Jacques Chirac al tempo sindaco della capitale francese «un

⁸⁵ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid. Anteproyecto, marzo 1978, c. 81113.

⁸⁶ José-Carlos Mainer, *La vida de la cultura*, in José Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, op. cit., p. 182.

⁸⁷ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid. Anteproyecto. Principios generales de un plan cultural, op. cit.

⁸⁸ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid. Anteproyecto, Anexo 2. Informe sobre un programa de acción cultural en Paris, facilitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, op. cit.

programma perché Parigi smetta di essere una città di cattivo umore». Nel progetto di Chirac si contemplava oltre alla modernizzazione di strutture già esistenti, la realizzazione di «teatri, conservatori, laboratori d'arte di quartiere», la possibilità di recital all'aperto perché per il leader gaullista «una città di cattivo umore finisce per ribellarsi contro sé stessa»⁸⁹. Per l'UCD, quest'ultima motivazione poteva essere più che valida per lavorare ad un piano culturale su Madrid, smorzare le tensioni che avevano popolato le manifestazioni di strada della città e cercare di allontanare il «grigiore» franchista. Il progetto del piano culturale, tuttavia, rappresentò solo un punto di partenza per prendere coscienza dell'enorme compito che spettava al Governo. Divenne l'occasione per fare un computo delle infrastrutture presenti nel mondo della cultura popolare e, quindi, dei possibili pubblici per l'arte.

L'analisi per la provincia di Madrid, in senso lato, può essere estesa, seppur con le dovute differenze, alla realtà culturale delle altre province spagnole. A Madrid il Ministero di Cultura individuava tre ambiti di azione distinti: *Madrid capital*, i paesi nell'immediata periferia di Madrid, le altre località della provincia. Il piano suddivideva tra paesi con più di 40 mila abitanti (Alcalá de Henares, Alcobendas, Alcorcón, Getafe, Leganés, Móstoles e Torrejón de Ardoz), e tra questi si individuavano peculiari «quartieri dormitorio»⁹⁰, come Móstoles, poi, la progettazione includeva nuclei di popolazione tra i 10 mila e 40 mila abitanti (come, ad esempio, Coslada, Parla, Fuenlabrada o San Fernando de Henares) e località con meno di 10 mila abitanti (ad esempio, Campo Real, Chinchón, Guadalix de la Sierra). In quest'ultimo caso, qualsiasi attività culturale doveva contare con i *teleclubs*. In questi piccoli nuclei rurali, il Ministero della Cultura, quali strumenti di popolarizzazione della cultura, contava con le strutture fraghiane, anche se «*non si sa* come funzionano i teleclubs, è importante realizzare un dossier

⁸⁹ I principali punti del programma di Jacques Chirac erano la modernizzazione del Théâtre de la Gaité Lyrique, la sovvenzione di quattro teatri di quartiere, la trasformazione del Chatelet in un grande teatro lirico popolare, la realizzazione di un cinema comunale, ampliamento del Museo Carnavalet, moltiplicare i conservatori di quartiere, istituzione di laboratori d'arte.

⁹⁰ Nel piano è sintomatico che si parli di una «problematica speciale dei quartieri dormitorio». In questo caso è evidente il salto dalla politica franchista: «La periferia di Madrid è costituita da diversi quartieri di questo tipo, però date le circostanze della loro edificazione in prossimità ad alcune paesi che già esistevano, si produce la polarità antica popolazione- nuovo quartiere». Cfr. AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid, op. cit., p. 19

sul funzionamento di questi tele-clubs»⁹¹. E lo stesso documento proseguiva «dato che si tratta di paesini davvero piccoli, non si potranno realizzare grandi attività culturali [...] si propone [...] la realizzazione o ampliamento della biblioteca, dossier sulle abitudini di lettura; possibile realizzazione di escursioni ricreative-culturali»⁹². Di contro, per i nuclei urbani di maggiori dimensioni, come suggerivano gli studi dell'Unesco e del Consiglio d'Europa, si proponeva un dettagliato studio sociologico della popolazione delle diverse realtà urbane per acquisirne coscienza e, di conseguenza, proporre adeguati interventi. Dopo la crescita inconsapevole del tardo-franchismo, urgeva capire come vivevano le donne ed uomini in queste realtà, come fosse possibile rendere più vivibile il loro tempo libero: «è normale in questi quartieri l'esistenza di comitati cittadini. Risulta evidente che non si può stendere un piano di azione culturale senza tenere in conto queste associazioni»⁹³. È importante porre l'accento sul coinvolgimento che il Governo intendeva propiziare per i comitati cittadini: molte proposte della mobilitazione politico-sociale del tardo-franchismo si istituzionalizzeranno con la democrazia, generando il conseguente depotenziamento e canalizzazione del movimento cittadino.

Con questo piano culturale, inoltre, è possibile fotografare la realtà dei servizi culturali forniti dalla provincia madrilenana nel 1978, suddivisi per il numero di abitanti delle diverse aree abitative. A livello di infrastrutture culturali, l'istituzione più completa che era possibile trovare erano le *Casas de Cultura*, ovvero delle realtà polifunzionali per la fruizione culturale istituite nel 1956 dal *Ministerio de Educación*. Queste ultime strutture, in base alla *Ley general de Educación* del 1970, avevano compiti legati all'«educazione permanente» degli adulti e come dichiarava una pubblicazione del 1971 dovevano incentivare «lo sviluppo della curiosità intellettuale ed estetica e come conseguenza la canalizzazione razionale del tempo libero»⁹⁴. Spesso le *Casas de Cultura* erano il risultato della trasformazione per volontà delle autorità locali delle biblioteche in strutture più complete:

⁹¹ Il corsivo è mio. Ibidem, p. 31. La citazione ci dà l'idea dello stato di degrado e confusione nel quale si trovavano le istituzioni culturali nel post-franchismo.

⁹² «Con ogni evidenza, si tratta in molti casi di paesi davvero piccoli, ma si insiste che *per ragioni di giustizia e per ragioni di politica*, non si possono abbandonare» Ibidem, p. 32.

⁹³ Ibidem, p. 21.

⁹⁴ José Antonio Pérez-Rioja, *Las casas de cultura*, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, Madrid, 1971, p. 44.

«suppongono l'integrazione nello stesso edificio di un *Archivio Storico*, una *Biblioteca pubblica* e un *centro coordinatore di Biblioteche*, ed anche a volte, un *Museo* o altre entità come i *Centri ed Istituti di ricerca locale* [...] Non si avanza per nulla o quasi nulla estirpando l'analfabetismo assoluto se, poi, ci sono masse enormi di persone che, poiché non hanno biblioteche, musei, case di cultura e altre entità analoghe, non utilizzano mai queste conoscenze elementari che un giorno hanno imparato [...] Non è, pur essendo grave, questo analfabetismo assoluto che non è stato ancora estirpato dalla pelle di toro della geografia nazionale ciò che deve preoccuparci più profondamente. Nel fondo, è molto più preoccupante l'esistenza di masse della popolazione spagnola che sfuggono da qualsiasi statistica [...] queste masse – senza preparazione culturale, senza la più lieve curiosità intellettuale o estetica – hanno tuttavia un alto livello di vita, e la nostra attuale società dei consumi consente loro perfino di meccanizzare la loro casa o i trasporti»⁹⁵.

La possibilità di accesso a strutture culturali extra-scolastiche nella provincia madrilenana del 1978 può essere sintetizzata con la seguente tabella⁹⁶:

Tabella 7 Infrastrutture per attività culturali nella Provincia di Madrid (1978)

LOCALITÀ con più di 40 mila abitanti	Attività culturali presenti	LOCALITÀ con più di 10 mila abitanti e meno di 40 mila	Attività culturali pr esenti
Alcalá de Henares [80 mila abitanti]	- 1 Biblioteca - 2 Cine-club	Aranjuez [30 mila e 645 abitanti]	- 1 Biblioteca - 1 Casa de Cultura
Alcobendas [50 mila abitanti]	- 1 Teleclub comarcal legato alla parrocchia - 1 Biblioteca - 1 Centro Cultural	Coslada [33 mila e 431 abitanti]	- 1 Biblioteca - 1 Teatro - 2 Cineclub
Alcorcón [112	- 1 Biblioteca	Parla [30 mila e	- Nessuna attività

⁹⁵ Ibidem, pp. 51-52.

⁹⁶ Riporto i dati infrastrutturali e del numero di abitanti dei nuclei di popolazione di interesse per il Piano Culturale di Madrid del marzo del 1978.

mila abitanti]	- 1 Cine-club - 1 Club Social	562 abitanti]	
Getafe [116 mila e 500 abitanti]	- 1 Biblioteca - 1 Cineclub - 1 Ateneo Popular - 1 Casa de Cultura - 1 Teatro comunale	Pozuelo de Alarcón [23 mila 480 abitanti]	- Nessuna attività
Leganés [136 mila e 900 abitanti]	- 1 Biblioteca - 1 Casa de Cultura	Arganda del Rey [17 mila 381 abitanti]	- 1 Casa de Cultura - 1 Biblioteca
Móstoles [76 mila e 250 abitanti]	- Casa de Cultura	Collado Villalba [11 mila 728 abitanti]	- 1 Biblioteca
Torrejón de Ardoz [42 mila e 270 abitanti]	- Nessuna attività	Fuenlabrada [18 mila 348 abitanti]	- Nessuna attività
		Pinto [14 mila e 320 abitanti]	- 1 Biblioteca
		San Fernando de Henares [12 mila 067 abitanti]	- 1 Biblioteca
		Cienpозuelos [9 mila 488 abitanti]	- Nessuna attività
		Majadahonda [9 mila 964 abitanti]	- Nessuna attività

Fonte: AGA, *Dirección Desarrollo Comunitario*, Trabajo del Plan Cultural de Madrid, Anexo n.1 e Anexo n.8 Inventario Provisional de Entidades Culturales, marzo 1978, c. 81113.

Questi dati illustrano, seppur schematicamente, le possibilità che gli spagnoli della provincia madrilena avevano di accedere ai prodotti culturali. Secondo il Piano Culturale, tali strutture dovevano essere potenziate per andare incontro alla «nascita dell'uomo del *loisir*»⁹⁷, ovvero alla possibilità per i diversi gruppi della società spagnola di utilizzare il fenomeno di crescente accesso ai beni di consumo, come elemento di partecipazione ed integrazione ad un Paese che stava vivendo un profondo processo di mutamento. In altre parole, il tempo libero, utilizzato come fonte di educazione ed arricchimento culturale permanente, poteva convertirsi in un ottimo strumento di integrazione sociale alla democrazia, come di proficua evasione, dopo le restrizioni dittatoriali. In merito, nel piano culturale si ritrova un'importante indicazione che sottende una certa peculiarità del processo di normalizzazione democratica nei confronti della cultura. Il progetto ministeriale, infatti, affermava:

«le attività culturali proposte in questo piano *debbono basarsi in attività e servizi culturali esistenti nell'attualità*. [...] anche se non esiste un programma completo di attività culturali in una località o provincia, non per questo si deve pensare che non si realizzano attività culturali nella stessa località o provincia. *Tutte le comunità realizzano alcune attività culturali, specialmente quando si producono certi eventi: per esempio le feste della località*»⁹⁸.

L'UCD incentivò, di conseguenza, una riappropriazione delle antiche strutture culturali franchiste con l'obiettivo di modificarne significati e funzioni. In secondo luogo, iniziò a svilupparsi l'appoggio alla riscoperta delle tradizioni e feste locali. La politica della cultura popolare puntò, come si è visto nella documentazione relativa ai *teleclubs*, alla riscoperta del folklore regionalista, svincolandosi, però, dal modello franchista di supporto al tradizionale folklore andaluso, per dare visibilità alle genuine attività culturali delle diverse realtà locali. Il punto di partenza per una rinascita della vita culturale del Paese doveva, quindi, passare per una spontanea

⁹⁷ Con questa espressione, faccio riferimento alle riflessioni di Georges Hourdin sulla nascita dell'uomo del *loisir*. «Il flusso delle scoperte scientifiche...ha trascinato verso il consumo obbligato e i loisirs le centinaia di milioni di uomini che aveva salvato dalla miseria, dalla sporcizia, dall'ignoranza e dalla paura. È apparso un nuovo tipo di uomo: l'uomo dello sport, del bricolage, della televisione e delle vacanze». Cfr. Georges Hourdin, *Une civilisation des loisirs*, Calmann-Lévy, Parigi, 1961.

⁹⁸ Il corsivo è mio. AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid, op. cit., pp. 5-6.

riappropriazione della strada da parte della cittadinanza attraverso il rafforzamento delle festività tradizionali.

Questo aspetto emerge palese nella programmazione delle attività culturali dei *teleclubs* che si convertirono in molte occasioni, ancora una volta, in sedi privilegiate per l'organizzazione dei festeggiamenti al patrono o patrona locale, come per la socializzazione delle pratiche culturali delle molteplici realtà spagnole. D'altro canto questa linea politica era una diretta conseguenza della politica culturale franchista che nella sua generale sfiducia nei confronti della produzione culturale determinò non solo lo stato di decadenza delle infrastrutture culturali con cui i governi transizionali dovettero fare i conti ma anche la crisi dello «spettacolo vivo»⁹⁹.

In questo senso possiamo interpretare la politica del Ministero della Cultura che, attraverso un peculiare rapporto centro-periferia, sostenne il fervore regionalista che caratterizzò il postfranchismo non solo nei confronti delle secolari culture catalana, basca o galiziana ma dell'intera geografia iberica.

Il Ministero della Cultura UCD appoggiò, pertanto, il *Congreso de Cultura Andaluza*: assieme al *Ministerio para las Regiones*, vennero consegnati a Emilio Pérez Ruin, coordinatore del *Congreso*, un milione e mezzo di pesetas¹⁰⁰. Nella moschea di Cordova, il 2 aprile del 1978, Antonio Gala aprì il *Congreso*. Innanzi a lui oltre 5 mila andalusi assistettero, speranzosi, al discorso del drammaturgo, al quale si aggiunsero le oltre 2 mila associazioni culturali e politiche che aderirono alla manifestazione¹⁰¹. Il manifesto del *Congreso*, che avrebbe avuto una durata di due anni, aveva un chiaro obiettivo di riscoperta dell'identità andalusa attraverso la promozione della ricca produzione culturale, senza, tuttavia, incorrere nella appropriazione della stessa da parte di specifiche correnti politiche. Al contrario, il *Congreso* si prefiggeva di realizzare una sorta di inventario della produzione artistica andalusa e di «potenziare la coscienza collettiva. [...] Coscienza di un popolo differente che non deve permettere oltre la manipolazione attraverso redditi

⁹⁹ Emmanuele Négrier, *Políticas culturales: Francia y Europa del Sur*, "Política y Sociedad", Vol. 44 num.3, 2007, p. 60.

¹⁰⁰ *Subvención oficial al Congreso de Cultura andaluza*, "El País", 6 febbraio 1979.

¹⁰¹ *Apertura del Congreso de Cultura Andaluza*, "El País", 4 aprile 1978.

topici. [...] Per diffondere la vera immagine del nostro popolo, si svilupperanno campagne di difesa delle nostre peculiarità, con marcato carattere popolare»¹⁰².

La cultura andalusa era stata «espropriata» dalle istituzioni franchiste, che la utilizzarono quale corpus simbolico per la costruzione di un'identità spagnola di facile esportazione e consumo; ora, con la democrazia, doveva essere la stessa società spagnola, dal basso, a riappropriarsi, seppure con la partecipazione dell'élite intellettuale, di quei segni di identità dei quali era stata a lungo impoverita e realizzarne una rinnovata e vitale circolazione. Egualmente, in Catalogna, grazie alla spinta delle associazioni civili, nel novembre del 1977 si tenne a Barcellona il *Congreso de Cultura Catalana* con la funzione di divulgare e ufficialmente riconoscere la produzione artistica che era stata repressa dalla dittatura e, tuttavia, mai del tutto affossata¹⁰³.

In assenza di finanze e con la disoccupazione galoppante l'UCD, e ancor più il PSOE, tentò, inoltre, di rinverdire l'attaccamento per i festeggiamenti e per l'evasione popolare come *renovatio temporis*, come rinascita dalle ristrettezze dittatoriali e allo stesso tempo come luogo di socialità e di identità che non veniva ricreato *ex novo* ma dal recupero del passato, dall'istituzionalizzazione di pratiche culturali che erano sopravvissute e che per il Governo potevano conciliarsi con l'ideale di un processo di democratizzazione che non era basato sulla rottura ma sulla condivisione e riforma; una riforma che pescava dal passato della cultura popolare per ridare senso all'identità democratica del presente.

Egualmente i simboli delle istituzioni delegate in epoca franchista all'accesso del «popolo» alle attività culturali non vennero rifiutati. Anzi, se ne potenziò, nell'unione tra alto e basso, le virtualità riformiste già intrinseche alla politica culturale fraghiana. Nel progetto ministeriale su Madrid convivono stimoli alla

¹⁰² AGA, *Dirección Difusión Cultural*, Congreso de Cultura Andaluza – Informe de la Coordinadora General, c. 81113. Il *Congreso de Cultura andaluza* aveva, quindi, il compito di creare una base rinnovata per la politica culturale in Andalusia. Cfr. *Se pone en marcha en Ronda el I Congreso de Cultura Andaluza*, "El País", 22 novembre 1977. Il *Congreso* venne presentato anche a Madrid. Cfr. *Presentación en Madrid del Congreso de Cultura Andaluza*, "El País", 16 gennaio 1979.

¹⁰³ Il *Congreso de Cultura Catalana* si suddivideva in venti ambiti tematici, per ciascuno dei quali si doveva elaborare un *libro blanco*. L'idea del *Congreso* era emersa nel 1975 all'interno del *Colegio de Abogados de Barcellona*. Cfr. *Termina el Congreso de Cultura Catalana*, "El País", 23 novembre 1977. Per Cramerer, il *Congrés* mise in evidenza la centralità delle Autonomie nella politica culturale nazionale e pose le basi per una riflessione sulle strutture di una politica culturale democratica per la Catalogna. Cfr. Kathryn Cramerer, *Catalonia. National Identity and Cultural Policy, 1980-2003*, University of Wales Press, Cardiff, 2008, pp. 31-32.

rinascita dell'artigianato locale, alla riscoperta turistica del proprio territorio e nel contempo l'invito a vivere la dimensione più elitaria del patrimonio storico-artistico.

Per questo motivo non ci deve sorprendere che nel Piano Culturale di Madrid, il Ministero affermi la necessità di «centri culturali polivalenti»¹⁰⁴ e ricordi in una sottosezione che debbano essere assunte «decisioni culturali *senza politica culturale*»¹⁰⁵, nel progetto, infatti, non si accenna mai a eventuali contenuti artistici o culturali da favorire rispetto ad altri, ciò che contava era l'accesso il più ampio possibile alla cultura della società postfranchista.

In questo contesto, anche l'Ateneo di Madrid, la storica istituzione culturale madrilenia, visse un processo di transizione alla democrazia travagliato ed incerto. Il percorso di recupero della perduta libertà dell'Ateneo è sintomatica del più complessivo processo di mutamento della politica culturale nel dopo Franco sia nella dimensione giuridico-istituzionale sia nel tentativo di allargamento dei ristretti confini di partecipazione al mondo della cultura. È possibile intravedere a livello culturale una sorta di conflitto proprio tra la continuità delle norme e delle istituzioni e la spinta proveniente dalla società civile nel mutarne il significato: l'Ateneo madrilenio visse tale duplice tensione in modo polemico e conflittuale.

La prima questione, infatti, che investì l'Ateneo fu di natura normativa e riguardò direttamente la possibilità per la struttura di acquisizione di una completa autonomia dallo Stato. Nel 1939 l'*Ateneo artístico, científico y literario* da entità associativa privata venne convertito in *Aula de Cultura* alle dirette dipendenze del *Ministerio de Educación Nacional* e del *Servicio Nacional de Educación* della Falange. Nel 1946, riacquisì la denominazione di *Ateneo* e si trasformò in «organismo autonomo» alle dipendenze del Ministero di Educazione; nel 1951, con la nascita del *Ministerio de Información y Turismo*, fu assoggettato alla relativa *Dirección General de Información*. Nel 1962, all'interno del novero degli organismi autonomi del Ministero, l'Ateneo non ebbe collocazione alcuna. E da allora come ricorda una

¹⁰⁴ «Una delle forme più semplici per attrarre le persone, che per natura hanno gusti diversi, affinché utilizzino i servizi culturali, consiste nel riunire tutti i servizi culturali in un solo edificio. Queste "Case per la Cultura" non debbono essere necessariamente dei centri ufficiali. Un club privato può avere la stessa funzione. Un servizio imprescindibile in ogni centro culturale polivalente è la Biblioteca». AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid, Forma de Enfocar el Plan, op. cit., p. 2.

¹⁰⁵ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, fascicolo Trabajo del Plan Cultural de Madrid, Forma de Enfocar el Plan, op. cit., p. 4.

nota informativa «l'Ateneo funziona senza personalità giuridica, come un organismo autonomo irregolare, dipendente, oggi, dal Ministero della Cultura»¹⁰⁶.

La questione si aprì con forza negli anni di normalizzazione democratica: la collocazione giuridica, la possibilità per l'istituzione di svincolarsi dal controllo governativo rappresentava, infatti, un più generale percorso verso il recupero della tradizione liberale e democratica dell'istituzione. Tale processo venne interrotto o, per meglio dire, seguì le orme dell'intera ristrutturazione della politica culturale dell'UCD¹⁰⁷.

L'Ateneo madrileno nel post-Franco rimase ancora vincolato al Ministero di Cultura, ovvero, si realizzò, come per le altre strutture culturali, il diretto passaggio dalla realtà istituzionale dittatoriale a quella democratica: le attività culturali ripresero con la libertà che la nuova Costituzione forniva loro. Nel 1977, tuttavia, si registravano ancora casi di sospensione di incontri culturali¹⁰⁸, mentre Tierno Galván che nell'autunno del 1976 inaugurò il ciclo di attività dell'Ateneo dichiarava «desidero intervenire nella missione dell'Ateneo, che per quarant'anni si è convertito in una biblioteca per preparare concorsi»¹⁰⁹.

Laddove il Governo prometteva una rinascita a tutto tondo della produzione ed accesso alla cultura, l'obiettivo condiviso era quello di far rivivere l'Ateneo quale simbolo dell'intelligenza spagnola «durante il franchismo l'Ateneo non poté essere recuperato neanche con il tono liberale che volle conferirgli Fraga al porre al fronte di questa istituzione José María de Cossío. Nessuno degli altri tentativi di pseudorecupero – incluso quello di Carmen Llorca – diedero i frutti desiderati»¹¹⁰.

L'UCD adottò anche per l'Ateneo una politica di continuità, mascherata nel cambiamento. È, quindi, più corretto parlare proprio di una politica di pseudo riformismo che si concretizzò nel timore governativo per la perdita di controllo di un simbolo della cultura spagnola democratica e repubblicana. Nel 1980 il

¹⁰⁶ AGA, *Dirección Difusión Cultural*, Fascicolo Asunto Legislación sobre Casas de Cultura y Aulas Culturales, Nota Informativa sobre Situación Jurídica del Ateneo (5 ottobre 1977), c. 81113.

¹⁰⁷ Cfr. *El Ateneo y la ilegalidad*, "El País", 16 marzo 1979.

¹⁰⁸ Ad esempio, nei primi mesi del 1977 venne sospesa una conferenza organizzata dalla *Sociedad de Estudios Internacionales para la Democracia Española* che contemplava come moderatore José Vidal Beneyto. Cfr. *Recurso contra la suspensión de un acto en el Ateneo*, "El País", 2 aprile 1977.

¹⁰⁹ *Tierno inaugura el curso del Ateneo*, "El País", 23 ottobre 1976.

¹¹⁰ Cfr. il reportage di José F. Beaumont, *El Ateneo de Madrid trata de proseguir su historia tras 40 años de frustración*, "El País", 26 gennaio 1982.

Ministro di Cultura, Ricardo de La Cierva, per decreto nominò al vertice della Giunta di gestione dell'Ateneo, l'architetto Fernando Chueca Goitia, architetto consacrato del tardo franchismo¹¹¹; le prime elezioni per la nomina dei vertici della struttura furono fissate solo nel gennaio del 1982. Le elezioni si trasformarono nello specchio di due differenti approcci alla produzione culturale che persistevano nel mondo politico spagnolo transizionale, da un lato il progetto *progressista* di Ruiz Giménez che si candidò alla presidenza dell'Ateneo con l'obiettivo di restaurarne la tradizione liberale e socialmente avanzata degli anni Trenta e contava con il sostegno del PSOE, dall'altro il progetto *continuista* di Chueca Goitia che si definiva «apolitico», e intendeva continuare la gestione fino ad allora portata avanti e fondata sull'appoggio governativo¹¹². Alla fine, però, Ruiz Giménez, dopo aver scoperto delle irregolarità elettorali, ritirò la propria candidatura e, nonostante l'astensione di quasi l'80 per cento dei soci, fu eletto nuovamente Chueca Goitia. La polemica bloccò ancora una volta l'attività dell'Ateneo madrileni. Così commentava il socialista e Segretario di Cultura del partito, José María Maravall:

«[...] La storia dell'Ateneo implicò un progetto rinnovatore, riformista e rigenerazionista – Azaña, Fernando de los Ríos, Castelar, Moret, Cánovas, contribuendo a collocare l'istituzione al crocevia della cultura con i problemi della società e della politica dell'epoca. [...] La transizione alla democrazia non ha restituito fino al momento all'Ateneo il rango che gli corrispondeva: l'istituzione ha continuato ad essere mediata dal Ministero di Cultura, con una triste atonia e disattenzione. [...] Il recupero culturale del nostro Paese non passa solo per l'Amministrazione pubblica: la società, le distinte associazioni e centri culturali, artistici, intellettuali e scientifici, hanno un ruolo centrale nel modificare il desolato paesaggio della cultura spagnola degli ultimi decenni»¹¹³.

Il polemico caso dell'Ateneo madrileni è calzante per tratteggiare i limiti della politica culturale popolare dell'UCD: seppur nel sincero obiettivo di

¹¹¹ Come in parte si è già visto, Chueca Goitia ricevette diversi incarichi ed onorificenze durante il franchismo. Ad esempio fu Direttore del Museo Nacional de Arte Contemporáneo tra il 1958 ed il 1968 e sempre sotto la dittatura gli venne affidato l'ampliamento del Museo del Prado.

¹¹² Per avere un'idea dei programmi dei due candidati alla presidenza dell'Ateneo, cfr. *Liberales y Progresistas quieren devolver al Ateneo de Madrid su antiguo protagonismo cultural*, "El País", 17 gennaio 1982.

¹¹³ José María Maravall, *Cultura y política: el caso del Ateneo*, "El País", 27 gennaio 1982.

democratizzazione della produzione intellettuale, il Ministero della Cultura nell'ottica di una transizione pacifica nutrí seri timori nel favorire una effettiva e completa partecipazione della società agli enti anteposti alla cultura. Nel caso dell'Ateneo madrilenò, ad esempio, il richiamo diretto alla tradizione culturale repubblicana e libertaria poteva rappresentare una potenziale fonte di tensioni per una democrazia appena nata. L'UCD predispose, di conseguenza, una politica della cultura popolare neutrale ed asettica nei contenuti, fortemente legata alla gestione ministeriale, anche se, allo stesso tempo, lasciò spazio al pluralismo culturale regionale e stigmatizzò qualsiasi forma di interventismo; il tutto venne intriso da una profonda cautela e continuità con i dettami tardo franchisti che non mancarono di ostacolare l'effettivo protagonismo della società civile.

4. Modernizzare, rivoluzionare ed incoraggiare: la politica culturale per l'opposizione all'UCD

Il Partito socialista visse negli anni Settanta un percorso di «transizione all'interno della transizione»: da organizzazione politica che alla morte di Franco si trovava in una condizione di debolezza estrema, con un numero ridottissimo di affiliati e la crisi tra gli esponenti dell'esilio e quelli dell'interno del Paese, si convertì nelle prime elezioni di giugno del 1977 nel secondo gruppo politico nazionale, ottenendo il 29 per cento dei voti rispetto al 34 per cento dell'UCD¹¹⁴. Gli analisti hanno sottolineato come dal Congresso del PSOE di Suresnes nel 1974, dove il partito scelse la via del rinnovamento ponendovi alla testa il giovane militante sivigliano Felipe González, si avviò un complesso processo di rifondazione dello stesso partito¹¹⁵. Il PSOE sposò la volontà di ristrutturazione e di distanziamento

¹¹⁴ Il concetto di «transizione nella Transizione» è estrapolato da: Abdón Mateos, *La transición del Psoe durante los años setenta*, in Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (coord), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, op. cit., p. 285. Ma anche: Donald Share, *Two Transitions. Democratisations and the Evolution of the Spanish Socialist Left*, in "West European Politics", num. 8, 1995, pp. 82-103.

¹¹⁵ Parte della storiografia parla di "rifondazione" dello stesso PSOE a partire dal 1974, una rifondazione caratterizzata dalla rottura rispetto alla traiettoria dell'esilio e della prima clandestinità. Cfr. Santos Juliá, *Los socialistas en la política española, 1879-1982*, Taurus, Madrid, 1997. Al contrario Abdón Mateos preferisce parlare di "ristrutturazione" delle

dagli storici esponenti socialisti dell'esilio per intraprendere un cammino di allontanamento dalla memoria della Guerra Civile e dal passato repubblicano; si trattava di un cammino di stretta identificazione con un futuro di libertà e di reale trasformazione sociale. Il rinnovamento, quindi, passò per la nuova cupola dirigente. I giovani savigliani, Felipe González e Alfonso Guerra, con l'appoggio della socialdemocrazia europea¹¹⁶, instillarono nel partito una radicale, incisiva ed attrattiva volontà di stravolgimento delle modalità d'azione rispetto ai socialisti in esilio, apportandovi l'articolato bagaglio culturale di una generazione che aveva iniziato a militare nel partito dagli anni Sessanta, all'interno del movimento studentesco o, come lo stesso González-Isidoro (il nome con il quale era conosciuto in clandestinità), dell'opposizione cattolica al franchismo¹¹⁷.

Grazie a tali premesse, negli anni del postfranchismo il PSOE seppe integrare al proprio interno tutte le differenti formazioni socialiste presenti nel Paese e allo stesso tempo contrastare il Partito Comunista (PCE) che negli anni Sessanta aveva detenuto la leadership dell'opposizione al franchismo.

Il PSOE rinnovato di González, dopo aver assorbito un variegato panorama di reclute dall'opposizione antifranchista, seppur con un linguaggio che si mantenne radicale e nel contempo rispettoso del modello di transizione alla democrazia patteggiato, cercò di far breccia nell'immaginario degli spagnoli che desideravano una normalizzazione democratica più forte ed evidente. Il programma socialista puntava a coinvolgere un elettorato che auspicava la modernizzazione istituzionale e cercava di farlo attraverso la spinta di una leadership politica molto giovane (il 63 per cento dei militanti aveva meno di 35 anni) e non compromessa con il passato franchista.

In base a tali presupposti ideologici, è chiaro che nell'agenda politica del PSOE il mondo della cultura e dell'arte rivestirono un ruolo essenziale: nella ferrea

organizzazioni socialiste durante la transizione. Cfr. Abdón Mateos, *Las izquierdas españolas desde la guerra civil hasta 1982*, Uned, Madrid, 1997.

¹¹⁶ Cfr. Pilar Ortuño Anaya, *Los socialistas europeos y la transición española (1959-1977)*, Marcial Pons, Madrid, 2005.

¹¹⁷ Felipe González nacque a Siviglia nel 1942 in una famiglia austera e lavoratrice. Studiò giurisprudenza e militò in gioventù all'interno delle associazioni sindacali cattoliche. Esercì per un breve periodo la professione di avvocato del lavoro. Nel 1974 divenne segretario generale del Partito Socialista. Alfonso Guerra, numero due del PSOE, nacque a Siviglia nel 1943, dove studiò da perito industriale e Filosofia, dedicandosi all'insegnamento, al teatro e al mondo della cultura. Rispetto alle sue doti di organizzazione all'interno del partito, Guerra rimase una figura politica controversa per il tono in non poche occasioni populista delle proprie proposte e discorsi.

opposizione nei confronti dell'UCD, le critiche relative alla gestione centrista del mondo della cultura si riproposero di sovente. Per i socialisti la politica culturale poteva rappresentare lo strumento che avrebbe permesso di scalzare definitivamente il linguaggio nazionalcattolico dal Paese. Nel 1978 durante i lavori per il *Primer Simposio Cultural* del PSOE, lo stesso González affermava «la cultura intesa come istanza critica è considerata dal Partito Socialista quale strumento appropriato per la costruzione del suo ideale politico»¹¹⁸.

Gli atti del *Simposio Cultural* sono indicatori del forte legame che il PSOE intendeva stringere con il mondo della cultura. Proseguiva González: «oggi la politica culturale deve essere quella di un Prometeo collettivo, deve provare ad estrarre e potenziare tutto ciò che di creativo ed originale ha il popolo»¹¹⁹.

Secondo tale concezione, per il PSOE la politica relativa alla produzione artistica rappresentava la scintilla, il «fuoco rubato da Prometeo per gli uomini», l'ansia della «libertà creatrice» o per traslato la «liberazione integrale [...] dopo un lungo periodo di repressione ed oscurità»¹²⁰.

Si è detto che anche per l'UCD la politica culturale detenne una funzione essenzialmente simbolica del cambiamento in corso, tuttavia, sulla scorta del riformismo rivoluzionario che negli anni Settanta caratterizzava ancora il partito, il PSOE intravedeva nella gestione della cultura il mezzo per rompere non solo con la dittatura ma con un più complessivo modello di società fondata sul consumismo indiscriminato. L'uomo del *loisir*, attraverso una mirata politica culturale, per i socialisti aveva il compito di trasformare la logica capitalista del tempo libero in momento di arricchimento spirituale: l'evasione priva di contenuti, il turismo culturale proposto dall'UCD dovevano essere superati da un vissuto del tempo libero edificante. Fin qui, il discorso culturale socialista è piuttosto generico, fortemente imbevuto della dottrina marxista e diffidente nei confronti del mondo dell'industria culturale, tuttavia, ci sono degli importanti indicatori dello speciale valore che il socialismo conferiva alla cultura. Si trattava di qualcosa di più che un mero simbolo del mutamento politico in corso. Nello

¹¹⁸ Cfr. PSOE, *Propuestas culturales*, Edición a cargo de Rafael Ballesteros, Madrid, 1978, p. 3. Il libro venne pubblicato durante la campagna elettorale socialista del 1979. Si veda anche: *Hay que acabar con la división cultural de los hombres*, "El País", 21 febbraio 1978 e *Hoy se clausura el Simposio Cultural del Psoe*, "El País", 19 febbraio 1978.

¹¹⁹ PSOE, *Propuestas culturales*, op. cit., p. 3.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 3.

stesso *Simposio* si afferma l'obiettivo di rendere la cultura «una specifica fonte di energia socialista»; il processo di democratizzazione implicava, quindi, che per l'organizzazione politica la cultura si allontanasse dal modello dell'intellettuale ed artista «scagnozzo di partito» per diventare uno strumento di stimolo e vitalità per la gestione dello stesso¹²¹.

Nel 1976 il PSOE, durante il XXVII Congresso, il primo celebrato in Spagna dalla Guerra Civile, organizzò una mostra dal titolo «Arte è libertà», nel quale esposero le proprie opere i maggiori artisti contemporanei, Canogar, Cuixart accanto a Ramón Bilbao, Fajardo, Luis García Ochoa, Sempere, Zamorano¹²². Come si vede si tratta di un panorama eterogeneo di artisti per stili e per provenienza ideologica: dall'esponente dell'astrattismo Canogar al membro di *Estampa Popular*, Zamorano. Il messaggio di una mostra di questo calibro, dove la stessa posizione degli artisti, come per gli esponenti del PSOE rinnovato, era eterogenea e richiamava le proteste anti-franchiste, si legava strettamente allo slogan del XXVII Congresso «socialismo è libertà».

Con questo messaggio i socialisti si distanziavano contemporaneamente dalla dittatura franchista ma anche dal Partito Comunista che negli anni Sessanta aveva catalizzato all'interno delle proprie strutture partitiche in clandestinità la maggior parte degli artisti ed intellettuali spagnoli. Per il PSOE, di contro, il rapporto tra partito e mondo dell'arte escludeva sia l'uso della cultura quale «apparato ideologico dello Stato» sia quella che nel *Simposio* definiva la *politica del socialismo statalista*:

«La politica socialista ha avuto un comportamento alquanto ambiguo rispetto alla cultura. Da un lato constatiamo un chiaro potenziamento. [...] Questa tendenza si osserva in egual misura, ad esempio, nella preoccupazione che attraversò il socialismo spagnolo per supplire alle deficienze scolastiche dello Stato [...] i suoi atenei, le Casas del Pueblo, i giornali e l'abbondante produzione editoriale sono pieni di pedagogia e preoccupazione popolare. [...] Il marxismo in base alle circostanze ha risolto il problema della cultura in un modo simile a come lo ha fatto il capitalismo: dandole una serie di funzioni simili, anche se di segno contrario, a quelle proprie del ministero borghese della lotta ideologica. [...] Si tratta di assecondare ideologicamente il pragmatismo politico (che suole coincidere con la politica di partito). Ecco qui l'intellettuale

¹²¹ *Ibidem*, p. 231.

¹²² *El arte también es libertad*, "Diario 16", 4 dicembre 1976.

convertito in un “intellettuale organico” alla franchista, non nel senso gramsciano. [...] Il leninismo sfocia, logicamente, nel dirigismo culturale»¹²³.

Il PSOE, ancora prima della svolta del 1979, quando nel Congresso straordinario di settembre rifiutò il marxismo quale perno ideologico della propria politica o più che altro invitò alla critica nei confronti di una dottrina politica che era sbocciata negli eccessi delle Repubbliche popolari dell'Est, auspicava una politica culturale che sfuggisse sia da quella che viene definita «politica borghese», ovvero dal trattare la produzione artistica quale mercanzia, sia dalle insidie della «rivoluzione culturale». Per il PSOE, quindi, il realismo socialista sovietico doveva essere considerato con cautela. In primis, era necessario evitare la cultura quale monopolio politico del partito; in secondo luogo rifuggire dall'equivoco dei partiti leninisti che concepivano la rivoluzione culturale come tassello di una più generale rivoluzione politica, laddove per il PSOE ciò che più contava non era l'impossessarsi dello Stato e mutarne forma, bensì la trasformazione della società, ovvero una rivoluzione in profondità all'interno delle pieghe ed arcaismi della società spagnola. La politica culturale aveva il compito di incidere in questo cambiamento sociale, un mutamento che si sarebbe retto sulla «libertà», sul «progresso», sulla «riconciliazione» e «superamento» delle divisioni presenti nella società.

In egual misura il PSOE, dopo la prima fase di concordia transizionale, criticò aspramente la politica culturale dell'UCD. È importante, tuttavia, sottolineare come il radicalismo del partito socialista spesso si manifestò nelle risoluzioni dei Congressi o negli incontri tra adepti: innanzi all'opinione pubblica l'organizzazione politica optò per una immagine più moderata ed accondiscendente.

L'UCD venne presentato dal PSOE come il fautore del passaggio da un *debole riformismo* al *conservatorismo* e, quindi, nell'incarnazione postfranchista di una «destra» passiva e ripiegata in sé stessa. Seppure nel programma elettorale del partito del 1977 è presente l'imperativo dell'edificazione di un Ministero della Cultura¹²⁴, nello stesso *Simposio* si afferma:

¹²³ PSOE, *Propuestas culturales*, op. cit., p. 230.

¹²⁴ «Il Psoe esprime la volontà che i poteri pubblici debbano riconoscere socialmente e politicamente l'importanza della cultura e dell'arte, creando le strutture materiali per la

«Oggi si è creato nominalmente un Ministero di Cultura che non è tale, se non un ibrido dei precedenti Ministeri di Información e della Secretaría General del Movimiento. Come è possibile che due organismi che rappresentano la sistematica persecuzione di ogni espressione culturale possano compiere la funzione che oggi bisogna esigere da un Ministero di Cultura? Sembra che in questo Ministero si organizzi la politica delle arti. Al suo interno si è stabilita una Dirección General de Difusión Cultural e al suo interno un Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas che appaiono un timido esperimento di modificare la precedente politica. Però se analizziamo la situazione e le dichiarazioni dei responsabili ci troviamo di fronte ad un grossolano tentativo di inganno nel quale sono state coinvolte molte persone di buona volontà e provata categoria professionale»¹²⁵.

Anche Alfonso Guerra, braccio destro di Felipe González e numero due del PSOE, si dimostrò particolarmente attento alla questione politica culturale. Non mancò di lanciare pesanti accuse alla gestione UCD. Nel febbraio del 1979, in tempo di campagna elettorale, Guerra dichiarava: «il Ministro di Cultura è un candidato che è passato dall'essere censore ad essere Ministro e che ha un disprezzo assoluto per la cultura [...] UCD è legata mani e piedi all'Opus nel terreno culturale, con Antonio Fontán come direttore spirituale, motivo per cui forse assistiamo ad una politica di matrimoni bianchi e di voti di castità»¹²⁶. Il riferimento ad Antonio Fontán, direttore del quotidiano *Madrid* censurato dal franchismo e primo presidente del Senato in democrazia è esplicativo del modello di politica culturale contro cui il PSOE combatteva: una politica nella quale l'impulso alla democratizzazione culturale nasceva da chi dall'interno delle strutture franchiste aveva cercato di ripristinare la democrazia culturale. Per il PSOE, di contro, il riformismo franchista in materia culturale doveva essere superato per far strada ad una vera e propria «rottura culturale».

Il cuore delle critiche socialiste si condensava nel sottolineare il basso profilo culturale dei ministri UCD. «Non lo so se si può essere un dirigente politico e al tempo stesso scrivere poesie. Almeno posso dire che non è ciò che accade alla

realizzazione efficace di una campagna culturale. Una misura importante è la creazione di un Ministero della Cultura che sia spogliato da qualsiasi concezione paternalistica e di tutoraggio». Cfr. FPI, PSOE Secretaría Federal de Formación, *Programas electorales y resoluciones [de] Congresos Federales en materia de Cultura (1977-1995)*, Elecciones 1977, p. 5, c. 1260.

¹²⁵ PSOE, *Propuestas culturales*, op. cit., p. 170.

¹²⁶ *En el Ministerio de Cultura no sucede nada de nada*, "El País", 15 febbraio 1979.

persona che dirige ufficialmente questo paese e che dopo una vacanza rispose al giornalista che gli chiedeva cosa aveva letto, dicendogli *Papillón* sottolineava Alfonso Guerra riferendosi al disimpegno best-seller sulle avventure di un galeotto francese¹²⁷. Per il PSOE, di contro, lo stesso apparato governativo doveva essere intriso di cultura e veicolo dell'amore per le arti, doveva convertirsi in primo testimone del valore che la democrazia intendeva conferire alla produzione artistica.

Anche la questione finanziamenti alla cultura fu più volte enfatizzata dal PSOE. Rafael Ballesteros, esponente socialista della Commissione Cultura in Parlamento, nel 1980 durante un dibattito sugli emendamenti al budget per il Ministero della Cultura, sottolineava: «Noi propugniamo un'attività culturale partecipativa, anche se senza dirigismo culturale, motivo per il quale sono necessari fondi maggiori, specialmente per le biblioteche popolari»¹²⁸. Nell'aprile del 1982 il gruppo socialista chiedeva a Soledad Becerril, Ministro della Cultura, di comparire in Parlamento per rendere conto dell'attività che svolgeva, perché ai loro occhi l'ente culturale appariva bloccato e vittima della pura continuità governativa¹²⁹.

Nei programmi elettorali e nelle risoluzioni dei Congressi di partito, il PSOE propose un suo contro-modello d'azione. Nel XXVIII Congresso del maggio del 1979 furono approvate dai vertici socialisti le linee guida di una nuova politica culturale che poneva al centro la «cultura popolare», ovvero un nuovo rapporto tra intellettuali e società nei confronti della produzione artistica. Si rifiutava il modello di intellettuale isolato dal mondo, che nella solitudine della propria torre d'avorio intendeva salvare la società a colpi di raffinati trattati e pretenziose opere d'arte, per rivolgersi ad un'artista che viveva immerso tra la gente e con la gente. In secondo luogo, il PSOE riconosceva come principio ispiratore della propria politica il pluralismo delle nazionalità spagnole, oltre che la disegualianza culturale tra dimensione urbana e rurale e, di conseguenza, proponeva una programmazione culturale differenziata che si accompagnasse ad un articolato

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ *La izquierda denuncia inútilmente la escasez de las inversiones públicas*, "El País", 28 novembre 1980.

¹²⁹ *El Psoe pide que Soledad Becerril explique al Parlamento la política cultural del Gobierno*, "El País", 2 aprile 1982.

percorso di decentralizzazione della stessa¹³⁰. Tuttavia, sono le risoluzioni del XXIX Congresso, nel ottobre del 1981, che delineano per completo quello che sarà il pensiero socialista in materia culturale. Il riformismo rivoluzionario del PSOE, che aveva acquisito molte delle rivendicazioni della nuova sinistra degli anni Sessanta, lasciò passo al pragmatismo politico e alla consapevolezza che per scalzare l'UCD era necessario offrire ai cittadini delle alternative concrete. Lo slogan del XXIX Congresso fu «Radici per la democrazia». Nelle risoluzioni congressuali la cultura venne rappresentata quale strumento privilegiato per il consolidamento della democrazia spagnola:

«Il consolidamento della democrazia esige una società critica, informata e responsabile, sarebbe a dire colta. Il basso livello culturale della Spagna è uno dei fattori di destabilizzazione che si tiene meno in conto, però in alcuni casi è tra i più attivi. Cultura e democrazia si corrispondono reciprocamente di modo che non è possibile il progresso della democrazia senza uno sviluppo culturale significativo. Sopravvivono indenni ideologie, mentalità, forme di vita e di comportamento che hanno le loro radici nel passato franchista, che impediscono con altri fattori una modernizzazione politica, economica e sociale. [...] Nulla risulta così fattibile e allo stesso tempo con conseguenze così chiare per la modernizzazione della Spagna quanto una ambiziosa politica educativa e culturale. [...] La culturizzazione della vita quotidiana, rendendola più gratificante, cosciente e responsabile, è impegno dei socialisti. Di conseguenza lo sforzo principale deve dirigersi ad elevare il livello culturale dei cittadini come mezzo per cambiare vita»¹³¹.

Il PSOE puntava ad una *realpolitik* in cui un concetto così etereo, come quello di cultura, diventasse il volano della incompleta modernizzazione spagnola. Raggiunta la democrazia, i socialisti intendevano avviare la consolidazione della stessa attraverso una concreta politica di ampliamento della libertà d'espressione, di creazione di nuovi spazi di comunicazione tra artisti e cittadini, di cospicuo aumento dei fondi dedicati all'arte e, quindi, di trasferimento diretto di competenze alle Comunità Autonome e agli enti locali.

Le Risoluzioni del Congresso si proponevano i seguenti obiettivi:

¹³⁰ Cfr. FPI, PSOE Secretaría Federal de Formación, *Programas electorales y resoluciones Congresos Federales en materia de Cultura (1977-1995)*, Resolución Cultura - 28 Congreso Madrid 17-18-19-20 Maggio del 1979, pp. 34-40, c. 1260.

¹³¹ Cfr. FPI, PSOE Secretaría Federal de Formación, *Programas electorales y resoluciones Congresos Federales en materia de Cultura (1977-1995)*, 29 Congreso (21-24 ottobre 1981), p. 42.

«Raggiungere nel medio e breve periodo [...] la coscienza nel Partito e nella società spagnola che il consolidamento della democrazia esige *un'ampia mobilitazione culturale*. Per la destra spagnola, ancora al potere, la politica culturale si riduce, da un lato, all'allestimento di pochi atti brillanti – festival, parate, festeggiamenti – e dall'altro alla sovvenzione di alcune attività – pubblicazioni, premi – che né hanno le loro radici nella società né si dirigono all'uomo della strada. La cultura è così convertita in un semplice ornamento del potere, se non in simulazione di una vita culturale inesistente. La Cultura è la superficialità e come tale la Cenerentola nei finanziamenti. [...] Nella politica culturale consideriamo criteri basilari: centrare gli sforzi in quei settori di maggior incidenza sociale o con maggior capacità di trasformazione [...] Favorire i settori culturali che hanno più necessità e, fondamentalmente nell'ambito istituzionale, le biblioteche. [...] Noi socialisti ci sforziamo nel formulare una legislazione progressista in relazione al patrimonio culturale, al teatro, alla cinematografia, alla musica, etc... *in definitiva, una nuova legislazione democratica e in linea con la problematica attuale che contempra tutti gli aspetti della nostra cultura*»¹³².

Il PSOE, infine, poneva in evidenza come la *mobilitazione culturale*, obiettivo ultimo della propria politica per consentire l'effettiva normalizzazione democratica del Paese, si basasse sulla «diversità sia formale sia espressiva come ideologica»: il partito non intendeva incentivare alcun tipo di attività artistica quale manifesto del socialismo. L'identità socialista si sarebbe direttamente palesata nello spirito progressista di animazione culturale e di radicamento del valore dell'arte nella società.

Nel corso della seconda metà degli anni Settanta, pertanto, i meeting del PSOE che avevano come oggetto le trasformazioni in materia culturale furono numerosi. Oltre al più volte citato *Simposio*, sfogliando i quotidiani del tempo, è possibile ricostruire contenuti e modalità di svolgimento di questi incontri.

Ad esempio, nel settembre del 1979 all'Hotel Convención a Madrid ebbero luogo le *I Jornadas Socialistas de Cultura y Municipio* che illustravano agli assessori comunali del PSOE gli obiettivi della politica comunale socialista¹³³, nel luglio dello stesso anno la Commissione Cultura del PSOE all'Istituto Alemán organizzò il dibattito *Cambio democrático y cultura*¹³⁴ e nell'estate del 1982, in vista delle elezioni, Felipe González e Alfonso Guerra parteciparono a diverse riunioni con professionisti del

¹³² Il corsivo è mio. Ibidem, p. 46.

¹³³ Erano circa un migliaio gli assessori comunali alla cultura socialisti, dopo le prime elezioni municipali della primavera del 1979. Cfr. *Los socialistas analizan la gestión cultural de los municipios*, "El País", 14 settembre 1979 e *Los socialistas quieren que la ciudad sea 'escenario natural de la cultura'*, "El País", 15 settembre 1979.

¹³⁴ *Debate sobre 'Cambio democrático y cultura' organizado por el Psoe*, "El País", 10 luglio 1979.

mondo dell'arte. Salvador Clotas, deputato socialista e membro della Commissione Cultura, esponeva loro gli obiettivi culturali del Partito. «Oggi è più rivoluzionaria la mobilitazione del mondo della cultura che lo schema classico del confronto tra classi sociali» dichiarò González nel corso dell'incontro¹³⁵.

Questo era il senso ultimo della politica culturale socialista: mobilitare non cooptare gli artisti per modificare la sensibilità della società postfranchista, per instillare nella gente comune il sentimento della trasformazione in corso e, soprattutto, la consapevolezza che la Spagna non era più «differente» come negli anni Sessanta.

Se il PSOE, come si è cercato di dimostrare, si mobilitò attivamente attorno al valore del cambiamento culturale del Paese, il PCE, dopo il 1975, visse una profonda crisi nel percorso da una cultura fondata sulla resistenza antifranchista ad una cultura normalizzata. Il Partito Comunista, dopo la legalizzazione del 1977, non modificò la propria cupola dirigente che rimase la stessa della Guerra Civile. Santiago Carrillo optò per una politica di patteggiamento con l'UCD che provocò un notevole malessere tra i militanti. I risultati delle prime elezioni democratiche portarono il PCE ad un magro 9,2 per cento: il comunismo spagnolo, nonostante il distanziamento del partito dall'Unione Sovietica ed il sostegno dell'eurocomunismo, non riuscì a sconfiggere l'immagine conflittuale ed il ricordo bellico che suscitava nella società spagnola. Il PCE entrò in una fase di profonda crisi, caratterizzata dallo sfasamento tra settori che non rinnegavano il leninismo ed altri comparti che, di contro, auspicavano un rinnovamento, mentre si concretizzava una seria frattura tra le modalità ancora autoritarie di direzione interna del partito e la distensione di segno opposto con le altre forze politiche. Il mondo della cultura e dell'arte, che, in molte occasioni, negli anni Sessanta aveva orbitato all'interno del partito, disilluso, se ne distanziò sempre più. Come appare evidente nella *Primera Asamblea de intelectuales, profesionales y artistas*, indetta dal PCE nel 1981, quest'ultima questione concentrò la gran parte delle riflessioni del PCE circa una politica culturale democratica¹³⁶.

¹³⁵ Felipe González y escritores españoles discuten la política cultural socialista del futuro, "El País", 18 giugno 1982.

¹³⁶ Cfr. Partido Comunista de España, *Primera Asamblea de Intelectuales, Profesionales y Artistas. Madrid, 23, 24 y 25 de enero de 1981*, Comité Provincial de Madrid y Comisión de Cultura del Comité Central del Partido Comunista de España, Madrid, 1981.

Nel corso della riunione emerse evidente la preoccupazione per la «crisi culturale» che stava attraversando la Spagna in una fase di profonda recessione economica e di flessione delle dinamiche capitaliste. Il PCE rintracciò, quindi, nelle discrasie di una normalizzazione democratica che non aveva ancora generato quella rinascita culturale tanto attesa la necessità di ripristinare «l'alleanza tra le forze della cultura e del lavoro»¹³⁷. Il linguaggio e gli schemi politici del comunismo spagnolo non erano cambiati dagli anni Sessanta. Ancora una volta, preponderante rimaneva la dimensione di denuncia nei confronti di una cultura che appariva «colonizzata» dalle multinazionali, una cultura sempre più «destrizzata», dove a dominare era «l'egemonia dei mezzi di comunicazione di massa», e dove l'artista, in una rigida ottica di confronto tra sovrastruttura ideologico-culturale e struttura produttiva, aveva perso una chiara collocazione all'interno del panorama politico e si trovava, rispetto al passato, in una situazione di profonda indeterminatezza. Nel discorso di chiusura della *Primera Asamblea*, Santiago Carrillo, seppur sfumando gli anacronismi di una interpretazione meramente marxista dei ritardi culturali della Spagna, riteneva prioritario per il PCE riconquistare le forze della cultura ed evitarne un'ulteriore emarginazione dal partito, provando ad arginare la «scarsa attenzione» che l'organizzazione politica vi aveva riposto con il cambiamento democratico.

A differenza del PSOE, il discorso comunista si proponeva ancora utopico, fautore di una ben poco definita «cultura alternativa»¹³⁸, contraria al mercantilismo capitalista e, soprattutto, preoccupata principalmente di non perdere i consensi degli artisti. Di conseguenza, posizioni così poco tratteggiate, strettamente ancorate ad una politica della cultura resistenziale, agli occhi dell'opinione pubblica, vennero scalzate con facilità dalle proposte politiche, ben più concrete e

¹³⁷ L'alleanza/relazione tra le due anime del PCE, intellettuali e lavoratori, fino alla transizione alla democrazia era stata possibile, con la successiva organizzazione territoriale del partito e la scomparsa delle pratiche organizzative della clandestinità, si assistette ad un progressivo allontanamento del mondo dell'arte. Per tutti questi motivi, ora la dirigenza comunista invitava ad una riflessione interna per ritrovare la coesione del partito. Cfr. *Los intelectuales comunistas debaten su función en el partido*, "El País", 23 gennaio 1981.

¹³⁸ Il PCE, più volte, all'interno della trascrizione della riunione con il mondo degli intellettuali fa riferimento alla necessità di una politica che renda possibile una «cultura alternativa», ovvero una cultura che consentisse «l'acquisizione di una coscienza di classe rivoluzionaria», fosse accessibile a tutti, senza distinzioni sociali, antidogmatica e rifuggisse dall'egemonia dei mezzi di comunicazione di massa. Cfr. le parole di Carlos París in: *Partido Comunista de España, Primera Asamblea de Intelectuales, Profesionales y Artistas. Madrid, 23, 24 y 25 de enero de 1981*, op. cit., pp. 57-78.

pragmatiche, di un partito socialista sempre più distante dall'originario linguaggio rivoluzionario, sostenitore di una modernizzazione dell'amministrazione pubblica, riformista, però, desideroso di un cambiamento sociale che non stravolgesse i risultati raggiunti nel processo transizionale.

4.1. Comunisti e socialisti: una nuova politica culturale a livello municipale

Il PCE ed il PSOE, nonostante la dura concorrenza per la leadership all'interno dell'opposizione governativa, nelle prime elezioni municipali dell'aprile del 1979, sancirono degli accordi elettorali che portarono al trionfo delle sinistre nelle grandi aree urbane della penisola iberica. Certo, dopo la lunghissima attesa di elezioni finalmente democratiche nelle amministrazioni locali, l'UCD ottenne ancora una volta la maggioranza dei voti, tuttavia, concentrando l'elettorato in città medio-piccole, mentre comunisti e socialisti ebbero sindaci nelle principali metropoli spagnole; a Madrid (Tierno Galván), Barcellona (Narcís Serra), a Valencia, Saragozza e Malaga furono eletti sindaci socialisti, mentre i comunisti ottennero numerosi sindaci nelle aree metropolitane di Madrid e Barcellona e nei municipi asturiani ed andalusi, in particolare Cordoba (Julio Anguita)¹³⁹.

Il cambiamento politico a livello locale arrivò con grande ritardo, ma, rispetto alle lentezze ed incertezze che animavano il Ministero della Cultura, fu proprio dalle realtà municipali che si fece strada e si applicò una nuova modalità di intendere la politica culturale quale strumento di democratizzazione della vita cittadina. Le amministrazioni locali di sinistra anticiparono per molti aspetti la politica culturale del PSOE al Governo della Spagna: parte dei risultati raggiunti da questa prima esperienza di gestione locale furono successivamente riproposti, con relativi adattamenti, su scala nazionale.

L'entusiasmo, un attivismo a volte eccessivo e poco pianificato, la spinta proveniente dai movimenti cittadini che si erano formati negli ultimi anni della dittatura caratterizzarono le politiche culturali dei Comuni democratici. In quanto

¹³⁹ Per un rapido inquadramento sulle prime elezioni municipali del 1979, si veda: Carmelo Adagio, Alfonso Botti, *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Mondadori, Milano, 2006, pp. 47-50.

anello iniziale dell'amministrazione pubblica, vicino alla cittadinanza, la politica municipale, nella prima legislatura, fu contraddistinta da una forte preoccupazione socioculturale, e, solo ad un livello secondario, dalla qualità e peculiarità della produzione artistica in circolazione¹⁴⁰. L'attenzione per il paradigma dell'animazione socioculturale investì, come si è detto, anche l'operato e gli auspici stessi sotto i quali era nato il Ministero della Cultura, tuttavia, a livello locale, si assistette ad una concreta sperimentazione, attraverso pratiche di animazione e di ricomposizione culturale per un tessuto sociale frammentato, fortemente individualizzato e messo a dura prova dalla dittatura. Il discorso sulla trasformazione del Paese venne articolato dalle istituzioni locali, e, di conseguenza, con le prime Giunte democratiche si assistette ad un parallelo declino dello stesso movimento associativo che aveva reclamato maggiori servizi culturali.

Ciò nondimeno, fu proprio la pressione della società civile, categoria intesa nel suo senso più ampio, come rete di associazioni e club oltre che come sfera valoriale di partecipazione e democrazia, accanto allo stesso atteggiamento militante dei primi responsabili municipali della produzione culturale, a caratterizzare la politica dei Comuni democratici. Fu la «buona lezione» proveniente dalla miriade di associazioni volontarie, formatesi già sotto il franchismo a fornire il nutrimento, stimoli ed opportunità alla nuova generazione al governo¹⁴¹. Le istituzioni politiche, in questa prima fase profondamente ideologizzata dall'etica della resistenza alla dittatura, modellarono una gestione culturale che, in un terreno praticamente vergine e privo di paradigmi teorici, abbracciò con grande entusiasmo la priorità di servizi socio-culturali, spesso in maniera caotica ed indefinita. L'obiettivo governativo era unico: inglobare nell'identità nazionale ed ora multinazionale, secondo i dettami costituzionali, una

¹⁴⁰ Il concetto di una prima tappa della politica culturale municipale fondata sul paradigma dell'animazione socioculturale è estrapolata da: Iñaki López de Aguilera, *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Trea, Gijón, 2000, pp. 71-74.

¹⁴¹ In questo contesto, le acute riflessioni del sociologo ed analista politico Víctor Pérez-Díaz sul ruolo della strutturazione di una «società civile», tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta, quale perno della transizione politica alla democrazia spagnola appaiono quanto mai calzanti. Si veda: Víctor Pérez-Díaz, *La lezione spagnola. Società civile, politica e legalità*, op. cit., pp. 323-328.

certa dose di identità civica in modo tale da ricomporre i conflitti dell'epoca dittatoriale¹⁴².

Da questo punto di vista e nonostante le suddette disparità nel valore profondo da conferire alla politica culturale, PSOE e PCE rintracciarono molti punti in comune nelle agende municipali. La *Comisión Cultura del Comité Central del Pce*, in un volumetto del 1979 dall'inequivocabile titolo *Lucha por la cultura en los municipios*, sintetizzava i propri obiettivi a livello comunale¹⁴³.

Prioritario per il PCE era «creare una struttura organizzativa democratica della vita culturale [...] ispirata ai quattro principi di Libertà, Autonomia, Decentralizzazione e Gestione democratica»¹⁴⁴. Tale organizzazione si doveva concretizzare, pertanto, in un trasferimento «dall'alto al basso dell'azione culturale», con la creazione di *Consejos Municipales de Cultura*, formati da rappresentanti dell'Amministrazione, del mondo della cultura delle varie località e cittadini, nella creazione in ciascun municipio di un Centro Culturale polivalente e di una biblioteca popolare, oltre che di un Museo «vivo» sulla storia della località. Solo così, grazie ad una radicale opera di «estensione culturale», sarebbe stato possibile combattere «l'assenza di una cultura attiva, di partecipazione popolare, che sta sottraendo impeto alla cultura e depauperandola qualitativamente»¹⁴⁵. Proponeva, quindi, un «patto culturale» tra tutte le forze politiche, sindacali e culturali che avevano assunto coscienza della povertà culturale della Spagna¹⁴⁶.

Eguale, il PSOE nella *Resolución Municipal* del XXVIII Congresso del 1979, seppure saldandosi ancora al linguaggio rivoluzionario e a favore di un socialismo autogestito, condannava come «l'immensa maggioranza delle città spagnole rappresentino le zone di Europa con minor offerta pubblica di servizi collettivi [...] quale conseguenza del carattere antidemocratico e corrotto dei Comuni franchisti» e proponeva una «riforma profonda» della struttura municipale, che consentisse loro l'acquisizione di maggior autonomia governativa e, quindi, la partecipazione cittadina e dei diversi comitati locali nel governo per «arricchire la democrazia rappresentativa» e dar vita alla strutturazione dei «servizi per

¹⁴² Ibidem, p. 326.

¹⁴³ CDC, Partido Comunista de España, *Lucha por la cultura en los municipios*, Publicación de la Comisión de Cultura del Comité Central del PCE, Madrid, 1979.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 7.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 6.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 14.

l'insegnamento e la cultura [...], le biblioteche popolari e centri di salute e servizi sociali»¹⁴⁷. Nella *Memoria* del XXIX Congresso del PSOE sulle proposizioni relative alla politica sociale e culturale, poi, si poneva particolare enfasi al «movimento cittadino»: il PSOE doveva essere in grado di penetrare nel tessuto dell'associazionismo locale in modo tale da rendere possibile la diretta ricezione dell'azione di quei settori che lottavano per una «trasformazione progressiva della società», d'altro canto, in più occasioni, nella *Memoria* si invita il partito ad «utilizzare al massimo le possibilità che ci offre questa graduale ed importante trasformazione degli attuali comuni»¹⁴⁸. Le realtà municipali, nello stesso momento in cui si avviava l'articolato processo di trasferimento di competenze linguistiche e culturali alle Comunità Autonome, per il PSOE rappresentavano la sede privilegiata per lo sviluppo di una politica culturale democratica¹⁴⁹.

Se, quindi, guardiamo ai risultati concreti della gestione municipale socialista, sono evidenti i passi avanti realizzati verso il cambiamento culturale. Inoltre, è importante ricordare come le Giunte di sinistra dovettero governare sia sotto la pressione della precedente struttura amministrativa franchista sia circondate da un'Amministrazione centrale che a fatica si stava avvicinando ai principi di decentralizzazione contenuti nella Costituzione del 1978. Dopo le elezioni del 1979 su 8022 municipi spagnoli, erano 1125 quelli governati da un sindaco socialista, il 50,7 per cento dei cittadini aveva un sindaco del PSOE, dal momento che le elezioni erano state vinte nel 76,8 per cento dei casi nelle città con più di 100 mila abitanti, inoltre il partito socialista aveva 11 mila e 475 assessori su un totale di 68 mila e 900 (16,6 per cento)¹⁵⁰. Laddove i socialisti avevano acquisito i poteri locali, si avviò un percorso di modernizzazione e rigenerazione urbana o, come preferisce il deputato socialista e portavoce del partito in materia di cultura,

¹⁴⁷ FPI, PSOE, *Resolución Municipal 28 Congreso Psoe, Madrid 17,18,19 y 20 de Mayo de 1979*, Psoe, Madrid, 1979, p. 3, Fc 816.

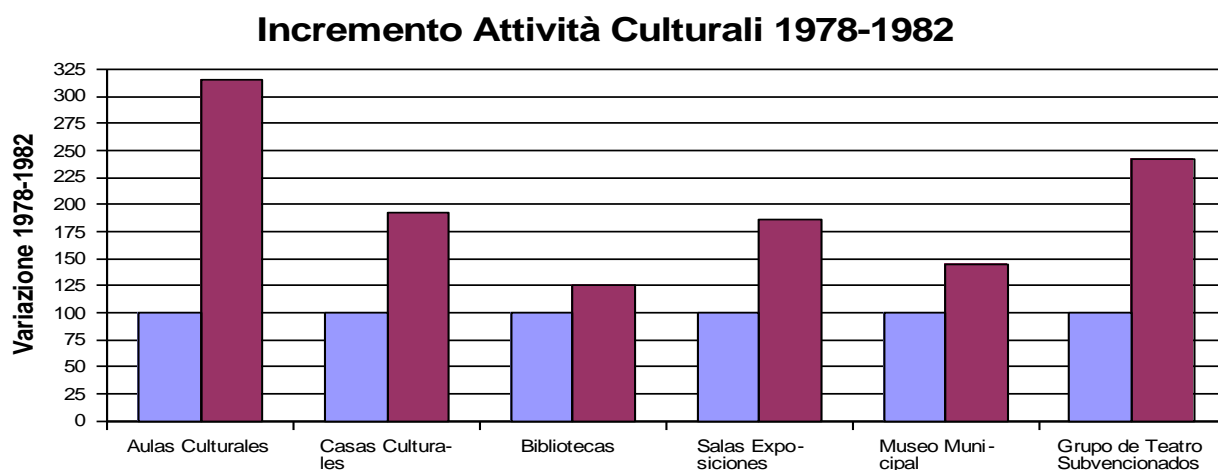
¹⁴⁸ FPI, PSOE Comisión Ejecutiva, *Memoria al 29 Congreso Proposiciones - Vol. 3 Política social y cultural*, Psoe, Madrid, 1981, p. 8, Fc 251.

¹⁴⁹ «La decentralizzazione della politica culturale determina il principio per il quale la politica culturale è soprattutto compito dell'Amministrazione locale, più in concreto, materia municipale. La municipalizzazione dei servizi pubblici culturali è principio básico della politica culturale dei socialisti». Ibidem, p. 477.

¹⁵⁰ I dati qui raccolti e che si riportano nel grafico che segue sono raccolti in: FPI, PSOE Secretaría de Política Municipal, *Cuatro años de gobierno municipal socialista*, Secretaría Federal de Política Municipal, Madrid, 1983, pp. 46-59, Fc 232.

Salvador Clotas, di «normalizzazione»¹⁵¹: tra il 1979 ed il 1982 venne ridotta del 30 per cento la superficie delle strade da asfaltare, la realizzazione di parchi e giardini aumentò del 668,45 per cento, l'investimento nella distribuzione d'acqua aumentò di 28 volte. Le *Aulas culturales* vennero incrementate tra il 1978 ed il 1983 del 215 per cento, ovvero si moltiplicò il loro numero per tre, le *Casas de Cultura* aumentarono del 91,6 per cento e le sale municipali per l'esposizione di opere d'arte dell'86 per cento; le strutture dedicate alla cultura crebbero, in totale, di oltre tre volte. Questo grafico illustra con grande evidenza la trasformazione che i Comuni socialisti apportarono nella qualità di vita delle città spagnole:

Tabella 8 Variazione infrastrutture culturali tra il 1978 ed il 1982 nei municipi socialisti



Fonte: FPI, Secretaría Federal de Política Municipal del PSOE, *Cuatro años de gobierno municipal socialista*, 1983, p. 58, Fc 232.

Nei Comuni democratici, alla fine del 1982, secondo il sopracitato dossier socialista, la spesa municipale rispetto al 1978 era aumentata del 294 per cento e la quota dedicata alla cultura ben del 511 per cento¹⁵². In questi anni, partendo dalla coscienza soggettiva del cambiamento in corso e dalla volontà di superare la

¹⁵¹ Cfr. Salvador Clotas, *Notas sobre el cambio cultural en España*, in Carla Prestigiacomo e Maria Caterina Ruta (a cura di), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, Flaccovio Editore, Palermo, 1995, p. 34.

¹⁵² FPI, PSOE Secretaría Federal de Política Municipal, *Cuatro años de gobierno municipal socialista*, op. cit., p. 58.

recente realtà di resistenza culturale alla dittatura che si era consumata nella precarietà di una stanza per conferenze parrocchiale o di una sala cinematografica assuefatta agli attacchi vandalici dell'estrema destra¹⁵³, le giunte di sinistra decisero di abbracciare la politica di animazione socio-culturale come mezzo per far emergere la nuova identità democratica. Accanto alla generalizzata edificazione dell'apparato amministrativo municipale per la tutela e promozione della cultura, si posero le radici dal basso per una politica culturale da parte delle istituzioni che, focalizzata sull'idea di una rivitalizzazione del tessuto sociale spagnolo, si basò non tanto sulla trasformazione dell'apparato educativo quanto sulla tessitura di una rete di servizi per la fruizione collettiva della produzione artistica e l'arricchimento del tempo libero da parte del cittadino. Per essere ancora più espliciti, la possibilità di una democrazia rappresentativa si articolò nella strutturazione o riconversione di spazi urbani ed edifici pubblici che potessero accogliere le istanze cittadine sul mondo dell'arte e delle tradizioni culturali locali. Come le città si dotarono di nuovi piani urbanistici di natura partecipativa¹⁵⁴, così la riappropriazione di una produzione artistica democratica passò per la graduale istituzione di organismi collettivi per la cultura, nuove infrastrutture e la celebrazione della tradizione culturale popolare, come momento di liberazione e ristrutturazione di un'identità collettiva. Nei piccoli centri rurali, dove il Ministero di Cultura UCD aveva confermato il progetto dei *teleclubs*, per i socialisti l'azione di trasformazione culturale doveva essere sviluppata dalle *Diputaciones provinciales* con «centri regionali, biblioteche itineranti, tendoni e tournèe teatrali»¹⁵⁵.

Il caso madrileno è perfettamente calzante rispetto alla centralità che la politica culturale delle nuove Giunte democratiche ebbe nel percorso transizionale. Poco prima delle elezioni municipali, un reportage del *País* metteva in evidenza le contraddizioni di una città nella quale convivevano le forme culturali più elitarie accanto ad un sotterraneo, quanto marginale, percorso di rivitalizzazione

¹⁵³ Questo efficace ritratto di come negli anni del tardo-franchismo, e pure dopo il 1975, gli spagnoli dovessero, con grande precarietà, soddisfare la propria domanda di cultura è estrapolato da: José-Carlos Mainer, *Estado de la cultura y cultura de Estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo)*, in José Manuel López de Abiada, *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Verbum, Madrid, 2001, p. 157.

¹⁵⁴ Cfr. Carmelo Adagio, *Democrazia municipale e politiche urbanistiche in Spagna (1975-1985)*, in "Spagna Contemporanea", n. 22, 2002, pp. 103-124.

¹⁵⁵ FPI, PSOE, *Congreso 29 -1981. Memoria proposiciones. Vol. 3 Política social y cultural*, op.cit., p. 477.

artistica¹⁵⁶. Nella città «simbolo» delle istituzioni culturali statali si incontravano e scontravano differenti forme di vivere l'arte e la cultura. Nonostante la metropoli madrilenas non potesse reggere il confronto con la tradizione culturale di Barcellona e nel tempo «avesse dato da mangiare più a burocrati che ad artisti», a quattro anni dalla morte di Franco, agli occhi della cronista emergeva quanto la cultura nella città fosse come un «allegro merletto che sporge[va] da un abito triste e sempliciotto». E proseguiva:

«[...] È ora un grande bazar culturale pieno di gruppi creativi che rinascono, pieno di inquietudini popolari che si svegliano, pieno di desideri e di una fame a lungo insoddisfatti. [...] La città più animata da diversi fermenti culturali e ricettrice di tutte le più sotterranee, tortuose e marginali idee di pensiero. Tuttavia è allo stesso tempo la città della dispersione e della scarsità culturale: assieme ad una cultura di rinnovamento, sussistono le forme più incartapecorite ed elitarie ed accanto a questi settori più acculturati convive una gran quantità di persone la cui cultura inizia nel cartellone di un cinema di quartiere e termina nell'ineffabile televisione di casa. [...] La cultura più viva bisogna cercarla nei quartieri e nei gruppi marginali. [...] È la gente di quartiere che chiede cultura «però non da figli di papà», e quella che sta creando i propri gruppi di teatro, di poesia o di ceramica. [...] In una città così ampia come Madrid, la cultura si trasforma in qualcosa di vicino e caldo, qualcosa che si porta nella pelle e si trasmette. [...] E così, in ogni momento di riposo, in ogni angolo di Madrid e perfino in questo tabellone in cui si è convertita la Metro, suggeriscono al madrilenas la possibilità di imparare a suonare il flauto o di assistere ad una conferenza al Club Amigos de la Unesco»¹⁵⁷.

Così si presentava Madrid agli occhi dei nuovi responsabili delle istituzioni culturali locali. Euforia, confusione e, un parallelo ripiegamento da parte delle istituzioni ufficiali. D'altro canto, nello stesso articolo, si evidenziava come accanto a questa spinta propulsiva dal basso per una cultura «apartitica ma non apolitica», accanto al risorgere degli «atenei libertari», rimaneva la concreta realtà che «solo 17 dei 120 quartieri madrilenas hanno una biblioteca pubblica, statale o municipale, con un fondo totale di 340 mila libri, ovvero un libro ogni dieci madrilenas»¹⁵⁸. La sfida dei socialisti, dapprima nei governi locali, fu quella di abbracciare ed accogliere con tolleranza il desiderio di cultura da parte dei cittadini per creare coesione ed identificazione. Già nel settembre del 1979, la città

¹⁵⁶ Inmaculada la Fuente, *La cultura en Madrid da de comer a más burócratas que artistas*, "El País", 31 marzo 1979.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

appariva irriconoscibile rispetto a pochi anni prima: «due settori fondamentali nella vita culturale della città danno le spalle alla paura e guardano con speranza al futuro, quello dei dipendenti della cultura dei quartieri e del municipio [...] che a volte sembrano *fuggire avanti*»¹⁵⁹.

Nella capitale, il sindaco socialista Tierno Galván, fin dall'aprile del 1979 abbracciò la volontà di una politica che sostenesse la produzione e la domanda culturale in città. Esponente dell'opposizione intellettuale al franchismo, maestro di una generazione che aveva combattuto contro il grigiore intellettuale franchista¹⁶⁰, il «vecchio professore», come veniva con affetto soprannominato, capì che la sfida per la modernizzazione spagnola passava per un rinvigorismento culturale degli spazi urbani spagnoli. Il primo discorso ufficiale di Tierno Galván, il 19 aprile del 1979, alla *Villa de Madrid* è più che illustrativo del pensiero socialista circa il ruolo di normalizzazione che doveva acquisire la cultura. Tierno Galván dichiarò:

«Il popolo di Madrid rappresenta un popolo giovane [...] E questa giovinezza si definisce nel particolare desiderio di conoscenza, in questa manifesta curiosità per la cultura, nel bisogno di essere a contatto con l'innovazione intellettuale ed espressiva, teatrale, letteraria, cinematografica. È nello stesso tempo espressione di gioia, una gioia che non è mai stata estranea ai madrileni, ma che avevano un po' dimenticato [...] infine, cultura del corpo e cultura dello spirito»¹⁶¹.

La cultura, pertanto, per i socialisti aveva l'importante compito di soddisfare il desiderio di libertà e di gioia dei cittadini. I primi sindaci democratici – primo tra tutti Tierno Galván – non fecero che assecondare questa necessità. Si mossero, pertanto, con un doppio movimento, attraverso il quale l'azione della *Consejería de Cultura del Ayuntamiento* promuoveva eventi tra il culturale ed il festivo. Ad esempio, a Madrid, accanto al programma di arricchimento infrastrutturale, si

¹⁵⁹ Rosa María Pereda, *Madrid cambia cara*, "El País", 14 settembre 1979. Il corsivo è mio.

¹⁶⁰ Enrique Tierno Galván era nato a Madrid nel 1918. Nel 1965 era stato allontanato dalla cattedra di diritto politico per aver partecipato alle contestazioni universitarie contro il regime. Nel 1968 fondò il Partido Socialista del Interior che nel 1974 si convertì in Partido Socialista Popular, per poi confluire nel 1978 nel PSOE, del quale Tierno fu nominato presidente onorario. Nell'aprile del 1979 venne eletto sindaco di Madrid con i voti di socialisti e comunisti e riconfermato nel 1983. Morì nel gennaio del 1986 per una grave malattia.

¹⁶¹ Il primo discorso ufficiale di Tierno Galván, in qualità di sindaco di Madrid, è tratto da: Bernard Bessière, *La culture espagnole: les mutations de l'après franquisme (1975-1992)*, op. cit., pp. 200-201.

affiancò la reintroduzione del *Carnevale* (1980), delle festività di *San Isidro*, la *Cabalgata de Reyes Magos* assieme ai festival di musica jazz e danza e ai *Veranos de la Villa*.

In una sapiente interpretazione antropologica del valore di rinsaldamento sociale ed evasione dei festeggiamenti, i socialisti favorirono nelle città quel timido cambiamento culturale che era già percettibile nell'estate del 1979. Incentivarono la riappropriazione della strada da parte dei cittadini e lasciarono spazio alla cultura marginale popolare ed urbana che, in particolare nella capitale, stava fiorendo, *fanzine*, affollati concerti rock, pellegrinaggi al Rastro, liberazione estrema dei costumi sessuali, *punks* come si potevano incontrare in Kings Road a Londra, che non avevano più nulla a che spartire né con il grigiore franchista né con l'impegnata contro-cultura *freak*.

Tutto ciò per le Giunte socialiste era vitale; modernità ed aria di libertà: questa era la politica culturale da portare avanti. Il sindaco Galván non mancò di convertirsi nel simbolo tangibile del nuovo discorso culturale adottato dal PSOE. Con un austero abito scuro, senza alcun tipo di imbarazzo, nel 1978, il socialista consegnò il premio del giornale *Pueblo* come «personaggio dell'anno» alla *vedette* Susana Estrada, che lo ricevette con il seno scoperto: il rinnovamento culturale e morale era ormai arrivato.

5. Tra l'euforia ed il disincanto

L'azione del Ministero della Cultura proiettò il proprio discorso politico in uno spazio pubblico, come era quello del postfranchismo, dominato da processi di segno contraddittorio. Da un lato, come si è appena cercato di rendere conto, emergeva nella società una spontanea e genuina «fame» di cultura. Anche Andrés Amorós, nel suo *Diario Cultural*, ci regala un commovente spaccato della vivacità che caratterizzava i cittadini madrileni che, entusiasti, partecipavano alle prime proiezioni cinematografiche estive all'aperto:

«Nella Sala Olimpia, il simpatico teatro di Lavapiés, hanno avuto la brillante idea di aprire un cinema d'estate. Un piccolo ritaglio nel País ha dato la notizia. [...] Le entrate ci sono costate cento

pesetas, la metà di un cinema ordinario. Proiettano sempre vecchi film. Cambiano il programma ogni tre giorni. Oggi ci tocca un vecchio film di Minnelli: *Home from the hill* [trad. spagnola: *Con él llegó el escándalo*]. [...] Nel pubblico la gente di quartiere superava di gran lunga i cinefili. Ci sono tanti giovani, però non mancano famiglie con bambini (quando uscì il film doveva essere 3-R o 4: ‘per maggiorenni con obiezioni’ o ‘gravemente pericolosa’), che corrono tra i tavolini, né le vecchie signore di quartiere. Tutti fanno commenti ad alta voce, più o meno divertenti, ed applaudono quando il ragazzo e la ragazza si baciano. [...] Nel fondo si vedono angoli di questa Madrid popolare: terrazze, balconi, tetti, gli spazi simmetrici della *corrala* di Miguel Servet. E sopra, da tutti i lati, il cielo blu, puntellato da antenne televisive. [...] Si accendono le luci, alla fine, e sfiliamo verso l'uscita. Osservo la gente e non vedo Inigo Cavero, né Gonzalo Fernández de la Mora o Julio Caro Baroja, che denunciano la decadenza culturale di questi tempi. Non mi stupisce. Saranno nel loro ufficio a riflettere sulla crisi di valori e ad organizzare la gestione della nostra cultura»¹⁶².

Il documento mette in evidenza come negli anni di transizione il vero protagonismo culturale appartenesse al complesso della società spagnola¹⁶³ che, al di là della politica del consenso portata avanti dalle istituzioni ufficiali, viveva con grande curiosità la rinnovata apertura del Paese. Probabilmente, in sintonia con la ricostruzione del clima culturale tratteggiata da Amorós, non venne risaldata a pieno, come al contrario era auspicato dall'élite culturale, la relazione tra addetti alla cultura e pubblico popolare. Da qui emerge una prima contraddizione all'interno della società spagnola: se è evidente l'euforia, il fervore e le aspettative per poter accedere ai prodotti culturali, vietati a lungo dalla censura morale cattolica o dai vertici franchisti, allo stesso tempo si assiste ad un progressivo scollamento e disinteresse per la vita politica. I dati parlano chiaro: nel corso del processo di normalizzazione democratica per la società spagnola è possibile ritracciare, quale pesante retaggio della smobilitazione politica franchista, una costante apatia nei confronti della vita politica; tra il 1977 ed il 1978 l'interesse per le vicende politiche raggiunse il livello massimo (16 per cento di cittadini “interessati” rispetto al complesso della società spagnola), per poi discendere

¹⁶² Andrés Amorós, *Diario Cultural*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, pp. 47-50.

¹⁶³ I protagonisti della vita culturale non sono più quegli intellettuali ed artisti che avevano portato avanti la resistenza al franchismo ma la società stessa. Cfr. Roberto Mesa Garrido, *La cultura y la política españolas. Desde la dictadura a la democracia*, in “Sistema”, n. 100, 1991, p. 83.

vertiginosamente a partire dal 1979 (11 per cento)¹⁶⁴. Nelle elezioni del 1979, inoltre, crebbe notevolmente il tasso di astensione.

Questo disinteresse non va a confliggere, però, con un altro dato, ovvero il riformismo della società spagnola in ambiti specifici, come le politiche di eguaglianza e benessere sociale. Il «cinismo» o «alienazione» politica convivevano, quindi, con il desiderio che, attraverso una serie di riforme graduali, si potessero ridurre le disparità ancora presenti nell'ambito socio-culturale¹⁶⁵.

Il Ministero della Cultura UCD, come si è detto, si fece parzialmente carico di queste richieste. Ma non fu sufficiente o, comunque, non fu in grado, nonostante una certa dose di sperimentalismo, di portare a termine i propri propositi. In questa fase iniziale della transizione, ciò che più contava erano le riforme economiche, fiscali e la stabilità politica, solo secondariamente le politiche sociali e culturali.

Si diffuse, di conseguenza, come in parte è già stato accennato, un generale sentimento di disincanto, di delusione per la realtà democratica che appariva diversa da come a lungo si era immaginata¹⁶⁶.

Il fenomeno del disincanto è un fenomeno culturale complesso, che investe differenti ambiti della vita sociale, politica e culturale tra il 1977 ed il 1981. Si trattò di un fenomeno essenzialmente politico che travolse il mondo dell'intellettualità a colpi di dibattiti sulla carta stampata, ma che finì per contagiare l'intera società postfranchista. Dapprima, nel contesto politico, soprattutto da parte della sinistra più radicale, comunista ed anarchica, si fece strada un profondo sentimento di delusione per la lentezza e la moderazione delle riforme

¹⁶⁴ Dati raccolti in: Cayo Sastre García, *Transición y Desmovilización política*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997, p. 79.

¹⁶⁵ José María Maravall, *La política de la transición*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 129-131.

¹⁶⁶ Non esistono ancora studi esaustivi sul processo culturale del *desencanto* sia nelle ripercussioni politiche sia in quelle artistiche. È possibile trovare dei riferimenti in: Juan Pecourt, *Los intelectuales y la transición política: un estudio del campo de la revista política en España*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2008, pp. 263-270. E, Bernard Bessière, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme*, op. cit., pp. 83-85. Sugli effetti che il «disincanto» ebbe nella produzione culturale transizionale si veda: Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, op. cit. Sul versante politico, una completa analisi del fenomeno all'interno della sinistra spagnola in: Ludolfo Paramio Rodrigo, *El final del desencanto*, in "Leviatán: Revista de hechos e ideas", 1982, n. 9, pp. 17-32. Sulla relazione tra le diverse generazioni in attivo nel postfranchismo, disincanto e *pasotismo*, si veda: José Luis Velázquez Jordana, *La generación de la democracia: historia de un desencanto*, Temas de Hoy, Madrid, 1995, pp. 75-80. E la testimonianza di Andrés Amorós, *El momento cultural español*, in AA.VV., *El año cultural español 1979*, Castalia, Madrid, 1979, pp. 7-26.

democratiche e per l'assenza di una netta rottura con il passato; il disincanto rappresentò il contraltare all'ottimismo del consenso costituzionale. In secondo luogo, gli stessi intellettuali ed artisti che avevano contribuito alla «resistenza» culturale al franchismo, avevano sfidato la polizia con la loro militanza clandestina, animato cineclub, incontri universitari e recital di poesia vissero con estrema difficoltà la nuova normalità democratica, dove non era più necessario nascondersi ed il patteggiamento politico era prassi quotidiana e dove, soprattutto, non si assisteva ad alcuna straordinaria rinascita culturale ma solo all'incremento della crisi economica e della violenza terrorista.

Utilizzando una lettura di natura psicologica, come nella sindrome di Stoccolma, sembrava che la morte di Franco avesse portato con sé la paura della libertà, in un perverso sentimento di astinenza dalle arbitrarie del sequestratore. Per esprimere questo contraddittorio stato d'animo di parte dell'intellettualità spagnola, Montalbán coniò l'espressione «contro Franco vivevamo meglio», che racchiudeva in sé il senso di impotenza innanzi ad un processo politico gestito dalle élite, di confusione e la radicale sfiducia nei confronti dell'azione governativa. Così commentava García San Miguel, direttore dell'Istituto di Studi Europeo:

«A cosa ubbidisce questo sentimento? [...] All'inflazione di aspettative generate dalla vecchia Opposizione al franchismo. [...] Dalla democrazia ci si aspettava, di contro, qualsiasi tipo di sorte: l'ingresso nel succulento Mercato Comune, il ritorno degli emigranti, e chissà che altre cose [...] La democrazia si era convertita in un mito. Tale fatto è forse esplicabile attraverso quelle particolari circostanze: non si può lottare senza speranze e le speranze, a lungo alimentate, si trasformarono in fantasmi. Tuttavia, il cittadino non «compromesso con la politica» per il quale è lo stesso franchismo o democrazia, e che votò la riforma perché gliela misero davanti agli occhi, non riesce a vedere dove stia tale bellezza: lavora nello stesso ufficio, prende il caffè nello stesso bar, sente la notte più insicura ed il giorno egualmente noioso, percepisce che il salario non aumenta ed i prezzi si alzano. E si disillude. [...] La gente contempla una valanga di signori che, a forza di dire cose vaghe, finiscono per dire tutti lo stesso, sarebbe a dire, nulla. [...] Con la democrazia sembra che si disilludano alcuni di quelli che vi credettero. [...] Gli piace la democrazia, e per questo, vorrebbero vederla godere di maggior salute. Sanno che la democrazia diretta non è possibile e che la partecipazione del cittadino, nelle circostanze attuali, deve essere limitata. [...] Però pensano che un poco di più, solo un poco di più di democrazia sì che ci potrebbe essere»¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Luis García San Miguel, *Sobre el desencanto de la democracia*, "El País", 2 marzo 1979.

Questa riflessione riassume in sé tutti gli ingredienti del disincanto postfranchista: il senso di noia ed atonia che stava contagiando l'intero corpo sociale, il rifiuto per una democrazia che appariva più burocratica che partecipativa, il senso di incompletezza e critica rispetto al processo di consolidamento democratico che aleggiava nel mondo dell'intellettualità. In particolare tale percezione, dovuta alle oggettive condizioni con le quali venne condotta la transizione politica, si riverberò con forza nella generazione che si era scontrata con il franchismo negli anni Sessanta, sono i «giovani padri [...] che nonostante tutto dirigono collezioni di libri, organizzano atti socio-letterari, creano gruppi e continuano ad incontrarsi nei locali alla moda. L'anno scorso ci furono più presentazioni di libri che giorni, un'autentica furia»¹⁶⁸.

Il disincanto non implicò, come a prima vista potrebbe apparire, quindi, un freno all'energia che, latente, scorreva all'interno della società spagnola. Disincanto ed euforia convivevano. La spontanea e popolare volontà di provare cosa significasse vivere e prendere parte alla democrazia si legò al ripiegamento verso un individualismo apolitico e disincantato. Tale stato d'animo, che stava contagiando buona parte della società spagnola, si modellò con effetti particolari nelle generazioni più giovani, nei figli di coloro che avevano resistito alla dittatura franchista:

«Manolo M., per esempio, ha diciassette anni. I suoi genitori sono intellettuali di sinistra. Sta scoprendo ora la poesia barocca e modernista e si sbroglia bene con *Garcilaso* e con *Las Soledades* [poesia erudita spagnola del Seicento] a partire da una determinata musica: i Pink Floyd, forse. Ha la possibilità di fare il COU [corso di orientamento universitario] negli Stati Uniti, però ne dubita: 'Ora le cose stanno succedendo in Spagna. Perderei un anno; non potrei tornare sicuramente mai più ad essere in sintonia con quello che sta succedendo'. *Le cose* alle quale si riferisce, senz'altro, non sono quelle che vengono pubblicate in prima pagina nei quotidiani, e nemmeno quelle che non accadono quasi mai *in provincia*: sono i primi concerti rock di massa, festaioli, 8 mila persone nel padiglione del *Real Madrid* [...] Decadenti ed insensibili, mitomani e timidi, scandalosi ed infinitamente dolci, i più giovani non possono avere nostalgia, però hanno illusioni rivoluzionarie; passano sopra alla politica parlamentare e dei partiti [...] E l'entusiasmo ha i suoi miti: festival di musica, nuove band per migliaia di persone, *fanzine* ciclostilate che rendono conto di quello che succede»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Rosa María Pereda, *Madrid cambia cara*, "El País", 14 settembre 1979.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Da questi giovani, sui quali si concentrò l'attenzione delle Giunte socialiste, stava dal basso emergendo il rinnovamento culturale postfranchista. La gioventù urbana, figlia della modernizzazione e dei consumi della Spagna tecnocratica degli anni Sessanta, proiettava la propria presenza nello spazio metropolitano rinnovato della democrazia. Non si trattava di un movimento con connotazioni politiche, quanto più di un avvicinamento spontaneo e festoso alla vita e all'identità cittadina. I ragazzi nutrivano un completo disinteresse per le vicende della vita pubblica, al contrario, l'energia indirizzata al rinnovamento culturale si concentrò sull'aggregazione sociale, sulle uscite e locali notturni, sulla musica rock e pop. I primi passi per riappropriarsi, spontaneamente, della nuova realtà cittadina passarono per un rinnovato rapporto con i prodotti musicali di massa e, di conseguenza, sulla capacità aggregativa del pop e del rock, quale strumento di creazione di nuovi segni di identificazione collettiva.

Per dare un'idea di quanto tale fenomeno fu precoce, è necessario ricordare come nel 1974 a Barcellona, nonostante la censura, già circolavano riviste, come *Star* o *Ajoblanco*, dai contenuti fortemente libertari e che accanto a tematiche legate alla liberazione sessuale, alle droghe, davano spazio ai primi fumetti *underground*, nel Rastro di Madrid nel 1976 prese piede la *Cascorro Factory* (Ceesepe, Alberto García Alix, El Hortelano) eterogeneo progetto che si dedicava a divulgare e tradurre fumetti della controcultura americana, nel 1976 a Madrid apre il bar *Pentagrama*, che si convertirà presto in uno dei locali centrali della vita notturna madrilenica con esposizioni e concerti, nel 1977 nasceva il gruppo pop-punk *Kaka de Luxe* (Fernando Márquez, Manolo Campoamor, Carlos Berlanga, Enrique Sierra, Alaska, Nacho Canut e Pablo Martínez). Il gruppo funse da apri-pista per altre band: nel 1979 *Alaska y los Pegamoides*, poi *Alaska y Dinarama*, *Radio Futura* e *Parálisis Permanente*. Nel 1978 si formarono *Nacha Pop* e nello stesso periodo si moltiplicarono le band rock, mentre a Madrid nello stesso anno fu istituito il primo *Trofeo Rock Villa de Madrid*. A differenza dei gruppi pop, più disimpegnati, i «rockers», come *Ramoncín*, *Asfalto* o *Topo*, per citare alcuni dei gruppi più celebri, portavano alla luce con i loro testi i problemi e disagi dei quartieri metropolitani,

oltre che la necessità di recuperare il degrado cittadino¹⁷⁰. Nello stesso periodo (1979) apriva nel quartiere madrileni di Malasaña il locale *La Vía Lactea* e Pedro Almodóvar e Fabio Mc Namara si esibivano, con scintillanti abiti femminili, al *Rockola*.

Fu, quindi, in un contesto urbano, come quello madrileni, caratterizzato da una spontanea allegria, effervescenza da parte dei più giovani e di piccoli gruppi che volevano essere non solo più liberi ma soprattutto «moderni» che emerge, dapprima nella capitale, il rinnovamento culturale democratico. Si parla di *movida*, un termine alquanto ambiguo, che, tuttavia, indica il «movimento» presente nella società spagnola, il desiderio di «animare» la strada, l'effervescenza che stimolava la gioventù spagnola e che, in questa prima fase, almeno fino al 1981, coinvolge un ristretto nucleo di intraprendenti ragazzi madrileni, nati in città o giunti da poco nella capitale da Valencia, Barcellona e dalle altre città spagnole. La giornalista, Paloma Chamorro, parla di un «gruppo di amici» che si potevano «contare nella dita di una mano», Pedro Almodóvar, la cantante Alaska, il disegnatore Ceesepe, il figlio dell'omonimo regista Carlos Berlanga, il fotografo Alberto García Alix ed Ouka Lele, la stilista Sybilla, gli artisti Costus...¹⁷¹. Questi giovani contribuirono a recuperare e far circolare in Spagna essenzialmente la cultura musicale anglosassone che nella Spagna franchista era arrivata con il contagocce, Rolling Stone, David Bowie ed il punk dei Sex Pistols, Ramones o The Clash, si rifacevano alla controultura americana fumettistica di Robert Crumb, Gilbert Sheldon, ammiravano Andy Warhol e professavano una completa liberazione nei costumi sessuali, nell'esibizione dell'omosessualità, nell'uso delle droghe.

Il comune denominatore dei primi incontri musicali ed artistici era l'improvvisazione, la fascinazione per quanto di nuovo stava arrivando da Londra,

¹⁷⁰ Per avere un'idea dell'eccentrico panorama musicale di questi anni, si veda: José Manuel Lechado, *La movida. Una crónica de los 80*, Algaba Ediciones, Madrid, 2005, pp. 35-105. Sulle vicende della *movida* si veda: Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Velecio Editores, Madrid, 2006. Juan Carlos de la Iglesia, *Angeles de néon. Fin de siglo en Madrid*, Espasa-Calpe, 2003. Silvia Grijalba, *Dios salve a la movida*, Espejo de Tinta, Madrid, 2006. Testimonianze sugli anni e sull'attività della *movida* in: AA.VV., *Caminos de un tiempo (1973-1987)*, Asociación Cultural Caminos, Madrid, 2006. Luis Antonio De Villena, *Madrid ha muerto: esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*, Planeta, Barcellona, 1999. Sabino Méndez, *Corre rocker. Crónica personal de los Ochenta*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000. Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la movida*, Plaza & Janes, Barcellona, 2002. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa y otros textos*, Anagrama, Barcellona, 1991.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 179.

da New York, da Amsterdam, il desiderio di modernità e superamento della mediocrità estetica dominante, che oscillava tra la pacchianità *camp*, il provincialismo folk, il sentimentalismo da fotoromanzo e l'austerità franchista. D'altro canto, nei gruppi giovanili emergenti era evidente la dimensione ludica, l'allegria, la ricerca di leggerezza e caos per ribellarsi non solo dai rigori imposti dalla dittatura ma anche dall'estetica marxista: il disimpegno, il disincanto politico e la volontà di stupire e di portare una boccata d'aria fresca si fusero e confusero con la reazione al modello di intellettuale e di produzione culturale socialmente compromessi degli anni Sessanta.

L'aspetto più interessante di questa prima fase della *movida* fu proprio la capacità di instillare una nuova energia nell'intero corpo sociale spagnolo, di coinvolgere nel tempo le nuove generazioni in un rinnovato senso di appartenenza cittadina, e, se si osserva il fenomeno da un'altra angolatura, l'energia che lo contraddistinse da subito, emergeva dalla stessa dimensione popolare, dal basso, dalla volontà di liberarsi e rinnovarsi con i pochi mezzi che la realtà forniva. Musica, emulazione dei divi rock inglesi, provocazione estrema, la possibilità di ripercorrere la liberazione morale del 68 acquisirono particolare vitalità perché si trovarono ad operare in un contesto sociale nel quale per la prima volta si concretizzava «[...] lo scontro di una cultura internazionale [...] con una situazione vergine, dove tutti hanno bisogno di cultura, denaro, esperienze [...]»¹⁷². E la dimensione del «vissuto» o del «voler sperimentare assieme» si convertì, a mio avviso, nell'elemento principale dell'intero fenomeno di risveglio culturale giovanile.

Ciò nondimeno, è importante sottolineare come questo tentativo da parte dei più giovani di sintonizzarsi a livello culturale con quanto stava accadendo in Europa e nel mondo in questa prima fase coinvolse una piccola realtà marginale, essenzialmente urbana. La *movida* fu in grado di cogliere il «senso di movimento accelerato» in ogni direzione che stava vivendo un Paese, dove, «viaggiare dai paesini di provincia alla città è come viaggiare attraverso il tempo», nonostante, alla fine, sia la città sia la provincia fossero esposte allo stesso flusso comunicativo

¹⁷² Il corsivo è mio. Sono queste le riflessioni del direttore dell'emblematica rivista *La luna de Madrid*, Borja Casani circa il sostrato sociologico che animò la *movida*. José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Árdora Ediciones, Madrid, 1991, p. 43.

dei mezzi di comunicazione di massa¹⁷³. In altre parole, attraverso le prime manifestazioni della *movida* fu contemporaneamente possibile abbracciare attraverso la musica, la fotografia e trasgressive performance sia l'anacronistico provincialismo spagnolo sia, grazie ad espressioni culturali di natura popolare, proiettare la volontà di una nuova identità moderna per la Spagna democratica¹⁷⁴.

Lo stesso Ministero di Cultura UCD, seppure non ostacolò l'evoluzione del movimento giovanile cittadino che, spontaneamente, si fondeva con una più complessiva liberazione morale nei costumi collettivi – il *destape* transizionale – visse solo trasversalmente il fenomeno. Anzi, come si è detto, il più delle volte i ministri di Cultura centristi si dimostrarono assai critici di fronte al proliferare di materiale che aveva ad oggetto la sessualità, l'eroticismo e la nudità come, d'altra parte, la *Nueva Ola* musicale ed artistica non comparve praticamente mai, se non in termini critici, nelle riflessioni sulla gestione culturale da parte dell'ente statale.

Certo, il Ministero UCD fu cosciente di come la «gioventù» dovesse rappresentare uno degli obiettivi prioritari della propria politica culturale. Nel nuovo Ministero di Cultura venne istituita, pertanto, la *Dirección General de la Juventud* (con relativo *Instituto de la Juventud*), dal momento che, secondo la struttura statale, «oggi si può affermare che il problema globale della riforma della società deve essere risolto con i giovani»¹⁷⁵. Nonostante le buone intenzioni e la consapevolezza che «la ricerca e consolidazione della democrazia implica il riconoscimento di generazioni diverse come modelli diversi di sviluppo comunitario»¹⁷⁶, la politica proposta dall'UCD per i giovani nel 1978 vide il contributo all'organizzazione di un convegno mondiale a Valladolid della *Juventud Estudiante Católica* e del *Movimiento Internacional de Estudiantes Católicos*, un seminario organizzato dalle *Juventudes Socialistas* sulla disoccupazione e, come in epoca franchista, camping e viaggi estivi, oltre che il mantenimento di residenze, colonie e case per la gioventù¹⁷⁷. In sintesi,

¹⁷³ Jo Labanyi, *Conclusion: Modernity and Cultural Pluralism*, in Helen Graham e Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies: the struggle for modernity*, op. cit., p. 398.

¹⁷⁴ La coesistenza nelle manifestazioni culturali della *movida* di una dimensione provinciale, popolare e del «kitsch franchista» con la volontà di proiettarsi come un movimento «moderno» è sottolineata in: Noël M. Valis, *The culture of cursilería: bad taste, kitsch, and class in modern Spain*, Duke University Press, Durham, 2003, p. 279.

¹⁷⁵ CDC, *Dirección General de la Juventud*, Dirección General de la Juventud. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978, p. 9.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 18-20.

nessuna rottura con il passato, nonostante la consapevolezza del potenziale conflittuale, oltre che di innovazione, dei più giovani.

È possibile trarre una prima basilare conclusione per la nostra riflessione sulla politica ministeriale in ambito popolare. Le strutture ufficiali, tra il 1977 ed il 1982, aprirono il dibattito ed avviarono degli sperimentali, spesso davvero originali, tentativi di popolarizzazione della cultura, tuttavia, lo fecero senza riuscire a sintonizzarsi completamente con quanto stava accadendo nella società, nonostante la mole di sondaggi, inchieste e studi sociologici di varia natura.

In un certo senso, è evidente come il Ministero fece propria la priorità della «democrazia culturale», tuttavia, nel tentativo di definire a priori mezzi e strumenti per rendere più accessibile a tutti la produzione artistica del Paese non considerò quanto stava emergendo dalle stesse viscere della società. Furono i socialisti, al contrario, a rendersene conto, ad ascoltare e a potenziare a proprio vantaggio la pluralità di spinte creative alle quali i cittadini, con estrema spontaneità, stavano dando vita.

L'UCD, come la documentazione raccolta dimostra, si prefisse una sorta di *democratizzazione dall'alto* della produzione culturale, nella quale la liberalizzazione in alcuni campi artistici si fondeva con misure statali di trasmissione e diffusione culturale. Mancò, in sintesi, una complessiva preoccupazione per quanto si stava elaborando e vivendo nelle strade e per il desiderio di evasione giovanile: l'attenzione era tutta rivolta alla costruzione di un nuovo apparato istituzionale e democratico e, di conseguenza, la frattura tra dimensione popolare e politica d'élite venne ricucita essenzialmente a livello simbolico, non nella concretezza della vita quotidiana.

Le nuove Giunte municipali democratiche, di contro, a partire dal 1979 si fecero più ricettive e, in assenza di paradigmi teorici dominanti, assorbirono il qualunque sociale che si confondeva con «quella specie di spontaneità, di innocenza, di incoscienza, di fare le cose perché sì, perché ti piace»¹⁷⁸, con le rivendicazioni di rigenerazionismo urbano dei movimenti cittadini nell'obiettivo di elaborare una nuova politica culturale attenta al presente. E tale politica socialista, che non in pochi circostanze, è stata tacciata di «populismo» cercò, con estremo

¹⁷⁸ Sono queste le parole di Almodóvar in: José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 215.

realismo, di esorcizzare il disincanto per assorbire nel discorso di consolidamento democratico la vitalità, la modernità, la dimensione collettiva e partecipativa insite in queste prime manifestazioni di rinnovamento culturale del Paese. In altre parole, la politica culturale municipale dell'opposizione tentò di risaldare le abitudini e pratiche culturali della cittadinanza con la dimensione istituzionale¹⁷⁹. Sia l'UCD sia le Giunte socialiste/comuniste, però, condivisero l'idea di una politica culturale popolare che si convertisse in parte integrante del *Welfare State* della penisola iberica. La gestione della cultura popolare entrò, quindi, nell'agenda delle attività governative con l'obiettivo di ridurre le ingiustizie sociali, accrescere l'opportunità per la cittadinanza di partecipare nella vita collettiva e democratica del Paese e reagire alle trasformazioni apportate dall'industrializzazione ed urbanizzazione. Il Governo UCD applicò un modello politico ibrido e con importanti sfumature¹⁸⁰. Da un lato, secondo parametri socialdemocratici, la priorità fu quella, attraverso le misure indicate, di rendere più accessibile alla cittadinanza la vita culturale del Paese, dall'altro non mancò una forte componente conservatrice. Come accadeva nelle altre democrazie occidentali, la transizione ad una cultura democratica fu accompagnata dall'istituzione di enti che incoraggiassero le forme culturali folk, popolari e comunitarie. La cultura venne concepita quale privilegiata dimensione popolare e, di conseguenza, le strutture governative ne incentivarono la produzione che veniva «dal popolo stesso», ponendo in ombra l'idea di una massa popolare, indistinta, a lungo etero-diretta e, al contrario, potenziandone la volontà creativa e partecipativa che si rispecchiava nel recupero delle differenti identità locali e regionali. Questo interesse per il «popolare», al di là di tutto, non si spinse in ambiti che potessero incrinare l'ordine tradizionale: la direzione culturale UCD si concretizzò, pertanto, in una politica di basso profilo, priva di paradigmi conduttori, priva di contenuti di forte impatto emotivo che, seppure favorì una transizione di natura conciliatoria, impedì

¹⁷⁹ Se applichiamo l'analisi di Bourdieu si potrebbe dire che si assiste ad una «quasi perfetta coincidenza tra habitus ed habitat». Si veda: Pierre Bourdieu, *Pascalian Meditations* (tradotto da Richard Nice), Polity, Oxford, 2002, p. 147.

¹⁸⁰ Raccoglio la struttura analitica di Zimmer e Toepler sul rapporto tra differenti «tipi ideali» di Welfare State e gestione della politica culturale: Annette Zimmer, Stefan Toepler, *Cultural Policies and the Welfare State: the Cases of Sweden, Germany and the United States*, in "The Journal of Arts Management, Law and Society", v. 26, n. 3, 1996, pp. 167-193.

all'UCD di «sintonizzarsi» effettivamente con l'energia, voglia di cambiamento e domanda di cultura che, latente, emergeva dalla società spagnola.

Capitolo IV. L'imperativo del recupero dei segni d'identità

1. Recuperare per ricostruire un'identità culturale

La *Ley de Memoria Histórica* di José Luis Rodríguez Zapatero ha acceso un forte dibattito: è comune oggi far riferimento, spesso con forti dosi di critica, al «patto dell'oblio» che suggellò il processo di transizione alla democrazia; il passato della Guerra Civile e del franchismo venne accantonato dal percorso di democratizzazione e volutamente celato dal dibattito pubblico per evitare possibili difficoltà nella restaurazione delle istituzioni parlamentari.

È chiaro che una delle peculiarità trasversali allo stesso processo di transizione si può ravvisare nella condivisa volontà delle differenti forze politiche di puntare su un'ampia riconciliazione che implicasse il definitivo superamento delle divisioni che durante la dittatura avevano contribuito alla frammentazione del tessuto sociale spagnolo. La pacificazione tra franchisti ed oppositori del regime si concretizzò nell'esplicito rifiuto di utilizzare all'interno dei discorsi politici riferimenti chiari alla guerra fratricida e alla lunga repressione perpetrata dai vertici della dittatura. Le conseguenze di tale negoziazione rispetto alla memoria del conflitto civile e della repressione dittatoriale si riverberarono nelle modalità in cui il discorso politico si plasmò nelle istituzioni governative democratiche.

Come si è visto in merito alla trasformazione istituzionale del *Ministerio de Información y Turismo* al *Ministerio de Cultura*, la transizione alla democrazia spagnola si basò più che sull'occultamento del passato su un tacito silenzio rispetto a contenuti e strutture dittatoriali per rendere possibile la ricostruzione democratica senza ricorrere a purghe del precedente corpo amministrativo.

È possibile, quindi, rintracciare un compromesso diffuso, che attraversò l'intero corpo politico, per smantellare il regime autoritario grazie all'introduzione di nuove formule di gestione democratica che non si accompagnarono ad alcuna misura di giustizia retroattiva, né di condanna simbolica della dittatura¹.

¹ Si veda: Paloma Aguilar Fernández, *Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición*, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Madrid, 2001.

L'esplicito desiderio degli anni di democratizzazione di guardare avanti ed "astrarsi" dal quarantennio di regime dittatoriale è oggi condannato da più parti in quanto negativo lasciato per il consolidamento della giovane democrazia spagnola. Ora, la decisione di tralasciare volutamente il passato della Guerra Civile e della lotta antifranchista nella strutturazione della democrazia ha, come è ovvio, generato diverse ripercussioni nella vita della Spagna postfranchista, tuttavia, è necessario sfumare il discorso sull'oblio della transizione.

È evidente, infatti, che il campo della cultura e quello della politica non vissero e tradussero nelle pratiche quotidiane il «patto del silenzio» in maniera analoga. Dal punto di vista politico, l'accordo tra élite si concretizzò nell'occultamento all'interno dei discorsi pubblici dei riferimenti più spinosi al conflitto civile in nome di una visione della guerra quale «tragedia collettiva» che assolutamente non doveva interferire.

Nel campo culturale, al contrario, si assiste ad una vera e propria saturazione della memoria. In tutti gli ambiti della produzione artistica, dal cinema alla letteratura, il passato della Guerra Civile, non tanto quello degli anni della dittatura, divenne l'oggetto privilegiato di artisti e di intellettuali, oltre che di numerose memorie autobiografiche dei protagonisti del tempo.

Diversi studiosi hanno trattato l'argomento e messo in luce le sfumature con le quali nelle opere d'arte venne affrontata la questione della memoria dittatoriale². Paloma Aguilar Fernández, in particolare, ha attentamente analizzato i prodotti culturali che hanno ottenuto più successo di pubblico durante la transizione. Tra questi si possono annoverare diversi titoli di opere che parlano della guerra, della dittatura o evocano entrambe³. Ad esempio, il film *Furtivos* di José Luis Borau, che tratta del servilismo rurale e dell'autoritarismo dei governatori locali, fu il film più visto nel 1975; nel 1977, invece, *La guerra de papá* di Antonio Mercero, una

² La produzione culturale transizionale, in particolare cinematografica e letteraria, che affronta tematiche legate alla Guerra Civile e alla dittatura, in particolare cinematografica e letteraria, è stata studiata, ad esempio, da: José Carlos Mainer, *Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000)*, in Santos Juliá (a cura di), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, pp. 135-161. Vicente Sánchez Biosca, *Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo*, in "Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen", n. 49, 2005, pp. 32-53. Anche Gabriele Ranzato condivide l'idea dell'assenza del patto dell'oblio nella dimensione culturale. Cfr. Gabriele Ranzato, *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

³ Paloma Aguilar Fernández, *La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas*, in Santos Juliá (a cura di), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, pp. 288-298.

tragicommedia sulle difficoltà di riconciliazione delle *dos Españas* rappresentò la seconda pellicola con più audience e nel 1978 *La escopeta nacional* di Luis Berlanga raggiunse il terzo posto, trattando in modo satirico la questione della corruzione del franchismo. In particolare, quest'ultimo film ci consente di riflettere su un punto: il pubblico della transizione preferì i prodotti culturali che affrontassero la storia recente spagnola in modo satirico ed umoristico e fossero in grado di esorcizzare il timore per un passato traumatico. Ebbero particolare seguito anche film, come *A la legión le gustan las mujeres (...y a las mujeres les gusta la legión)* di Rafael Gil, dove il ricordo del passato si articola in una trama assurda, grottesca, nella quale non mancano espliciti riferimenti erotici. D'altro canto, è noto come durante la transizione la satira e l'humor nero rappresentarono nelle vignette di celebri fumettisti, come Mingote, Perich e Forges, un genere con grande esito di pubblico.

In altri termini, la produzione artistica affrontò la questione del passato ma, in linea con i desideri del pubblico, lo fece in modo indiretto, lasciando da parte gli aspetti più spinosi e traumatici della questione e privilegiando in ogni caso un messaggio di riconciliazione.

Ed il Ministero della Cultura, istituzione che agisce alla confluenza di due sfere, quella politica e quella culturale, come si comportò in merito?

Per rispondere a questa domanda, si deve ricordare che il campo culturale del Ministero rappresenta uno spazio dove forze di natura differente operano assieme e, nel contempo, si scontrano in differenti piani dialettici.

In questo caso, il Ministero di Cultura seguì sia la linea generale governativa di «silenzio» nei confronti del passato dittatoriale sia di «recupero» dell'alta cultura spagnola oscurata dal franchismo. Pare una contraddizione in termini ma secondo queste linee il Ministero gestì la propria agenda culturale.

Il «silenzio» è evidente in diversi aspetti della politica del Ministero UCD: non vi fu alcuna ufficiale presa di posizione nei confronti del passato o della repressione e cultura franchista. La continuità con la realtà culturale del tardo franchismo, d'altra parte, era evidente.

Come è già stato in più occasioni messo in evidenza, la transizione della produzione culturale si concretizzò nel bagaglio artistico a cavallo tra gli anni '50 e '60 e, dopo, la morte di Franco, di conseguenza, non si assistette ad alcuna

esplicita rottura nel panorama dell'alta cultura. Tuttavia, il Ministero della Cultura si indirizzò verso una politica di normalizzazione ed ufficializzazione della realtà culturale che si era sviluppata ed era riuscita a circolare nonostante la stretta vigilanza della censura franchista.

In altre parole, l'obiettivo, alla pari di quanto i governi UCD stavano portando avanti nell'ambito politico, era quello di «naturalizzare» la produzione artistica che già era «naturale» nel mondo della cultura spagnola. Questo fine venne portato a termine con una forte attenzione alla «governabilità» dell'intero processo. Il Ministero della Cultura non si riferì, se non indirettamente, alle ripercussioni della condizione dittatoriale nei confronti del mondo artistico, bensì, preferì concretizzare, senza esplicitarlo, un percorso di ricostruzione del bagaglio culturale del Paese attingendo sia dalla realtà antecedente la guerra civile sia dall'*establishment* culturale liberale ed antifranchista che la dittatura non era riuscita ad affossare.

La volontà di non esprimere in modo diretto e con dichiarate manifestazioni pubbliche l'istituzionalizzazione della produzione artistica sorta per lo più all'interno dell'antifranchismo non impedisce, però, di ravvisare con estrema chiarezza, una serie di iniziative per reincorporare nel tessuto identitario del Paese quella che nel mondo era già riconosciuta come la cultura degna di nota e di valore della penisola iberica.

La politica ministeriale nel frangente dell'alta cultura si fondò sull'imperativo della *recuperación* che si affiancò alla volontà di ripristinare il tessuto identitario spagnolo, senza tuttavia perdere l'equilibrio e controllo sull'intero processo. In questo senso, è possibile individuare una sorta di «meccanismo di controllo» indiretto: la produzione artistica della resistenza antifranchista venne istituzionalmente reintegrata all'interno del bagaglio culturale della Spagna monarchica attraverso una serie di operazioni ministeriali ma l'intero processo di reintegrazione soggiacque all'attenta sorveglianza dei vertici UCD.

Nessuna festa o celebrazione pubblica – nemmeno metaforica – fece sì che gli spagnoli potessero nuovamente godere di un'arte democratica, semplicemente il Ministero della Cultura diede ufficiale visibilità ad artisti ed intellettuali, come Miró, Picasso o la generazione del '27 che erano già stati dei punti di riferimento della cultura di resistenza durante il franchismo.

La nuova retorica del potere si fondava sul principio dell'integrazione; non venivano oscurati e condannati gli anni di dittatura ma nel contempo si rendeva pubblico che per la nuova cittadinanza democratica i riferimenti eruditi provenivano essenzialmente dal mondo della cultura antifranchista e dall'evoluzione della produzione artistica degli anni dittatoriali.

1.1. Un discorso politico fondato sulla «normalizzazione» del passato

La politica culturale è una politica di «aggettivazione»⁴, ovvero, come nelle strutture grammaticali l'aggettivo crea fondamentali sfumature al complessivo significato dell'enunciato, così all'interno del più generale spettro delle politiche governative, la politica della cultura permette di rintracciare e creare gradazioni, mediazioni e differenti coloriture alle dinamiche del potere politico. Così, l'obiettivo del «recuperare» il mondo della cultura e dell'arte non ufficiali durante il franchismo rappresenta il vero tratto unificante della politica culturale UCD e costituisce la sfumatura d'eccezione ad un complessivo discorso politico fondato sull'oblio e silenzio.

Il Ministro Cabanillas fu consapevole di questa funzione della politica culturale. Non è raro trovare dichiarazioni ministeriali al riguardo che vanno in direzione opposta a quanto affermato da più studiosi circa un processo transizionale legato esclusivamente al presente e alle contingenze politiche:

«Avvertiamo, d'altra parte, che, come diceva Ortega: “Il passato non si è preso l'incarico di passare perché lo neghiamo, ma perché lo integriamo”. Da ciò deriva che l'altra missione dello Stato, all'interno dell'offerta di beni culturali, sia la conservazione del Patrimonio culturale, come eredità delle passate generazioni [...] L'azione tra i valori di ieri ed i valori di oggi implica conseguire un sistema culturale capace di servire all'eredità storica e allo stesso tempo capace di elaborare nuove forme di espressione»⁵.

In queste dichiarazioni del Ministro Pío Cabanillas sono contenuti i principi ispiratori della politica di recupero dell'UCD. In primo luogo, l'idea di

⁴ Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, Glasgow, 2004, p. 5.

⁵ Riportiamo alcune dichiarazioni estrapolate da: Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977- diciembre 1978*, op. cit., p. 23.

«integrazione» come elemento trasversale alle produzioni culturali del passato. Non vi è la volontà di «negare» nulla del passato, ma di inserirlo all'interno dell'*establishment* artistico del Paese. Solo così – spiega Cabanillas – ovvero solo attraverso una riscoperta del valore culturale del passato sarà possibile creare il «tessuto psicologico»⁶ in grado di accrescere la produttività artistica del presente. In altre sedi, il Ministro affermava che la funzione del Ministero di Cultura era «diffondere e nobilitare la cultura» e, quindi, che la sua prima attività sarebbe stata quella di :

«realizzare un grande inventario della cultura spagnola degli uomini che abbiamo all'interno e che abbiamo fuori e dei mezzi con i quali possiamo contare a livello nazionale e all'estero. Solo con un bilancio che io chiamerei morale, a base di dati obiettivi di quanto esiste, potremo iniziare una nuova avventura culturale»⁷.

Il principio della *recuperación*, quindi, si basava sulla necessità di un «bilancio morale» del passato, sulla necessità di fare un computo circa la realtà culturale del Paese e rappresentava l'anno zero – per così dire – di una possibile rinascita culturale spagnola. In secondo luogo, non dimentichiamo che la produzione artistica spagnola non presentava al momento, poi, elementi così innovatori. E, quindi, della necessità di recuperare si fece virtù rispetto ad un panorama in generale debitore del decennio precedente.

L'operazione di restaurazione e normalizzazione artistica, inoltre, si fondava sulla consapevolezza, in realtà già presente durante la dittatura, che, come spiega Bourdieu, il potere ed il capitale di uno Stato non sono riconducibili esclusivamente alla sfera materiale ma che hanno pure importanti dimensioni simboliche⁸; il capitale economico era solo uno degli aspetti che i governi transizionali dovevano considerare, a questo capitale era necessario includere la dimensione sociale e culturale per rendere possibile la democratizzazione del Paese.

⁶ «L'artista come creatore del nuovo contesto psichico. [...] la degradazione della vita urbana, [...] ci spingono a che l'artista giochi nel futuro un ruolo analogo all'ecologo, cercando di creare l'"arte del contesto"». Cit. in: Pío Cabanillas, *Principios para una política cultural*, op. cit.

⁷ Pío Cabanillas: "La misión del poder político es servir a la cultura", "El País", 2 settembre 1977.

⁸ Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Harvard University Press, Cambridge, 1991.

Le operazioni di «recupero» riguardarono l'intero spettro delle forme artistiche e si legarono direttamente alla funzione di legittimazione del nuovo Stato democratico che la cultura poteva rivestire in quel momento. Il percorso di legittimazione si fondava sull'inclusione del passato culturale antifranchista ma non sulla speculare negazione della dittatura, bensì su un oculato percorso di cernita di opere d'arte che potevano trasmettere, come vedremo, determinati significati e, quindi, valori democratici alla collettività.

In questo senso la politica culturale contribuì a strutturare l'immaginario sociale della democrazia. La stessa produzione artistica nella delicata fase di passaggio da un sistema autoritario alla normalità delle istituzioni democratiche contribuì alla stabilità del nuovo sistema parlamentare, senza colpi di scena ma nemmeno senza il rifiuto di dare simbolicamente corpo ad una nuova estetica democratica che si fondava sul riconoscimento del valore artistico del passato.

È importante tornare a sottolineare come diversi tentativi di riallacciare i legami con la tradizione culturale repubblicana risalissero da parte delle autorità spagnole già alla seconda metà degli anni Cinquanta. Quindi, il fenomeno non fu in assoluto nuovo. Più che altro, l'idea di *recuperación* rinsaldò e portò a termine il modello di liberalizzazione culturale con il quale cattolici e falangisti franchisti avevano già convissuto durante la dittatura.

Diverse riflessioni consentono di evidenziare come la politica di recupero non rappresentò in assoluto un'operazione culturale propriamente innovativa per la democrazia. Dal punto di vista della circolazione dei contenuti culturali ed artistici, ad esempio, gli scambi tra la produzione intellettuale dell'esilio e quella all'interno del Paese, più o meno ufficiali, non erano mancati nei decenni precedenti e si erano maggiormente intensificati negli ultimi anni della dittatura⁹. Non si trattava solo del «ponte» che alcune riviste, come *Ínsula* o *Índice*, rappresentarono nel mettere a contatto due realtà, tenute a lungo separate dalle istituzioni franchiste, bensì le stesse autorità governative, in diversi ambiti artistici, non mancarono di tendere la mano o semplicemente esplorare il terreno della produzione artistica dell'esilio e dell'opposizione per motivi diplomatici e di equilibrio politico interno. Il caso più emblematico è senza dubbio, come si è detto, quello del *Guernica* di

⁹ Sulla questione del «ponte culturale» tra esiliati e resistenza culturale, si veda: Jordi Gracia, *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Anagrama, Barcellona, 2010.

Picasso che già dagli anni Cinquanta per ragioni di lustro diplomatico e di nazionalismo culturale era una delle opere d'arte «in esilio» più fervidamente desiderate dalle autorità franchiste.

Il filosofo Abellán in merito riporta un significativo aneddoto dell'interesse che già negli ultimi anni della dittatura, lo Stato spagnolo stava maturando nei confronti della cultura dell'esilio: lo scrittore esiliato Ramón J. Sender, nel 1974, accompagnato dal sindaco di Saragozza, girava per la città in un'automobile della Falange¹⁰. Inoltre, una testimonianza della *Dirección de Relaciones Culturales* del Ministero degli Esteri è davvero esplicita in merito. Scriveva alla fine del 1975 Gregorio Marañón, ambasciatore spagnolo in Argentina, in merito all'intellettuale e presidente della Repubblica spagnola in esilio Claudio Sánchez-Albornoz, esiliato a Buenos Aires:

«[...] Con grande cordialità, il Signor Sánchez Albornoz espresse il proprio profondo riconoscimento per la restituzione della poltrona 10 della Real Academia de la Historia, questione per la cui favorevole risoluzione tanto fece questa ambasciata, *seguendo le concrete istruzioni del Generalísimo Franco e del Principe Don Juan Carlos oggi Re di Spagna* [...]»¹¹.

Al di là del fatto che la produzione culturale di Sánchez-Albornoz circolava in Spagna già dalla metà degli anni Cinquanta, nella comunicazione dell'Ambasciatore a Buenos Aires colpisce il fatto che sia fedelmente riportata l'annotazione circa le «concrete istruzioni» di Franco e, quindi, del Re.

Per riprendere una riflessione di Abellán, che appare condivisibile con le dovute sfumature del caso, il recupero dei protagonisti dell'emigrazione intellettuale del 1939 da parte delle autorità ufficiali tardo franchiste e, quindi, della transizione non ha nulla che spartire con il processo di appropriazione degli stessi da parte delle generazioni nate dopo il conflitto che ne fecero all'interno della Spagna un simbolo di lotta antifranchista e di rottura democratica. Per le autorità governative la *recuperación* acquisiva un nuovo significato: molti esiliati erano ora molto anziani e avevano perso gran parte del loro potenziale conflittuale. Rimanevano tuttavia

¹⁰ José Luis Abellán, *La industria cultural en España*, op. cit., p. 27.

¹¹ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Cuestiones relativas al escritor español, don Claudio Sánchez Albornoz, lettera dell'Ambasciatore Gregorio Marañón – Buenos Aires, 26 dicembre 1975, R. 23615. Il corsivo è mio.

dei chiari esempi di prestigio intellettuale e morale che il Governo neo-democratico intendeva capitalizzare a proprio vantaggio.

In altre parole all'interno del processo di *recuperación* da parte dei primi governi democratici, nella volontà di integrare la produzione artistica sia dell'esilio sia della resistenza antifranchista degli anni Cinquanta-Sessanta, si può leggere tra le righe la tacita consapevolezza che ormai si trattava di una cultura inoffensiva che non avrebbe mai potuto provocare dei problemi ai nuovi equilibri democratici. Laddove, invece, le autorità rintracciavano dei possibili elementi conflittuali e traumatici, come ad esempio nella produzione marxista e di protesta dei collettivi di *Estampa Popular*, si levava il tacito rifiuto istituzionale alla divulgazione. L'idea di «recupero» culturale che attraversa il processo di democratizzazione, quindi, deve essere debitamente sfumata. Da un lato si rintraccia la chiara volontà di ufficializzare l'integrazione di autori, artisti ed intellettuali che avevano rifiutato la dittatura, dall'altro non è possibile non evidenziare la continuità, seppur in un nuovo contesto democratico, con politiche già avviate dai governi tardo-franchisti. In tale duplicità insita nella politica di recupero dell'UCD, per utilizzare una nota concettualizzazione di Raymond Williams, si possono ravvisare elementi sia di *cultural policy proper* sia di *cultural policy display*¹²: nella volontà di recupero statale delle diverse manifestazioni artistiche antifranchiste e dell'esilio si celano sia obiettivi di razionalizzazione amministrativa, ovvero, di dovuto computo per un contesto culturale a lungo abbandonato a sé stesso (*proper*), sia il tentativo di edificazione di un rinnovato modello di esibizione collettiva della nuova identità democratica (*display*) e, soprattutto, l'intento di porre le basi per un rinnovato «sfarzo pubblico» che fosse in grado di comunicare il nuovo ordine sociale.

¹² Williams sottolinea «C'è un aspetto dello Stato in relazione alla cultura che spesso viene dimenticato perché lo assorbiamo così velocemente che difficilmente possiamo rendercene conto. È importante ricordare che lo Stato ha sempre racchiuso in sé questo doppio senso: non è solo l'organo centrale del potere, ma dell'*esibizione* – di fatto spesso la pubblica manifestazione di un particolare ordine sociale». L'obiettivo delle politiche culturali in quanto *display* è quello di «abbellire l'ordine sociale prevalente». Con *proper* si intende il ruolo effettivo dello Stato nell'ambito delle politiche culturali, il «sistema di pubblico patrocinio delle arti» governativo. Cfr. Raymond Williams, *State culture and beyond*, in Lisa Apignanesi (a cura di), *Culture and the State*, Institute of Contemporary Arts, Londra, 1984, pp. 3-5. Per una riflessione accurata sulla opposizione tra politiche culturali *proper* e *display*, si veda: Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy*, op. cit., pp. 61-70.

2. Verso una nuova estetica democratica

Nella formazione del nuovo cittadino democratico la politica artistica giocò un ruolo più che rilevante: l'immediata capacità dell'opera d'arte e del linguaggio visivo di comunicare significati, evocare rinnovati scenari e legittimare i discorsi politici aggiornati della Monarchia fu evidente. Al riguardo un corposo documento, redatto alla fine degli anni Novanta dal Ministero della Cultura per il Consiglio d'Europa, è molto utile per introdurre la centralità che la politica sulle Belle Arti ebbe nel complessivo operato governativo:

«[...] la relazione tra lo sviluppo dell'arte, la promozione delle Belle Arti, le mostre e l'ambito politico si fa molto più stretta di prima. [...] Molti indirizzi ufficiali della politica artistica furono condizionati da una esigenza di riparazione della situazione precedente. Così, per esempio, nei primi anni di governo democratico dell'Unión de Centro Democrático, vennero realizzate delle esposizioni con l'obiettivo di far conoscere tra il pubblico spagnolo l'opera di artisti di riconosciuto prestigio che la precedente situazione aveva impedito che fossero conosciuti come meritavano. [...] In questo senso, con il recupero delle libertà democratiche, ciò che si produsse fu l'avvio e concretizzazione di tutto un potenziale artistico che era contenuto e limitato»¹³.

Negli anni dell'UCD vennero poste le basi per il boom artistico degli anni Ottanta. Come il documento illustra, nell'ambito dell'arte la politica di *recuperación* si manifestò nel desiderio di *riparazione* nei confronti del passato. In questo caso, è possibile aggiungere un tassello alla nostra descrizione sulla politica ministeriale fondata sul «recupero».

Alla morte di Franco, nella volontà da parte dello Stato di attingere dalla produzione artistica del passato più che dalla realtà contemporanea non si riscontra un'esplicita componente etica di risarcimento nei confronti delle vittime della dittatura. Anzi, lo sguardo governativo è rivolto tutto al presente e al futuro parlamentare in una volontaristica ottica di costruzione della realtà democratica. La riparazione nei confronti dell'arte del passato, come specifica il dossier prima citato, ha la funzione di «far conoscere ad un pubblico sempre più ampio ed

¹³ CDC, Ministerio de Cultura, *IPCE 1978-1990: La política de las artes plásticas españolas en los años ochenta*, Madrid, marzo 1991, V.1, pp. 1-4.

interessato mostre dedicate all'esibizione di artisti e correnti del passato e dei grandi maestri e tendenze internazionali dell'arte contemporanea»¹⁴.

Quello governativo non è in alcun modo uno spirito fondato sulla volontà di fare i conti con la conflittuale memoria della Guerra Civile; la vera priorità in un'ottica di democrazia culturale è far circolare all'interno del Paese saperi ed informazioni, per accrescerne il potenziale culturale e renderlo competitivo con il resto del mondo. Gli artisti che, come si vedrà, verranno sostenuti dallo Stato erano già ben noti all'estero attraverso le politiche artistiche franchiste, ciò che mancava era la conoscenza e la divulgazione degli stessi tra i cittadini spagnoli. Quindi, in questa prima fase, la politica artistica privilegiò i principi di circolazione e di diffusione, e, grazie all'allestimento di numerose mostre, la politica di *recuperación* implicò «le basi di una nuova politica espositiva di grande importanza»¹⁵.

Questa fu la grande novità che apportò la democrazia: la politica culturale ministeriale nel tentativo di democratizzare i propri contenuti e le proprie istituzioni si trasformò in un ponte tra la creatività estetica e la volontà di veicolare nuovi stili di vita adeguati ad una monarchia parlamentare.

Inoltre, le politiche artistiche democratiche, grazie a questa scelta divulgativa di movimenti e di correnti artistiche sviluppatasi in antitesi al franchismo, furono in grado di legittimare la nuova democrazia e di ricucire la frattura ed i paradossali contrasti tra la politica duramente censoria all'interno del Paese e quella di normalizzazione che vigeva nei confronti della comunità internazionale. I due piani - importante segnale del processo di democratizzazione in corso - tornarono a convivere allo stesso livello; la politica della *recuperación* ebbe, quindi, l'importante compito di eliminare il balzello franchista tra dimensione interna ed internazionale del Paese.

L'operazione non fu immune, come per tutto l'operato ministeriale, da importanti aree grigie di scontro tra elementi di continuità con la politica artistica franchista e di novità legate alla realtà democratica.

Per quanto riguarda le continuità, è importante evidenziare che, ancora una volta, lo Stato si propose come commissario delle mostre in programmazione: l'arte per la Spagna si concepiva come il risultato dello sforzo continuo del potere

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

governativo per promuoverla, accoglierla e darle un valore nazionale. Si può, quindi, arrivare ad una prima affermazione. La politica artistica democratica conserva in sé le ramificazioni delle «coordinate sociopolitiche e delle politiche culturali» del tardofranchismo¹⁶. Nella democrazia si rinnova, di conseguenza, un discorso politico fondato sull'appoggio statale all'arte. D'altra parte, buona parte delle personalità artistiche «normalizzate» dalla politica UCD erano già state promosse dal regime nei Festival e Biennali internazionali negli anni '50-'60, dove si concretizzò l'incorporazione nella Spagna franchista delle tendenze dell'avanguardia internazionale. Si pensi, ad esempio, al caso di Antoni Tàpies o lo stesso Antonio Saura.

La prima continuità dell'arte democratica fu quindi di contenuti. Per riprendere il documento stilato dal Ministero della Cultura circa i cambiamenti apportati dalla democrazia:

«Le trasformazioni sperimentate nell'ambito specificatamente artistico non sono state, invece, così spettacolari [...] A partire dagli anni cinquanta, una nuova generazione di artisti introdusse in Spagna una avanguardia in sintonia con la situazione internazionale. Da allora, questa sintonia non scomparirà nel nostro paese. Molti dei protagonisti che resero possibile questa avventura furono protagonisti artistici coinvolti durante gli anni della dittatura»¹⁷.

Accanto alla continuità statalista nelle politiche artistiche, si ravvisano già dagli anni UCD importanti tendenze rinnovatrici.

La coscienza della circolazione esclusivamente elitaria delle opere d'arte si modellò sulla base di una politica di popolarizzazione della cultura; decentralizzazione delle competenze sull'arte ai Comuni e successivamente alle Comunità Autonome, aumento del numero di centri di cultura e sale espositive, istituzione di borse, premi ed aiuti statali per la creazione e, come già detto, una nuova politica espositiva rappresentarono il cambiamento più sorprendente dagli anni dittatoriali: lo Stato, per la prima volta, fece propria la consapevolezza dell'importanza di proteggere la creazione artistica.

¹⁶ Si vedano le suggestioni raccolte in: Jorge Luis Marzo, *From Franco to Expo '92. A history of the artistic and cultural transition in Spain*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁷ CDC, Ministerio de Cultura, *IPCE 1978-1990: La política de las artes plásticas españolas en los años ochenta*, op. cit., p. 3.

È evidente che «questo e[ra] il momento nel quale dai mezzi ufficiali si cerca[va] di dare un termine allo stato di povertà ed abbandono che in rapporto all'arte contemporanea aveva caratterizzato l'epoca precedente»¹⁸.

Il processo di *recuperación*, infine, si basò su un'articolata dinamica di rinnovamento e depotenziamento dei significati delle opere degli artisti antifranchisti. Se la continuità in termini di autori ed opere è manifesta, meno chiaro è il processo che portò ad una depoliticizzazione e depotenziamento dei significati dell'arte antifranchista.

Come è stato trasversalmente indicato nel corso di quest'analisi, con l'avvento della democrazia anche nelle arti plastiche si assiste ad un generale ripiegamento verso la singola individualità, disincantato e che porta ad un profondo allontanamento dal compromesso politico da parte degli artisti. Negli anni Settanta e, ancor più Ottanta, nella produzione artistica si abbandonano le componenti più critiche e di denuncia politica della pittura e della scultura come gli aspetti espressivi e coloristici di rottura rispetto alla dittatura.

Il parallelo, quindi, tra il processo politico di transizione e le vicende del mondo dell'arte si fa ancora più stretto. Nello stesso modo in cui le fondamenta del processo politico che rese possibile l'instaurazione della democrazia sono rintracciabili molto prima del 1975, il nuovo slancio che manifesta l'arte e la politica artistica a partire dal 1978 radica in un processo il cui potenziale si era già modellato negli anni precedenti. Il secondo elemento di parallelismo sta proprio nel meccanismo di «riforma» dei contenuti artistici, percorso collettivo del quale si beneficiò il Ministero della Cultura; la dimensione critica, di rottura e di protesta antifranchista venne posta in secondo piano, rispetto al messaggio di riconciliazione, non violenza e pacificazione che emergeva dalle opere selezionate nelle esposizioni statali.

Tale politica ministeriale si accorda perfettamente alle riflessioni di Víctor Pérez-Díaz circa l'«emergenza di una società democratica»¹⁹. Il Governo spagnolo lavorò alla ricostruzione di un'identità democratica che si contrapponesse a quella della Spagna tradizionale, culturalmente isolata e «diversa» dal resto dell'Europa. Per

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Víctor Pérez Díaz, *La emergencia de la España democrática: la "invención" de una tradición y la dudosa institucionalización de una democracia*, in "Working Paper" n. 18, Centro de Estudio Avanzados en Ciencias Sociales, Madrid, 1991.

dare corpo a tale identità, grazie ad un'articolata politica artistica e di esposizioni, l'UCD fece circolare nella società un complesso di simboli, iconografie ed autori che svolgessero un'indiretta funzione di conciliazione collettiva – si pensi tra tutti al *Guernica* di Picasso – trasmettessero messaggi di moderazione, di politicizzazione e che fungessero da «riti statali di esorcismo delle forze distruttive, demoniache che minaccia[va]no la nostra vita civica»²⁰.

Le connotazioni antifranchiste delle opere d'arte delle grandi mostre della transizione vennero depotenziate e furono acquisite dallo Stato spagnolo per contribuire alla politica governativa di attenzione alla dimensione drammatica, affettiva e simbolica del processo di normalizzazione democratica.

2.1. Una nuova politica espositiva statale

I colori primari: blu, rosso e giallo. Uno stilizzato giocatore di calcio si protrae in avanti per colpire con la testa il pallone. La forma sferica del pallone si trasforma in un elemento mistico di congiunzione tra la terra ed il cielo. È *La fiesta*, il manifesto che Miró realizzò per far conoscere in tutto il mondo i Mondiali di Calcio spagnoli del 1982. Accanto all'opera del grande maestro quale manifesto-simbolo per l'evento sportivo più noto a livello mondiale, tutte le altre 14 sedi spagnole del campionato vennero rappresentate dall'iconografia di un grande artista contemporaneo.

Antoni Tàpies (Barcellona) ritrasse un gigantesco piede ancorato alla terra, Chillida (Bilbao) un ruvido pugno che colpisce la palla, Eduardo Arroyo (Madrid) le nostalgiche ed introverse spalle di un giocatore dai tratti retrò, Antonio Saura (Siviglia), con tante palle (o volti?) ammassati riempie un enorme e monotono spazio plumbeo.

È interessante vedere come il Ministero di Cultura, che creò un'apposita commissione per l'organizzazione dei Mondiali, optò per associare a ciascuna città sede delle partite, l'immagine di un grande artista spagnolo. All'evento di massa, mediatico e popolare del campionato mondiale di calcio si affiancò la raffinata ed elitistica produzione dell'avanguardia artistica iberica. Un chiaro segno delle

²⁰ Ibidem, p. 29.

tendenze in ambito di politica culturale; la «democrazia culturale» era proprio questo: associare alla cultura dei consumi di massa la più alta e nobile produzione artistica di modo che anche il cittadino comune potesse venire a contatto, in modo ludico e spontaneo, con l'estetica dell'avanguardia contemporanea.

Come si vedrà, la coscienza da parte dei Governi di transizione della «minusvalenza culturale» spagnola²¹ si concentrò prioritariamente nel mondo dell'arte; la volontà di portare la grande produzione pittorica al popolo, divulgarla e farla conoscere si concretizzò nell'autentica valanga di mostre ed esposizioni che vennero organizzate all'indomani della morte di Franco.

Grazie all'appropriazione statale dell'iconografia antifranchista e dell'esilio, il nuovo Stato democratico mise in pratica una politica di ripristino ufficiale delle relazioni artistiche interrotte o comunque difficoltose dopo la Guerra Civile. In questo modo i nuovi Governi monarchici furono in grado di cambiare all'interno del Paese – e non solo all'estero – l'ostica immagine di persecutori e censori e, al contrario, acquisire il ruolo di «dispensatori di un'informazione sistematicamente sequestrata alla maggioranza dei cittadini»²².

Seguendo la strada già aperta da alcune istituzioni private, come la Fundación Juan March, il Ministero della Cultura diede grande dinamismo e riorganizzò la politica espositiva ufficiale, che, in breve tempo, conseguì risultati notevoli a livello di socializzazione dell'arte e, in particolare, del versante contemporaneo. Fino a pochi anni prima, l'arte rimaneva una questione per pochi eletti o per una borghesia urbana desiderosa nei viaggi internazionali di sfoggiare le proprie conoscenze e buon gusto, al contrario, attraverso questo nuovo interessamento istituzionale per l'attività artistica, l'allestimento di antologiche e di esposizioni di varia natura si convertì in un fenomeno di massa.

L'alta e la bassa cultura, dopo le sperimentali esperienze della Seconda Repubblica s'incontrarono per la prima volta nella Spagna postfranchista.

²¹ Utilizzo questo termine di José Carlos Mainer con il quale l'autore indica la coscienza della società spagnola di un ritardo ed inferiorità culturale del Paese con i quali era necessario fare i conti. Vedi: José Carlos Mainer, *La cultura de la transición o la transición como cultura*, in AA.VV. , *La transición, treinta años después, de la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, op. cit. pp. 153-154.

²² Cfr. Francisco Calvo Serraller, *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, v. 2., Ministerio de Cultura, Fundación Santillana, Madrid, 1985, p. 101.

Come spiega il programma della *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos* del nuovo Ministero della Cultura:

«Il *Servicio de Exposiciones* [...] si occupa dell'organizzazione di quelle mostre che si celebrano, nelle proprie sale [del Ministero di Cultura] o in altre sale per le mostre itineranti, che circolano in diversi luoghi del paese. Quelle che organizza nelle proprie sale a Madrid (Calvo Sotelo numero 20, palazzo della Biblioteca Nazionale, Edifici del Parque del Retiro; Museo Español de Arte Contemporáneo) si dividono in tre grandi capitoli, in relazione con la loro tematica e contenuto. In alcuni casi, queste mostre hanno avuto anche una limitata circolazione fuori da Madrid, o meglio sono state espressamente organizzate per una determinata provincia. La prima delle serie ricordate è quella denominata «Commemorative, storiche o retrospettive» che cerca di offrire al visitatore un determinato panorama, una particolare cultura, o un concreto momento nello sviluppo storico-culturale. Mostre come quella del Siglo XV Valenciano, Silos e la sua Epoca, l'Impressionismo Francese o, più di recente, quella di Rubens, danno idea delle mostre raccolte sotto questa intestazione.

La serie «Antologiche», monografiche o collettive cerca di presentare al pubblico un panorama il più completo possibile dell'opera di un artista nel suo sviluppo creativo, determinata tendenza o aspetto specifico dell'arte di un paese. [...] Si possono citare, come esempio, «Forma e misura nell'arte della Spagna d'oggi», «Julián Santamaría», «Luis Garrido», «José Frau» o «Pittura e grafica cubana». La serie «Forme espressive di oggi» cerca di mettere alla nostra portata le ultime manifestazioni che si stanno producendo nell'arte dei nostri giorni. In relazione alla complessità formale e del linguaggio delle avanguardie artistiche, è quest'ultima senza dubbio di più difficile comprensione per il pubblico in generale: l'interesse si concentra nel presentare alla gente ciò che gli artisti fanno ora, con un tentativo di avvicinamento che possa facilitarne la comprensione. Le esposizioni itineranti hanno un carattere più informativo o didattico, con il fine di presentare, in diversi punti della geografia spagnola, tematiche assai diverse [...]»²³.

Come si vede, nei propositi del Ministero della Cultura vi è un articolato programma espositivo che – fattore che a noi più interessa – comunica determinate priorità culturali: divulgare la conoscenza di specifiche epoche storiche ed artistiche, ridurre le barriere di isolamento culturale della Spagna franchista, favorire il contatto con le forme artistiche contemporanee e d'avanguardia per superare, una volta per tutte, il tradizionalismo ed accademicismo della dittatura.

²³ CDC, *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Organización, competencias y objetivos*, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978, pp. 55-56.

Se nella politica culturale popolare non vi fu da parte dei ministri UCD una presa di posizione netta rispetto a possibili contenuti ed indirizzi culturali nell'imperativo di popolarizzazione della stessa, nella nuova politica artistica si concretizza un esplicito programma di esteriorizzazione delle diverse manifestazioni artistiche come risposta alla repressione culturale franchista. Questa volontà è evidente nella scelte degli artisti da esibire da parte del Ministero quali «segni d'identità» che rientrassero nel discorso pubblico democratico e contribuissero alla produzione del nuovo universo simbolico postfranchista e prendessero parte al dialogo sociale transizionale fondato sull'ostentazione della modernità, del progressismo, dell'uropeismo e l'idea di liberazione dalla dittatura. Se applichiamo la riflessione semiologica di Gérard Imbert, nelle fasi di cambiamento sociale, come furono gli anni della transizione spagnola, sono anche indispensabili «dei simbolismi» che riducano la complessità della realtà. In un certo senso, artisti come Picasso, Miró – per citare solo due nomi tra i più celebri – si convertirono in elementi di «mediazione simbolica» che contribuirono a fortificare, dare un orizzonte prevedibile e stabile allo Stato neo-democratico²⁴. Diffusero un'iconografia di grande impatto nella quale gli spagnoli potevano, con facilità, immediatezza e prestigio riconoscersi.

2.1.1. *Una mostra fuori dal coro e «non ufficiale»: la Biennale di Venezia del 1976*
«España, Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976»

La politica espositiva dell'UCD, come si è detto, si fondò su differenti nodi riflessivi ed espressivi. Dopo un'iniziale fase nella quale vennero accolte le mostre realizzate da musei ed istituzioni culturali straniere nel tentativo di entrare in relazione con i circuiti artistici internazionali, a partire dal 1978 il Governo avviò una politica espositiva di celebrazione dei geni artistici spagnoli (come Miró, Sert o Renau) accanto a mostre dedicate a esibire l'arte del passato (ad esempio «L'Arte Europeo nella corte di Spagna nel secolo XVIII»). Come afferma il citato dossier

²⁴ Gérard Imbert, *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, op. cit., pp. 66-67.

ministeriale «questa politica di esposizioni introduceva una “normalità” nella vita artistica spagnola nel mettere in mostra l'opera di artisti che per motivi ideologici non erano stati oggetto della conoscenza del grande pubblico»²⁵.

Tuttavia, il primo momento collettivo che rese pubblica l'esistenza di una cultura sotto il franchismo fu la Biennale di Venezia del 1976. Alla Spagna vennero dedicati 800 metri quadri del Padiglione Italia che si tradussero nella mostra «Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale». Dopo le contestazioni del '68 e la dichiarazione di «antifascismo» da parte della Biennale, la celebre vetrina dell'arte contemporanea venne dedicata nel 1974 al Cile e nell'estate del 1976, dato l'interesse che stava suscitando la penisola iberica, fu concentrata sugli ultimi quarant'anni dell'arte spagnola. La mostra si fondò, quindi, sui legami fortissimi tra politica e cultura nella Spagna di Franco e sulla volontà di riflettere sulle peculiarità socio-culturali dell'evoluzione artistica in un Paese sotto censura. La stessa esposizione, dato il delicato argomento che affrontava, non fu esente da complicazioni e polemiche di natura politica.

È interessante riflettere su contenuti e deviazioni politiche del padiglione spagnolo perché non solo le opere esposte rappresentarono il punto di partenza per contenuti e successivi itinerari espositivi governativi, ma anche perché, dopo la Biennale del 1976, all'acme di un'arte politicizzata fece seguito un processo di costante depoliticizzazione della stessa e, di conseguenza, di appropriazione statale di quanto ad un anno dalla morte di Franco rimaneva ancora l'iconografia dell'opposizione.

Per molti versi, quindi, «Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale» costituì il manifesto che spalancò agli occhi del mondo il contesto culturale al cui interno doveva essere selezionata la tradizione pittorica e scultorea sulla quale fondare l'immagine democratica del Paese.

La Biennale del 1976 venne organizzata al margine delle autorità ufficiali. All'interno della stessa, si sviluppò un acceso dibattito tra le varie anime dell'opposizione al franchismo.

Nel giugno del 1975 si formò la commissione spagnola per studiarne il progetto espositivo che si fondò sulla volontà di «rifiutare» la Spagna ufficiale che aveva

²⁵ CDC, Ministerio de Cultura, *IPCE 1978-1990: La política de las artes plásticas españolas en los años ochenta*, op. cit., p. 3.

fino ad allora utilizzato la Biennale veneziana come vetrina di un ipotetico liberalismo franchista in materia artistica e, al contrario, per la prima volta in assoluto la commissione tentò di avviare il percorso di istituzionalizzazione della proposta artistica della Spagna «non ufficiale». La direzione della Biennale di Carlo Ripa di Meana scelse il progetto degli storici dell'arte Tomás Lloréns e Valeriano Bozal al quale presero parte anche diversi artisti di fama, come Antoni Tàpies, Antonio Saura, Agustín Ibarrola, Equipo Crónica, Josep Renau e l'architetto Oriol Bohigas²⁶.

La mostra venne, quindi, allestita secondo vari blocchi tematici: arte e realtà socio-politica nella Guerra Civile nel quale venne ricostruito per la prima volta il Padiglione spagnolo nell'Esposizione Internazionale del 1937 (con opere di Miró, Picasso, Calder) e si diede spazio al cartellonismo durante la guerra; un secondo blocco monografico sui più grandi artisti del periodo (Miró, Picasso, Alberto Sánchez, Julio González e Josep Renau); infine, un terzo blocco che verteva sullo sviluppo critico della pittura e scultura spagnola tra il 1939 ed il 1976 (gruppi come Dau al Set, El Paso, Equipo 57, Estampa Popular, Equipo Crónica e singole personalità, quali Arroyo, Chillida, Genovés, Gordillo, Oteiza, Saura, Sempere, Tàpies...)²⁷.

È facile intravedere tra le scelte della commissione il fitto panorama artistico che, pochi anni dopo, verrà istituzionalizzato dai Governi centristi e, quindi, a pieno pubblicizzato dai socialisti. Uno dei punti che fu, di conseguenza, messo in discussione dalla contro-commissione che ruotava attorno al Partito Comunista (tra i membri, il critico José María Moreno Galván, Vicente Aguilera Cerni e Rafael Alberti) fu proprio la questione del personalismo nella scelta degli artisti, che oscillava tra «l'ideologia ed il prestigio» e, come evidenziava Santiago Amón, introduceva «tra l'arte della Spagna ufficiale e quella della Spagna non ufficiale la

²⁶ Per una completa illustrazione della Biennale si veda: Rosalia Torrent, *España en la bienal de Venecia*, Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón, Castellón, 1997. Per le posizioni dell'opposizione antifranquista nei confronti della Biennale: Santiago Amón, *La representación 'no oficial' de España en la Bienal de Venecia*, "El País", 8 maggio 1976.

²⁷ Nel dettaglio vengono esposti nella mostra veneziana: Picasso, Miró, Alberto, Julio González, Josep Renau, Alfaro, Castillo, A. Corazón, Chillida, O. Domínguez, Equipo Crónica, Equipo 57, Estampa Popular, Angel Ferrant, Genovés, Gordillo, Guinovart, Millares, Lucio Muñoz, Oteiza, Ponç, Saura, Sempere, Tàpies. Per avere un'idea delle polemiche, problematiche e contenuti della Biennale, si veda il num. 31-32 della rivista "Comunicación XXI" intitolato *Venecia 76. Toda la polémica*.

rappresentazione non ufficiale della Spagna a Venezia *di alcuni artisti che vivono, lavorano e vendono nella Spagna ufficiale*²⁸.

Nonostante l'evidente scontro tra diverse fazioni politiche alla base della controversia tra i due progetti espositivi era chiaro che agli osservatori del tempo emergesse evidente la continuità di nomi e contenuti dopo la morte di Franco. Ad esempio, il pittore Arroyo dichiarava: «Come non capire che Franco aveva capito che la modernità è la migliore maschera della repressione? Come può il critico Argan dire che il generale Franco non aveva una politica culturale se lo stesso Franco sarebbe stato d'accordo con lui?»²⁹. Il vero obiettivo della Biennale fu quello di ufficializzare la rottura con l'arte intesa dal franchismo come propaganda politica e mezzo utilizzato dal regime per veicolare all'estero un'«immagine democratica» del Paese.

Nonostante le polemiche e l'assenza di molti artisti – in particolare centrali figure femminili (come Maruja Mallo o Remedios Varo) – la Biennale del 1976 fu la prima occasione di dibattito pubblico internazionale sulle condizioni del panorama culturale spagnolo e contribuì ad aprire tra intellettuali ed artisti la questione della gestione del mondo delle arti negli anni transizionali o quantomeno ne mise in luce possibili percorsi ed interpretazioni.

Il Governo spagnolo, come si è detto, non partecipò né ostacolò l'evento, tuttavia, nel dicembre del 1976 «per presunta propaganda illegale» venne ritirato il catalogo di «Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale». Nonostante ciò nello stesso mese venne inaugurata alla Fundación Miró la mostra che derivava dalla stessa programmazione della Biennale³⁰.

In un certo senso, questa Biennale rappresentò il «punto zero» per la politica artistica governativa. Da un lato, il Ministero della Cultura, sulla scorta delle polemiche espositive, cercò di affrancare l'immagine dell'avanguardia spagnola da possibili compromessi politici, dall'altro gli scontri tra i diversi raggruppamenti ideologici e politici di intellettuali, legati al partito comunista o alla socialdemocrazia, raggiunse il proprio acme. Il campo della cultura, quindi, avviò un percorso di riposizionamento delle differenti forze in gioco; con l'avvicinarsi

²⁸ Santiago Amón, *La representación 'no oficial' de España en la Bienal de Venecia*, "El País", 8 maggio 1976.

²⁹ Rosalia Torrent, *España en la bienal de Venecia*, op. cit., p. 69.

³⁰ *Retirado el catálogo de la Bienal de Venecia*, "El País", 14 dicembre 1976.

degli eventi transizionali, lo scontro politico nell'ambito artistico venne messo da parte e, al contrario, prioritaria divenne la funzione prettamente estetica e comunicativa dell'arte. All'interno delle differenti forze che modellarono il nuovo campo della cultura democratica, la prima Biennale dopo la morte di Franco, come gli stessi commissari spagnoli fecero intendere, rappresentò un primo lavoro rigoroso di analisi critica della vita culturale spagnola con l'obiettivo di mettere in luce possibili pregi, lacune e ritardi della penisola iberica.

Il messaggio ai Governi di transizione era stato lanciato: era necessario ora che lo stesso Stato democratico desse dei chiari segnali del cambiamento culturale in corso.

2.2. *Le grandi mostre della democrazia*

Per ricomporre il quadro di significanti e significati del nuovo pantheon artistico democratico, che andò a scalfire il grigiore franchista, è necessario ricostruire ed interpretare il programma espositivo statale che avanzò di pari passo con l'elaborazione delle riforme istituzionali.

A partire dal 1977 è possibile scorgere in modo chiaro l'intenzione governativa di far circolare la nuova cultura democratica attraverso un composito programma di grandi mostre d'arte.

Il percorso, tuttavia, fu costellato, come lo stesso processo transizionale, di incertezze, avanzamenti e retrocessioni di varia natura. In questo senso, come viene descritto nel reportage della rivista *Reseña* sulle trasformazioni democratiche in ambito culturale, al di là del fatto che il processo transizionale risvegliò alcune aspettative nella cittadinanza, «le prime manifestazioni artistiche della democrazia nascevano più preoccupate per correggere il passato e per prendersi una rivincita facile ed effimera che per riempire il presente di un contenuto di effettivo rinnovamento». In questo senso, la «transizione continuava troppo vicina al habitus del regime precedente»³¹.

³¹ Equipo Reseña, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989, pp. 8-9.

La dimostrazione della persistenza dell'*habitus* dittatoriale in ambito culturale si palesa in alcune vicende che dimostrano la difficile continuità ed i contrasti tra un potere ancora intransigente e l'arte.

Già nel 1972, con l'inaugurazione del *Museo de Escultura al Aire Libre*, venne sconsigliata dal sindaco di Madrid del tempo, il futuro capo del Governo, Arias Navarro, la collocazione di *Lugar de Encuentros*, scultura di Chillida (che, poi, ai più divenne nota come la *Sirena Varada*), nel madrilenno Paseo de La Castellana e la stessa opera fu spostata, senza chiare delucidazioni, a Barcellona³². Solo nel 1978, dopo che ben tre sindaci si avvicendarono al vertice della città, l'opera poté essere ricollocata a Madrid³³.

L'opinione di Carlos Sainz de Robles, ex-cronista della *Villa de Madrid*, è indicativa dei timori e diffidenze che in anni di transizione ancora aleggiavano nei confronti dell'arte d'avanguardia:

«La *Sirena Varada* [lett. Sirena Incagliata] di Chillida non è né una sirena, né è incagliata, né è una scultura [...] Io non dico che Chillida è un cattivo scultore – aggiunse – dico soltanto che la *Sirena Varada* è un catorcio: tre blocchi uniti da un becco. Spero che non venga mai appesa a Madrid. [...] Sulla dichiarazione circa il fatto che Miró non avrebbe mai dato alcuna scultura a Madrid fintanto che la *Sirena Varada* non fosse al suo posto, Sainz de Robles disse che era ammirevole. “Così se non riportiamo l'opera di Chillida, ci liberiamo contemporaneamente di Miró”»³⁴.

Dopo ben sei anni di titubanze, false speranze e soprattutto strategiche omissioni, soltanto alla fine dell'estate del 1978, dopo molteplici polemiche e prese di posizione pubbliche di artisti ed intellettuali, la scultura di Chillida ritornò nella capitale. Tale atteggiamento è indicativo del rifiuto per la modernità ed il nuovo che si protrasse all'interno dell'élite dirigente nei primi anni di transizione; tale timore, come nel caso della statua di Chillida, si associò alla latente paura per la creazione di nuove realtà urbane di aggregazione e condivisione sociale, oltre che per la possibilità di far spazio ad un nuovo modo di concepire la città che

³² La scultura venne donata da Chillida nel 1972 a Madrid e venne ben presto battezzata *La Sirena Varada*, cioè incagliata, arenata per l'impossibilità di essere appesa, come da progetto, nel Museo all'Aria Aperta della Castellana.

³³ *La 'Sirena varada' quedó colgada ayer*, “El País”, 3 settembre 1978.

³⁴ Queste sono le indicative parole di Federico Carlos Sainz de Robles, responsabile dell'Emeroteca Municipale di Madrid e cronista ufficiale della Villa de Madrid. *Sainz de Robles "La Sirena Varada es una birria"*, “El País”, 6 maggio 1978.

emergeva nella volontà di collocare un'opera d'avanguardia, distante dall'immaginario e dall'estetica franchista, nel centrale Paseo de La Castellana.

In un certo senso, l'idea di associare l'arte contemporanea ad una rinnovata funzione aggregatrice dello spazio pubblico e di renderla tale da superare l'elitario circuito museale, in un primo momento, creò dei dubbi nei vertici postfranchisti. A queste titubanze, però, fece da contraltare l'atteggiamento pubblico delle autorità governative che si prodigarono in numerose e rotonde affermazioni sulla libertà d'espressione e le libertà democratiche.

La politica espositiva governativa che seguì l'esempio delle gallerie d'arte private, come Moltitud che, con una serie di mostre, cercò di far conoscere il passato artistico spagnolo può, quindi, alla luce di tali contraddizioni essere letta come un particolare tentativo dall'alto di governare l'intero processo di transizione culturale.

Come illustrano le teorie dei *critical culture policy studies* nella politica culturale, sulla base delle suggestioni foucaultiane, la dimensione della «governmentality» permette di portare un po' di luce nell'articolata relazione tra cultura e potere³⁵.

È importante chiarificare tale concetto che si applica alla politica artistica franchista e più in generale può essere esteso all'intero campo culturale transizionale. A mio avviso è pienamente esplicativo e permette di riflettere sul passaggio dalla dittatura alla democrazia. Tale concetto teorico fonde in un unico sintagma l'idea di «governo» con quella di «mentalità»; si fa riferimento, pertanto, ad una particolare modalità di esercizio governativo del potere che racchiude in sé un rapporto tra potere e cultura che non è solo gerarchico ma che si manifesta positivamente nel far circolare conoscenze o discorsi affinché gli individui

³⁵ Il concetto di governmentality (in francese *gouvernementalité*) applicato all'analisi della politica culturale viene utilizzato da Tony Bennet, direttore del Key Centre for Cultural and Media Policy di Brisbane. Bennet si ispira al concetto di «governmentality» di Michel Foucault. Per apprendere il dibattito e le applicazioni di tale nozione: Justin Lewis, Toby Miller (a cura di), *Critical Cultural Policy Studies: a Reader*, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, pp. 28-29. La nozione di governmentality è utilizzata da Foucault per studiare le capacità di autocontrollo degli individui in rapporto alle differenti azioni politiche, in altre parole, per porre in evidenza il complesso equilibrio tra le forme di controllo politico delle istituzioni governative e la cittadinanza. Foucault non individua, quindi, solo relazioni di potere che implicino una riduzione di libertà ma anche di responsabilizzazione dei soggetti. Una breve bibliografia sull'argomento. Il concetto di *gouvernementalité* è elaborato dallo studioso francese tra il 1978 ed il 1979 al Collège de France. Graham Burchell, Colin Gordon, Peter Miller (a cura di), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.

possano interiorizzarli e, quindi, li utilizzino come strumenti in grado di guidare il proprio comportamento. Tale termine è ancor più indicativo se si pensa che Foucault lo utilizza in relazione ad una critica delle pratiche statali neo-liberali alle quali aspirava ora la Spagna: il potere culturale governativo interagiva nella formazione dello Stato neo-democratico e nel contempo nella formazione delle nuove identità della cittadinanza spagnola in uno scambio reciproco, dove la formazione del sé si plasmava all'interno delle dinamiche di legittimazione e consenso statale, senza, tuttavia, incorrere, come in passato, in dinamiche coercitive.

In questo modo, si produce da parte governativa una peculiare forma di controllo sociale per la quale gli stessi cittadini grazie a tali conoscenze acquisiscono dei riferimenti guida per la vita collettiva ed individuale.

Non si intende applicare il concetto in maniera rigida, tuttavia, grazie ai modelli culturali che l'arte repubblicana, dell'esilio e dell'avanguardia degli anni '50 e '60 proponevano alla società transizionale, ufficialmente e dall'alto si mettevano in circolazione discorsi e modelli visivi che, un tempo, erano appartenuti in buona parte all'opposizione al franchismo. In realtà, nell'operazione governativa di riconoscimento della produzione culturale non franchista si legge il tentativo di svincolare una cultura che era concepita come patrimonio esclusivo della sinistra antifranchista e allo stesso tempo si intravede la volontà di rendere la società "governabile" grazie a dei modelli culturali pacificati, di riconciliazione, dove la dimensione della conflittualità politica e sociale veniva posta in secondo piano rispetto alle qualità integratrici e di armonizzazione sociale dell'arte.

In altri termini, anche nella politica artistica si passò progressivamente da una forma di potere come «dominazione», cioè fondata sull'asimmetria di ruolo tra Stato, artista e società ad una forma di governo «razionalizzata», guidata da più o meno evidenti obiettivi politici.

A seguire il lettore può rendersi conto da vicino delle linee conduttrici che guidarono le mostre d'arte statali che costellarono il panorama democratico; anche l'arte – questo è il principale messaggio che lo Stato intende trasmettere – aveva la funzione di comunicare sia all'interno sia all'esterno del Paese la nuova mentalità e i nuovi valori democratici in modo controllato, istituzionale e allo stesso tempo la

produzione artistica e le mostre d'arte potevano contribuire a normalizzare il rapporto tra Stato e cultura e a socializzare i cittadini alle istituzioni democratiche. Tale normalizzazione di un panorama artistico che fino a poco prima era eccezionale e sorgeva all'ombra del contesto ufficiale fu possibile, quindi, grazie ad un complesso di istituzioni, atteggiamenti ed analisi e riflessioni governative che nella politica della *recuperación* trovarono uno strumento in grado di «governare» e disciplinare la possibile conflittualità di un mondo culturale legato essenzialmente al fronte dei vinti della Guerra Civile.

Il percorso di allestimento di una politica artistica governativa decollò a partire dal 1977. Al contrario, ancora nel 1976, i vertici governativi guardavano con un occhio scettico e sospettoso anche le mostre di artisti spagnoli che venivano realizzate in paesi stranieri.

In merito i dossier della *Dirección de Relaciones Culturales* del Ministero degli Esteri ci vengono in aiuto. Se nel 1974, l'addetto culturale dell'Ambasciata spagnola a Parigi scriveva:

«Ho l'onore di informare Vostra Eccellenza che ieri c'è stata l'inaugurazione della mostra di Antoni Tàpies intitolata *Assassini* nella Galleria Maeght, molto nota a Parigi. A causa del tendenzioso titolo della stessa esposizione doveti inviare un funzionario perché mi desse informazioni sull'evento. Non sembra che il titolo della mostra corrisponda esattamente al suo contenuto, anche se indubbiamente il titolo stesso sia di gusto molto dubbio. Tutta la mostra lo è e come prova di questo fatto mi permetto di inviarVi il catalogo che con difficoltà ho ottenuto, dal momento che è andato subito esaurito. Nel fondo si tratta di un'*aberrazione in più dell'arte contemporanea*»³⁶.

Se l'arte contemporanea per il funzionario franchista rappresentava nel 1974 «un'aberrazione», nell'aprile del 1976, una volta morto Franco, le relazioni dei funzionari ministeriali non erano cambiate in alcun modo per tono e stile:

«Ho l'onore di mettere a conoscenza Vostra Eccellenza che il giorno 25 di marzo fu inaugurata in questa città una mostra di opere di Juan Genovés [...] Come Vostra Eccellenza potrà vedere dall'opuscolo che allego, le tematiche dei quadri esposti rappresentano una condanna aperta al governo spagnolo, censura che in ogni caso risulta ingiusta ed inopportuna, e richiama ancor più

³⁶ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Actividades y Exposiciones del pintor español Tàpies, lettera al Ministro degli Esteri di Miguel de Lojendio, ambasciatore spagnolo, Parigi 7 giugno 1974, Leg. R. 24455 n. 50. Il corsivo è mio.

l'attenzione che si realizzi quando il nostro governo sta assumendo misure di accentuata liberalizzazione. È probabile che il pubblico che visiti la mostra per scarsa conoscenza della questione possa risultare falsamente informato della realtà della Spagna d'oggi e per questo motivo sarebbe desiderabile fronteggiare tale impressione negli ambienti zurighesi. [...] ebbene le opere esposte portano il chiaro marchio della propaganda sovversiva e falsa contro il nostro Governo»³⁷.

Genovés non poté partecipare alla personale di Zurigo, perché venne fermato dalla polizia a Madrid: il suo quadro *El abrazo* era stato utilizzato come manifesto dalla *Junta Democrática* che chiedeva l'amnistia per i prigionieri politici.

Le continuità con la politica artistica in questa lettera del console spagnolo a Zurigo sono, quindi, evidenti: sorveglianza dall'alto, seppur occulta, delle manifestazioni culturali, persistenza di un'immagine falsata della democrazia e di modalità discorsive franchiste, come esemplifica l'esplicito riferimento alla «propaganda sovversiva» in relazione all'opera di Genovés.

A partire dalla metà del 1977, quello che possiamo definire come il mutamento ufficiale dell'iconografia della Spagna democratica diventa sempre più percettibile, per culminare nel 1978 e nel 1979 con la esplicita politica di integrazione culturale attuata dalla *Dirección de Patrimonio artístico, archivos y museos* di Javier Tusell.

Questo quadro, ci dà l'idea delle principali mostre governative allestite a Madrid dall'UCD³⁸:

Tabella 9 Mostre organizzate dal Ministero di Cultura (1977-1982)

Data	Titolo mostra	Luogo	Descrizione
Aprile-Maggio 1977	<i>En la pintura</i>	Madrid, Palacio de Cristal del Retiro	Nella mostra si riuniscono le opere degli artisti della nuova astrazione degli anni '70 (José Manuel Broto, Gerardo Delgado,

³⁷ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Asuntos relativos al pintor español Juan Genovés, lettera al Ministro degli Esteri di Eduardo de Josué, console spagnolo, Zurigo 3 aprile 1976, Leg. R. 24455 n.52.

Il catalogo della mostra presenta le opere di Genovés: *Gente corriendo* (gente che corre durante una manifestazione), *Caras tapadas* (dei poliziotti con degli elmetti antisommossa trascinano a forza un uomo, mentre a lato altri due uomini cercano di coprirsi il volto), *Obreros...*

³⁸ La lista di esposizione non è del tutto completa ma raccoglie le mostre che ebbero più ripercussioni a livello sociale e politico.

			Xavier Grau, Pancho Ortuño...).
Maggio 1977	<i>Luis Gordillo</i>	Madrid, Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico	Antologica dell'artista di grande influenza nelle nuove generazioni di artisti spagnoli, con 111 opere dal 1959 al 1976 dall'informalismo al neofigurativismo.
Luglio 1977	<i>Exposición Internacional de la Resistencia de Chile. Salvador Allende</i>	Esposizione Itinerante	Mostra con opere di Tàpies, Joan Ponç, Saura, Canogar, Cruixart, Darío Villalba che percorre numerose città.
Luglio-settembre 1977	<i>Nueva generación 1967-1977</i>	Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro	Mostra per l'anniversario della generazione che alla fine degli anni Settanta cerca di superare l'informalismo astratto (Julián Gil, Alexanco, Luis Gordillo...).
Ottobre 1977	<i>Forma y medida en el arte español actual</i>	Madrid, Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico	Mostra sul costruttivismo spagnolo (Andreu Alfaro, Angel Mateos, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla...)
20 aprile 1978	<i>85 Aniversario Miró</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo	Si celebrano diversi atti di omaggio all'artista in tutta la Spagna: viene organizzata dal Ministero della Cultura la prima mostra ufficiale di Miró con 108 opere dal 1914 al 1977.

Maggio-Luglio 1978	<i>Josep Lluís Sert</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo	Antologica dell'architetto. Sert, nella quale si esibisce per la prima volta ufficialmente in Spagna il plastico del padiglione spagnolo dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937.
Maggio-Luglio 1978	<i>Josep Renau</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo	Antologica di pitture, cartellonistica, fotomontaggi e murales dagli anni della Guerra Civile.
Ottobre-Novembre 1978	<i>Panorama 78</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo	Mostra collettiva organizzata dalla Asociación Sindicales de Artistas Plásticos (Asap) che vuole rivendicare la condizione dell'artista.
1978	<i>Julio González</i>	Salas de la Dirección General Patrimonio Artístico	Esposizione itinerante con catalogo di Eusebio Sempere.
1978	<i>Cinco caminos de la abstracción</i>	Salas de la Dirección General Patrimonio Artístico	Esposizione itinerante di cinque artisti astatti di Ibiza (Leopoldo Irrigible, Don Kunkel, Eduardo Micus, Giorgio Pagliari e Tur Costa).
Giugno 1979	<i>Andreu Alfaro</i>	Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro	Antologica dello scultore valenciano che partecipa al gruppo Parpalló. Lo scultore cerca di superare il realismo sociale: le sue sculture diventano

			emblemi etico-poetici attraverso l'acquisizione di un nuovo linguaggio costruttivista.
Dicembre 1979	<i>Erakusketa. Pintura y escultura 1979</i>	Madrid – Palacio de Velázquez del Retiro	Esposizione di arte basca contemporanea (Iñurrieta, Ramos Uranga, Ortiz de Elgea, Alberto González, Barceló...).
Marzo-Aprile 1980	<i>Eusebio Sempere</i>	Salas de la Dirección General Patrimonio Artístico	Antologica dell'artista più rappresentativo del movimento cinetico in Spagna.
Gennaio-Febbraio 1980	<i>Quince artistas de Bellas Artes</i>	Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro	Collettiva di artisti della Facoltà di Belle Arti.
Marzo- Maggio 1980	<i>Julio López Hernández</i>	Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro	Antologica dello scultore realista organizzata dal Centro de Promoción de las Artes Plásticas.
Luglio-Agosto 1980	<i>Eduardo Chillida</i>	Madrid, Palacio de Cristal del Retiro	Dopo aver ottenuto nel 1979 il premio Andrew Mellon, Chillida realizza importanti mostre in tutto il mondo. Il Ministero della Cultura lo commemora ufficialmente con questa mostra.
Maggio-Giugno 1980	<i>Josep Guinovart</i>	Salas de la Dirección General de Patrimonio Artístico	Artista catalano vicino all'arte astratta.
Maggio-Agosto 1980	<i>Antoni Tàpies</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo	Retrospectiva con più di 200 opere delle differenti tappe creative dell'artista.
Maggio-Settembre 1980	<i>Antonio Saura</i>	Sala Tiépolo, Dirección General de	Antologica del pittore Antonio Saura che poi

		Patrimonio Artístico	viaggia per l'Europa.
Giugno-Ottobre 1980	<i>Cien años de cultura catalana (1880-1980)</i>	Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro	Mostra monografica della cultura catalana degli ultimi cento anni.
1980	<i>Premios Nacionales de Artes Plasticas</i>		
28 Aprile-3 Maggio 1981	<i>Arteder 1981</i>	Bilbao, Feria Internacional de Muestras	Prima Fiera di Arte Contemporanea in Spagna.
Aprile-Ottobre 1981	<i>Pablo Gargallo</i>	Madrid, Palacio de Cristal del Retiro	Antologica dello scultore Gargallo che aveva preso parte all'avanguardia parigina del primo Novecento con Picasso.
Maggio-Dicembre 1981	<i>Equipo Crónica</i>	Salas de la Biblioteca Nacional	Esposizione di Equipo Crónica nella quale presentano le serie <i>Los viajes</i> e <i>Crónica de transición</i> .
Giugno 1981	<i>Salón de los 16</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo	Esposizione collettiva di 16 artisti selezionati da un critico di <i>Diario 16</i> .
Giugno-Luglio 1981	<i>Exposición Becarios artistas jovenes</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo	Esposizione di giovani artisti finanziati dal <i>Centro de Promoción de las Artes Plásticas</i> .
25 Ottobre 1981	<i>Centenario di Pablo Picasso</i>	Casón del Buen Retiro del Museo del Prado	Presentazione del <i>Guernica</i> , prima del centenario si realizzano atti di commemorazione in tutta Spagna.
18-25 febbraio 1982	<i>Arco 1982</i>	Madrid – Palacio de Exposiciones Ifema	Prima fiera internazionale di arte contemporaneo organizzata da <i>Institución</i>

			<i>ferial de Madrid</i> e il Ministero di Cultura con lo scopo di diffondere l'arte d'avanguardia.
Maggio 1982	<i>Festivales de Primavera</i>	Ministerio Español de Arte Contemporaneo	Serie di conferenze sul tema dell'arte contemporanea.
Maggio-Giugno 1982	<i>Eduardo Arroyo</i>	Madrid – Salas Ruiz Picasso	Antologica degli ultimi 20 anni di Arroyo. Jorge Semprún scrive un testo per il catalogo.
Estate 1982	<i>Mundial 1982</i>		In occasione del campionato di calcio, 14 artisti spagnoli e stranieri realizzano la cartellonistica pubblicitaria dell'evento.
Settembre-Ottobre 1982	<i>Rafael Canogar</i>	Madrid – Salas Ruiz Picasso	Antologica di 130 opere da El Paso alla tappa figurativa di Canogar.

Fonte: Francisco Calvo Serraller, *España Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985*, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, vol. 2. [Elaborazione mia]

È possibile trarre una prima riflessione sul cambiamento del campo culturale negli anni transizionali. Le forze che agirono furono di natura diversa e spinsero in differenti direzioni: le relazioni di dominazione e subordinazione all'interno della produzione culturale mutarono, di conseguenza, in modo peculiare.

Le istituzioni ufficiali, come il Ministero di Cultura, portatore delle forme culturali dominanti avviarono dall'alto un percorso per riallacciare i legami con la realtà sociale e con la produzione artistica che circolava già tra i cittadini, come dimostrano i nutriti programmi delle gallerie d'arte³⁹.

³⁹ Le gallerie d'arte anticipano il programma espositivo ministeriale. Si veda già nel 1976 l'evento *Polémica*, tutte le gallerie madrilene presentarono uno o più artisti per far conoscere il panorama artistico contemporaneo, o l'ottimo lavoro di divulgazione artistica della Fundación Joan Miró o la Fundación Juan March. Gallerie, come la Galería Multitud, la Galería Theo o

Le forme culturali dominanti, quindi, assorbirono la produzione «emergente» degli anni dittatoriali (che non rappresentava, tuttavia, una produzione d'innovazione) e fecero propria l'alternativa culturale al franchismo per legittimare la Monarchia parlamentare⁴⁰.

Se ci concentriamo, invece, sui contenuti e sul complessivo programma espositivo dell'UCD, quale somma di significanti culturali, è possibile isolare una serie di fenomeni e costanti che contribuirono a rafforzare l'organizzazione transizionale e neodemocratica ed orientarono l'agenda culturale centrista.

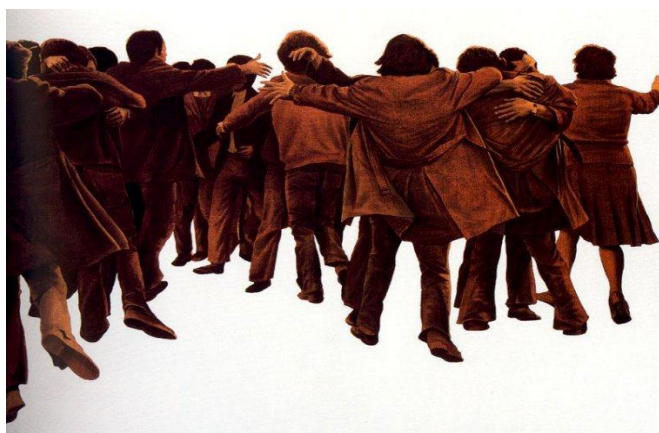


Figura 5 Il dipinto “El Abrazo” di Juan Genovés, simbolo della transizione

2.3. L'opera di Miró e la transizione

Il processo di transizione alla democrazia a livello iconografico fu costellato dall'opera di Joan Miró. Come si è detto, l'artista visse gli anni della dittatura in una condizione di duplice e di sovrapposto movimento: da un lato l'impegno politico contro il sistema culturale franchista e dall'altro la continuità nella rappresentazione della Spagna nei festival internazionali⁴¹.

Juana Mordó ebbero un ruolo importante nel diffondere la cultura repubblicana e dell'opposizione al franchismo.

⁴⁰ Applico qui gli spunti e le riflessioni di Raymond Williams sul rapporto tra cambiamento sociale e cambiamento culturale. Williams che invita a studiare la relazione tra «istituzioni culturali» e «forme culturali» individua rapporti dinamici tra le due dimensioni e tra la produzione culturale «alternativa» a quella dominante. Nel rapporto/scontro tra queste dimensioni si generano meccanismi di riproduzione, rinnovamento e rigenerazione culturale. Si veda: Raymond Williams, *Cultura: sociología de la comunicación y el arte*, Paidós, Barcellona, 1982, pp. 189-191.

⁴¹ L'artista Arroyo, che scelse la via dell'esilio parigino, ad esempio, criticava severamente Miró per aver dato l'idea di una certa libertà nel poter lavorare sotto una dittatura. Si veda al

Da un lato, negli anni della Guerra Civile Miró partecipò attivamente alla causa repubblicana e durante la dittatura prese parte ai manifesti culturali contro il regime, ad esempio, nel caso dell'*encierro* nel Monastero di Montserrat che venne attivamente rivendicato da Miró; dall'altro fin dal 1940, l'artista tornò a lavorare in Spagna, in parallelo all'arrivo di numerosi riconoscimenti internazionali, come la retrospettiva al Museum of Modern Art di New York o il Gran Premio alla Biennale di Venezia e la realizzazione di un *mural* nelle pareti della sede dell'Unesco a Parigi.

L'artista, inoltre, divenne una sorta di punto di riferimento o ponte tra due realtà culturali per le nuove generazioni di artisti: le motivazioni che spinsero i Governi transizionali ad avvicinarsi all'arte di Miró furono, quindi, di diversa natura. Il pittore incarnò alla perfezione la volontà di delegittimazione dell'eredità franchista e il tentativo di ricostruzione di un canone storico-culturale che era stato ostacolato dalla dittatura.

Dell'artista venne, di conseguenza, sottolineata la forte relazione con la terra d'origine, la Catalogna, e la capacità di una pittura identitaria, in grado di rappresentare in chiave universale il legame tra il popolo e le tradizioni di un Paese in un'ottica di democratizzazione culturale. Infine, la scelta governativa di sostenere artisti all'apice dei riconoscimenti internazionali si legò a doppio filo all'idea di una «transizione vissuta come cultura», nella quale i grandi simboli della realtà artistica novecentesca, ricoprirono un ruolo centrale di identificazione collettiva.

Anche una rapida riflessione sull'iconografia mironiana consente di isolare alcune cause che spinsero l'UCD a privilegiare la diffusione di quest'opera nella società transizionale: immagini e forme solari, colori primari, frammenti ed improvvisi bagliori in un luogo che sembra appartenere a tutti, senza distinzioni di sorta. E, poi, ordine, disciplina di lavoro per avvicinarsi di più alla forma; Miró non produce lacerazioni, le forme e le figure mantengono profonde radici terrene che si coniugano con l'idea di una normalizzazione democratica ordinata, concreta, stabile, pacificata e senza ombre.

riguardo l'opera di Arroyo che realizzò delle stesse caricature di Miró (*Miró rehecho o las desgracias de las coexistencia*).

Se si scorrono i numerosi incarichi politici e ministeriali che vennero commissionati all'artista catalano, l'interesse dell'UCD è evidente: nel 1981 Miró venne insignito della presidenza ad onore del Patronato del *Museo de Arte Contemporáneo*⁴², nel 1980 fu incaricato della realizzazione di un grande *mural* nella facciata principale del *Palacio de Congresos y Exposiciones* a Madrid⁴³, nello stesso anno ottenne la «medaglia d'oro delle Belle Arti»⁴⁴, prese parte all'illustrazione di un'edizione speciale della Costituzione del 1978⁴⁵, disegnò il manifesto pubblicitario dei Mondiali del 1982 e realizzò il logotipo ufficiale per il Centenario di Picasso⁴⁶. Non mancarono in parallelo i riconoscimenti internazionali, la Fundación Juan Miró, auspicata dallo stesso artista quale luogo di studio e ricerca sull'arte contemporanea, nel 1977 ricevette il Premio Speciale dal Consiglio d'Europa⁴⁷.

Per comprendere la relazione tra Miró ed i Governi centristi, è necessario porre in evidenza alcuni momenti salienti di questo rapporto che raggiunse l'acme con la grande mostra antologica dell'estate del 1978 all'interno delle sale dello statale *Museo de Arte Contemporáneo*.

«Emozionato, tanto, tanto, emozionato e tanto tanto contento», così Joan Miró accoglieva il suo «ritorno ufficiale» nella Madrid della transizione⁴⁸. Anche se Miró non aveva scelto la via dell'esilio, la grande antologica nella capitale spagnola

⁴² L'offerta della presidenza ad onore del Patronato del Meac, presieduto da Eusebio Sempere, fu presentata a Miró dallo stesso Ministro della Cultura, Iñigo Cavero. *Joan Miró, presidente del Museo de Arte Contemporáneo*, "El País", 8 ottobre 1981.

⁴³ Il *mural* è uno dei più grandi del mondo per superficie ed accompagna i grandi incontri nazionali ed internazionali nella capitale iberica. Il bozzetto venne presentato ufficialmente al Ministro di Cultura, Manuel Clavero, da Miró stesso. L'opera fu inaugurata nel 1980 durante la Conferenza Europea di Sicurezza e Cooperazione. *Mural de Miró para el Palacio de Congresos*, "El País", 2 agosto 1979.

⁴⁴ La *medalla de oro de Bellas Artes*, concessa attraverso un decreto reale governativo, costituiva la massima distinzione ministeriale per l'ambito artistico e venne consegnata all'artista con una cerimonia ufficiale alla quale prese parte anche il Comune di Madrid e il Re Juan Carlos. *Joan Miró, medalla de oro de Bellas Artes*, "El País", 28 settembre 1980. In occasione della consegna della medaglia, all'artista venne anche dedicata la piazza di fronte al *Palacio de Congresos y Exposiciones*.

⁴⁵ Vennero realizzate 250 copie di un'edizione monumentale della Costituzione del 1978 alla quale parteciparono artisti di grande rilievo, come Equipo Crónica, Antonio Saura, Eusebio Sempere. Il Re Juan Carlos, la Biblioteca Nacional, la Camera dei Deputati e del Senato ricevettero le prime quattro copie dell'opera. *40 pintores españoles ilustran una edición de bibliófilo de la Constitución de 1978*, "El País", 3 luglio 1981.

⁴⁶ *Un cartel para el centenario de Picasso*, "El País", 31 ottobre 1980.

⁴⁷ Si trattava della prima volta che un premio di tale valore internazionale veniva consegnato ad un'istituzione culturale spagnola. *El Premio del Consejo de Europa, para la Fundació Joan Miró*, "El País", 14 febbraio 1978.

⁴⁸ *Joan Miró, en Madrid: "traigo mis últimos cuadros"*, "El País", 30 aprile 1978.

rappresentò la restituzione ed il riconoscimento governativo di un'artista che, acclamato all'estero, fino a quel momento non era stato appoggiato con franchezza e trasparenza dai vertici istituzionali. Nella mostra, oltre alle opere più recenti dell'artista, si poterono ammirare dipinti provenienti da collezioni di altri Paesi europei e dall'America: l'arte diventava fine e pretesto per il rinsaldamento e il nuovo posizionamento diplomatico della Monarchia spagnola⁴⁹.

Nonostante i processi di transizione si basino principalmente su politiche legislative, per sottolineare come non fece difetto una certa cura per la dimensione culturale, è importante ricordare che non mancarono incontri privati tra il Ministero della Cultura e l'artista catalano. Nel dicembre del 1977, Pío Cabanillas viaggiava a Barcellona per incontrare Josep Tarradellas, presidente della neo-restaurata Generalidad de Cataluña, ma anche per dialogare con Miró:

«[...] confido che si realizzi un nuovo e grande lavoro per fomentare e salvare la cultura come un evento vivo, stimolando la creatività. [...] Nella mia lettera diretta agli intellettuali e a tutti coloro che si interessano di tematiche culturali, chiedo, soprattutto aiuto mentale, a questa chiamata si è contraccambiato con generosità»⁵⁰.

Anche Miró rispose «con generosità» e mise la propria opera a disposizione delle istituzioni e della società spagnola. La grande antologica dell'estate del 1978 costituì la testimonianza ufficiale del riavvicinamento tra lo Stato e l'artista catalano, rappresentante di quell'altra Spagna rimasta ai margini per oltre quarant'anni. Miró fu consapevole del ruolo ufficiale che andava a svolgere con la democrazia: «Sono molto contento di aver apportato il mio granello di sabbia, di far sapere agli altri che qualche cosa è cambiato in Spagna», dichiarava in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione⁵¹.

⁴⁹ A proposito della mostra, dichiarava Miró: «Sono sicuro che avrà una grande risonanza internazionale. Buona prova di ciò è che nessuno dei musei e delle collezioni ai quali sono state sollecitate delle opere si è rifiutato di darle. Perfino i più restii, quelli che avevano resistito in altre occasioni, si sono fatti in quattro. Bisogna attribuirlo, senza dubbio, all'attuale situazione politica, in via di sviluppo democratico». In: *Joan Miró: "Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España"*, "El País", 4 maggio 1978.

⁵⁰ *He perdido ayuda mental*, "Pueblo", 1 dicembre 1977.

⁵¹ *Miró, un homenaje necesario*, "El País", 4 maggio 1978.

Seppur nei primi anni di transizione Miró si mantenne attivo, sottoscrivendo diversi manifesti a favore dei diritti civili e culturali⁵², accettò a pieno il modello di democrazia concordata e l'esempio di riconciliazione culturale governativa, oltre che manifestò sostegno all'operato della Monarchia. Una lunga intervista all'artista ne *El País* del maggio del 1978 mise in evidenza il valore simbolico e di effigie transizionale della mostra madrilenà: il pluralismo culturale catalano si sposava ora con il centralismo spagnolista, o, come lo stesso artista indicava con la normalizzazione democratica «è possibile lavorare in comune, in un modo parallelo e in grado di arricchire»⁵³. Si trattava dello stesso messaggio che la Costituzione del 1978 aveva legalmente riconosciuto: Miró in quanto «catalano universale» rappresentava un modello culturale in sintonia con il messaggio di rispetto della diversità culturale all'interno di un minimo comune denominatore nazionale.

Per Miró, poi, la propria opera «non era politica» quanto più la testimonianza dell'allegria per una Spagna nuovamente democratica e, in più occasioni, lo stesso artista manifestò attaccamento e speranza per il futuro spagnolo al di là dei concreti snodi politici:

«Ora vedo la speranza della Spagna, con la sua forza creatrice. Io non sono a favore del separatismo. Il mondo chiuso è qualcosa di obsoleto. Il mondo chiuso è il mondo borghese. Desidero anche sottolineare la mia ammirazione ed il rispetto per la figura del Re, don Juan Carlos. La sua gestione, al margine delle etichette politiche, mi sembra ammirevole, e molto più lodevole il suo modo di comportarsi, il suo atteggiamento umano»⁵⁴.

⁵² Nel corso del processo transizionale, Miró proseguì il proprio impegno civile per le libertà democratiche, nonostante appoggiasse le modalità governative di riconciliazione politica. Ad esempio, nel gennaio del 1977 firmò un manifesto a favore delle «libertà in democrazia senza esclusioni» in occasione della detenzione di Santiago Carrillo. Per avere un'idea del testo del manifesto: *Personalidades políticas y culturales de Barcelona piden libertad y democracia*, "El País", 2 gennaio 1977. Nel 1979, poi, si associò ad altri artisti contro una sentenza che condannava due pittori: Juan Usle e Victoria Civera vennero condannati alla pena di quattro mesi ed un giorno di detenzione, di una multa di 10 mila pesetas e sei anni ed un giorno di inabilitazione per qualsiasi carica pubblica per aver realizzato ed esibito un manifesto considerato pornografico. *Artistas plásticos, contra una sentencia judicial que condenó a dos pintores*, "El País", 23 settembre 1979. Come, d'altra parte, Miró, poco prima che morisse Franco aveva dipinto *Tríptico de la esperanza de un condenado a muerte*, che concluse poco prima dell'esecuzione di Salvador Puig Antich.

⁵³ Joan Miró: "Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España", "El País", 4 maggio 1978.

⁵⁴ Ibidem.

I colori dell'opera mironiana, con la sua predilezione per un arco cromatico puro, l'onesta testimonianza civica, la difesa del autonomismo catalano in modo solidale ed integrato al resto della Spagna, la volontà di collaborare con le istituzioni e di agevolare la diffusione popolare della propria opera fecero di Miró uno dei simboli del rigenerazionismo culturale della Spagna post-franchista. Non per altro, l'artista catalano decise di realizzare murali e sculture che si inserissero armoniosamente nel tessuto urbano democratico (come il *mural* all'aeroporto di Barcellona o al *Palacio de Exposiciones y Congresos* di Madrid) o di partecipare alla stesura del logo di *Turespaña*: il celebre *Sol de Miró* raggiunse un pubblico di massa, varcando ogni limite di diffusione per un'artista d'avanguardia.

2.4. Incroci generazionali

Fino alla fine della dittatura, la principale preoccupazione rimase quella per una cultura a lungo perseguitata e censurata, di conseguenza, la prima reazione a livello governativo, una volta riconquistata la libertà, fu la volontà o più che altro buon proposito di cercare di estendere la produzione artistica al complesso della società spagnola, affinché la stessa ne approfondisse la conoscenza.

Questi tentativi di normalizzazione culturale comportarono la convivenza e la sovrapposizione di differenti realtà generazionali in quella che fu la produzione artistica esibita nelle vetrine governative. Se da un lato si assiste al processo di recupero della cultura repubblicana degli anni precedenti la Guerra Civile, dall'altro la generazione, modellata negli anni di aspirazione alla transizione politica, acquisì speciale rilevanza.

Si sottolinea, quindi, il protagonismo che rivestì nell'agenda culturale governativa transizionale la generazione degli anni Cinquanta, dei figli della Guerra Civile e della trasformazione *desarrollista* della dittatura. Si può parlare di una generazione artistica, che seppur cresciuta con la dittatura, si rifaceva da sempre, quale comune denominatore, al profondo desiderio-guida di riallacciare i legami con la cultura internazionale e di ripristinare la perduta razionalità culturale. Le istituzioni celebrarono tutte quelle figure artistiche che negli anni Sessanta avevano apportato con la loro arte profonde influenze politiche nell'ambito della creazione

culturale; dal momento che la cultura si convertì in una sorta di simbolico termometro dell'avanzamento nella libertà d'espressione e politica, l'UCD privilegiò una politica espositiva fondata sulla celebrazione di singole individualità provenienti dai gruppi che anticiparono il rinnovamento culturale spagnolo, come accadde, ad esempio, con il caso degli esponenti del gruppo *El Paso*.

Tàpies, Saura, Canogar, Feito, Millares ma anche Chillida, Arroyo, Oteiza ed Equipo Crónica si convertirono in emblemi iconografici transizionali ed occuparono la nutrita agenda espositiva dei governi centristi.

Fu Javier Tusell, *Director de Bellas Artes* tra il 1979 ed il 1982⁵⁵, a portare a compimento la politica di divulgazione e di ispirazione creativa fondata sulle grandi figure culturali dell'esilio interno ed esterno alla Spagna franchista.

Come, d'altro canto, lo stesso Tusell accolse il monito proveniente dalla società civile che premeva per un interessamento governativo rispetto al patrimonio artistico nazionale: i riflessi sociali degli eventi culturali organizzati dalla *Dirección de Bellas Artes* in questi anni, seppur non rappresentarono ancora un fenomeno di massa e mediatico come le successive mostre in epoca socialista, implicarono la definitiva rottura con le zavorre politiche del passato.

Nonostante la scarsità dei mezzi economici ministeriali, per la neonata democrazia furono di vitale importanza le politiche di Tusell; come lo scultore Pablo Serrano dichiarò «[Javier Tusell] ha aggiornato l'arte spagnola. Né la società né i politici hanno coscienza reale di cosa significa il valore e la conservazione del patrimonio culturale dei nostri giorni. Tusell si preoccupò di mettere in ordine quello dell'attualità»⁵⁶.

La politica artistica dello storico legato all'UCD è ben sintetizzata dalle parole dello scultore: l'obiettivo principale fu quello di mettere in ordine ed aggiornare la

⁵⁵ Javier Tusell Gómez (Barcellona, 1945-2005) in età universitaria militò nella *Unión de Estudiantes Demócratas* e nella *Unión de Jóvenes Demócratas Cristianos*. Si dedicò dalla metà degli anni Sessanta all'insegnamento universitario della storia contemporanea. Nel 1974 entrò nella *Federación Popular Democrática*, formazione di carattere democristiano, per poi rientrare nel *Partido Demócrata Cristiano* e, quindi, nell'UCD. Nel 1979, con le prime elezioni municipali, è eletto consigliere comunale, e nello stesso anno venne posto al vertice della *Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura*, poi *Dirección General de Bellas Artes*. Il 28 aprile del 1982, con grandi reazioni da parte del mondo della cultura, fu destituito dal Ministro di Cultura, Soledad Becerril, che voleva porre nella Direzione una persona di propria fiducia. Nel 1999, dopo che tornò a dedicarsi all'insegnamento, venne nominato dal Consiglio dei Ministri «patrono in rappresentanza dello Stato» per la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

⁵⁶ *Una gestión difícil de superar en las artes plástica*, "El País", 29 aprile 1982.

realtà artistica del Paese per sgomberare il campo da ogni precarietà, equivoco ed alterazione franchista:

«Rimane nella stessa carica di direttore generale con quattro diversi ministri è in questo paese un vero record che ha convertito Javier Tusell in un mito di sopravvivenza. [...] [L'opera di] Javier Tusell, ordinario di Storia e proveniente da altre aree dell'Amministrazione estranee al mondo delle arti, è stata indubbia, soprattutto nell'ambito della politica ufficiale espositiva, dove ha sviluppato un lavoro senza precedenti. In effetti in questi tre anni di gestione si sono realizzati diversi eventi culturali, che ci hanno fatto per una volta pensare che *la linea ufficiale non era separata necessariamente dalla realtà sociale*. [...] Non si può dimenticare che Tusell non è stato il primo direttore generale di Belle Arti del nuovo sistema politico e che, solo dopo che costui ha ricoperto tale incarico, sono state organizzate le mostre di Saura, Chillida, Tàpies, Equipo Crónica o quelle annunciate come prossime di Eduardo Arroyo e Rafael Canogar, per citare alcuni casi nei quali l'avanguardia artistica ed il compromesso politico andavano di pari passo. Tuttavia, assieme a questi casi più spettacolari, ci furono, in realtà, molti altri che sembravano dimostrare che l'Amministrazione non considerava più sospettoso il lavoro dei nostri migliori artisti, tradizionalmente ignorati, anche se non sollevavano speciali problemi [...] mi vengono alla memoria Clavé, Sempere, Guinovart, Manuel Rivera, José Guerrero, López Hernández. [...] Questo successo con le mostre, fece sì [che] la nostra politica ufficiale fosse per la prima volta omologabile con quella delle grandi capitali europee [...]»⁵⁷.

Le riflessioni qui riportate del critico Calvo Serraller mettono in luce un primo dato: la politica governativa favorì l'allestimento di mostre ed esposizioni artistiche che muovessero parallelamente e si riavvicinassero alle necessità e predisposizioni della nuova realtà sociale e, senza giudizio politico alcuno, il Governo istituzionalizzò l'arte d'avanguardia astratta, informalista e figurativa che, però, allo stesso tempo, fu resa pubblica e divulgata al di fuori di qualsiasi concreto e passato riferimento alla protesta politica anti-franchista. La depoliticizzazione fu completa; l'avanguardia nelle sue diverse forme venne sostenuta come elemento per riattivare ed esemplificare la spinta creativa della democrazia.

È possibile ora prendere l'esempio di una di queste mostre governative per illustrare i contenuti culturali che intendeva far circolare l'amministrazione statale. Nel catalogo della grande retrospettiva del catalano Tàpies nel *Museo Español de*

⁵⁷ Queste sono le parole del critico e storico Francisco Calvo Serraller, quando Javier Tusell viene destituito raccolte in: *Una eficaz política de exposiciones*, "El País", 30 aprile 1982. Corsivo mio.

Arte Contemporáneo dell'estate del 1980, Tusell esplicita con grande chiarezza i progetti governativi:

«[...] Uno dei propositi inalterabili della *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos*, espresso, per esempio, dai programmi espositivi è stato quello di far sì che scomparissero le molteplici incomprensioni esistenti tra le diverse culture dei popoli della nostra Spagna. Il primo modo per evitare che prosegua, consiste nell'iniziare ad ammettere che l'incomprensione esiste, per disgrazia. La seconda nel mettere in campo i mezzi perché scompaia. Uno di questi è quello di questa mostra che, nel presentare un'importantissima sfaccettatura dell'attuale cultura catalana, fa sì che da Madrid si conosca nella propria integrità un valore permanente di cui tutti dobbiamo sentirci orgogliosi. [...] Spesso, dall'altra parte, questi grandi artisti spagnoli hanno patito, anche, incomprensioni, in parte, però solo in parte, come conseguenza di un determinato contesto politico. Crediamo che lo Stato, che forse in passato non prestò sufficiente attenzione alle arti plastiche, doveva compiere il proprio dovere attraverso la realizzazione di queste mostre antologiche»⁵⁸.

Tra le righe della dichiarazione di intenti ministeriali, si leggono diversi aspetti della politica culturale UCD. Grazie all'arte – la consapevolezza trapela dalle parole di Tusell – era possibile aiutare a sanare le cicatrici delle «molteplici incomprensioni esistenti tra le diverse culture dei popoli di Spagna», divulgare dei valori culturali per i quali sentirsi «orgogliosi», e legittimare il nuovo Stato democratico grazie alla presa di coscienza delle passate deficienze.

Questi gli obiettivi della politica artistica: mai venne messo in dubbio il ruolo dello Stato nel ricompensare gli artisti «che avevano patito» con la dittatura e, d'altra parte, le modalità di celebrazione furono per tutti similari; nel caso di Tàpies, ad esempio, la retrospettiva prevede l'esposizione di 150 opere dell'artista dal 1944 al 1980, in modo tale che il pubblico potesse conoscerne l'intero arco creativo. Il concreto riconoscimento governativo arrivò attraverso il conferimento di una medaglia d'oro all'artista catalano dal valore più che simbolico⁵⁹. Da un lato lo

⁵⁸ Sono queste le parole di Javier Tusell nell'introduzione del catalogo: Ministerio de Cultura. *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Antoni Tàpies. Exposición retrospectiva (Museo Español de Arte Contemporáneo – Madrid, Mayo-Agosto 1980)*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1980.

⁵⁹ Assieme a lui vennero premiate altre personalità del mondo della cultura spagnola: il cineasta Luis Buñuel, il pittore Manuel Rivera, lo scultore Eduardo Chillida, il compositore Cristóbal Halffter, l'arpista Nicanor Zabaleta, il tenor Alfredo Kraus, il musicologo Samuel Rubio, la professoressa di danza Guillermina Martínez Cabrejas, l'attore Fernando Fernán

Stato spagnolo si poneva in una posizione di ufficiale volontà riparatrice, dall'altro premiava «l'arte non conformista, inventrice di nuove forme, in sintonia con le inquietudini dell'attualità, l'arte impegnata... o ciò che è la stessa cosa l'arte che crea»⁶⁰.

Come nel caso della mostra di Tàpies, nelle altre esposizioni transizionali promosse dalle istituzioni governative si puntò a veicolare l'idea di una Spagna nuova ed inventiva. Per utilizzare un'espressione di Balfour e Quiroga l'arte e l'iconografia antifranchista contribuirono a «reiventare» l'identità nazionale spagnola. In tale percorso di reinvenzione, nel tentativo di allontanare gli stereotipi culturali franchisti di un'eccezionalità spagnola, l'UCD si appoggiò alla controcultura altamente politicizzata sorta a metà degli anni Cinquanta. I protagonisti di questo movimento culturale già avevano risvegliato dell'interesse in Europa ed America. Era chiaro, quindi, che con la transizione, per convenienza e prestigio, le élite governative dovevano fare propria una realtà artistica che contribuiva a proiettare un'immagine della Spagna moderna, plurale e culturalmente innovatrice⁶¹. Tale realtà, in ogni caso, venne sapientemente depauperata di qualsiasi rimando ideologico.

A questa seppur ambigua iconografia della modernità, si aggiunsero, poi, in un tentativo di equilibrio sul modello di riconciliazione costituzionale, esposizioni di natura panoramica sull'arte delle differenti nazionalità (*Cultura catalana desde la Renaixença hasta nuestros días, Castilla y la generación del 98, Andalucía y el Siglo de Oro, Artistas vascos*), alla quale si sommò l'interesse per la divulgazione statale della contemporaneità artistica più immediata.

Se l'attualità e contemporaneità artistica si convertì in un valore, è possibile capire perché l'agenda ministeriale si sbilanciò nel dare spazio anche alle tendenze più recenti, come l'arte concettuale, la nuova astrazione, l'arte applicata all'informatica o la nuova figurazione che enfatizzavano il parallelismo e l'evoluzione culturale analoga al resto dell'Europa.

Gómez. *Concedidas once medallas de oro a personalidades de la cultura española*, "El País", 9 maggio 1981.

⁶⁰ Sono queste le parole del critico Francisco Calvo Serraller in: *Las artes plásticas condecoradas*, "El País", 1 luglio 1981.

⁶¹ Sebastian Balfour e Alejandro Quiroga, *España reiventada. Nación e identidad desde la Transición*, Península, Barcellona, 2007, p. 296-297.

Tra tutte queste esposizioni preme ricordare quella sulla *Guerra Civile* che venne organizzata alla fine del 1980 dal Ministero di Cultura nel *Palacio de Cristal* del Retiro⁶². Si trattò di un vero successo di pubblico: oltre 250 mila visitatori che determinarono la proroga di apertura dei giorni della prima mostra globale sulla Guerra Civile dopo oltre quarant'anni dall'evento⁶³, un vero e proprio indice culturale del cambiamento in corso.

Le modalità in cui venne affrontata la guerra fratricida sono esplicative della più generale politica culturale centrista. Nella mostra vennero raccolti tre mila oggetti utilizzati quotidianamente nel corso del conflitto, quindi, si cercò di porre enfasi sugli aspetti sociali, umani, culturali del conflitto. Così commentava Tusell:

«Non è ovviamente la mostra della guerra civile, ma una delle infinite possibili; però bisogna credere che è una mostra globale che può avvicinare lo spettatore *alle esperienze umane* dell'epoca. [...] [La mostra è] tutto *un simbolo per dimostrare che in Spagna non c'è ora più motivo* per relegare nell'oscurità qualche aspetto della nostra storia, e ancor meno della storia della guerra civile»⁶⁴.

Ancora una volta il linguaggio utilizzato dal Direttore di Belle Arti, Tusell, è indicativo di come la politica artistica partecipò al più complesso clima transizionale: la dimensione umana, quotidiana, oltre che didattico-simbolica guidarono i contenuti espositivi. Grande spazio, quindi, nella mostra acquisì il materiale propagandistico prima e dopo il conflitto accanto alla vita quotidiana in ambedue i fronti. *El País* non mancò di ricordare la visita alla mostra del Ministro di Cultura, Iñigo Cavero e del Ministro alla Difesa, Agustín Rodríguez Sahagún «si fotografarono con i politici dell'epoca e con il primo Governo di Franco, tutti presenti nella mostra con dei montaggi fotografici [...] con i quali si è desiderato «smitificarli»⁶⁵.

⁶² Per avere un'idea sulla mostra, si veda il catalogo: Ministerio de Cultura – Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, *La guerra civil española (Palacio de Cristal del Retiro, Madrid octubre-diciembre 1980)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

⁶³ *Prorrogada la exposición sobre la guerra civil*, "El País", 19 dicembre 1980. Sui dati circa il pubblico che partecipò all'evento, si veda il reportage del País di Jean F. Beaumont: *La guerra civil ya no es motivo de enfrentamiento para la mayoría de los españoles*, "El País", 25 gennaio 1981.

⁶⁴ *Inaugurada en Madrid la primera exposición global sobre la guerra civil española*, "El País", 22 ottobre 1980. Il corsivo è mio.

⁶⁵ *Los ministros de Cultura y de Defensa, en la exposición sobre la guerra civil*, "El País", 12 novembre 1980.

La dimensione della demistificazione in questa mostra è evidente; così ricorda l'introduzione al catalogo:

«Oggi possiamo presentare, come altri hanno già fatto prima, in modo pubblico e con serenità il dramma della nostra Spagna, perché *fu* il nostro dramma. [...] perché già è storia, il dramma della Guerra Civile può essere contemplato con serenità e comprensione senza odio. [...] Abbiamo cercato la possibilità che, per un momento, rotte le barriere dello spazio e del tempo, lo spettatore si trovi in un luogo immaginario, nel quale convivono i personaggi della zona nazionale e di quella repubblicana, si leggono i quotidiani di ambedue i fronti, si soffre, si gioca, si lotta, si ride, si nasce e si muore in modo simile, fino a dimenticare o a rendere irriconoscibile la Spagna divisa, perché emerga soltanto l'emozione degli spagnoli. Anche se non può essere così immaginario questo spazio perché il suo finale non sia lacerante: vittoria ed esilio. Non c'è altro finale possibile che non sia la riconciliazione. E non è già arrivato quest'altro finale? Lo spettatore lo verificherà nell'uscire un'altra volta per le strade della Spagna»⁶⁶.

La politica espositiva UCD si prefiggeva, quindi, di creare attraverso l'arte uno spazio condiviso di riconciliazione, dove i cittadini spagnoli potessero apprendere e convivere con diverse generazioni artistiche, dove le emozioni estetiche si traducevano in sentimenti di unità e di identificazione democratica.

Il caso dell'opera di Dalí è pure interessante: fino agli anni di mandato socialista non vi fu alcuna ufficiale celebrazione. Tuttavia, non mancarono le commemorazioni ed i riconoscimenti per un genio dell'arte spagnola che, al contrario di Picasso o Miró, palesò il suo appoggio al regime. Nel 1974 sulle rovine del vecchio teatro cittadino, venne inaugurato a Figueres il Teatro-Museo Dalí che divenne presto uno dei musei spagnoli più visitati⁶⁷. E già dal 1979, Tusell si incontrò con Dalí per organizzare una mostra antologica⁶⁸. La realizzazione dell'evento culturale venne posticipata di volta in volta e non mancarono le polemiche per l'integrazione nel panorama democratico di un'artista con posizioni politiche vicine al franchismo: dal punto di vista governativo, però,

⁶⁶ Ministerio de Cultura – Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, *La guerra civil española (Palacio de Cristal del Retiro, Madrid octubre-diciembre 1980)*, op. cit., pp. 8-9.

⁶⁷ Il Museo Salvador Dalí negli anni transizionali fu l'istituzione culturale più visitata dopo il Museo del Prado. Nel 1978 il Museo Dalí registrò una media di oltre 193 mila visitatori al mese. Cfr. *El Museo Salvador Dalí, de lo más visitado de España*, "El País", 27 giugno 1979.

⁶⁸ La mostra venne definitivamente sospesa nel 1981 a causa della salute cagionevole dell'artista. Cfr. *Suspendida indefinidamente la exposición antológica de Dalí en Madrid*, "El País", 8 aprile 1981.

la genialità creativa daliniana non poteva mancare nel rinforzare l'estetica riconciliata e, soprattutto, pacificata transizionale.

Un vero rinnovamento a livello di contenuti artistici, pertanto, mancò; il Governo, di contro, puntò ad una politica culturale dove la stessa produzione artistica diventasse un elemento in grado di creare consenso e riconoscimento sociale, dove gli «incroci generazionali» tra modernità, avanguardia e tradizione si unissero in un comune intento pacificatore e socializzatore. L'UCD, infine, in una linea di continuità con gli ultimi governi franchisti, concretizzò una forma di pensiero politico fondata su strategie illuminate che, dall'alto verso il basso, promuovessero nella società l'immaginario proprio degli elitari circoli amministrativi⁶⁹. In altre parole, la volontà di democratizzazione culturale da parte dei Governi UCD non mancò ma si consolidò in un'operazione di divulgazione della nuova estetica democratica dall'alto e proveniente dalle stesse intenzioni politiche statali.



Figura 6 Coda di fronte al Palacio de Cristal del Retiro (Madrid) per la prima mostra sulla Guerra Civile (1980-1981)

⁶⁹ Condivido alcune riflessioni di: Jorge Luis Marzo e Tere Badia, *Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)*, Barcellona, 2006, p. 26. Scaricabile: <http://soymenos.net/>.

2.5. *Pubblico di massa: tra alta e bassa cultura*

Nel 1981, secondo dati forniti dallo stesso Tusell, il numero dei visitatori dei musei e delle sale statali era incrementato del 38,5 per cento⁷⁰. Come si è ricordato, la mostra sulla Guerra Civile al *Palacio de Cristal* raggiunse più di 250 mila visitatori, un dato sorprendente vista la scarsa affluenza che aveva caratterizzato da sempre il pubblico spagnolo rispetto agli eventi culturali. Trattandosi di un fenomeno comunicativo senza precedenti, l'èquipe ministeriale realizzò un'inchiesta sociologica dalla quale emerse che l'80 per cento dei visitatori era soddisfatto della mostra, il 92 per cento, poi, la riteneva un'«opportunità politica» ed il 35 per cento vi aveva assistito per acquisire informazioni. Il pubblico per lo più non aveva partecipato alla Guerra Civile ed aveva un'età compresa tra i venti ed i trent'anni⁷¹. Era questa la parte della società spagnola che più premeva per un effettivo cambiamento nella gestione culturale. La domanda di prodotti culturali stava crescendo.

È indubbio che, accanto alla buona disposizione delle istituzioni, la favorevole risposta popolare alla politica espositiva governativa incise molto:

«Le mostre si sono trasformate in un centro di interesse ed attrazione importante per un pubblico sempre più ampio. I musei e le sale ufficiali delle mostre sono state invase da un pubblico nuovo, particolarmente giovane. [...] Innanzi alle grandi esposizioni si è prodotto un afflusso massiccio di visitatori che ha dato luogo ad un fenomeno sociologico sconosciuto prima nel nostro paese»⁷².

Lo Stato non modificò i propri intenti di neutralità culturale, tuttavia, con l'UCD si assistette ad un primo tentativo di avvicinamento alla cultura d'avanguardia e d'élite nei confronti delle masse popolari. La differenza rispetto agli usi strumentali delle politiche artistiche tardo-franchiste risiede proprio in questi primi esperimenti, seppur dall'alto, di democrazia culturale, ovvero di peculiare divulgazione della cultura artistica contemporanea, in quanto componente più dinamica ed avanzata della produzione culturale spagnola. Un esempio tra tutti di

⁷⁰ *Bellas artes considera que crece el número de visitantes a los museos*, "El País", 29 agosto 1981.

⁷¹ I dati dell'inchiesta sono raccolti in: *La guerra civil ya no es motivo de enfrentamiento para la mayoría de los españoles*, "El País", 25 gennaio 1981.

⁷² CDC, Ministerio de Cultura, *IPCE 1978-1990: La política de las artes plásticas españolas en los años ochenta*, Madrid, marzo 1991, V. 1, p. 157.

tale concezione è altamente chiarificatore: la trasmissione televisiva *Imágenes* della giornalista Paloma Chamorro (e poi Fernando Méndez Leite) nel produrre una serie di accurate monografie su Picasso, Chillida, Dalí ma anche artisti internazionali come Motherwell e Moore rappresentò una peculiare fase della politica culturale della televisione pubblica, dove la popolarizzazione culturale cercava per la prima volta di sposare la qualità scientifica⁷³.

In questo senso, è possibile parlare di un primo incontro/scontro tra alta cultura, nel senso più tradizionale del termine e la cultura popolare, ovvero la cultura che circolava nella società in transizione.

Da un punto di vista cultura popolare, la politica espositiva dell'UCD fu il risultato dell'intrecciarsi di una serie di differenti fattori che a livello generale influirono nella stessa politica culturale: la cultura intesa come «sviluppo sociale» in un'ottica multidisciplinare si sommò all'idea della cultura come «opera artistico-intellettuale»; alle motivazioni di chiaro retaggio franchista dell'arte come prestigio nazionale si aggiunse il principio di democrazia e di divulgazione culturale in base alle spinte provenienti dai movimenti cittadini e dalla società civile.

I consumi culturali, secondo la *Encuesta de Demanda Cultural*, erano eterogenei per le varie aree della penisola iberica e ridotti esclusivamente alle élite intellettuali o economiche; la crescita, però, del pubblico delle mostre d'arte già era indicativa del cambiamento in corso. Secondo le analisi circa le motivazioni che spingono al consumo culturale, infatti, l'incremento nella fruizione di prodotti ed eventi culturali è legato non solo a motivi educativo-formativi ma anche di beneficio sociale e di godimento del tempo libero⁷⁴. Negli anni centristi, come lo stesso Ministero della Cultura captò, l'interesse per il tempo libero e per una dimensione

⁷³ Il programma *Imágenes* dal 1978 fino al 1981 venne emesso dalla televisione pubblica spagnola. Non mancarono, però, casi di censura all'interno della trasmissione. Ad esempio, venne tagliata l'intervista a José Pérez Ocaña, pittore e travestito. Cfr. *Varios programas censurado en TVE*, "El País", 20 ottobre 1978.

⁷⁴ Tra i fattori che determinano il consumo di servizi culturali si può annoverare: l'atteggiamento favorevole verso la cultura, recente frequentazione di avvenimenti culturali, dimensione virtuosa dell'attività artistica, caratteristiche dell'opera d'arte, caratteristiche del visitatore, lontananza tra la residenza e l'istituzione culturale, stile nel passare il tempo libero, influenza di leader d'opinione, interesse passato o presente per l'attività artistica, mobilità sociale. Tutti questi fattori interagirono tra loro ed in rapporto alle trasformazioni della società spagnola degli anni Sessanta nel determinare il crescente aumento dei consumi culturali negli anni transizionali. Cfr. Manuel Cuadrado García e Gloria Berenguer Contrí, *El consumo de servicios culturales*, Esic, Pozuelo de Alarcón, 2002, pp. 49-52.

virtuosa e di prestigio sociale delle arti accrebbe e si indirizzò verso forme culturali distanti dalla cultura di massa e di evasione a lungo custodita dal franchismo.

I Governi UCD interpretarono questo interesse e posero le basi per una politica di rigenerazione urbana che favorisse l'arte contemporanea oltre che, come nel caso dei *Mondiali di calcio del 1982*, unisse la tradizione culturale di livello e prestigio con un evento dal forte appeal mediatico.

Nel primo caso l'interesse per l'immagine moderna che i movimenti d'avanguardia trasmettevano nell'intero corpo sociale era già chiaro come meta politica all'UCD. D'altra parte, un dossier del Ministro di Cultura, Soledad Becerril, al Consiglio dei Ministri parlava proprio di una «trasformazione culturale» che passava per la stessa amministrazione statale e per la riscoperta della vitalità culturale della contemporaneità:

«[...] Lo Stato, in quanto è uno dei grandi protagonisti dell'attività sociale, non deve produrre una cultura. Ciò equivarrebbe ad accettare l'uniformità e la massificazione culturale. La liberalizzazione della creatività è precisamente quello che deve garantire lo Stato. E alla pari di come ostenta capacità di coercizione, la sua funzione consiste, non nel proporre un sistema di valori, fatto che lo porrebbe nella strada del totalitarismo, ma garantire l'indipendenza della cultura e proteggere la sua libertà. [...] Il terzo obiettivo del Ministero si riferisce alla vitalità della cultura [...] Però la necessità di conservare il passato non può distoglierci, come nazione, dall'esplosione di innovazioni che si produce nel mondo di oggi»⁷⁵.

Nonostante il credo liberista dell'UCD, l'amministrazione statale rimaneva centrale non «per produrre una cultura» ma per stimolare la vitalità culturale ed avvicinare il Paese alle innovazioni dell'Occidente. Lo Stato non cercava più di infondere valori ma di «liberalizzare la creatività».

Non sorprende, quindi, che tra la documentazione del Ministero degli Esteri spicchino una serie di documenti che testimoniano il precoce interessamento governativo per le esperienze dei moderni centri culturali europei come il parigino Centro Nazionale di Arte e Cultura George Pompidou, inaugurato nel gennaio del 1977. Nell'estate del 1979, gli ambasciatori spagnoli dalle varie capitali europee mandavano alla *Dirección de Relaciones Culturales* dei dettagliati resoconti sulle istituzioni artistiche locali, per studiare le concrete possibilità di «creare a Madrid

⁷⁵ A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, fascicolo "Informes al Consejos de Ministros", Transformación cultura 29 gennaio 1982, c. 94966.

un centro culturale nazionale»⁷⁶. L'idea rimaneva quella di raggruppare in un'unica entità diverse attività culturali a beneficio della cittadinanza: nel 1980 Tusell dichiarava alla stampa che il Ministero della Cultura aveva intenzione di restaurare l'antico ospedale di Madrid «come sede del Museo del Cinema, del Ballet Nacional, della Filmoteca Nacional e come ampliamento del Museo del Prado e per tutta una serie di altre dipendenze di carattere culturale»⁷⁷. Al di là dei dettagli della vicenda che porrà le basi per il futuro museo nazionale Reina Sofía⁷⁸, si possono trarre alcune conclusioni circa la politica culturale della transizione.

Nonostante l'idea di modernità e di rinnovamento culturale rimanga sfocata, emergono all'interno del Ministero della Cultura UCD i segnali di un lento riavvicinamento governativo tra i processi di creazione culturale e la vita sociale e politica spagnola.

Tale peculiare idea di avvicinamento tra cultura alta e popolare non è, tuttavia, molto distante da quanto il Ministro Pío Cabanillas, con Franco ancora in vita, aveva intenzione di dichiarare nel 1974 al quotidiano *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung*:

«Accanto alla politica economica e sociale degli Stati contemporanei, si profila chiara ed urgente la necessità di realizzare una politica culturale basata nella maggiore partecipazione possibile della società, con l'obiettivo di ottenere i maggiori benefici per la stessa, in quanto totalità. La cultura non può essere per molto altro tempo destinata ad una minoranza privilegiata: il ruolo dello Stato deve agire in questa direzione. [...] Lo Stato [...] deve prendere l'iniziativa, non lesinando in risorse [...] perché sorga l'azione culturale nelle nostre città e paesi»⁷⁹.

Dalla dichiarazione di Pío Cabanillas, un riformista del regime, si intravedono delle anticipazioni con la politica culturale postfranchista: dopo il 1975, a livello di contenuti nei programmi governativi non compare nulla di nuovo nel confrontare

⁷⁶ Alla *Dirección de Relaciones Culturales* arrivano resoconti oltre che sul Pompidou, sul Kulturhuset di Stoccolma, sui Stadthalle della Germania Federale o sul Kongresszentrum di Berlino. Cfr. AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Creación en Madrid de un Centro Nacional de Arte y Cultura, giugno-luglio 1979, Leg. R. 23540 e Leg. R. 23536.

⁷⁷ *Cultura restaurará el antiguo hospital de Madrid*, "El País", 24 agosto 1980.

⁷⁸ Sulle origini del Reina Sofía, si veda: Isaac Ait Moreno, *Memoria oculta del museo: la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, in AA.VV., *Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo*, Museo Vostell de Malpartida, Cáceres, 2009.

⁷⁹ Sono queste le parole di Cabanillas per un'intervista (che non venne pubblicata) nel quotidiano *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung*, ACMC, *Subsecretaría Ministerio de Cultura*, fascicolo "Cultura popular" 1974, c. 93247.

cultura alta e popolare grazie ai concetti di «partecipazione» e di «azione culturale». Ciò che cambia è l'approccio; la Spagna, come le altre democrazie europee – seppur con una certa timidezza – manifesta la consapevolezza di come la politica culturale potesse trasformarsi in uno strumento di rigenerazione per il Paese, in altre parole nonostante l'oggettiva difficoltà a delimitare con decisione una politica culturale centrista rispetto a quanto accadde, poi, con i socialisti è indubbio che «all'altezza del 1982 la Spagna aveva già realizzato in gran parte la sua normalizzazione culturale»⁸⁰.

Un approccio governativo di natura antropologica e sociale emerge non solo nel progetto di creare delle istituzioni di animazione culturale per tentare di accrescere la partecipazione cittadina ma anche nell'idea di coinvolgere gli spagnoli nella nuova cultura nazionale democratica attraverso un primo grande evento mediatico internazionale, quale furono i Mondiali di Calcio del 1982.

Con questo importante evento sportivo, la Spagna neo-democratica si presentava alla comunità internazionale. La cornice calcistica venne utilizzata, pertanto, come trampolino di lancio per dar prova tangibile dei cambiamenti che stava vivendo il Paese. Il Ministero della Cultura, accanto al *Real Comité Organizador Español* dei Mondiali⁸¹, portò a termine un programma artistico denominato *Cultural 82*, ovvero un complessivo calendario di eventi culturali che includeva rappresentazioni di Plácido Domingo, del corpo di ballo e dell'orchestra nazionale che vennero seguiti anche dalla televisione spagnola⁸². È esemplare ricordare come, seppur nella vaghezza d'intenti che contraddistinse l'UCD, l'occasione mediatica dei Mondiali, si convertì in un pretesto di divulgazione culturale. Il logotipo di *Cultural 82* fu *El futbolista* di Picasso e, a latere delle pesanti critiche che accompagnarono la programmazione, il Ministro Becerril ricordava che «[non desiderava] un Mondiale 82 esclusivamente calcistico»⁸³.

Ancor più indicativa della rappresentazione della «nuova» Spagna è la scaletta della cerimonia inaugurale del Mondiale:

⁸⁰ Javier Tusell, *La cultura: de instrumento político al consumo generalizado*, in Javier Tusell e Justino Sinova (a cura di), *La década socialista: el ocaso de Felipe González*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, p. 210.

⁸¹ Il *Real Comité Organizador Español* venne istituito il 29 settembre del 1978.

⁸² Per la programmazione del *Cultural 82*, si veda: APMC, *Gabinete del Ministro*, Fascicolo “Temas culturales en Mundial 82 – Mundial Cultural”, c. 94966.

⁸³ *Mundial cultural*, “El País”, 5 dicembre 1981.

«In una posizione preferenziale di fronte alla tribuna principale, ci sarà la *bandiera della Spagna e in basso quella della Catalogna* [...] Tra le bandiere della Spagna e della Fifa, al centro del campo, ci sarà una linea di giganti che si estenderà da rete a rete. [...] Si è scelta la figura dei *giganti* trattandosi di un elemento popolare genuinamente spagnolo di grande forza e probabilmente unico nel mondo. [...] La Spagna dà il benvenuto al mondo: subito dopo risuona una sinfonia che è la colonna sonora dello spettacolo. È la Fanfara di *Halffter* [...] Benvenuto ed omaggio alle 24 squadre finaliste: irrompe l'inno dei Mondiali interpretato da *Placido Domingo*. [...] Assieme all'aria disinvolta ed allegra di questa musica, dai quattro angoli entrano le 25 squadre finaliste. [...] Apoteosi folklorica [...] i gruppi formano uno splendido retablo folklorico nel quale si interpretano *i balli più rappresentativi e colorati della geografia spagnola*: la Jota, le Sevillanas, la Muñeira, il Baile Vasco, el Baile de los Mantones di Madrid e la Sardana che alla fine unisce tutti in un immenso anello di fratellanza. La musica autentica e la diversità dei costumi, coreografia e carattere daranno al mondo un esteso campione dello splendido, ricco e vivo folclore della Spagna. [...] *La paloma de la paz*. Inizia l'introduzione del *Sombrero de Tres Picos* di *Falla* e gli atleti si preparano per una nuova formazione. [...] Quando suona la jota della stessa opera di *Falla*, con rapidità, gli atleti formano in 45" l'immagine della *Paloma de la Paz* di *Picasso*, di un diametro di 34 metri»⁸⁴.

La scaletta introduttiva del grande evento mediatico si trasforma, quindi, in immediata cornice espressiva dell'identità spagnola postfranchista: la diversità culturale viene celebrata quale elemento distintivo della geografia iberica tanto che la bandiera spagnola sventola a fianco di quella catalana, l'idea di una cultura popolare, come genuina e vitale manifestazione delle tradizioni locali, si sposa senza conflitto con la più aulica genialità artistica del Novecento (*Halffter*, *Falla* o *Picasso*). Un cipiglio disinvolto ed allegro, una naturale interdisciplinarietà e compenetrazione tra alta e bassa cultura e un forte messaggio di riconciliazione rappresentarono le concrete aggettivazioni con le quali la Spagna cercò di far scoprire ai cittadini iberici e al mondo il nuovo volto della politica democratica.

La cultura promossa dal nuovo Ministero era questa: l'antifranchismo estetizzante e di prestigio internazionale di *Picasso* si sposava con *Naranjito*, la popolare arancia-mascotte dei Mondiali, metafora della solarità e della dimensione tradizionale e genuinamente locale della cultura spagnola.

⁸⁴ APMC, *Gabinete del Ministro*, Fascicolo Temas Culturales en Mundial 82 – Mundial Cultural (Guión de la cerimonia inaugural del mundial con los cambios introducidos para su perfeccionamiento), c. 94966.

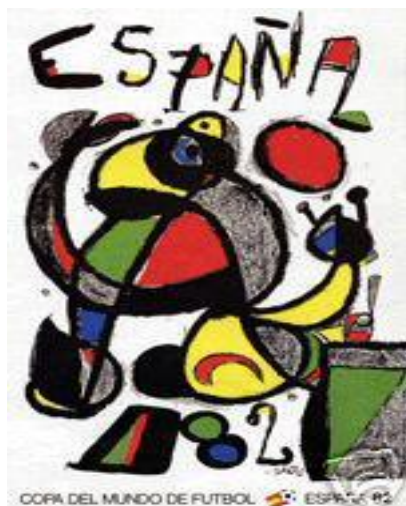


Figura 7 Manifesto di Joan Miró – Mondiali di Calcio 1982

3. Ritorni

La Transizione alla democrazia venne scandita dal ritorno dall'esilio di grandi personalità culturali⁸⁵. Una fotografia del tempo non può che evidenziare come la stampa democratica dedicò ampio spazio al lungo processo d'integrazione di quell'*otra España* di arte e scienza che era stata costretta ad allontanarsi dal Paese nel 1939.

Ogni ritorno si convertì in una sorta di tassello mancante di un panorama culturale che le nuove generazioni avevano conosciuto solo indirettamente grazie alla stampa e alle riviste clandestine. Gli artisti, i grandi intellettuali tornavano ed il popolo spagnolo era ritratto all'aeroporto, nella banchina di una stazione, in attesa di parte del proprio passato, un passato né più repubblicano, né più franchista che si condensava ora in una complessa stratificazione e sovrapposizione generazionale.

Il recupero della cultura dell'esilio, infatti, si inserì in un panorama culturale che, come è stato ricordato, a livello di contenuti, fu caratterizzato da un generale ripiegamento verso il passato. Condensare in poche righe la produzione culturale transizionale appare un'impresa ardua, tuttavia, con un certo semplicismo è

⁸⁵ Sulla questione del ritorno ed integrazione dell'esilio, si veda: Josefina Cuesta Bustillo (coord.), *Retornos (De exilios y migraciones)*, Fundación Francisco Largo Caballero, Madrid, 1999.

possibile isolare alcuni comuni denominatori del contesto culturale nel quale si mosse il Ministero della Cultura.

In questo ambito di tensioni e ripercussioni della morte di Franco sulla produzione artistica si intravede una creatività influenzata da una memoria bellica traumatica, il rifiuto dell'estetica sociale e realista degli anni Cinquanta, la necessità di opere di revisione e testimonianza storica, l'invasione dell'*humor* grafico e letterario, l'interiorizzazione dei fantasmi del franchismo e la riflessione sulla crisi della tradizione politica di sinistra: tutti elementi che contraddistinsero una produzione culturale più in evoluzione con il passato che in rottura⁸⁶.

È possibile, quindi, capire come in tale dinamica di intersezione del presente con il passato, il Ministero della Cultura UCD si sia concentrato essenzialmente su uno sforzo di risanamento dei debiti culturali ancora irrisolti rispetto agli anni franchisti. Il primo debito che un'entità culturale democratica doveva pagare era essenzialmente quello con la generazione dell'esilio degli anni Trenta, dopo che già molti esiliati erano morti in terra straniera. Nonostante negli anni di transizione, la memoria della Repubblica venne sopraffatta dall'articolato ricordo della Guerra Civile, il ritorno degli esiliati riaccese «la memoria poetica» della «*edad de plata de la cultura española*»⁸⁷.

Del lungo ed articolato percorso di rinsaldamento culturale dell'esilio alla realtà spagnola democratica qui non si intende che far riferimento; ciò che interessa è l'atteggiamento e gli obiettivi governativi rispetto a tale processo.

⁸⁶ La bibliografia che isola e tematizza i contenuti delle trasformazioni nella produzione culturale e mette in evidenza le singole produzioni nei vari campi artistici: Samuel Amell e Salvador García Castañeda, *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, op. cit. Equipo Reseña, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, op. cit. José Carlos Mainer, *La cultura de la transición o la transición como cultura*, in AA.VV., *La transición, treinta años después, de la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, op. cit. José Carlos Mainer, *La vida de la cultura*, in José Carlos Mainer, Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, op. cit. José Carlos Mainer, *Estado de la cultura y cultura de Estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo)*, in José Manuel López de Abiada, *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, op. cit. Juan Pablo Fusi, *La cultura de la transición*, in "Revista de Occidente", luglio-agosto 1991, n.122-123, p. 37. José Luis Abellán, *El año cultural 1979*, Castalia, Madrid, 1979. AA.VV., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995. Genoveva García Queipo de Llano, *La cultura en tiempos de transición*, in José María Jover Zamora (direttore), *Historia de España de Menéndez Pidal*, Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pp. 669-709.

⁸⁷ Si veda: Josefina Cuesta, *La Odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 315-319.

Se negli ultimi anni della dittatura non erano mancati tentativi occulti ed obliqui di riavvicinamento tra le istituzioni ufficiali e le personalità intellettuali ed artistiche dell'esilio, con la morte di Franco si avviò un processo di fisiologica normalizzazione politica⁸⁸. Dapprima la questione venne affrontata da un punto di vista legale: a Madrid il *Ministerio de Gobernación* creò una commissione interministeriale incaricata di esaminare uno ad uno i casi degli esiliati spagnoli per consegnar loro il necessario passaporto per il ritorno; d'altra parte il controllo governativo sul lento ritorno dell'esilio rimase sempre ferreo: un faldone nel *Gabinete de Enlace* ci testimonia l'ossessiva attenzione ministeriale per l'intero processo⁸⁹. Nella documentazione vengono minuziosamente raccolte tutte le notizie di agenzia sull'evoluzione del processo con una netta distinzione tra esilio politico e culturale, seppure ogni singolo ritorno venga dettagliatamente schedato. In parallelo, lo stesso fatto che la transizione fu condotta senza rottura legale con il precedente regime generò non poche ansie e preoccupazioni da parte degli stessi esiliati che temevano di tornare in patria ed essere ancora travolti dalle responsabilità politiche per la passata militanza repubblicana.

Si aprì di conseguenza una fase convulsa nella quale le famiglie degli esiliati non sapevano come gestire il ritorno in Spagna e, vivendo nell'incertezza, moltiplicarono le proprie chiamate alle ambasciate. In questo senso la questione del ritorno degli esiliati divenne sempre più inseparabile dalla richiesta dell'amnistia per i prigionieri politici del franchismo: l'aspettativa degli spagnoli per il rientro di coloro che avevano deciso di esiliarsi dalla dittatura crebbe di giorno in giorno e modellò l'immaginario transizionale. Basta dare uno sguardo ai titoli delle riviste e degli editoriali dei principali quotidiani: *Parigi capitale dell'esilio spagnolo* dichiarava un reportage di *Blanco y Negro*; *Esiliati: 30.000 aspettano alla frontiera* aggiungeva *Meridiano 2000* e *Gli Esiliati politici ritornano* evidenziava *Cambio 16*⁹⁰.

Dopo il ritorno nel 1976 dei due noti intellettuali esiliati Salvador de Madariaga e Claudio Sánchez Albornoz, lo stato d'animo della società spagnola è ben espresso

⁸⁸ José Luis Abellán, *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*, Mezquita, Madrid, 1983, p. 86.

⁸⁹ AGA, *Gabinete de Enlace*, fascicolo «exiliados» (1976-1977), c. 678.

⁹⁰ I titoli dei quotidiani sono citati da: José Luis Abellán, *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*, op. cit.

in questo editoriale de *El País* che parla di un tangibile «debito» nei confronti degli intellettuali ed artisti esiliati:

«[...] Perché hanno passato la metà della loro lunga vita in esilio? Cosa aveva impedito fino ad ora il loro ritorno? Non è questo l'unico interrogativo che pone il ritorno degli ottuagenari liberali. Forse ancora più importante sarebbe per gli spagnoli un collettivo esame di coscienza per scoprire se hanno qualche debito con coloro che rimasero fuori dalla loro patria per così tanto tempo. Nel caso in cui questo debito esista è una sufficiente ricompensa per loro la possibilità di entrare nel paese senza rischio di detenzione o processo? [...] Chi pagherà questo debito? Per i morti, la riparazione è inutile; per i vivi è già troppo tardi. [...] Questo debito deve essere pagato, non solo per ragioni ma per puro egoismo. Si tratta, semplicemente, di incorporarli alla vita accademica ed universitaria spagnola, non solo per ringraziarli del lavoro che hanno realizzato in così dure condizioni di esilio, ma per dare vigore e rinnovare la nostra cultura e la nostra scienza»⁹¹.

El País palesa un sentimento condiviso da parte degli spagnoli: la necessità di un «esame di coscienza collettivo» per comprendere i motivi di un esilio fin troppo lungo, la percezione di un risarcimento morale per troppo tempo procrastinato ed, infine, con un giusto «egoismo», l'utilità ed importanza di tali figure per il rinnovamento culturale transizionale.

Il pagamento del debito morale con gli oltre 5 mila intellettuali esiliati dal 1939, tuttavia, venne affrontato con gradualità estrema dallo Stato spagnolo e soprattutto mancò l'esame di coscienza collettivo al quale si appellava *El País*. Il rinsaldamento con la cultura dell'esilio, al contrario, venne portato a termine a poco a poco grazie ai successivi e centellinati rimpatri degli esiliati più noti: nel 1977 rimisero piede in terra spagnola i poeti della generazione del '27 Jorge Guillén e Juan Larrea, oltre a Rafael Alberti. Il più lungo esilio sarà quello della filosofa María Zambrano che tornerà a Madrid solo nel 1984.

I ritorni del mondo della cultura si fusero e confusero con simbolici rientri politici come quello della Pasionaria, Dolores Ibarruri e del leader comunista, Santiago Carrillo o dell'anarchica Federica Montseny: la gradualità perseguita dai Governi spagnoli nel dare visibilità ai singoli rimpatri rappresentò la nota dominante dell'intero processo in una stretta logica di aderenza alle modalità riformiste transizionali. Il clima di aspettativa generato da ciascun ritorno venne enfatizzato ancora di più dalle politiche statali che favorirono la dimensione emotiva e

⁹¹ *La deuda con el exilio*, "El País", 17 giugno 1976.

simbolica del rientro dell'esiliato con funzioni di identificazione e di pacificazione collettiva.

Sul sottile gioco dell'attesa per il riconoscimento ufficiale degli esiliati del 1939 si basò la politica del Ministero della Cultura: il passato repubblicano degli artisti venne posto in secondo piano per sottolineare la dimensione emotiva e poetica del ritorno dell'esilio tanto che ciascun rientro in patria si trasformò in sé e per sé in un evento culturale dal forte impatto emozionale. Citare ancora una volta le parole del Ministro di Cultura, Cabanillas sull'esilio è illustrativo all'interno della più complessiva agenda politico-culturale ministeriale:

«[cominceremo realizzando un grande inventario] degli uomini che abbiamo dentro ed abbiamo fuori, e dei mezzi che abbiamo all'interno e all'esterno. Solo con un bilancio che io definirei morale, a base di dati oggettivi dell'esistente, potremo iniziare una nuova avvenuta culturale»⁹².

Seppure il ponte tra la cultura repubblicana e quella all'interno del Paese venne gettato già dagli anni Cinquanta e il ritorno degli esiliati costellò l'intera dittatura franchista, con la transizione il riconoscimento divenne ufficiale e, come le dichiarazioni di Cabanillas testimoniano, per i governi centristi «l'inventario» dell'esilio s'impose alla pari di un «bilancio morale» di una dittatura più che quarantennale.

L'esilio per i Governi transizionali, inoltre, ricoprì una chiara funzione sociale. Tony Bennett ha messo in evidenza il ruolo della cultura e dell'arte nel trasformare gli stili di vita e nell'incrementare la capacità di auto-regolamentazione della cittadinanza⁹³. Il trattamento che i Governi centristi diedero all'esilio dimostra come l'arte e la cultura fossero concepiti istituzionalmente come delle «tecnologie morali» in grado di contribuire alla costruzione di una comunità forte, fiduciosa in sé stessa ed in grado di auto-amministrarsi.

Non vi fu alcuna dichiarazione governativa di scuse o ufficiale celebrazione politica dell'esilio repubblicano: la dimensione strettamente politica venne occultata ed il Governo preferì porre in primo piano la dimensione poetica ed artistica del ritorno dell'esilio, la funzione di integrazione e riconciliazione tra

⁹² Pío Cabanillas: «La misión del poder político es servir la cultura», "El País", 2 settembre 1977.

⁹³ Tony Bennett, *Acting on the Social. Art, Culture and Government*, in Denise Meredith e Jeffrey Minson, *Citizenship and Cultural Policy*, Sage, Londra, 2001, pp. 18-34.

differenti generazioni accanto al compito di normalizzazione della vita civile che il ricongiungimento con gli artisti repubblicani svolgeva. L'arte repubblicana dell'esilio, come l'opera di Picasso, Alberti o Renau, adattata in modo opportuno alla nuova realtà transizionale e previamente spolicizzata, infine, contribuì a dare linfa vitale allo stagnante panorama artistico postfranchista.

3.1. *Un caso emblematico: il ritorno dall'esilio di Rafael Alberti*

Il ritorno in Spagna degli esiliati comunisti sfociò in un controverso percorso che seguì da vicino la legalizzazione del PCE dopo la morte di Franco: la vicenda del rientro dall'esilio del poeta della generazione del '27 Rafael Alberti è emblematica della relazione tra politica culturale governativa e mondo artistico dell'esilio.

Alberti negli anni della Guerra Civile aveva militato attivamente nel fronte repubblicano, con la sconfitta comunista si esiliò prima in Francia, poi in Argentina e quindi in Italia, dove visse un lungo soggiorno romano a contatto con i circoli progressisti della città.

Una volta morto il dittatore, il principale desiderio dell'artista fu quello di tornare in Spagna; gli ostacoli alla reintegrazione del poeta si moltiplicarono fino a diventare metafora viva delle difficoltà negli anni di transizione di ufficializzare la genialità artistica dell'antifranchismo e della cultura artistica affiliata al comunismo. Tra l'esiliato e il mondo della cultura iberica si aprì un vero e proprio idillio che alternava il desiderio di tornare nella propria terra di Alberti con il clima di timore e le incertezze che viveva il Paese. Innanzi alle continue richieste di poter tornare in Spagna, facevano eco gli inviti degli intellettuali ad Alberti a restare dove si trovava. Nelle pagine de *El País*, dopo la carneficina degli avvocati laburisti da parte di gruppi di estrema destra (gennaio 1977) ad Atocha, in risposta ai timori di Umbral sui rischi che correva l'artista a tornare, fece eco lo stesso poeta con l'articolo *Tengo que ir a España*:

«[...] Ma tu, amico, mi dici, mi ripeti: aspetta, aspetta, aspetta, non venire, aspetta, [...]. Mi fanno già male le unghie, le ossa, i capelli dall'attesa di questo ritorno insonne, che forse, per molti, non deve mai arrivare. [...] E, tuttavia, amico, io devo andare, io ho la necessità di andare, anche se si voleva ridurre in cenere il mio vecchio nome assieme ad una libreria da quei svelti assassini con forti appoggi del *viva la morte* del *quando senti la parola cultura metti la mano nella cintura ed impugnare la*

pistola. Io voglio andare, amico, però, per la vita, voglio andare per la luce, per lo slancio allegro, per il canto, per il popolo caduto, silenzioso, a pezzi, calpestato, con le mani vuote, supplicante. Non venire. No, non andrò per morire o essere incarcerato apposta, utilizzato alla cieca, vanamente esibito. Io non sono nessun leader, sono un giovane poeta al quale toccò vivere in un instabile equilibrio tra il garofano e la spada, sempre in un lungo esilio ed in Spagna»⁹⁴.

Per l'esiliato il ritorno in Spagna rappresentò una necessità, una vera e propria priorità fisica e tuttavia Alberti non intendeva tornare in patria per essere inutilmente esibito, né per ribadire l'esistenza di una parte della società che si opponeva al mondo artistico della seconda Repubblica, bensì «per la luce, per lo slancio allegro, per il canto, per il popolo».

Lo stesso artista fece propria la politica del consenso governativa e la volontà di riconciliazione sia dell'opposizione antifranchista sia dei vertici amministrativi. Non sorprende, quindi, che il poeta accettò di trasformarsi in una sorta di ambasciatore degli esiliati spagnoli: incontrò il Re Juan Carlos nell'ambasciata spagnola nella Santa Sede e in questa occasione consegnò una petizione di amnistia totale per gli esiliati. La stampa non perse l'occasione per riprodurre la simbolica immagine del Re che stringeva la mano al poeta comunista.

Nell'intero percorso di riavvicinamento istituzionale dello Stato spagnolo alla cultura dell'esilio ed antifranchista la figura del Re giocò un ruolo di intermediazione esemplare. D'altra parte, lo stesso Re, in quanto veicolo della tradizione monarchica spagnola, cercò di dimostrare pubblicamente il desiderio di integrazione del mondo valoriale della Seconda Repubblica nella nuova democrazia in un'ottica di riconciliazione collettiva. Non sorprende, quindi, che il Re provò in diverse circostanze pubbliche il proprio attaccamento per l'ingegnosità artistica repubblicana. Nell'emergenza di una Monarchia che si convertì in un elemento di unificazione nazionale, Juan Carlos strinse ottimi rapporti di rispetto ed ammirazione con il mondo creativo antifranchista.

Non solo sono noti gli incontri a Mallorca tra Juan Carlos e Miró, ma rimangono anche nutrite testimonianze sul legame che il Re cercò di instaurare con diverse personalità artistiche. Racconta Amorós un tipico ricevimento di scrittori alla Zarzuela, la residenza ufficiale della Monarchia spagnola:

⁹⁴ Sono queste le parole di Alberti che risponde all'accorato invito di Francisco Umbral di non tornare in Spagna dopo gli eventi di Atocha. Rafael Alberti, *Tengo que ir a España*, "El País", 1 febbraio del 1977.

«[...] Ci muoviamo in una lunga fila di auto, lentamente, per i viali del parco. Tutte le automobili sono piene di scrittori. È una situazione pittoresca, insolita: dietro i finestrini, ci scambiamo saluti, risate, scherzi che sono diretti ad altri però che questi non possono ascoltare. Nel prendere una curva o nel guardare, spudoratamente, indietro, verificiamo che ci seguono o ci precedono personaggi che abbiamo visto mille volte: romanzieri, poeti, critici, umoristi, teatranti, colonnisti, accademici, “stampa canaglia”... Hanno abbandonato giubbotti e jersey con il collo alto, camicie aperte e jeans; sembra che si siano lavati e rasati, tagliati i capelli ed aggiustati i baffi. [...] Nessuno si lamenta né si infastidisce. Tutti stiamo riflettendo, senza dubbio: è logico... Ci sono qui vecchi repubblicani, monarchici “di tutta la vita”, militari istruiti, il Comitato di Cultura del Pci, ferventi socialisti, fiammanti cariche dell'UCD, qualunque, ubriaconi, nostalgici di un'anarchia che non abbiamo vissuto, uomini di una destra civilizzata o da civilizzare [...] In questa fauna così varia si avverte, ora, un sentimento di unanimità quasi commovente attorno al Re»⁹⁵.

Il Re adottò una politica di avvicinamento a tutto tondo al mondo della cultura: l'esilio venne considerato per la qualità della sua produzione culturale e, quindi, parificato alle altre realtà artistiche del Paese. Da un altro punto di vista, gli stessi esiliati accettarono la prospettiva di riconciliazione transizionale. Alberti, quando il 27 aprile del 1977, fece ritorno in Spagna dichiarava «me ne andai con il pugno chiuso, c'era la guerra, e torno con la mano aperta per fraternità»⁹⁶.

Il rimpatrio del prestigioso esiliato per il Governo più che una reintegrazione di una parte della tradizione culturale del Paese divenne metafora concreta della politica del consenso⁹⁷. Gli esiliati repubblicani non vennero equiparati a simboli di una cultura esule e conflittuale bensì ad esempi del consenso democratico, un ingrediente essenziale al processo transizionale; gli esiliati rappresentarono un bene comune che aveva la funzione di trasmettere moderazione, riconciliazione e concordia con un passato che era letto ora come portatore di una tragedia inevitabile.

Al ritorno di Alberti in Spagna fecero eco una rete di omaggi all'artista. Ad esempio, nella Galleria Moltitud il 30 aprile del 1977, il poeta lesse i primi poemi composti dopo l'esilio di fronte ad una nutrita folla di oltre 600 persone: l'esiliato,

⁹⁵ Andrés Amorós, *Diario Cultural*, op. cit., pp. 13-14.

⁹⁶ Queste furono le prime parole che Alberti pronunciò nello sbarcare dall'aereo che da Roma lo condusse a Madrid. *Rafael Alberti ya está en España*, “Informaciones”, 27 aprile 1977.

⁹⁷ Per una sintetica ma efficace riflessione sulla politica del consenso nella transizione spagnola, si veda: Monica Threlfall, *The challenge of consensus politics in Spain*, in Monica Threlfall (a cura di) *Consensus politics in Spain. Insider perspective*, Intellect, Bristol, 2000, pp. 2-14.

come le nuove istituzioni democratiche, partecipò alla cerimonia di riconciliazione nazionale. Il mondo della cultura, assieme ai leader economici e politici, divenne l'attore principale e l'officiante di buona parte di queste cerimonie, mentre la cittadinanza rimaneva per lo più spettatrice o coro degli eventi. Il ritorno degli esiliati, infine, come dimostra la vicenda di Alberti con l'accorato botta e risposta tra Roma e la Spagna che riempì le pagine dei quotidiani, mise in evidenza l'interesse governativo per la dimensione drammatica, simbolica ed affettiva del processo di democratizzazione del Paese che la presenza dello stesso Alberti nella prima sessione delle *Cortes* democratiche contribuì ad enfatizzare e a fissare quale icona di democratizzazione nell'immaginario collettivo.

3.2 Premi, omaggi, riconoscimenti per ricostruire un tessuto identitario democratico

Gli esiliati che tornarono in patria ottennero numerosi riconoscimenti: alcuni di loro arrivarono a ricoprire per un certo periodo delle cariche politiche. Alberti, ad esempio, si candidò con il PCE come deputato per Cadice a prova della diretta quanto complessa relazione che si instaurò tra politica e cultura durante la transizione; dopo una lunga tappa nella quale il mondo della cultura incarnò la resistenza politica alla dittatura, con la democrazia il mondo dell'arte perse la sua funzione di strumento di diretta azione politica ed ideologica per diventare mezzo di legittimazione e di conferimento di autorità alle nuove istituzioni parlamentari. L'effettiva integrazione della cultura che si era opposta al franchismo avvenne, quindi, non tanto attraverso il diretto riconoscimento politico della *otra España* quanto attraverso una politica ministeriale che creò nuovi premi ed omaggi per cercare di invertire l'immagine di un Paese culturalmente paralizzato e conferirvi una rinnovata autorità intellettuale.

Nel passare da uno Stato regolatore onnipotente ad uno Stato che doveva ora detenere la prioritaria funzione di fornire servizi ad una cittadinanza libera e democratica, nel Ministero di Cultura si fece strada la consapevolezza dell'importanza del celebrare ed omaggiare il mondo della cultura con borse di studio e simbolici premi creati *ad hoc*. Si può, quindi, arrivare a sostenere che, nonostante le continuità con il passato ministeriale franchista, la persistenza di

funzioni, oltre che non pochi equivoci dell'antico *Ministerio de Información y Turismo*, la vera novità amministrativa si condensò nell'emergenza di una nuova sensibilità e rispetto nei confronti della creazione culturale. Tale rispetto diede origine ad una definita politica di premiazioni che celebrò un ventaglio di artisti e creatori dell'intelletto ed articolò una nuova agiografia che scalfiva l'immaginario franchista e allo stesso tempo depurava la dimensione forzosamente ideologica fino ad allora presente nella cultura antifranchista.

Il riconoscimento della nuova identità culturale democratica, dapprima, fu internazionale. Il 6 ottobre del 1977 venne consegnato al poeta Vicente Aleixandre il premio Nobel della Letteratura. Era il primo spagnolo, dopo Juan Ramón Jiménez a cui nel 1956 era stato conferito il Nobel, a ricevere il celebre tributo internazionale. La documentazione raccolta dalla *Dirección de Relaciones Culturales* del Ministero degli Esteri ci consente di avanzare delle ipotesi sulle ripercussioni che tale premiazione ebbe per la politica culturale spagnola, come sulle qualità del letterato che vennero isolate ed enfatizzate a livello governativo⁹⁸. Aleixandre, assieme a Garcia Lorca ed Alberti, era uno degli esponenti più illuminati della generazione poetica del '27, la stessa generazione che aveva raggiunto "l'età d'argento" della creatività spagnola negli anni di libertà repubblicana che precedettero la Guerra Civile. La generazione del '27 acquisì speciale rilevanza nel pantheon transizionale: la lirica di questo gruppo poetico che viene ricordato anche come la «generazione della Repubblica» sintetizzava la pienezza e vitalità di un'epoca intellettuale della Spagna, caratterizzata dalla volontà di diffusione ed approfondimento della cultura, senza rotture con i maestri del passato ma allo stesso tempo in linea con l'estetica europea. Il tono ottimista e giovanile di questa poesia come l'eccellente qualità letteraria raggiunta ben si confacevano ai nuovi valori di partecipazione e dinamismo democratico. La stampa internazionale mise in evidenza il valore simbolico della premiazione di Aleixandre: l'*establishment* culturale internazionale integrava a pieno la produzione di un poeta esiliato all'interno della stessa Spagna e fino al momento ben poco conosciuto dal pubblico internazionale⁹⁹. Qualcuno parlava di «poeta ecumenico»,

⁹⁸ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Otorgamiento Premio Nobel al poeta español Vicente Aleixandre. Homenajes (78-80), Leg. R. 24581 n. 27.

⁹⁹ Le reazioni internazionali alla consegna del Premio Nobel ad Aleixandre vennero attentamente registrate dal Governo spagnolo attraverso le Ambasciate nel mondo. AMAE,

il *New York Times* di «poeta di una generazione» e di simbolo del «risveglio dopo tanti anni di sonno». Il *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sottolineava, invece, come, seppur proscritto dalla dittatura, Aleixandre non fosse un artista eccessivamente politicizzato e come la consegna del premio fosse un evidente «riconoscimento» dell'Accademia svedese alla nascente democrazia spagnola¹⁰⁰.

La *Oficina de Información Diplomática* del Ministero degli Esteri a Dublino, come propaganda, fece circolare negli ambienti colti irlandesi un documento che sintetizzava le qualità del Nobel Aleixandre che ora dovevano essere internazionalmente riconosciute:

«[...] “La sua opera è la *forza di sopravvivenza* che illumina oggi la condizione dell'uomo nel cosmo e nella società”. Con questa dichiarazione, il Segretario Permanente dell'Accademia Svedese, il Dottor Lars Gyllenstein, cercò di riassumere la poesia di oltre mezzo secolo di Vicente Aleixandre, quando il 6 Ottobre, annunciò la decisione dell'Accademia in favore del poeta spagnolo. [...] Poeti, critici, maestri e scrittori hanno in generale palesato la *giustizia* che nasconde la consegna del Premio Nobel all'opera di Aleixandre. Dámaso Alonso, direttore della Reale Accademia di Spagna ed esponente della Generazione del 1927, ha detto: “Il premio Nobel colloca la letteratura spagnola agli alti livelli che le spettano e che non sempre le sono stati riconosciuti. [...] La devozione di Aleixandre alla poesia e la bellezza della sua opera hanno avuto una decisiva influenza nella generazione di poeti che a lui seguirono”. Il romanziere peruviano e presidente dell'International Pen Club, Mario Vargas Llosa, dichiarò che “Aleixandre non è solo un eminente poeta in lingua spagnola, ma un *esempio di dedizione, coerenza, rigore ed onestà*”¹⁰¹.

La capacità di «sopravvivenza», l'idea di «giustizia» che trapelava da tale onorificenza, la possibilità di ricollocare la Spagna ai vertici della cultura europea, il ruolo di «maestro» per le nuove generazioni, oltre che l'esempio di «devozione ed onestà» furono tutte qualità che resero Aleixandre un ottimo esempio culturale per la democratizzazione del Paese. L'esilio interno di un poeta che scelse la via di un isolamento silenzioso ma che allo stesso tempo divenne ponte tra la

Dirección de Relaciones Culturales, fascicolo Concesión Premio Nobel Literatura al poeta español, Vicente Aleixandre, Leg. R. 18617.

¹⁰⁰ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Concesión Premio Nobel Literatura al poeta español, Vicente Aleixandre, Asunto: Repercusión de la concesión del Premio Nobel de la Literatura a Vicente Aleixandre en la República federal de Alemania – Bonn, 17 ottobre 1977, Leg. R. 18617.

¹⁰¹ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Otorgamiento Premio Nobel al poeta español Vicente Aleixandre. Homenajes (1978-1980), Reportage n. 162 Oficina de Información Diplomática “Aleixandre, a Nobel Prize for Spanish Poetry”, Embajada de España en Dublín 19 maggio 1978, Leg. R. 24581. Il corsivo è mio.

generazione repubblicana e quella più giovane si convertì nel «Nobel di tutti [...] nel trionfo di tutti, nel trionfo della poesia»¹⁰² e, quindi, nel migliore indicatore possibile del clima di rinnovamento che stava vivendo la Spagna.

3.2.1 Premio Cervantes

La coscienza del nuovo ruolo da attribuire alla cultura, presente sia nella società spagnola sia nelle nuove istituzioni democratiche, si manifestò nell'exploit di premi alla creatività che furono indetti negli anni di transizione. L'obiettivo di questa galleria di riconoscimenti ufficiali fu quello di palesare le virtù ed i principi della democrazia. Tra tutti i premi, il più significativo fu senza dubbio il Premio Cervantes che si convertì nel primo riconoscimento ufficiale alla creatività letteraria in lingua spagnola. Il premio fu istituito durante l'ultimo Gabinetto di Franco nel 1975, elemento che porta, ancora una volta, ad evidenziare le continuità con la politica culturale del tardo-franchismo ed in particolare a porre enfasi sulla consapevolezza da parte della dittatura del rinnovato ruolo da attribuire alla cultura negli equilibri politici del Paese o come indicano le motivazioni dell'istituzione del premio «la convenienza di conferire un riconoscimento ufficiale che leghi la creazione letteraria in lingua spagnola alla notorietà pubblica»¹⁰³.

Lo spirito del Premio era chiaro: cinque milioni di pesetas venivano consegnati alla creatività di un autore in lingua spagnola, che lavorasse nella penisola iberica o in Sud America non contava, ciò che importava era l'idea di fratellanza e solidarietà tra le due terre in modo tale da allontanare gli stereotipi della politica culturale imperialista di Franco. Con Cabanillas e l'istituzione del Ministero della Cultura il Premio Cervantes doveva essere sì un premio di «prestigio» che celebrasse l'alta cultura del Paese ma, soprattutto, doveva essere un riconoscimento culturale legato alla Corona che rispettasse il desiderio del Re di

¹⁰² Sono queste le parole utilizzate da Marcos Ricardo Barnatán, esponente della nuova generazione poetica spagnola dei *novísimos*: *Un Nobel para todos*, "El País", 9 ottobre 1977.

¹⁰³ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo "Premio Miguel de Cervantes", Orden Ministerial por la que se convoca el premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1979, Leg. R. 23533.

ripristinare un legame con il mondo dell'arte e dell'intelletto. Si trattava di conseguenza di un premio «politico», dato che in un'unica istituzione emergeva la trasformazione in senso democratico dello Stato spagnolo che intendeva manifestare alla collettività la rinnovata volontà di sostegno alla cultura; era, infine, un premio di riconciliazione del mondo ispanico che si proponeva di segnare un prima ed un dopo nella comunicazione culturale di uno Stato non più fondato sull'imperialismo spagnolista ma sull'universalità e funzione ponte della lingua castigliana, quale patria di tante nazionalità differenti in grado di arricchirsi e contaminarsi reciprocamente. Si trattava, altresì, di un premio «opportuno» nel senso che, come indicano le spiegazioni ufficiali governative, poteva dare lustro alla genialità creativa della Spagna richiamandosi al prestigio di Miguel de Cervantes, autore universalmente riconosciuto per la modernità ed innovazione apportate al romanzo europeo.

La selezione dei vincitori del premio nei primi anni transizionali risposero ad una logica ben precisa all'interno di una commissione di giurati politico-scientifica¹⁰⁴. Ad esempio, il primo vincitore del Cervantes nel 1976 fu Jorge Guillén, esponente di rilievo, come Alberti, della generazione del '27, esiliato negli Stati Uniti dopo il 1940. Guillén durante l'esilio era tornato con periodicità in Spagna, era come lui stesso affermò «discretamente avversario del regime» e tuttavia, nonostante il ritorno in patria ricordava che «ciò che non ho avuto sono contatti con il regime» e «sono favorevole al cambiamento [...]. È un processo irreversibile. Quello che vogliamo è più giustizia e libertà»¹⁰⁵. Assieme a Guillén, tra i riconoscimenti spagnoli del Cervantes, si annoverano Dámaso Alonso (1978), esponente della generazione del '27 e compagno del duro esilio all'interno della Spagna franchista di Aleixandre e Luis Rosales (1982) poeta che dalle posizioni autoritarie e falangiste della gioventù passò ad abbracciare ideali democratici. I poeti sudamericani premiati, invece, furono tra gli altri Alejo Carpentier (1977), poeta surrealista legato al partito comunista cubano e l'uruguayano Juan Carlos Onetti (1980) che dovette fuggire dal proprio Paese perché perseguitato dalla dittatura

¹⁰⁴ La commissione del Premio Cervantes, quando venne istituito, doveva essere composta da: il Ministro di *Información y Turismo*, il Presidente del *Instituto de Cultura Hispánica*, il Direttore Generale di *Relaciones culturales*, un rappresentante dell'*Academia Real de la Lengua*, il Presidente dell'*Academia Argentina* ed il Direttore Generale di *Cultura Popular* ed un accademico.

¹⁰⁵ *Soy favorable al cambio; es un proceso irreversible*, "El País", 8 gennaio 1977.

militare o ancora l'argentino Jorge Luis Borges (1979), poeta e narratore già noto a livello internazionale come innovatore della cultura novecentesca.

Nonostante l'eterogeneità di stile, qualità e relazioni con la politica degli artisti premiati, il Premio Cervantes negli anni transizionali venne attribuito all'alto livello della produzione culturale, ad autori che si facevano promotori di giustizia e libertà politica senza incorrere in estremismi politici e soprattutto che potevano testimoniare come la cultura spagnola portasse in sé forti elementi di modernizzazione artistica e fosse legata alle correnti culturali internazionali. Il Premio Cervantes era, dunque, un mezzo per ridefinire in modo pubblico ed efficace la relazione tra Stato e cultura. Durante una cerimonia di conferimento del Premio ad Alcalá de Henares, il Re Juan Carlos spiegò:

«A questa responsabilità di creazione comune [...] E al compito di rendere la cultura un mondo accogliente e stimolante, un crogiolo che modelli le nostre possibilità come cittadino, non deve essere estraneo lo Stato. Ci fu un tempo nel quale si considerava non corretta la relazione di responsabilità condivisa tra cultura e Stato. E un altro nel quale quest'ultimo si appropriava dei mezzi di quella, snaturalizzandone i fini. [...] Oggi [...] nessuno dubita più del dovere dello Stato di appoggiare con energia la dimensione culturale della società nella libertà. [...] Una nazione senza cultura, o non esiste o agonizza. [...] Da parte mia, non desisterò da questo compito di dinamizzare la cultura e dichiararla compito prioritario dello Stato. In questo senso, la cultura deve costituire in Spagna un mondo di illimitate possibilità»¹⁰⁶.

Il discorso del Re legava, dunque, la politica di premiazione e l'istituzione del premio Cervantes al processo di normalizzazione del rapporto tra le istituzioni statali ed il contesto culturale del Paese: la transizione culturale implicò una nuova definizione dello spazio artistico e, quindi, un nuovo ruolo per lo Stato che, consapevole di come la cultura rappresentasse una risorsa per diffondere nuovi valori per la costruzione dell'identità nazionale, si propose, ancora una volta, come regolatore del campo, con il fine di «appoggiare», «dinamizzare» ed aiutare la produzione culturale a «modellare» le possibilità del cittadino nel rispetto delle libertà democratiche.

Se il premio Cervantes rappresentò uno dei cambiamenti più importanti nell'ambito della politica culturale, il Ministero della Cultura non abolì i premi

¹⁰⁶ *Los Reyes entregaron el premio de literatura Miguel de Cervantes a Jorge Luis Borges y Gerardo Diego*, "El País", 24 aprile 1980.

«nazionali» dello Stato franchista bensì ne modificò la dicitura e ne aggiunse di nuovi, la cui intestazione era ora indicativa del tentativo di bilanciare la nuova simbologia democratica¹⁰⁷. I nuovi premi «Velázquez» per le arti plastiche, «Garcilaso» per la letteratura e «Juan Gris» per la pittura e la scultura ritraevano un rinnovato panorama di valori, dove in un mosaico di apporti culturali le alte vette della pittura barocca, la classicità della poesia di Garcilaso e la forza dell'avanguardia cubista contribuivano a rafforzare l'estetica democratica. A questi concorsi ereditati dalla dittatura si aggiunse, poi, la decisione di Tusell di istituire dei premi e delle borse per le forze creative più giovani in modo tale che venisse stimolata grazie al Ministero della Cultura «la considerazione da parte della società delle funzioni delle nuove generazioni di artisti»¹⁰⁸. L'arte contemporanea in sintonia con la modernità e vitalità delle forze creative più giovani per la prima volta rientravano nel discorso estetico dello Stato spagnolo.

3.2.2 Una politica di omaggi alla cultura

Gli anni di transizione vennero vissuti con profonde incertezze; anche nella politica culturale i paradossi non mancarono. Ad esempio, dopo la morte di Franco le decisioni politiche rispetto ai simboli urbani e ai monumenti e busti per celebrare la dittatura non subirono radicali mutamenti. La questione della simbologia franchista, infatti, dopo la Costituzione del 1978 non venne istituzionalmente affrontata, tanto che negli anni di normalizzazione democratica continuarono ad essere erette sculture commemorative al *Caudillo*¹⁰⁹. Certo, durante il processo di transizione si aprì il dibattito – spesso in toni polemici – sulla gestione dei busti e delle statue equestri franchiste, come sulla necessità di un cambiamento nella denominazione delle strade cittadine. Una prima reale trasformazione avvenne a partire dal 1979 con le prime Giunte di sinistra: l'eventuale rimozione e cancellazione dei simboli fu portata a termine dai nuovi

¹⁰⁷ *Nuevos premios nacionales de Literatura, Pintura y Bellas Artes*, “El País”, 17 aprile 1980.

¹⁰⁸ Sono queste le parole di Javier Tusell, Direttore Generale di Belle Arti raccolte nell'introduzione al catalogo, *Exposición becarios artistas jóvenes 1980*, Museo Español de Arte Contemporáneo (Ciudad Universitaria) Madrid, Junio-Julio, 1981.

¹⁰⁹ Sulla questione si veda: Jesús de Andrés, *Las estatuas de Franco, la memoria del franquismo y la transición política española*, in “Historia y Política”, n. 12, 2004, pp. 161-186.

governi locali con estrema cautela, cercando di non urtare la sensibilità militare e della destra nostalgica.

Come non vi fu, pertanto, una netta rottura con le istituzioni franchiste, così anche la simbologia della dittatura non venne scalzata ma più che altro allontanata e solo parzialmente rimossa in un'ottica riformista e di prevenzione di eventuali conflittualità.

L'atteggiamento governativo, al contrario, fu differente nei confronti del mondo della cultura antifranchista e repubblicana. È evidente che la politica ministeriale si concentrò nell'appoggiare centenari, commemorazioni e nello sviluppare un'immagine ministeriale che difendesse l'élite artistica precedente al golpe franchista. La politica di celebrazione dell'esilio culturale all'interno e all'esterno della Spagna permise alle istituzioni statali di normalizzare un dialogo riconciliato con il passato senza incorrere nei rischi di involuzione e conflittualità che avrebbe comportato una concreta politica di condanna ed oscuramento della simbologia e cultura franchista. In un certo senso, il Ministero di Cultura UCD scelse la via della continuità con la politica culturale tardo-franchista. Il professore Aranguren, che visse sulla propria pelle la censura degli ultimi anni della dittatura, spiega come con la democrazia si riproposero alcuni schemi del passato:

«[...] La cultura ha in comune con la politica [...] tratti formali, o se si preferisce, strutturali, decisivi. [...] oltre al fatto che ci sia sempre, più o meno evidente, una “politica culturale” ed ora niente meno che un Ministero della Cultura. La cultura si attiene, come la politica, a delle regole di gioco e [...] richiede, come la politica, uno scenario. Questo scenario – come tante altre cose – fu distrutto nel 1936. Il rifiuto e la volontà di sradicamento non solo di quello che aveva rappresentato l'estrema sinistra, ma di fenomeni culturali come la *Institución Libre de Enseñanza*, la generazione del 98, l'orteghismo, la generazione del 27, le culture catalana, basca, galiziana, eccetera, produsse un vuoto culturale che l'avvento del franchismo, anticulturale per natura, era incapace di riempire. [...] La forza degli eventi e la necessità di rivestire lo “scenario” con un “arredamento” portò al graduale ripristino della cultura precedente al 1936. [...] Si produsse così una strana, paradossale e superficiale simbiosi dell'*Establishment* politico instaurato nel 1936 e l'*Establishment* culturale prefranchista. [...] Con la morte del generale Franco i rappresentanti o attori di quella che successivamente si sarebbe chiamata Ucd si resero conto che era arrivata l'ora di allestire la rappresentazione della politica democratico-liberale, e parallelamente che era arrivato anche il momento di allestire la *rappresentazione culturale*. [...] Cultura dunque come *rappresentazione* nell'appropriato scenario – sale di conferenze, aule magne o minime, seminari e laboratori – e

cultura come rappresentazione o replica – così, la cultura spagnola ufficiale oggi non è altro che la rappresentazione della cultura precedente al 1936»¹¹⁰.

Con la transizione culminò, dunque, il processo di graduale avvicinamento alla cultura repubblicana: la cultura, come la politica, alla ricerca di un palcoscenico scelse ed ufficializzò la produzione artistica precedente al 1936 come scenario per la «rappresentazione democratico-liberale».

Senza leggere le affermazioni di Aranguren con estrema rigidità ed intravedendo nei governi UCD anche l'effettivo desiderio di pacificazione dal passato dittatoriale, le commemorazioni culturali dopo il 1975 si concentrarono sul centenario della *Institución Libre de Enseñanza* (1976), istituzione culturale che irradiò in Spagna la cultura progressista, sul cinquantenario della generazione del '27 (1977) e sulla figura di Ortega y Gasset, pur essendo precedute dalle ricorrenze del centenario della generazione del 1914 e, seppur in toni più critici, degli esponenti del '98, come Antonio Machado e Valle-Inclán.

Se vogliamo stilare una sorta di radiografia della cultura patrocinata dall'UCD, le cronache del tempo fotografano la molteplicità di conferenze, omaggi e recital allo spirito della *Institución Libre de Enseñanza*. Dal punto di vista statale, nel febbraio del 1978 il *Ministerio de Educación y Ciencia* restituì i beni pignorati dai Governi nazionalisti all'Istituzione: non vi fu alcuna diretta ammissione di colpa governativa ma allo stesso tempo gli enti ufficiali favorirono lo studio del socialista Francisco Giner de los Ríos e degli altri fondatori di una scuola che divulgò la pedagogia della libertà, il riformismo illuminato ed in estrema sintesi raccolse tra le sue fila una generazione che intendeva cambiare la società attraverso la cultura e attraverso la cultura instillare principi democratici ad un popolo incolto.

Le commemorazioni transizionali, quindi, ruotarono attorno ai discepoli della *Institución*: tra tutti García Lorca venne elevato a specchio della democrazia. È immediato rintracciare le motivazioni che spinsero a tale politica culturale.

La poesia ed arte di García Lorca, ucciso dai nazionalisti una cupa alba dell'agosto del 1936, esemplificava il desiderio di normalizzazione culturale governativa e di reintegrazione di un'identità perduta; la volontà del poeta di creare un teatro per il

¹¹⁰ José Luis Aranguren, *La 'representación' de la cultura*, "El País", 27 novembre 1977.

popolo non solo per l'élite colta, l'ampio riconoscimento ed apprezzamento internazionale, l'illustre umanesimo, la devozione per le tradizioni locali, l'ansia per la libertà ben si confacevano alla stesura di un manifesto culturale della democrazia. Così l'UCD dedicò al poeta di Granada un grande omaggio attraverso il *Centro Dramático Nacional*¹¹¹, appoggiò con un'«operazione di riscatto» per la prima volta in Spagna l'allestimento della pièce *La casa de Bernarda Alba*, incluse Lorca come autore nel programma della *Dirección de Difusión Cultural* di «popolarizzazione» del teatro di qualità» e appoggiò omaggi e celebrazioni locali all'artista che ufficializzavano la pratica tardo-franchista dei *recital* e rappresentazioni collettive dedicate all'arte repubblicana. Allo stesso tempo – e non è un dato che stupisce – un articolo de *El País* ricordava come in Spagna ci fossero ancora difficoltà ad allestire l'opera *La muerte de García Lorca* di José Antonio Rial¹¹²: le dinamiche della morte violenta del poeta e la politica franchista di annichilimento dell'arte repubblicana rimanevano tabù o quantomeno un argomento da affrontare in pubblico con cautela estrema.

Infine, pure legato alla *Institución Libre de Enseñanza*, la transizione fu dominata dalla figura di José Ortega y Gasset. Se i riferimenti al pensiero orteghiano furono fondamentali nelle successive legislature socialiste, negli anni centrali della transizione, in occasione del 25esimo anniversario della morte del pensatore, il Ministero della Cultura firmò un accordo con la *Fundación Ortega y Gasset* per ristampare un'edizione critica della sua opera e divulgarne il pensiero¹¹³. Lo studioso spagnolo comparve in numerose occasioni nel dibattito parlamentare costituzionale e l'idea di nazione pluralista da quest'ultimo promossa, portatrice di una necessaria modernizzazione del Paese in sintonia con la cultura europea,

¹¹¹ José Caballero presentó un homenaje a Lorca, "El País", 21 gennaio 1981. Il *Centro Dramático Nacional* dedicò anche ad altri autori repubblicani emarginati durante la dittatura dei cicli per conoscerne ed apprezzarne l'opera.

¹¹² L'autore dell'opera affermava: «La censura che continua ad esistere con casi come quelli degli spettacoli de Els Joglars ed il film *El crimen de Cuenca*. Non è la censura quella che li proibisce, ma posteriori pressioni alla realizzazione di queste opere che esistono come spade di Damocle sui citati o similari spettacoli». Le parole di José Antonio Rial sono tratte da: *Dificultades en España de "La muerte de García Lorca"*, "El País", 18 giugno 1980.

¹¹³ *Nueva edición crítica de las obras completas de Ortega*, "El País", 1 novembre 1979.

apparve come la soluzione idonea a molte questioni del processo di normalizzazione democratica¹¹⁴.

Inoltre, Ortega, che aveva attratto non pochi pensatori falangisti, rappresentava quella «terza Spagna» che non aveva preso posizione diretta nella Guerra Civile e ben si confaceva allo spirito di riconciliazione e alla visione del conflitto quale pazzia collettiva.

La politica culturale transizionale, quindi, accanto all'«operazione di riscatto» della produzione precedente alla guerra civile e di «reintegrazione» di testi ed opere proibite nell'ultimo decennio della dittatura più che innovare e rinnovare giocò sull'allestimento di omaggi e commemorazioni che non avevano la funzione di rivendicare la Seconda Repubblica quanto, come dimostra l'interesse per la generazione del '27 o Ortega, celebrare la tolleranza liberale, riflettere sul senso morale della vita pubblica ed eliminare qualsiasi riferimento allo scontro tra due Spagne politicamente e socialmente opposte.

3.3. *Guernica conteso*

Il mondo dell'arte, linguaggio dal forte impatto simbolico, venne acquisito dal Ministero della Cultura, come vero e proprio rito di passaggio dalle istituzioni dittatoriali alla democrazia. Il ritorno del *Guernica*, la celebre opera di Picasso, divenne realtà il 10 settembre del 1981: le lunghe ed articolate trattative governative per riportare il *mural* in Spagna dal *Museum of Modern Art* di New York rappresentarono la metafora efficace dei cambiamenti, parallele resistenze e continuità del processo transizionale.

Il regime franchista dagli anni Cinquanta intendeva riappropriarsi del dipinto e allo stesso tempo intessere delle relazioni con l'esiliato comunista. Le motivazioni dell'interesse della dittatura per l'opera picassiana sono tutte tra loro intrecciate; da un lato nell'ottica nazionalista, l'opera di Picasso racchiudeva lo spirito della tradizione spagnola, dall'altro l'estetica d'avanguardia costituiva un'ottima cosmesi per rendere più accettabile la Spagna di Franco alle democrazie occidentali. La

¹¹⁴ Laura Carchidi, *Uso pubblico dell'idea di nazione orteghiana. Le letture del Venticinquennio*, in Alfonso Botti (a cura di), *Le patrie degli spagnoli. Spagna democratica e questioni nazionali (1975-2005)*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 306-327.

dittatura, quindi, mise in secondo piano il significato sociale e politico del *Guernica*, che in anni di resistenza culturale antifranchista fu assunto ad emblema di libertà e di condanna a violenze e soprusi di ogni sorta, per far proprio esclusivamente il genio dell'artista come grimaldello nelle relazioni diplomatiche e come riempitivo al vuoto dell'alta cultura franchista.

Con la morte di Franco, l'interesse governativo per l'opera divenne esplicito¹¹⁵. La persistenza di trattative occulte per riappropriarsi del *mural* si associò ad una nuova interpretazione collettiva del discorso picassiano: il riferimento al «ripristino delle libertà repubblicane» da parte dell'autore affinché l'opera tornasse in Spagna si spostò verso il più generale ripristino delle «libertà pubbliche». Accantonati tutti i riferimenti resistenziali all'opera dell'opposizione antifranchista, il Ministero della Cultura abbracciò una politica di celebrazione dell'artista. Il *Guernica* da strumento ideologico di rivendicazione dei vinti della Guerra Civile si convertì in simbolo universale contro la violenza ed il terrorismo oltre che in icona di riconciliazione e pace tra i popoli, andando ad abbracciare in una sintesi proficua tutte le posizioni dello spettro politico transizionale.

I governi UCD misero da parte, come per le altre opere d'arte repubblicane, la carica politica del dipinto sviluppata dall'opposizione al franchismo per favorire una lettura del dipinto in sintonia con il discorso di riconciliazione e consenso dell'élite amministrativa. Il messaggio che l'UCD cercò di trasmettere non fu più solo quello franchista di prestigio e *grandeur* culturale, quanto di interesse per un dipinto che attraverso il processo simbolico del ritorno, come gli altri esiliati della dittatura, incarnava alla perfezione la politica di consenso riformista post-franchista. Il presidente UCD, Adolfo Suárez, in una lettera agli eredi di Picasso, ben spiegò il valore che il *Guernica* aveva per la Spagna:

¹¹⁵ Per studiare il percorso di ritorno del *Guernica* a Madrid, si veda: 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, pp. 42-78. Un'ulteriore dettagliata ricostruzione del percorso del *Guernica* in: *Franco dijo "sí" al Guernica de Picasso* "Blanco y Negro", n. 3328, 14 febbraio 1976. Oltre che il testo: Gijs Van Hensbergen, *Guernica. Biografía de un'icona del Novecento*, op.cit. Rafael Fernández Quintanilla, *La odisea del Guernica de Picasso*, Madrid, Planeta, 1981. La documentazione, essenzialmente rassegne stampe, frenetici carteggi tra ambasciate, avvocati, Ministero degli Esteri, della Cultura, sul rapporto Governo spagnolo/*Guernica* è raccolto in: AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo *Guernica. Retorno del Guernica*, Leg. R. 32823/11 e R. 20966/38 e AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo *Homenajes, Semanas*, etc. después del fallecimiento de Pablo Picasso, Leg. R. 12878 n. 40.

« [...] opera capitale il cui legame storico e la finale destinazione ispanica furono un costante desiderio del suo autore, respinto da circostanze politiche fortunatamente superate nell'attualità grazie ad una Costituzione approvata dall'immensa maggioranza degli spagnoli ed universalmente riconosciuta come libera, democratica e sovrana»¹¹⁶.

La vicenda del *Guernica* in questa lettera di Suárez viene associata all'elaborazione della Costituzione, quindi, al ripristino di istituzioni democratiche, alla sovranità popolare e al riconoscimento di diritti sociali e culturali. Per la politica culturale centrista l'intero percorso di riappropriazione del quadro da parte dello Stato spagnolo rappresentò il termometro del processo di democratizzazione. Inoltre, come conferma la documentazione raccolta negli archivi della *Dirección de Relaciones Culturales*, il *Guernica* si trasformò nell'opera più citata e desiderata dai mezzi di comunicazione di massa transizionali.

Basta sfogliare un po' le rassegne stampa per renderci conto delle espressioni e dei termini che vengono associati al dipinto: «consolidamento della democrazia», «Il *Guernica*, patrimonio di tutti gli spagnoli»¹¹⁷, «arbitro di Spagna», «Il *Guernica* è del popolo spagnolo», «[il dipinto] non è più oggi il ricordo di una Guerra Civile tra gli spagnoli», «simbolo con valore universale», «allegoria della difesa della libertà», «testimonianza del nostro tempo, che nella protesta e distruzione porta scritta la ricerca di una nuova costruzione»¹¹⁸.

L'opera perse, dunque, la carica di radicalità politica non solo per il Governo spagnolo ma per l'intera opinione pubblica e mediatica e, al contrario, divenne una questione politica il suo stesso ritorno, dal momento che era interpretato ora come una necessità per l'intero popolo e non esclusivamente come grande patrimonio artistico dello Stato spagnolo.

¹¹⁶ AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Guernica. Retorno del Guernica, lettera di Adolfo Suárez agli eredi di Picasso, gennaio 1981, c. 20996.

¹¹⁷ Cfr. *El 'Guernica', patrimonio de todos los españoles*, "Ya", 6 agosto 1977. Nell'articolo è contenuta l'interpretazione dominante del dipinto negli anni transizionali: «Quando il senatore don Justino de Azcárate chiede che il "Guernica" di Pablo Picasso torni in Spagna, e il Ministro don Pío Cabanillas annuncia che sta portando avanti delle trattative, ambedue possono sentirsi spiritualmente appoggiati dalla maggioranza degli spagnoli, che in questa misura vedono non solo il recupero di un'opera d'arte eccezionale ma il simbolo della riconciliazione che deve chiudere definitivamente la guerra civile [...] Questa è la spiegazione del desiderio di tenerlo tra di noi [...] al di sopra delle differenze ideologiche».

¹¹⁸ Queste sono le parole dello scultore Pablo Serrano. Pablo Serrano, *El centenario de Picasso y el 'Guernica'*, "El País", 9 aprile 1980.

Le innumerevoli vicende legate alle trattative per riportare l'opera in Spagna, che determinarono l'istituzione nell'autunno del 1980 di una commissione interministeriale, furono da vettori di socializzazione popolare del processo di democratizzazione; l'intricata questione della proprietà del *mural*, l'esercizio dei «diritti morali» da parte degli eredi e le relazioni con la controparte americana rappresentarono tanti piccoli tasselli per un ritorno e, parallelo «riscatto» che suscitò aspettative, apprensioni ed ansie nell'intera cittadinanza spagnola e, quindi, nel tenere l'intero popolo con il fiato sospeso assunse il ruolo di vera e propria lezione civile per la battaglia verso la democrazia. Lo Stato spagnolo fu ben consapevole di tali proprietà e funzioni del dipinto e ne incentivò la dimensione positiva per il processo di normalizzazione culturale.

Anche la questione della collocazione del dipinto, una volta tornato in Spagna, ad esempio, aprì numerose polemiche politiche che investirono il rapporto tra Stato centrale, autonomie e nazionalismo centralista. Nonostante Guernika, la cittadina basca, vittima del bombardamento del 1937, volesse a buon diritto l'opera, lo Stato non prese in considerazione le richieste dei Paesi Baschi.

Il Governo, d'altra parte, nemmeno le denigrò per completo. Nel 1977, durante il 40esimo anniversario del bombardamento, il ministro Cabanillas autorizzò la formazione di un'equipe di storici per studiare le reali responsabilità franchiste e naziste nel bombardamento di Guernika¹¹⁹. Sul definitivo collocamento dell'opera – il Museo del Prado come aveva richiesto lo stesso Picasso – il Governo mantenne sempre il massimo riserbo, in modo tale da allontanare possibili tensioni e conflittualità che potessero inficiare le trattative.

La localizzazione del dipinto per l'UCD non rappresentava una «questione politica»¹²⁰; in realtà lo stesso ritorno dell'opera a Madrid dimostrava come il partito centrista intendesse appropriarsi del *Guernica* per contrastare e superare il nazionalismo franchista e costruire una nuova identità nazionale, fondata sul riformismo, la pacificazione e dove la dimensione universale del dipinto aiutasse a

¹¹⁹ Sulla questione verità e menzogne del bombardamento di Guernika, confronta: Angelo D'Orsi, *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Donzelli, Roma, 2007.

¹²⁰ Il Ministro di Cultura, Cervero, affermava che non c'era «intenzionalità politica» nel fatto che il dipinto tornasse a Madrid e non in altre locazioni ma solo il desiderio di rispettare la volontà di Picasso. Cfr. Cervero: *No hay intencionalidad política en que el Guernica esté en Madrid*, "El País", 11 settembre 1981.

ripristinare legami internazionali e a testimoniare la neutralità culturale dello Stato democratico.

Per tutte queste ragioni, accanto al percorso di ritorno del dipinto, la commemorazione il 25 ottobre del 1981 del centenario della nascita dello stesso artista acquisì particolare rilevanza all'interno della politica culturale centrista, tanto da determinare la costituzione di una commissione per strutturarne i festeggiamenti¹²¹. Le celebrazioni dell'artista di Malaga ruotarono sul concetto ben espresso dall'editoriale de *El País* all'indomani del ritorno dell'opera, «la guerra è terminata»¹²², intendendo con ciò il privilegiare da parte governativa una lettura pacificata e tollerante delle antiche tensioni politiche del Paese. D'altro canto, lo stesso Tusell che aveva gestito le trattative per il ritorno, ricordava l'importanza del *Guernica* per il complesso delle istituzioni spagnole:

« [il dipinto] può avere il valore di un talismano che ricordi i pericoli della discordia civile [...] un urlo gemente contro ogni forma di barbarie ovunque si produca e chiunque la commetta. In questo senso è possibile dire che nell'aspetto culturale ed anche in un certo senso in quello politico, l'arrivo del *Guernica* significa un punto finale nella transizione spagnola alla democrazia»¹²³.

La «fine della transizione» venne celebrata dal Ministero della Cultura in un tripudio di atti per il centenario della nascita dell'artista nell'autunno del 1981. Nel *Museo Español de Arte Contemporáneo* fu allestita una grande esposizione antologica, a Barcellona e a Malaga eventi popolari di grande affluenza di pubblico ricordarono Picasso. Tra tutti, l'esposizione del *Guernica* nel Casón del Buen Retiro al Prado con i 63 bozzetti preparatori costituì un vero e proprio evento, indice della politica di riconciliazione transizionale; per testimoniare il giro di vite dalla strategia di corteggiamento obliquo franchista che si accompagnava alla rigida repressione franchista degli omaggi al pittore all'interno del Paese alla libertà culturale democratica, lo Stato allestì una grande esposizione dell'opera: all'inaugurazione oltre ai vertici dell'UCD, presenziarono il sindaco socialista di

¹²¹ La commissione venne istituita il 21 agosto 1979. La Commissione era formata dal Ministro di Cultura e 15 personalità rilevanti nel campo delle arti.

¹²² *La guerra ha terminado*, "El País", 11 settembre 1981.

¹²³ Javier Tusell, *El final de la transición*, "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.

Madrid, Tierno Galván, Dolores Ibárruri per il PCE e per Alianza Popular, Manuel Fraga. L'intero spettro politico, franchista ed antifranchista, in una sincera prova di democrazia, si presentò ad ammirare il *mural*, realizzato da Picasso per il Padiglione Repubblicano dell'Esposizione Universale parigina del 1937; nulla di più convincente del cambiamento in atto. La mostra, poi, fu gratuita per i cittadini spagnoli nell'ottica di una politica a favore della cultura della democrazia e allo stesso tempo di democratizzazione della cultura, come di avvicinamento della cultura popolare con quella d'élite. La decisione governativa venne premiata da oltre cinque mila visitatori nei soli primi due giorni di apertura dell'esposizione¹²⁴. Il giornalista Francisco Umbral ci ha lasciato un vivido ricordo dell'evento:

«Sociologo delle code come può essere un uomo comune che attende in coda [...] sono andato domenica alla coda per vedere il *Guernica* e questa era come la coda del Cristo di Medinaceli [nota processione nella Settimana Santa nel quartiere del Retiro a Madrid] però cubista. [...] Nella coda di Picasso uomini con la barba, donne di mezza età, progressisti, bambini, il popolo di Madrid, anziani in gamba, curiosi della Storia, viandanti del futuro [...] uno arriva in bicicletta (a pezzi, chissà, per la corsa) e un altro arriva con le stampelle. [...] Questo è il referendum, il popolo madrileno indorando ed adorando il santo democratico attraverso la pedana picassiana. Quello che il *Guernica* rappresenta, canta, racconta, è legittimato nei comizi della coda, nella farsa muta, colta ed assolato della coda. [...] Ogni Spagna ha le sue devozioni [...] Ogni popolo ha la sua Vergine, e Madrid, villaggio della Mancha, mette una candela a Dio ed una Picasso. Questo vuol dire democrazia, mi sembra»¹²⁵.

Per Umbral la lunga coda per vedere il *Guernica*, seppur ancora difeso da un vetro antiproiettile contro eventuali attacchi terroristici, rappresentava il primo vero referendum popolare degli spagnoli. Una variegata fauna di cittadini intendeva rivolgere il proprio culto alla democrazia: l'arte si umanizzava e, come un moderno rito religioso, mostrava agli spagnoli, attraverso comizi improvvisati nella lunga attesa per vedere l'opera maestra picassiana, cosa significasse democrazia per l'Occidente.

¹²⁴ *Más de 5.000 personas han acudido a ver el 'Guernica' en el Casón del Buen Retiro*, "El País", 27 ottobre 1981.

¹²⁵ Francisco Umbral, *Picasso*, "El País", 28 ottobre 1981.

4. Campo culturale e volontà d'integrazione internazionale

El Abrazo, il dipinto che Genovés utilizzò per i manifesti pro-amnistia per i prigionieri politici, coglie di spalle in toni sfumati un nucleo indistinto di cittadini che si uniscono in un abbraccio solidale. Quale immagine più efficace per la neonata democrazia? Il Ministero della Cultura nel 1980 arrivò a comprare l'opera dalla Galleria Malborough di New York perché «[...] implica il simbolo della nostra transizione alla democrazia e l'anelo fervente della definitiva riconciliazione tra quelle che Antonio Machado ha chiamato 'le due Spagne'»¹²⁶. Ciò nondimeno, il dipinto, una volta acquistato, dopo essere rimasto nelle pareti del *Museo Español de Arte Contemporáneo*, finì nei magazzini del Reina Sofía. Perché?

La politica culturale ha portato avanti una pratica di continuità/rottura con il passato franchista e di chiaro occultamento degli elementi che potevano gettare ombre sulla neo-democrazia.

Forze e movimenti contrastanti hanno segnato il campo d'azione del Ministero di Cultura: pluralismo culturale che cozzava con retaggi censoriali, un discorso fondato sul consenso e sulla riconciliazione che, a volte, per evitare tensioni e conflittualità, mise in discussione la stessa libertà d'espressione.

Il campo d'azione ministeriale, nonostante lacune e timori, venne profondamente influenzato dagli organismi politici internazionali nella volontà di rottura con il passato. Una delle motivazioni che spinsero il Ministero di Cultura ad una politica di recupero della cultura dell'esilio e dell'antifranchismo e – più in generale – dimensionò l'intero operato dell'ente governativo fu, infatti, il desiderio di adesione alle direttive culturali degli organismi internazionali, come l'Unesco ed il Consiglio d'Europa. La politica all'interno del Paese si prefisse la priorità di normalizzare le relazioni diplomatiche con la realtà occidentale ed europea; l'obiettivo era quello di manifestare la volontà di una politica estera democratica che superasse l'isolamento franchista e l'infruttuosa diplomazia dittatoriale.

Lo Stato, di conseguenza, doveva proiettare al mondo la coscienza nazionale di appartenenza alla sfera valoriale occidentale come creare un'immagine internazionale rinnovata; cercò l'omologazione con le organizzazioni internazionali per dare visibilità ad una sincera vocazione europea ed occidentale.

¹²⁶ *Cultura adquiere el cuadro de Genovés que sirvió para pedir l'amnistia en 1976*, "El País", 3 gennaio 1980.

L'incontro con l'Occidente passava anche per la simbolica trasformazione dell'area culturale e dell'agenda politica del Ministero della Cultura. Nel corso della Conferenza di Oslo (novembre 1976), riunione plenaria, organizzata dal Consiglio d'Europa tra tutti i Ministri di Cultura europei, Carlos Robles Piquer, al tempo Ministro dell'Educazione ricordava che:

«Spero, anche che, [la Spagna] diventi alla fine un membro del Consiglio una volta che le riforme politiche basiche [...] siano implementate. Le riforme politiche sono direttamente legate alla cultura dal momento che quest'ultima è principalmente relazionata al complesso mondo delle idee. Non possiamo dimenticare la frase di apertura della costituzione dell'Unesco, quando si dice che le guerre iniziano nella mente degli uomini, è nella mente degli uomini che la difesa della pace deve essere costruita. Nessuno di noi dubita che la mente dell'uomo è il campo naturale dell'attività della politica culturale. Soltanto questa politica può far fronte ai bisogni spirituali dell'uomo nella società moderna»¹²⁷.

Come dichiarava Robles Piquer, esponente dell'*entourage* fraghiano negli anni Sessanta, «le riforme politiche sono direttamente legate alla cultura» e, seguendo questa linea, si mossero anche le successive amministrazioni: l'idea di pace e di rinnovamento implicava il tentativo di sviluppare delle politiche in linea con le risoluzioni delle Conferenze Mondiali sulle politiche culturali. Le Conferenze dell'Unesco di Venezia (1970), di Helsinki (1972) e, quindi, del Messico (*Mondiacult*, 1982) implicarono un'importante presa di coscienza da parte dei poteri pubblici in materia di politiche culturali¹²⁸. È facile intravedervi principi che ispirarono anche la politica spagnola, tra i quali la consapevolezza che il diritto alla cultura sia un dovere delle amministrazioni pubbliche, la coscienza che lo sviluppo culturale debba rientrare nel più complessivo processo di sviluppo economico delle società e la comprensione di come l'azione culturale debba abbracciare il principio di democratizzazione e partecipazione di tutti i cittadini alla vita culturale del Paese oltre che implichi la tutela delle differenti identità culturali e la regolamentazione del rapporto tra arte ed industria culturale. Nella Conferenza di

¹²⁷ Sono queste le parole di Carlos Robles Piquer, invitato come osservatore alla Conferenza di Oslo del 1976.

AMAE, *Dirección de Relaciones Culturales*, fascicolo Conferencia europea ministros responsables de Cultura. Consejo Europa (Oslo, junio 1976), Report of the conference. Oslo 1976, p. 44, Leg. R. 18690.

¹²⁸ Una sintesi degli apporti di ciascuna Conferenza in: CDC, *México 82. Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales*, Boletín de Información n. 28/1982, Z 331.

Oslo del 1976 egualmente vennero fissate le linee per l'integrazione del patrimonio culturale nella vita collettiva e per il sostegno alla creazione artistica¹²⁹. In questa direzione si consumò la rottura con il regime: la firma nel 1976 dei Patti sui Diritti Civili e Politici e sui Diritti Economici, Sociali e Culturali e l'ingresso il 24 novembre del 1977 nel Consiglio d'Europa aprirono il percorso di adesione alle nuove linee guida della politica culturale occidentale. L'adesione non doveva essere più solo di facciata, come aveva voluto il franchismo a partire dagli anni Cinquanta, bensì le istituzioni culturali "dall'interno" rispondevano ora alla priorità della trasformazione di orientamento nei valori democratici. Il grande impulso definitivo al cambiamento di indirizzo venne, quindi, dall'uropeismo che animò tutto l'arco politico transizionale e influenzò la stessa politica interna spagnola. Nel luglio del 1977 la Spagna monarchica ufficializzò la propria richiesta di adesione alla Comunità Europea: il consenso all'ingresso della Spagna in Europa era collettivo e, date le difficoltà oggettive nel percorso di incorporazione¹³⁰, con il tempo accrebbe sempre più da parte delle istituzioni la volontà di manifestare il distanziamento da quelle stesse istituzioni franchiste che avevano reso possibile la riforma. L'Europa divenne simbolo e meta della transizione, la soluzione globale ai problemi di modernizzazione, oltre che terreno di libertà e di uno sviluppo culturale senza ostacoli¹³¹; la stessa idea di recupero e riscatto della cultura antifranchista venne divulgata dalle istituzioni governative all'estero per dimostrare come ora la democratizzazione interna del Paese

¹²⁹ Tra le risoluzioni della Conferenza di Oslo: ruolo delle politiche culturali in una società industrializzata che sta cambiando; la politica culturale come strumento per migliorare la qualità della vita nelle città e comunità di campagna; la politica culturale ed i bambini; la politica per migliorare le condizioni della creazione artistica; politiche per la divulgazione artistica; politiche per la cooperazione culturale europea. La Conferenza di Oslo fu centrale anche per l'elaborazione del concetto di "democrazia culturale". Si veda il testo: Consejo de Europa Conferencia de Ministros Responsables de Asuntos Culturales 1976 Estrasburgo, *Hacia una democracia cultural*, Ministerio de Cultura. Secretaria General Técnica, Madrid, 1979.

¹³⁰ Cfr. Maria Elena Cavallaro, *La integración europea de España: los organismos comunitarios y los debates políticos en las Cortes*, in Charles Powell e Juan Carlos Jiménez, *Del autoritarismo a la democracia. Estudios de política exterior española*, Sílex, Madrid, 2007, pp. 143- 155. Sulle relazioni diplomatiche della Spagna negli anni di transizione: Juan Carlos Pereira (coord.), *La política exterior de España*, Ariel, Barcellona, 2003, pp. 517-538. E: Antonio Marquina, *La política exterior de los gobiernos de la Unión Democrática*, in Javier Tusell e Álvaro Soto Carmona, *Historia de la transición (1976-1986)*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 182-198.

¹³¹ Si vedano le parole del Ministro di Cultura Jordi Solé Tura in: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, *La cultura en España y su integración en Europa*, Colección Análisis y Documentos, Madrid, 1993, pp. 9-13.

coincidesse con la normalizzazione diplomatica estera ed i principi culturali di un'Europa unita fossero anche quelli vigenti all'interno della Spagna.

La funzione di vettore estetico e carismatico del cambiamento, ancora una volta, venne affidato alle Belle Arti. Nei primi anni di transizione furono organizzate diverse mostre di artisti spagnoli in Europa e nel mondo: nei principali centri d'arte europei, come il parigino Centre George Pompidou, il Berlin Kunsthalle o il Museum of Modern Art di New York non di rado figurarono grandi ed acclamate esposizioni di Miró, Picasso, Dalí, Tàpies, Chillida accanto alla riscoperta delle differenti culture iberiche. Era il segnale di come il Paese, grazie alla politica artistica, cercasse di edificare un nuovo rapporto tra l'interno e l'esterno dei propri confini.

Ora, l'agenda artistica delle sale espositive ministeriali all'interno della Spagna coincideva con quella delle gallerie internazionali. L'arte non era più solo strumento di comunicazione di un surrogato di democrazia: la dimensione estetica si sposò con quella antropologica, ovvero nella democrazia i valori trasmessi dalle opere d'arte venivano a coincidere con rinnovati stili di vita all'interno del Paese stesso. Lo Stato educava la cittadinanza grazie alla politica artistica internazionale al "nuovo gusto" democratico; l'arte contemporanea e d'avanguardia non era più solo uno strumento di cosmesi democratica. L'immagine all'esterno del Paese non consentiva più scarti con la proiezione che il Governo intendeva far circolare all'interno della stessa Spagna.

Riflettiamo ora su due allestimenti espositivi per spiegare meglio questi due concetti e la loro relazione con la politica culturale governativa.

Il Ministero della Cultura nell'autunno del 1978 organizzò a Città del Messico una grande esposizione *Pintura española del siglo XX*. La mostra venne organizzata in Messico non a caso: si trattava del Paese che aveva, assieme alla Francia, ospitato il maggior numero di esiliati antifranchisti. Attraverso questa mostra che raccoglieva 130 dipinti dei principali artisti spagnoli (Miró, Dalí, Zuloaga, Tàpies)¹³² e con la relativa visita ufficiale dei Reali, si intendevano ripristinare delle relazioni cordiali e di gratitudine con la Repubblica messicana. Inoltre, come spiegava lo stesso Cabanillas nel catalogo dell'esposizione:

¹³² *Numerosas actividad culturales españolas en México*, "El País", 17 ottobre 1978.

«*Pintura española del siglo XX* cerca di mostrare [...] il *volto moderno* di un paese che senza rinunciare ai suoi valori e alle sue tradizioni intende *formulare nuove forme di espressione* ed un sistema di relazioni ogni volta *più in sintonia con il mondo* dei nostri giorni, che abbiamo l'obbligo a contribuire a rendere migliore»¹³³.

La politica artistica internazionale, come le espressioni utilizzate dal Ministro Cabanillas indicano, aveva il compito di manifestare il «volto moderno» della Spagna e, allo stesso tempo, comunicare le «nuove forme di espressione» democratiche ed il ripristino della «sintonia» con il resto del mondo.

Due binari a lungo separati venivano a coincidere. Una seconda mostra del marzo del 1980, *New Images from Spain*, al prestigioso Guggenheim di New York, rispondeva alla curiosità e buona predisposizione che il processo di democratizzazione sollevava nella comunità internazionale¹³⁴.

In questa mostra, si presentava ufficialmente l'avanguardia contemporanea spagnola più giovane (Alexanco, Darío Villalba, Pérez Villalta), come elemento spartiacque della fine dell'isolamento culturale franchista.

È evidente che a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, si assiste ad una politica ufficiale di divulgazione dell'arte contemporanea: la natura di tale diffusione fu più espansiva e dinamica che riflessiva¹³⁵; dominarono allestimenti temporanei, di carattere spettacolare. Nel febbraio del 1982 venne inaugurata Arco, la prima fiera internazionale d'arte contemporanea che, a sua volta, raccolse un grande numero di visite¹³⁶.

L'avanguardia novecentesca diventava accessibile al pubblico di massa. La politica di riscatto della cultura dell'esilio e dell'avanguardia antifranchista rappresentarono un ottimo strumento di riallineamento tra immagine internazionale ed interna del Paese e, quindi, un primo organico tentativo di normalizzazione diplomatica.

¹³³ La dichiarazione di Cabanillas è tratta da: Francisco Calvo Serraller, *España Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985* v 2, op.cit.

¹³⁴ *Muestras de arte español en Nueva York*, "El País", 13 marzo 1980.

¹³⁵ Francisco Calvo Serraller, *La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995*, in AA.VV., *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Ico, Madrid, 1995, p. 72.

¹³⁶ Arco fu la prima grande fiera di arte contemporanea a Madrid, con una serie di eventi collaterali legati allo studio dell'arte d'avanguardia. Nella sua prima edizione ben 25 mila spagnoli visitarono l'esposizione. Nella fiera vennero esposti gli artisti consacrati dell'arte contemporanea spagnola (Picasso, Miró, Dalí, Saura, Guerrero, Gordillo, Guinovart, Genovés, Tápies, Canogar, etc) e anche l'arte giovane (G. Pérez Villalta, J. Navarro Baldeweg, Gerardo Delgado, J. R. Sierra...).

Mancavano ancora, però, dei fondamentali tasselli per una politica artistica effettivamente democratica.

Se nella politica culturale rintracciamo una dimensione «utilitaristica» nel buon senso del termine ed una «pubblica», possiamo concludere che con l'UCD, come dà prova la politica di mostre ed eventi culturali puntuali e limitati nel tempo, venne privilegiata una gestione «utile» ad un processo di democratizzazione efficace, senza tensioni e di immediato riconoscimento internazionale; l'aspetto effettivamente «pubblico», seppur non assente, fu secondario agli effetti pratici.

Le trasformazioni apportate dall'UCD in ambito culturale si indirizzarono al conseguimento di una transizione di successo, tamponando e rimediando ai limiti delle politiche franchiste ma non approfondì né modellò il cambiamento. L'integrazione della cultura della resistenza al franchismo accanto all'estetica dell'avanguardia contemporanea, infatti, rappresentarono dei mezzi con i quali l'UCD cercò di responsabilizzare i cittadini alle nuove istituzioni democratiche, mantenendo un «governo dall'alto» dei riferimenti simbolici per la costruzione identitaria transizionale; il mutamento «dal basso», la consolidazione del rinnovamento sociale democratico, seppur non assenti nell'agenda UCD, finirono con l'essere procrastinati.

Speranze, illusioni e delusioni per un effettivo rinnovamento culturale rimbalzarono contro il muro di un'élite centrista, erede diretta della dittatura franchista e con una coscienza di innovazione poco incisiva: mancava energia ed ancora faceva difetto una sistematica consapevolezza per la reale trasformazione culturale del Paese. Il progetto dell'UCD, pertanto, fu quello di una nazionalizzazione culturale centrista, per così *light* o di «basso profilo», che riscopriva i contenuti classici e contemporanei del patrimonio artistico nazionale e allo stesso tempo sviluppava le culture regionali e locali in parte come prosecuzione delle politiche franchiste in parte come complessa reazione a queste ultime.

Capitolo V. Exploit della politica culturale: PSOE e consolidamento democratico

1. Il manifesto *Por el cambio cultural*

Al principio degli anni Ottanta, il campo culturale della Spagna era animato da un tangibile dinamismo che la stessa società civile palesava nella proliferazione sia di associazioni e di fondazioni culturali sia in una crescente domanda di eventi artistici. Tale effervescenza si accompagnò ad un'amministrazione pubblica che prese coscienza delle problematiche culturali del Paese ma, a livello governativo, rimase intrappolata negli stessi limiti politici del partito centrista.

Assenza di una traiettoria politica chiara, una modalità d'azione poco efficace e consistente, frammentazione interna e divisione tra un'anima riformatrice ed una conservatrice: tutti questi aspetti bloccarono e limitarono la stessa azione di rinnovamento culturale dell'UCD.

Oltre ai difetti intrinseci dell'organizzazione centrista che nasceva come agglomerato di differenti forze, con il Governo di Leopoldo Calvo Sotelo (1981-1982), venne a mancare sempre più la spinta riformista e di avanzamento democratico che aveva rappresentato l'UCD dopo la morte di Franco.

La crisi economica, il disincanto nei confronti della democrazia dell'opinione giovanile non politicizzata ed il tentativo di colpo di Stato militare del febbraio del 1981 accelerarono il processo di usura del partito in modo irreversibile.

L'UCD non aveva sostegno né tra i giovani né nell'ambiente universitario, culturale e professionale: la presenza di riforme all'interno di un generale contesto di continuità con il passato non era più tollerabile per la maggioranza della società spagnola che, con grande fatica, riusciva a rispecchiarsi nel partito chiave del processo di democratizzazione.

Al contrario il Partito socialista di Felipe González, attenuando l'iniziale radicalismo e guardando alla società della transizione così dinamica e allo stesso tempo moderata, elaborò un programma politico che faceva perno sul sentimento condiviso di un necessario consolidamento della democrazia e di un urgente

avanzamento nella modernizzazione socio-culturale del Paese; tutti principi che all'indomani del tentativo di golpe erano profondamente sentiti e desiderati dalla cittadinanza.

Il programma elettorale per le elezioni del 28 ottobre del 1982 fu indicativo in merito. Il PSOE puntò su uno slogan semplice quanto efficace: *Por El Cambio*. Nella campagna elettorale socialista, la nozione di «cambiamento», seppur vaga, indicava la volontà di eliminare gli ostacoli, ancora presenti, al percorso di rafforzamento della democrazia. *Por El Cambio* esprimeva, inoltre, il desiderio di consolidare dall'alto le istituzioni democratiche, sconfiggere il disincanto che serpeggiava nella società spagnola e dare una nuova speranza al Paese; indicava un generico e generale cambiamento delle modalità di far politica rispetto ai tentennamenti dell'UCD ed evocava l'aspettativa che «la Spagna funzionasse».

González facendo riferimento al filosofo Ortega y Gasset, si dichiarava pronto a «vertebrare la Spagna», ovvero a dare una struttura e dei contenuti determinati all'identità nazionale e alle modalità di operare dell'amministrazione pubblica¹. E d'altro canto, il programma elettorale socialista, anche se non era completamente chiaro in cosa consistesse il cambiamento, puntava a veicolare in modo forte e lucido il messaggio che la Spagna doveva andare «avanti», costruire per sé stessa un' «identità dinamica», convertirsi da Nazione ripiegata in sé stessa in un Paese aperto al mondo.

Tante finestre si aprono su scenari battuti dal sole ed incontaminati. Orizzonti infiniti si prospettano per la cittadinanza spagnola. La voce fuori campo di González, con fermezza, afferma «Avanti!». Così lo spot elettorale del PSOE traduce in immagini quel *Por El Cambio* con il quale il partito cercava di catturare un elettorato disincantato e allo stesso tempo dar voce ad un nuovo modo di far politica.

Il «cambiamento», infatti, indicava la trasformazione stessa che aveva vissuto il Partito socialista sotto la guida del giovane Felipe González. Come si è detto, attraverso il percorso di rinnovamento che il partito visse negli anni Settanta, il PSOE si presentò al principio del nuovo decennio con un linguaggio politico che non considerava più la classe operaia come il principale soggetto storico a cui

¹ Thierry Maliniak, *Les Espagnols. La movida européenne. La décennie socialiste*, Centurion, Parigi, 1990, p. 28.

rivolgersi, né il socialismo come il mezzo per trasformare la società né la repubblica federale come la forma ideale per lo Stato spagnolo, bensì i cardini del programma politico ruotavano ora sulla modernizzazione dell'amministrazione pubblica, il consolidamento della democrazia e la redistribuzione della ricchezza². La ridefinizione del discorso politico del Partito socialista nella propria evoluzione degli anni Ottanta è evidente in questo testo sull'«immagine del PSOE» prodotto dalla Commissione Esecutiva Federale nel 1984 con il Partito già al Governo:

«Il socialismo democratico ha per progetto politico la realizzazione di una società dove coesistono la libertà e l'eguaglianza. Il socialismo adotta le tesi sviluppate dal pensiero progressista del XVIII secolo in materia di libertà, partecipazione e difesa dei diritti dell'uomo, partendo dal concetto di eguaglianza, in quanto essenza dell'ideologia stessa del socialismo, l'aspirazione è verso uno Stato nel quale non esistano più diversi livelli di libertà, partecipazione, educazione, etc...in funzione delle differenze socio-economiche tra classi sociali. [...] I socialisti si prefissano una serie di priorità politiche: [...] La conquista della cittadinanza politica: consolidare e stabilizzare la democrazia; La conquista della cittadinanza sociale: modernizzare la società; La conquista della cittadinanza economica: trasformare i meccanismi di sfruttamento e dominazione economica. Raggiungere queste priorità significa avviare un programma di cambiamento in profondità. [...] È necessario 'cambiare vita', sarebbe a dire integrare nel progetto di cambiamento tutti i cittadini coscienti di questa necessità. Integrarli significa incoraggiare e facilitare la partecipazione di settori sempre più larghi della popolazione alle attività economiche, politiche e sociali, e trasformare il PSOE in uno strumento politico al servizio dell'eguaglianza e della giustizia»³.

Il «nuovo» PSOE, quindi, puntava a «cambiare vita», a rendere possibile, dopo la transizione politica anche quella sociale, ovvero, a far sì che, accanto alla trasformazione in senso democratico delle istituzioni spagnole, si realizzasse un concreto e profondo rinnovamento della mentalità e delle abitudini della cittadinanza.

La «modernizzazione» ed «europeizzazione» della Spagna è evidente nel programma elettorale del PSOE del 1982. Nel testo, eliminando qualsiasi nesso ideologico, i socialisti lanciano un messaggio interclassista nel quale i concetti di «libertà», «giustizia» e «qualità di vita» sposano il generico riferimento al miglioramento dei servizi per la cittadinanza, la volontà di riforma

² Per avere un'idea della trasformazione nel tempo del discorso politico del PSOE, si veda: Santos Juliá, *Los socialistas en la política española, 1879-1982*, op.cit., pp. 547-590.

³ FPI, Comisión Ejecutiva Federal PSOE, *L'image du Psoe*, 1984 (?), pp. 7-8, Fc 482.

dell'amministrazione pubblica con la razionalizzazione della burocrazia e del corpo di funzionari e dipendenti pubblici, come il progressivo trasferimento di competenze alle Autonomie ed istituzioni locali⁴.

Partendo da tali presupposti di cambiamento e riforma sociale, è evidente che per il PSOE, dopo la recente esperienza raccolta con le amministrazioni municipali, la politica culturale acquisiva un ruolo centrale: nella campagna del 1982 il riferimento al mondo delle arti e della cultura fu determinante e, di conseguenza, la decisione socialista di dare risalto alla politica della cultura all'interno della più generale strategia elettorale ottenne un massiccio appoggio e consenso da parte di intellettuali ed artisti.

1.1. La cultura nel programma elettorale socialista del 1982

Alla vigilia dell'appuntamento elettorale del 1982, in tutti i programmi delle forze politiche non mancarono i riferimenti alla gestione del mondo della cultura. Una rapida lettura dei testi in questione, ci riporta ad una convergenza di propositi da parte dei partiti in merito; si parla in toni generali sia nel Partito Comunista sia in Alianza Popular della volontà di incrementare i livelli di lettura degli spagnoli, di aiuti al cinema e al teatro, di libertà d'espressione e pluralismo culturale⁵. La genericità programmatica che pure non manca nemmeno nel progetto socialista è superata in questo caso da una riflessione globale sul ruolo della cultura all'interno della politica governativa.

Nel testo, che riprende in parte le risoluzioni del XXIX Congresso (1981), il mondo delle arti è interpretato come «immagine attraverso la quale una società si riconosce e si fa conoscere dagli altri popoli», come «compito dell'insieme della

⁴ Un'analisi esaustiva del programma elettorale del PSOE nella campagna del 1982 in: Alejandro Muñoz Alonso, *Las elecciones del cambio*, Argos Vergara, Barcellona, 1984, pp. 89-133.

⁵ *Ibidem*, pp. 104-105.

società» ed «uno degli strumenti più importanti per affrontare il cambiamento e consolidare una società più giusta, libera e solidale»⁶.

Data tale concezione della cultura, la campagna del PSOE, sul modello delle socialdemocrazie, puntava a comunicare ai cittadini come l'azione politica nel mondo della cultura rappresentasse un efficace strumento per raggiungere il consolidamento della democrazia spagnola:

«[...] La cultura deve svilupparsi attraverso le piattaforme ed associazioni cittadine. Non è, dunque, proprietà dello Stato, né di nessuna amministrazione o élite, né un'elargizione concessa dall'alto. È il frutto di una società ricca e creatrice nella quale lo Stato deve promuovere il diritto di tutti i cittadini alla cultura e superare ogni forma di discriminazione. [...] Noi socialisti assumiamo, come lavoro ineludibile, portare la cultura a tutti gli ambiti dello Stato, impregnando tutte le azioni del governo, e assicurando l'eguaglianza di tutti i cittadini per godere e partecipare della cultura»⁷.

Dal documento si estrapolano importanti conclusioni sul rapporto cultura/politica governativa. Per il PSOE non doveva essere lo Stato, dall'alto, ad elargire, come una sorta di dono, la cultura, bensì la stessa doveva emergere «dal basso», dai comitati e piattaforme cittadine. E, poi, lo stesso Stato, accogliendo e comprendendo le spinte provenienti dalla società civile, aveva il compito di tutelarne la diffusione: la cultura e l'arte, «impregnando» ciascun ambito dell'apparato governativo, potevano contribuire alla trasformazione della realtà sociale spagnola superando ogni differenza e retaggio dell'anomalia franchista.

Lo slogan *Por el Cambio* passava per una precisa gestione del mondo della creazione artistica. Sia la libertà culturale sia l'equilibrata relazione tra lo Stato e la produzione artistica potevano stimolare, alla pari della stessa politica di riforme sociali, il *cambio social*, ovvero, dall'interno dello stesso sistema sociale, contribuivano a rendere possibile la transizione ad una nuova organizzazione della società, con forme di pensiero e condotta analoghe al resto dell'Occidente industrializzato⁸.

⁶ FPI, PSOE, Secretaría de Formación, *Programas electorales y resoluciones [de]congresos federales en materia de cultura (1977-1995)*, *Por el Cambio – Programa Electoral Partido Socialista Obrero Español* 1982, p. 25.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sul rapporto tra propaganda elettorale e cambiamento sociale in Spagna si veda: José Alfonso Arregui, *Por el cambio. 30 años de propaganda política en España*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Madrid, 2009.

Nel programma elettorale, quindi, si raccolgono propositi ben definiti per l'azione statale: promuovere una maggior partecipazione sociale ed eliminare le differenze innanzi al «fatto culturale», completare il processo di trasferimento di competenze alle Autonomie, ampliare e proteggere la libertà d'espressione, stimolare la produzione culturale nazionale per evitare che la società spagnola si convertisse in una mera area di distribuzione, sviluppare gli aspetti legislativi della Costituzione in materia di cultura, in modo tale da razionalizzare l'intera legislazione culturale esistente. Infine, per il PSOE era necessario che il Ministero della Cultura avviasse una politica di investimenti che consentisse di migliorare il livello culturale degli spagnoli grazie all'aumento di finanziamenti; inoltre, all'interno dello stesso Ministero, grazie ad una ragionata riforma amministrativa, per i socialisti era inevitabile raggiungere una maggiore agilità burocratica e rendere possibile la progressiva decentralizzazione di servizi⁹.

Nulla era radicalmente nuovo rispetto alla politica culturale dell'UCD¹⁰. Cambiava per completo, invece, lo spirito con il quale era concepita la funzione ministeriale: per i socialisti un certo volontarismo statalista doveva permeare il campo culturale per rendere possibile il progresso dell'intera società spagnola. La cultura, come negli anni di opposizione al franchismo, al di là dei concreti risultati che, poi, ottennero i socialisti, aveva l'urgente compito di comunicare i valori di evoluzione ed avanzamento sociale.

1.2. L'appoggio di intellettuali ed artisti al programma culturale socialista

Il programma socialista si rivolgeva ad un elettorato rinnovato. Il partito, infatti, all'inizio degli anni Ottanta aveva ottime basi nella classe media e nei professionisti. D'altro canto, gli stessi affiliati al PSOE erano per lo più giovani sotto i 35 anni, che vivevano in aree urbane e con studi alle spalle. Solo un affiliato

⁹ FPI, PSOE Secretaría de Formación, *Programas electorales y resoluciones [de]congresos federales en materia de cultura (1977-1995)*, Por el Cambio – Programa Electoral Partido Socialista Obrero Español 1982, p. 25-26.

¹⁰ L'idea che l'UCD abbia anticipato e gettato le fondamenta della politica culturale socialista e della normalizzazione culturale è raccolta in: Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. La transición democrática y el gobierno socialista*, op. cit., p. 357.

su sei era operaio e quasi la metà dei militanti era entrata nel partito dopo il 1977¹¹. L'elettorato socialista, quindi, interpretava le trasformazioni che la società spagnola stava vivendo con tutte le complessità e diversità delle società industriali avanzate: tra il 1965 ed il 1980 i settori di occupazione che erano più cresciuti in Spagna erano il personale dedito ai servizi, i professionisti ed il personale amministrativo commerciale e tecnico, mentre la classe operaia si riduceva proporzionalmente. Allo stesso tempo, cresceva il livello generale d'istruzione degli spagnoli. Nel 1970 gli alunni immatricolati alle scuole superiori erano 168 mila 612, al principio degli anni Ottanta erano 415 mila e 107 studenti¹²; il programma politico del PSOE si rivolse a questo eterogeneo panorama sociale delle «nuove classi medie» in crescita, più istruite dei genitori e meno dedite ai lavori manuali.

Al messaggio socialista che si proponeva come «il partito per costruire e dirigere il cambiamento» aderì, di conseguenza, una parte consistente del mondo dell'arte e della cultura. Per capire le motivazioni che portarono alla vigilia delle elezioni del 1982 al sostegno del PSOE da parte di un nutrito numero di artisti e di intellettuali di prestigio, è necessario riflettere sul rapporto tra amministrazione statale e personalità artistiche negli anni del postfranchismo.

Parafrasando Bauman, si assistette al passaggio dall'intellettuale «legislatore» all'intellettuale «interprete», ovvero, dopo la morte di Franco, si percepì una lenta metamorfosi all'interno del campo culturale degli stessi attori che al suo interno agivano: dallo stretto legame con la politica si indirizzarono, superata la tensione emozionale predemocratica, ad un disincantato rifiuto nei confronti della riflessione politica. Il campo dell'arte sviluppò una nuova sensibilità che modellò il comportamento intellettuale; alla lunga lotta romantica per la conquista della libertà dalla dittatura, succedette un periodo di maggior realismo, che, associato al progressivo declino delle grandi ideologie e narrazioni storiche, si convertì in una

¹¹ Sulla trasformazione della componente sociale del PSOE, come degli elettori, nel corso del processo di industrializzazione della Spagna, come sulla profonda trasformazione della società a partire dal 1982, si veda: José Félix Tezanos, *Sociología del socialismo español*, Tecnos, Madrid, 1983. Cfr. anche: Álvaro Soto, *Transición y cambio en España (1975-1996)*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 403-408.

¹² Instituto Nacional de Estadística, Anuario 1982, *Facultades y Colegios Universitarios*, p. 378.

partecipazione settoriale e, per così dire professionale e specializzata, del mondo della cultura alla vita pubblica.

Questo dato non esclude che una parte del mondo dell'arte non collaborasse con la politica governativa per facilitare il processo di transizione politica ma sottolinea come, dopo una fase di intensa mobilitazione e resistenza culturale negli anni Settanta, una buona parte degli intellettuali si rinchiuse in un individualista isolamento dalla vita civile del Paese nel corso degli anni Ottanta. Non mancarono, tuttavia, durante il periodo di normalizzazione democratica mobilitazioni per cause politiche e culturali, come testimoniano manifesti e marce per la libertà d'espressione.

Lo stesso PSOE si fece promotore di numerosi incontri tra militanti del partito, artisti ed intellettuali in linea con quanto approvato dalla Commissione Esecutiva Federale. Secondo i dossier del Partito, infatti:

«[La Commissione] ha adottato una strategia nella quale una delle priorità consiste nel lavoro sociale e culturale. La stabilità ed il futuro della democrazia necessitano una società partecipativa nel terreno associativo e culturale. [...] Il Progetto dell'Area Cultura si inquadra nello schema della campagna elettorale del partito. [...] Il programma che si presenta intende affrontare vari obiettivi. Una crescente presenza del Partito nel terreno dei movimenti sociali e culturali. [...] In una fase di austerità e crisi economica la cultura non deve costituire un ornamento ma forse il percorso più semplice per cercare nuovi modelli di vita. L'offerta culturale del Partito deve essere fantasiosa, deve incorporare promesse di cambiamento e di speranza di migliorare qualitativamente la vita di tutti i settori della società. Una buona parte dei segni di identità di un eventuale accesso socialista al Governo dovrà avere un carattere culturale»¹³.

La «dimensione culturale», quale «segno d'identità» dell'accesso socialista al Governo, emerge con ancora più chiarezza nelle parole di Felipe González in occasione di un affollato incontro con intellettuali ed artisti al centro madrileno Conde Duque nel settembre del 1982. Il «cambiamento» per il segretario generale non doveva essere tanto «quantitativo» quanto «qualitativo»: il ruolo degli intellettuali e della cultura che venivano chiamati ad appello era quello di «dare una spinta etica ed estetica alla società». Affermava Felipe González «Non vi chiedo

¹³ FPI, PSOE Área de Cultura y Formación, *Área de Cultura y Formación informes aprobados por el Comité Federal durante la gestión 1981-1984*, Comisión Ejecutiva Federal. Proyecto del área de cultura para 1982, Psoe, Madrid, 1985?, Fc 278.

che arrivate ad un impegno con il Partito socialista, però sì con la società. La libertà di creazione è la sintesi di questo sforzo che dovremmo portare ai cittadini»¹⁴.

La cultura d'élite doveva incontrare i fermenti culturali popolari ed abbracciare, attraverso lo sposalizio dell'estetica con una morale rinnovata, lo slogan di mobilitazione socialista, senza, però, l'obbligo di aderire a qualsiasi credo politico. Proseguiva, quindi, Felipe González:

«Culturalmente in Spagna rimane moltissimo da fare. Se nelle società sviluppate si progetta un cambiamento qualitativo come conseguenza del disgusto per il consumismo, in Spagna la situazione è più drammatica: non possiamo dimenticare che in alcune case spagnole non è arrivata l'acqua e questo condiziona anche la politica culturale, come condiziona il fatto che molti giovani concentrino le loro aspirazioni esclusivamente nella ricerca di un impiego»¹⁵.

La collaborazione tra il Partito socialista ed il mondo della cultura era interpretata quale strumento per l'avanzamento di una società in bilico tra la modernità ed ancoraggi tradizionalisti.

Il prodotto della riunione al Conde Duque fu il manifesto *Por el Cambio Cultural* che venne pubblicato il 25 ottobre del 1982 ne *El País* e firmato da centinaia di artisti ed intellettuali di prestigio¹⁶. Il contenuto del manifesto, che è preceduto dalla pubblicazione della sezione «cultura» del programma elettorale socialista con in calce lo slogan «porteremo aria libera» e da una grande foto di Guerra, ideologo ed organizzatore culturale del partito, è molto semplice e diretto:

«In passato ed anche in recenti momenti storici le grandi aspettative di trasformazione che nutriva la società spagnola furono spezzate e frustrate. Di nuovo oggi si presenta un'altra opportunità storica di realizzare queste speranze di cambiamento, la cui importanza oltrepassa le concrete possibilità di qualsiasi partito che abbia il potere politico. È giusto, dunque, che tutti i gruppi sociali ed in modo speciale coloro che con il loro lavoro influiscono oltremodo nella configurazione della coscienza della società, collaborino al cambiamento che la Spagna reclama. Di tutte le opzioni politiche che si presentano nelle attuali elezioni, crediamo che sia la proposta del PSOE quella che garantisce meglio: 1) Il Consolidamento e l'approfondimento della democrazia come l'estensione

¹⁴ *Felipe González llama a los intelectuales y artistas a 'un compromiso con la sociedad'*, "El País", 29 settembre 1982.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Il manifesto si trova nella sezione *Publicidad. Por El Cambio Cultural*, "El País", 25 ottobre 1982.

delle libertà 2) L'esercizio del diritto all'educazione, cultura ed informazione e lo stimolo alla ricerca 3) La difesa e sviluppo del patrimonio storico, culturale ed ambientale di tutti i popoli della Spagna 4) Il recupero della capacità della Spagna di contribuire alle correnti culturali del mondo [...]»¹⁷.

In calce al manifesto seguiva un numero impressionante di celebri firme, come quella del premio Nobel Vicente Aleixandre, del premio Cervantes Jorge Guillén, l'editore e scrittore Carlos Barral, i vignettisti Peridis e Forges, i pittori Rafael Canogar, Modest Cuixart, lo scrittore José Augustín Goytisolo¹⁸.

Il manifesto, sorta di plebiscito trasversale del mondo delle arti, mise in luce la peculiarità del rapporto auspicato tra cultura e potere: l'intellettuale e l'artista collaboravano ora alla configurazione di una «coscienza rinnovata» della Spagna democratica, appoggiavano il PSOE, non per motivi politici *tout court* ma per la stessa centralità che il partito intendeva conferire alla politica culturale. Non si trattava, quindi, come in passato, di un'arte che si prostrava alla propaganda politica per motivi strettamente ideologici, bensì, alla luce della percezione condivisa dalla società di trovarsi di fronte ad un'«opportunità storica», l'arte assumeva in sé responsabilità civiche e si poneva in prima linea per convertirsi in grimaldello del cambiamento culturale della Spagna.

Il manifesto *Por El Cambio Cultural*, poi, cattura l'attenzione non tanto per il contenuto in sé, quanto per la qualità e quantità delle personalità che lo sottoscrissero e la compattezza dell'intellettualità nel percepire che nel campo culturale, più che in altri versanti, si sarebbe realizzato un *cambio* di grande trascendenza e che allo stesso campo artistico sarebbe spettata una funzione assai rilevante nella società¹⁹.

2. Javier Solana, Ministro di Cultura socialista

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Tra le firme del manifesto, oltre a quelle citate, si annoverano: il professore José Luis Aranguren, l'attrice Nuria Espert, lo scrittore Torrente Gonzalo Ballester, la scrittrice Rosa Chacel, il compositore Cristobal Halffter, il poeta Félix Grande...

¹⁹ Javier Tusell, *La cultura: de instrumento político al consumo generalizado*, in Javier Tusell e Justino Sinova (a cura di), *La década socialista: el ocaso de Felipe González*, op. cit., pp. 209-210.

Non solo il mondo della cultura visse con particolare apprensione le elezioni di ottobre del 1982, l'intera società spagnola partecipò all'incontro elettorale con grandi speranze e la convinzione che si trattasse di un momento decisivo nel percorso di democratizzazione del Paese. La partecipazione al voto accrebbe notevolmente: il PSOE ottenne oltre dieci milioni di voti, il 48 per cento totale degli elettori e 202 deputati in Parlamento. La maggioranza fu schiacciante e diretto risultato della massiccia sottrazione di voti all'UCD e al PCE²⁰.

La vittoria socialista costituì un vero e proprio terremoto politico: il *cambio* venne salutato con un entusiasmo quasi miracoloso da un vasto elettorato che si raccoglieva prevalentemente in posizioni di centro e di sinistra moderata e che vide nel PSOE l'unica alternativa possibile per il «consolidamento della democrazia e la modernizzazione dello Stato e del Paese, un governo di riforme, dotato di autorità»²¹.

I socialisti, inoltre, ottennero la maggioranza assoluta alle Camere grazie alla capacità di proporre l'immagine di un'organizzazione politica «moderna», lontana dal clientelismo franchista e dal centrismo, in grado di rappresentare la solidarietà degli spagnoli attorno ad un programma che si rivolgeva a diverse classi e settori popolari, senza, almeno in apparenza, compromessi corporativi.

Sul piano della cultura politica, la vittoria socialista, all'interno del processo di democratizzazione, rappresentò un vero e proprio mutamento generazionale ed una profonda rottura con il regime franchista: la media d'età dei 17 membri del Governo PSOE superava di poco i 42 anni²², aveva un passato antifranchista e, alla pari dello stesso Presidente Felipe González, incarnava l'opposizione alla dittatura.

Si trattava, però, di un antifranchismo sviluppato in anni giovanili, distante dalla generazione repubblicana che aveva combattuto la Guerra Civile e di un

²⁰ Dati raccolti in: Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. La transición democrática y el gobierno socialista*, op. cit., pp. 206-207.

²¹ Queste le motivazioni che portarono l'elettorato a vedere nel PSOE l'unica alternativa di Governo possibile per il consolidamento della democrazia, secondo i militanti socialisti Ludolfo Paramio, Miguel Satrústegui e lo storico Santos Juliá. Cfr. FPI, Santos Juliá, Ludolfo Paramio, Miguel Satrústegui, *Dos años de gobierno del Psoe: una lectura optimista*, Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC-PSOE). Secretaria d'Organització, 1985, Fa 12417, p. 84.

²² I 17 membri del Governo PSOE di Felipe González (vicepresidente Alfonso Guerra), raccoglievano 25 titoli universitari, 6 di dottorato, 6 ministri erano docenti universitari e tutti erano sposati. Sui dati del primo Governo PSOE: FPI, PSOE, *Hacia el cambio...100 días de gobierno*, Psoe, 1983, b 1924, pp. 49-50.

opposizione al franchismo che portava con sé un certo surplus ideologico, legato ad un passato di militanza studentesca e di radicalismo marxista.

A questa carica emotiva e di compromesso sociale, nel tempo, come si è visto, si aggiunse una spinta al pragmatismo, un certo ecumenismo in grado di abbracciare un elettorato non solo giovane ed appartenente ad un contesto urbano, ma anche un ventaglio più ampio, interclassista, che includeva tutti coloro che, seppur da posizioni moderate, desideravano un Governo deciso a modernizzare la società spagnola senza radicalismi ma grazie al miglioramento dei servizi e la qualità di vita offerti alla cittadinanza.

Víctor Pérez-Díaz ha descritto con acume il gruppo politico che a partire dall'ottobre del 1982 occupò la scena pubblica spagnola e la funzione che ebbe nel complessivo discorso di trasformazione culturale del Paese²³. Una generazione nata tra il 1956 ed il 1968, che aveva vissuto la propria formazione sotto l'amministrazione franchista e nel contempo, durante la propria adolescenza politica, aveva assimilato abitudini autoritarie attraverso i duri codici della clandestinità, confluì nel Partito socialista. Era una generazione, figlia di una borghesia rispettosa dello Stato franchista, che, dimostrando una grande capacità di adattamento allo spazio politico, visse nel conflitto di una doppia moralità: da un lato lottò per la libertà da ogni forma autoritaria, dall'altro negli anni di dittatura introiettò l'imposizione di stili di vita dispotici. Non stupisce, quindi, che, vent'anni dopo, negli anni Ottanta questi uomini abbiano creato un ordine che coniugava libertà e manipolazione, incoraggiava l'uso discrezionale dell'autorità sotto la più strenua difesa della simbologia della libertà e dei diritti civili.

Questa generazione puntava, grazie ad un volto di giovanile determinazione, a rendere manifesto un nuovo stile di fare politica che instillasse nella società l'idea di un cambiamento psicologico profondo in grado di rifiutare le continuità strutturali sopravvissute alla transizione dal franchismo.

Se torniamo al campo culturale, un approccio gramsciano nei confronti della società animava i socialisti al Governo. Applicando l'approccio di Gramsci, il PSOE era convinto che, per combattere i possibili rischi di un'involuzione autoritaria del Paese, erano necessari dei politici «illuminati», che, in virtù delle

²³ Víctor Pérez Díaz, *La lezione spagnola. Società civile, politica e legalità*, op. cit., pp. 143-189.

loro stesse qualità, modellassero e trasformassero la società grazie ad un esecutivo forte e delle élite energiche in grado di organizzare un corpo sociale che appariva poco strutturato, atomizzato ed attraversato da profonde diseguaglianze. Il PSOE seguì questa linea di pensiero: l'attivismo statale ricevette nuovo impulso anche nel campo culturale nel tentativo di accelerare e rendere definitivo il percorso di trasformazione degli spagnoli²⁴.

2.1. Solana, la politica culturale quale «leva» per un periodo di crisi

La politica culturale socialista acquisì una propria specificità all'interno degli obiettivi di ampio raggio del Governo. Il discorso di investitura di Felipe González nel novembre del 1982, aiuta a rintracciare delle linee di interpretazione al riguardo:

«[...] Il nostro popolo ha desiderato altre Camere, altre leggi, altri modi, altri contenuti di governo. E lo ha desiderato con tale saggezza e con tale coscienza civica, che il nostro primo dovere, quello di tutti noi, consiste nell'interpretare con abilità, tale volontà popolare. *Il popolo ha votato il cambiamento ed è nostro obbligo realizzarlo. Un cambiamento in avanti. Un cambiamento sintonizzato con il futuro. Un cambiamento verso una Spagna che progredisca in pace e libertà.* [...] Non desidero che si interpreti il riferimento iniziale alle questioni economiche come una convinzione in assoluto, *perché ciò che ci preoccupa soprattutto è l'uomo.* Intendendo i beni materiali come strumenti al loro servizio e non come obiettivi finali. Ci interessa consolidare una società di cittadini liberi, migliorandone il benessere e rendendo possibile una generazione di spagnoli guidati dall'etica e dalla solidarietà e non da un sistema di controlli rigorosi. [...] Tutto ciò spiega il fatto che l'educazione e la cultura

²⁴ Il riferimento al pensiero di Antonio Gramsci è tratto da: Víctor Pérez Díaz, *La lezione spagnola. Società civile, politica e legalità*, op. cit., p. 160. In particolare, si veda il concetto gramsciano di «egemonia culturale» applicato alla politica culturale. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 2007 e Luciano Gruppi, *Il concetto di egemonia in Gramsci*, Editori Riuniti – Istituto Gramsci, Roma, 1972; Raymond Williams descrive come l'egemonia è assicurata quando un gruppo politico utilizza l'educazione, la filosofia, la religione, la pubblicità e l'arte per ottenere che il proprio predominio appaia naturale agli eterogenei gruppi della società. Per Gramsci, poi, il linguaggio artistico deve arrivare direttamente al popolo per rendere possibile il cambiamento e la rivoluzione. Di conseguenza, le politiche culturali costituiscono, a suo avviso, un ambito privilegiato per l'egemonia, forniscono i mezzi per conciliare identità culturali antagoniste e per porre le basi della Nazione. Cfr. Toby Miller e George Yúdice, *Política cultural*, op. cit., pp. 18-21.

siano dei pezzi chiave del nostro lavoro di governo, nell'obiettivo di ottenere la 'democrazia avanzata' propugnata nella nostra Costituzione»²⁵.

Nel discorso di investitura, Felipe González mise al centro delle problematiche che i socialisti intendevano affrontare la crisi economica, la crescita materiale del Paese ed i forti tassi di disoccupazione. Tuttavia, come emerge nella riflessione del neo Presidente, la prospettiva era capovolta o, quantomeno, i propositi governativi mettevano in reciproca dipendenza la dimensione materiale ed immateriale; le trasformazioni materiali e, quindi, il progresso economico, secondo il PSOE, dipendevano dalla possibile evoluzione sociale della cittadinanza, un'evoluzione che partiva dallo stesso «popolo che ha votato il cambiamento». A partire da questi presupposti, la politica culturale rientrava nella più complessa politica sociale del PSOE che intendeva avanzare sul modello del *welfare* socialdemocratico, ovvero su un modello di azione culturale nel quale lo Stato era concepito come il garante del benessere della cittadinanza e, di conseguenza, supporto sia per le forme di alta cultura sia per le forme di creatività che emergevano dai movimenti popolari²⁶.

Date tali premesse e data l'importanza che la dimensione «sovrastrutturale» o, per applicare le categorie concettuali di Bourdieu la centralità che il «capitale simbolico» acquisiva nel modello di Governo e di legittimazione socialista, si comprende come il Ministero della Cultura venne affidato ad una figura di rilievo nelle dinamiche del partito, quale fu Javier Solana, successivamente, uomo di spicco nella politica internazionale negli anni Novanta.

Occhiali da studioso, socievole, moderato e pragmatico, Solana era un «socialista di pedigree»²⁷. Venne segnalato dalla polizia franchista in due occasioni: a

²⁵ *Discurso de Felipe González en la sesión de investidura como candidato a presidente del gobierno*, Congreso de los Diputados (30 novembre 1982), per gentile concessione di Fundación Progreso Global. Il corsivo è mio.

²⁶ Sul rapporto tra welfare state/socialdemocrazia/politica culturale, si veda: Annette Zimmer, Stefan Toepler, *Cultural Policies and the Welfare State: the Cases of Sweden, Germany and the United States*, in "The Journal of Arts Management, Law and Society", v. 26, n. 3, 1996.

²⁷ Francisco Javier Solana de Madariaga (nato a Madrid nel 1942) per 13 anni fu Ministro nei Governi González e dal 1995 al 1999 Segretario Generale della Nato. Dal 1999 è Alto Rappresentante per la Politica Estera e di Sicurezza Comune dell'Unione Europea; nel 2004 è nominato Segretario Generale del Consiglio dell'Unione Europea. I dati che abbiamo utilizzato in questa sede per ricostruire la biografia di Solana sono tratti da: Pilar Ferrer, Luisa Palma, *Retratos de interior. El lado humano de veinte hombres poderosos*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1995, pp. 247-260. E Asenjo Milagros, *El camaleón. Educación: la gran estafa socialista*, Tibidabo, Barcellona, 1992.

diciannove anni, quando era al terzo anno della Facoltà di Fisica e Chimica, per aver partecipato alle proteste studentesche ed ad un *encierro* nell'Università e, quando, nel 1970, iniziò a lavorare nel Dipartimento di Fisica dell'Università Autonoma di Madrid.

Il percorso formativo di Solana è la testimonianza del rinnovamento generazionale socialista; figlio della borghesia medio-alta madrileni, dopo aver studiato nell'esclusiva scuola cattolica *Nuestra Señora del Pilar* ed essersi iscritto all'Università *Complutense*, nel 1962 viaggiò a Londra dove ottenne una borsa all'Imperial College e, pochi anni dopo, nel 1965, con la prestigiosa borsa Fullbright visse cinque anni negli Stati Uniti, anni di proteste per il Vietnam e di convulse manifestazioni per l'assassinio di Martin Luther King.

Entrò a far parte del PSOE nel 1964 e, grazie alla propria lunga militanza nel partito clandestino, introdusse i giovani andalusi Felipe González e Alfonso Guerra nell'ambiente politico madrileni.

Formatosi, quindi, con lo spirito educativo anglosassone ed amico intimo di Felipe González, a Solana venne affidato il Ministero di Cultura. Una scelta non casuale per la futura traiettoria del campo culturale spagnolo: stretto collaboratore del Presidente del Governo, tanto da diventarne in seguito portavoce, Solana incarnava un'ideale culturale fondato sul rigore professionale, una visione internazionale ed il *background* di una famiglia nella quale il nonno, l'esiliato Salvador de Madariaga, diplomatico ed intellettuale liberale di prestigio, lo aveva educato ai valori dell'integrazione e dell'europismo.

Solana aveva partecipato attivamente alla trasformazione del PSOE negli anni di transizione: nel 1976 venne eletto Segretario della Commissione esecutiva federale e Segretario dell'Informazione e Stampa; ora, da Ministro di Cultura, aveva il compito di tradurre nella pratica la modernizzazione del Paese secondo principi e valori socialdemocratici.

D'altro canto il suo compito era ancor più importante, se pensiamo al forte legame che lo legava al Presidente del Governo fin dai tempi del Congresso in esilio a Suresnes. La cronaca lo definiva un «*felipista* fino alla morte», per indicare l'adesione incondizionata di Solana e ad uno stile di far politica e governare il Paese strettamente legato alla personalità del Presidente. Futuro personaggio di spicco della diplomazia spagnola ed europea, il titolare del Ministero della Cultura

divenne anche l'artefice di una politica che intendeva creare una sorta di proficua osmosi tra cultura e società.

Per Solana la politica culturale non era mera aggettivazione bensì un efficace strumento per trasmettere le idee governative sulla società spagnola con mezzi rinnovati. Seppure alcune sfumature rispetto al valore che l'azione culturale doveva acquisire all'interno del processo di democratizzazione furono già accolte dall'UCD, per il PSOE, al centro della programmazione era ora l'uomo che viveva in una peculiare fase di crisi economica e di trasformazione valoriale. Non era più solo l'«ostentazione del cambiamento» che premeva, come nella tappa centrista; nel presentare il programma ministeriale alle Camere, Solana spiegava, infatti, la «nuova sensibilità» governativa:

«[...] La situazione conflittuale nella quale viviamo non può essere risolta esclusivamente con misure di tipo economico. Questo Governo socialista crede che l'unico percorso per superare la crisi consista nel creare una nuova mentalità e un cambiamento nel nostro sistema di valori. [...] Per Azaña come per Ortega 'il problema politico della Spagna era un problema di cultura'. [...] Gli spagnoli sono oggi felicemente convinti che la democrazia è il nostro sistema di convivenza. [...] La democrazia ci dà l'opportunità di recuperare la nostra identità. E questo Governo desidera focalizzare la propria attenzione sui valori spirituali perché, nella ricerca dell'identità, la cultura ha un ruolo decisivo. La politica culturale costituisce parte inseparabile del problema generale del Governo. [...] Il Governo prospetta questo momento storico come un'occasione storica per rivendicare il ruolo della cultura nella vita dell'uomo. [...] Da ciò nascerà una nuova sensibilità per affrontare i grandi e radicali cambiamenti sociali che si stanno producendo nella società. [...] In questo compito di rinnovamento culturale, di democratizzazione della cultura, questo Ministero sa che la libertà è imprescindibile»²⁸.

Solana, a differenza dei Ministri di Cultura centrista, partiva dal punto fermo che «la democrazia spagnola ha contribuito in modo sensibile a cambiare il panorama culturale»²⁹ e, di conseguenza, non indugiava più in discorsi per edulcorare le virtù della democrazia culturale, bensì riteneva essenziale lavorare per ridurre le disuguaglianze sociali e territoriali nell'accesso alla cultura.

²⁸ DSCD (Comisión de Educación y Cultura), num. 17, 25 febbraio 1983, pp. 683-684.

²⁹ Ibidem, p. 685.

È interessante anche ricordare come in questa prima manifestazione pubblica degli intenti ministeriali vi sia un chiaro rimando alla politica culturale repubblicana, quale referente del *cambio*. Proseguiva Solana nella sua esposizione:

«Più di cinquant'anni fa, un altro Ministro socialista [Azaña] rese partecipe il Parlamento delle sue preoccupazioni sulla situazione della cultura nel nostro paese. [...] [I Ministri repubblicani] Erano convinti della necessità di un profondo rinnovamento nazionale. Concepirono il loro compito come un obbligo civico e morale a beneficio dell'uomo e, in definitiva, della civiltà universale»³⁰.

La legittimazione dell'azione culturale del PSOE radicava nelle idee di rigenerazionismo repubblicano e nel forte senso di moralità che pervadeva il progetto socialista per fare leva sull'elettorato. La diffusa attenzione per una razionale elaborazione di un programma culturale socialista emerge con ancor più chiarezza da una serie di dossier preparatori del Ministero di Cultura sulle future attività da sviluppare. In un primo documento «La situazione culturale della Spagna ed i punti d'appoggio per il suo rinnovamento», i socialisti manifestarono chiara coscienza di come la Spagna si trovasse di fronte ad una fase di «rinascimento culturale» e come su questa «crescente domanda culturale» dovesse far leva la politica culturale governativa, al contrario di come aveva operato l'UCD fino a quel momento:

«[...] Da parte loro, i Governi eletti democraticamente negli ultimi anni, che trasformarono l'antico *Ministerio de Información y Turismo* nel *Ministerio de Cultura y Bienestar*, e dopo nel *Ministerio de Cultura*, hanno realizzato il loro lavoro di promozione della cultura in Spagna sicuramente con un altro atteggiamento e volontà, però anche con mediocri risultati. Forse, per iniziare, perché non credettero alla tanto proclamata importanza della cultura per la Spagna e per la società, fatto che spiegherebbe la mancanza di stima e considerazione che il Ministero di Cultura ebbe nei diversi Gabinetti ed il carattere strumentale dello stesso per le combinazioni e i rimodellamenti del Governo. Dotato di un bilancio assai scarso [...] e con un personale proveniente da altri dipartimenti, senza specifica formazione né speciale vocazione per i compiti culturali, il Ministero della Cultura non poté o non seppe tradurre in pratica i buoni propositi e le grandi intenzioni che proclamarono i suoi titolari. [...] Il problema fu la volontà politica e di mezzi adeguati per tali

³⁰ Ibidem, p. 684.

propositi, da un lato, e la stessa maniera di intendere ed applicare le grandi direttrici della democrazia culturale»³¹.

In questa analisi sulla situazione culturale spagnola, muovendo dall'idea che alcuni risultati nel campo culturale erano stati raggiunti (un'evidente crescita della maturità del popolo spagnolo e l'apertura dello stesso a nuove idee, lo sviluppo delle culture regionali, l'incremento della sensibilità collettiva per la qualità della vita), i socialisti intendevano far sì che «l'iniziativa cittadina fosse il primo fuoco dell'attività culturale»; in altri termini, l'amministrazione statale, come era accaduto nelle prime Giunte socialiste, si impegnava a dare la possibilità di «riconciliare la cultura con lo Stato e restituire la cultura alla società». La politica culturale dal basso doveva modellare l'azione statale dall'alto:

«Tutte gli indirizzi che si offrono oggi alla politica culturale sono segnati dall'apertura. La cultura non sarà un'affascinante decorazione, però secondaria, nella vita quotidiana; ma qualcosa che interessa tutte le tendenze del comportamento e della comunicazione, istituzioni e norme della comunità sociale. [...] Il primo agente della politica culturale deve essere 'l'uomo della strada'. [...] Ci preoccupa, di conseguenza, questo uomo della strada che crea o può creare cultura, che consuma o può consumare cultura. Per questo è un problema urgente e grave quello del 'non-pubblico': il cittadino lontano, indifferente o riluttante [...]. Per questo proponiamo come obiettivo prioritario del nostro programma la partecipazione»³².

Un secondo lungo dossier «Basi per un programma di governo nel Ministero di Cultura», ancora una volta, con dettaglio illustrava la filosofia ed i principi che ispiravano la politica culturale del «cambiamento»³³. Dopo la considerazione che fino a quel momento «campi immensi dell'azione pubblica nel campo culturale [erano] quasi totalmente inesplorati» e che «era in pericolo l'identità stessa del Ministero», con estrema chiarezza, il programma indicava le linee guida da seguire nella politica; tra queste dava grande priorità all'«accessibilità ed il godimento di tutti i cittadini ai beni culturali [...] [perché] si è curata più 'la cultura della cultura' che un'autentica diffusione culturale popolare». Se il principio di partecipazione, di

³¹ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Comparencias parlamentarias, La situación cultural de España y los puntos de apoyo para su renovación (dicembre 1982), c. 62268.

³² Ibidem.

³³ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Dossier Bases para un programa de gobierno en el Ministerio de Cultura (dicembre 1982), c. 67337.

stimolo alla creazione artistica, di mobilitazione e decentralizzazione culturale animarono il canovaccio ministeriale, nello stesso documento si profila la razionalizzazione della stessa struttura³⁴. Incrementare la comunicazione tra le varie sezioni amministrative, «far sì che i professionisti della cultura siano veri agenti della politica culturale», «potenziare le istituzioni culturali dello Stato» e «fomentare le attività delle organizzazioni ed associazioni culturali» divennero le spinte propulsive per superare la riduttiva eredità centrista in ambito culturale.

Il vuoto legislativo e l'obsolescenza della legislazione culturale, l'apparato burocratico mal organizzato, la carenza di infrastrutture culturali e la necessaria fortificazione dell'identità culturale della Spagna erano i punti di partenza sui quali intendeva agire il PSOE. «Di più si può fare»³⁵: con questa massima i tecnici socialisti puntavano ad una relazione con la cultura che vedeva nell'amministrazione statale lo strumento per una nuova solidarietà sociale che prendeva corpo nello stesso mondo delle arti:

«In effetti, se si applica la leva intenzionale del cambiamento ad altri settori, come quello dell'economia, si potrà ottenere molto poco perché saremo già caduti nell'inganno di confidare solo nella tecnica. Bisogna applicare la leva agli uomini (la gente, il popolo) e questa leva è la cultura (immagini, motivazioni, valori), capaci di potenziare le scarse risorse, orientare la tecnica e trasformare in modo positivo le relazioni sociali»³⁶.

La politica culturale per il Ministero di Cultura socialista divenne, come cita lo stesso dossier, una metaforica «leva», una sorta di spinta propulsiva e manifesto per un «progetto collettivo» che aveva il pieno appoggio dell'intero Gabinetto del PSOE³⁷.

2.2. *Il modello francese di Jack Lang*

³⁴ Ibidem.

³⁵ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Comparencias parlamentarias, Cultura y Cambio, c. 62268. *Más se puede hacer* veniva intitolata una sezione della riflessione socialista sul rapporto tra cultura e cambiamento nel programma governativo.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Nel discorso alle Camere, Solana sottolineò come la politica culturale rappresentasse un «progetto collettivo» non come nei Governi UCD una somma di «progetti individuali». Cfr. DSCD (Comisión de Educación y Cultura), num. 17, 25 febbraio 1983, pp. 683-684.

La politica culturale in Spagna fu profondamente influenzata dal modello francese. Le élite politiche spagnole, come è già stato messo in rilievo, subirono per formazione e tradizione l'appello intellettuale della vicina Francia. La stessa istituzione del Ministero di Cultura, ad esempio, si modellò sull'omologo ente governativo di Malraux. Non sfugge, pertanto, l'attenzione che le istituzioni statali spagnole riposero sul caso francese. Tale tendenza si convertì in aperta emulazione con l'ascesa nel 1981 dei socialisti di Mitterrand ed in particolare, l'attenzione ministeriale si concentrò sull'emblematica figura del Ministro di Cultura, Jack Lang.

Bell'aspetto e modo di fare spigliato, Lang diede una forte spinta personalista alla politica culturale francese. Come è noto, la gestione culturale di Lang ha sollevato un acceso dibattito sul rapporto tra Stato, cultura e società³⁸. La gestione ministeriale del socialista francese, infatti, si concentrò più che su una nozione di cultura nell'accezione umanista e classica del termine, su una politica che intendeva abbracciare gli aspetti «alti» e «bassi» della stessa e che estendeva la medesima nozione di politica culturale ad un'azione socioculturale nei confronti della cittadinanza.

Politica narcisista, propaganda di marketing elettorale, politiche del divertimento e grandi progetti culturali trasformarono l'azione governativa francese, ancora una volta, in un modello, seppur controverso e con importanti zone grigie, di interesse per i socialisti spagnoli.

Tale attenzione si palesa nella corrispondenza tra Lang e Guerra all'indomani della vittoria del PSOE. Ad esempio, nel dicembre del 1982, il Ministro francese scriveva al Vicepresidente, Guerra «come abbiamo già parlato prima delle elezioni sarebbe di buon auspicio che i rapporti culturali tra la Francia e la Spagna conoscessero un nuovo sviluppo»³⁹. Nell'estate del 1983, a la Granja, Solana e Lang si incontrarono per discutere sui rapporti culturali tra i due Paesi, oltre alla redazione di un fitto programma di scambio di mostre d'arte contemporanea,

³⁸ Una sintetica panoramica con accenni bibliografici sul dibattito in: David L. Looseley, *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Berg, Oxford, 1997, pp. 2-4.

³⁹ ACOM, *Gabinete del Ministro*, faldone Relaciones bilaterales España-Francia, Message de Monsieur Jack Lang, Ministre de la Culture adresse a Monsieur Alfonso Guerra, vice president du gouvernement espagnol (22 dicembre 1982), c. 62300.

nella bozza di conversazione tra i due ministri si legge: «Il Ministro francese offrì tutto il suo appoggio perché il Ministro di Cultura potesse avvalersi dell'esperienza francese del Centre Pompidou [...] ed offrì la possibilità che qualche alto funzionario si integrasse per qualche giorno nel Gabinetto del Ministro di Cultura francese per ottenere qualsiasi informazione che potesse interessare al Ministero spagnolo»⁴⁰.

D'altro canto nei fascicoli ministeriali spagnoli, è conservato il discorso di Lang all'Assemblea Nazionale del 17 novembre del 1981⁴¹; si tratta di un libello, prodotto dal Ministero di Cultura francese, dal titolo evocativo «Un'ambizione nuova per la cultura»⁴². Leggere alcune pagine di questa pubblicazione, ci dà la percezione di quanto il discorso culturale spagnolo venne influenzato dalla coeva riflessione francese. Veniva così riassunta la filosofia alla base della politica culturale di Lang:

«La nostra politica per la cultura [...] si ispira fundamentalmente alle idee sviluppate da François Mitterand durante la sua campagna presidenziale del 1981. Si tratta di riconciliare l'arte con lo Stato, riconciliare una società con la sua gioventù, riconciliare un paese con gli uomini di cultura. Per definire il nostro programma sulla cultura ci riferiamo al diritto alla vita basato in due principi inseparabili che sono il diritto alla bellezza ed il diritto al lavoro. [...] Nella ricerca di questo nuovo dialogo tra l'uomo e ciò che lo circonda [...] Il Ministero della Cultura è stato concepito da François Mitterand non solo per essere al servizio delle belle arti o dell'attività puramente artistica ma per essere al servizio di un progetto complessivo: un progetto di civilizzazione al servizio del cambiamento della vita»⁴³.

Numerose sono le ispirazioni, anzi, i letterali passaggi, seppur con importanti sfumature, che i socialisti spagnoli acquisirono dal progetto culturale francese. «Riconciliare» l'arte con lo Stato, il reciproco legame tra vita economica e spirituale della Nazione, l'idea di un «progetto complessivo» di «civilizzazione» e

⁴⁰ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Relaciones bilaterales España-Francia, Minuta de la conversación mantenida entre los ministros de cultura francés y español (La Granja, 3 luglio 1983), c. 62300.

⁴¹ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Relaciones bilaterales España-Francia, Discours prononcé par M. Jack Lang, Ministre de Culture, à l'Assemblée Nationale le mardi 17 novembre 1981, lors de la Session Budgetaire, c. 62300.

⁴² APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Relaciones bilaterales España-Francia, Informe Política cultural francesa "France une ambition nouvelle pour la culture" 1981, c. 62300.

⁴³ *Ibidem*.

«cambiamento» della quotidianità della cittadinanza sono propositi analoghi alle intenzioni culturali sia della Francia sia, successivamente, della Spagna.

Come vedremo i concreti risultati nei due Paesi furono differenti: lo specchio immediato nel quale riflettersi, tuttavia, per il PSOE era il percorso di evoluzione della Quinta Repubblica e la peculiare relazione tra Stato e cultura. Si trattava di un cammino che dalle rivendicazioni di democratizzazione di Malraux per il quale bisognava «rendere accessibili le opere capitali dell'umanità al più grande numero di francesi» sfumò con i socialisti di Mitterand, in toni pragmatici, da una visione antropologica e plurale della stessa ad una nozione allargata che in non pochi casi è stata tacciata di relativismo.

Proprio su questo graduale passaggio della politica culturale dalla democratizzazione dell'alta cultura dell'era De Gaulle al relativismo estetico e *fun culture* di grandi opere ed eventi culturali degli anni Ottanta di Mitterand è interessante posare il nostro sguardo: il consolidamento della democrazia spagnola visse, con estrema rapidità, un'analogia metamorfosi negli obiettivi della politica culturale, seppure non riuscì mai ad essere all'altezza della vicina Francia.

I socialisti spagnoli fecero propria l'idea di una politica che vedeva nello Stato il motore di una cultura che aveva al proprio centro il cittadino e che rappresentava – questo fu il vero spostamento d'asse – non solo un mezzo di crescita spirituale ma anche di rinascita economica e materiale del Paese.

Lo stesso *El País* diede grande spazio alla politica culturale francese e alla figura di Lang come innovatore che godeva del vasto seguito del mondo artistico. I mesi che precedettero l'elezione di Felipe González videro, infatti, nel quotidiano apertamente schierato con i socialisti un'enfasi del tutto nuova verso la politica culturale francese; il 25 maggio del 1982 un'intera pagina del giornale venne dedicata al Ministero della Cultura francese:

«La fotografia ufficiale del presidente della Repubblica francese, François Mitterand, nella quale quest'ultimo appare sfogliando un libro nella biblioteca, è già un simbolo del settennio del socialismo alla francese. Al termine di un anno di gestione, il Ministero di Cultura ed il suo ministro, Jack Lang, appaiono come le creature predilette del presidente. E così come nella maggior parte degli altri settori dell'azione governativa il cambiamento di politica è passato inavvertito, in un certo modo, per i cittadini, 'grazie al denaro ed entusiasmo di Lang, tutto si smuove, qualcosa sembra che stia germinando, e il timore iniziale di molti nell'introduzione di una

cultura di Stato scompare’, secondo un giornalista di Rouen, che riassume un commento abbastanza generalizzato. [...] Poche settimane dopo essersi fatti carico del suo ministero Lang già aveva divulgato le tre formule ‘esca’ della sua politica culturale: ‘L’arte è la vita’, ‘Il giorno 10 di maggio del 1981 è la frontiera tra la notte e la luce’, ‘I 44 ministri del Gabinetto di Pierre Mauroy sono 44 ministri della Cultura’⁴⁴.

L’articolo de *El País* è qualcosa di più di una semplice descrizione dell’operato di un Ministro francese; è la curiosità per un esperimento che voleva la cultura come protagonista di ogni dicastero; l’instaurazione del prezzo unico del libro per accrescere il livello di lettura, l’aumento di fondi per le infrastrutture culturali, la progettazione di complessi culturali, come la Città della Musica nel quartiere della *Villette*, l’accesso al Palazzo dell’Eliseo di romanzieri, filosofi, saggisti affascinarono l’etica culturale del PSOE. Nelle cronache de *El País*, inoltre, venne enfatizzato il rinnovato nazionalismo culturale di Lang: lo Stato, seppure lo stesso Ministro affermava che «apparteneva ad una generazione di uomini di cultura per il quale lo Stato era il nemico»⁴⁵ aveva il doppio compito di esaltare le culture (al plurale) nazionali e combattere contro «l’imperialismo culturale» degli Stati Uniti. «La cultura non è più la proprietà di un ministero, è questione di un governo, è questione di una nazione. Non è più la proprietà di una classe, è questione di un popolo. [...] Una società che ritrova il valore dell’invenzione e della creazione potrà donare a ciascuno dei cittadini l’ideale di mobilitazione di cui abbiamo bisogno per sconfiggere la crisi» così ricordava nell’estate del 1982 Lang alla Conferenza Mondiale dei Ministri di Cultura⁴⁶.

Il PSOE non rimase insensibile a questo richiamo di «mobilitazione culturale» che giungeva da una democrazia liberale, come la Francia, nel quale il campo culturale

⁴⁴ *El primer año de Mitterand desvanece en Francia el temor a la implantación de ‘una cultura de Estado’*, “El País”, 25 maggio 1982.

⁴⁵ A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, faldone Relaciones bilaterales España-Francia, Discours prononcé par M. Jack Lang, Ministre de Culture, à l’Assemblée Nationale le mardi 17 novembre 1981, lors de la Session Budgetaire, c. 62300.

⁴⁶ Jack Lang, *Extraits de l’intervention du ministre de la Culture à la conférence mondiale des ministres chargés de la Culture (Mexico, 27 juillet 1982)*, in Geneviève Gentil e Philippe Poirrier, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, Comité d’histoire du ministère de la Culture-La Documentation française, Parigi, 2006.

e quello della politica si integravano reciprocamente in un ampio settore pubblico che recuperava l'idea di una Nazione di grande ambizione e prestigio⁴⁷.

3. La cultura come categoria dell'amministrazione statale

Un processo di transizione può dirsi completo, nel momento in cui sia riscontrabile la stabilità di tutti i fattori associabili al regime democratico. In questa fase di «consolidamento democratico», pertanto, le élite debbono sviluppare degli strumenti di «ancoraggio» della società alle istituzioni democratiche⁴⁸; la politica culturale rappresentò uno tra i mezzi con i quali il PSOE cercò di legittimare ed «agganciare» la società alla democrazia parlamentare.

I socialisti spagnoli nel tentativo di rafforzare la neonata democrazia acquisirono come strumento metodologico per la propria agenda politica le riflessioni di Bourdieu sul «capitale culturale» che dal sociologo francese è interpretato quale asse cruciale delle diseguaglianze presenti nella società contemporanea e, sulla base di tale nodo concettuale, elaborarono delle politiche per incrementare la partecipazione della cittadinanza al capitale culturale del Paese⁴⁹.

Questa prospettiva aprì la strada ad un articolato ventaglio di azioni culturali che furono introdotte dal dicastero Solana. Il primo elemento che bisogna evidenziare è che con il PSOE al Governo si assiste al tentativo di dare coerenza e struttura all'eterogenea e non in pochi casi ambigua categoria di politica culturale e di articolare la stessa come uno specifico campo dell'azione pubblica nel quale si intendeva integrare il mondo dell'arte con la società e la politica senza incorrere in forme di dirigismo.

⁴⁷ Per una completa riflessione sul rapporto Stato e cultura in Francia, si veda: Vincent Dubois, *Cultural policy en France – Genesis of a Public Policy Category*, in “GSPE Working Paper”, 28 ottobre 2008.

⁴⁸ Cfr. Leonardo Morlino, *Democrazie tra consolidamento e crisi. Partiti, gruppi e cittadini nel Sud Europa*, Il Mulino, Bologna, 2008.

⁴⁹ Sulla relazione tra il concetto di Bourdieu di «capitale culturale» e la politica culturale, si veda: Tony Bennett e Mike Savage, *Cultural Capital and Cultural Policy*, in “Cultural Trends”, vol. 13 (2), 2004, n. 50, pp. 7-14.

Salvador Clotas, responsabile del programma culturale del PSOE ed addetto al trasferimento di poteri dall'amministrazione Becceril⁵⁰, spiegava come uno degli obiettivi socialisti fosse quello di «costruire una nuova struttura culturale dello Stato»⁵¹; la riflessione sull'organizzazione amministrativa della cultura all'interno delle istituzioni statali acquisì grande rilievo non, come più volte venne ripetuto dai socialisti per obiettivi di dirigismo sociale, bensì perché «[sarà] una chiave per l'identità del futuro Governo»⁵².

Per il PSOE il campo culturale, con le differenti forze che si agitavano al suo interno, era «chiave», «leva» ed «identità» per la costruzione del nuovo Governo: il budget del Ministero della Cultura aumentò notevolmente sulla base di questi propositi politici.

Anzi, è importante ricordare come nei primi anni di Governo socialista, il Ministero della Cultura fu l'ente statale che investì più di tutti gli altri dipartimenti governativi.

Se pensiamo che nei primi anni socialisti, la situazione economica era ancora critica con una disoccupazione pari al 15 per cento della popolazione e che la ripresa del Paese diverrà percettibile solo a partire dal 1985 grazie ad un'austerità politica di riconversione, è indicativo considerare come tra il 1982 ed il 1986 il capitolo relativo agli investimenti culturali del bilancio dello Stato spagnolo crebbe del 91,4 per cento, con un tasso di crescita tre volte superiore alla media delle spese statali⁵³.

Questa tabella ci consente di visualizzare con rapidità i dati budgetari degli investimenti del Ministero di Cultura che globalmente tra il 1982 ed il 1984 aumentarono del 57,77 per cento, passando da 42.229 milioni a 66.827 milioni di pesetas:

Tabella 10 Dati bilancio Ministero della cultura: evoluzione investimenti per infrastrutture culturali in milioni di pesetas 1982-1985

⁵⁰ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Informe sobre el proceso de transmisión de información del Ministerio de Cultura (26 noviembre 1982) e Informe sobre la primera reunión de la transmisión de poderes del Ministerio de Cultura (19 noviembre 1982), c. 67337.

⁵¹ *El Psoe tratará de articular una nueva estructura cultural del Estado y desplegará una intensa labor legislativa*, "El País", 10 novembre 1982.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ministerio de Cultura, *Política cultural, 1982-1986*, Novatex, Madrid, 1986, pp. 153-155.

Investimenti	1982	1983	1984	1985	% 1982/1985
Biblioteche	970	870,3	2.686,9	2.983,8	207,3
Archivi	350,0	396,0	572,2	625,3	78,6
Archeologia	264,0	297,0	353,6	412,6	56,3
Musei ed Acquisto di opere d'arte	1.271,1	1.434,4	1.765,7	2.070,3	62,9
Patrimonio storico-artistico	3.165,0	4.402,0	4.265,1	4.874,5	54,0
Costruzione di auditorium	200,0	330,0	954,0	1.028,3	414,2
Fondo Protezione Cinematografia	1.200,0	1.466,0	2.200,0	2.522,0	110,2
Sport	5.597,0	6.316,0	7.292,8	8.345,3	49,1
Totale	13.018,0	15.511,7	20.090,3	22.862,1	75,6

Fonte: Ministerio de Cultura, *Dos años de Política Cultural: 1983-1984*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

La questione relativa all'aumento del budget è con chiarezza spiegata dal dossier sulle «Basi per un programma di governo nel Ministero di Cultura» che avvia la ristrutturazione ministeriale, partendo dalla considerazione che:

«I principi nei quali si è basata la programmazione finanziaria del 1982 ed i progetti di governo dell'Ucd per il 1983 porterebbero la politica culturale per un cammino pericoloso. [...] Nella

strutturazione dei finanziamenti si prospetta un importante aumento della spesa. [...] Ci sono unicamente tre motivi per difendere questa politica di finanziamenti, in apparenza contraria alla politica finanziaria generale. Il primo la difesa stessa della politica culturale per un governo socialista, che con quest'ultima si mette particolarmente in gioco. Il secondo, il carattere di servizio sociale di una corretta politica culturale e la sua ripercussione nella qualità di vita cittadina. Il terzo, la proporzionale ristrettezza di risorse della Finanziaria dello Stato, anche se, come in Francia, questa direzione implichi il raddoppiamento del finanziamento per Cultura»⁵⁴.

Nonostante il processo di trasferimento di competenze culturali alle Comunità Autonome aprisse la questione di una possibile ristrutturazione ministeriale, il PSOE era convinto che dal punto di vista economico il cammino intrapreso dall'UCD fosse «pericoloso» e, al di là delle difficoltà economiche del Paese, puntò ad un decisivo incremento del bilancio ministeriale per una concreta politica di cambiamento culturale che, senza dimenticare la volontà decentralizzatrice, rafforzasse l'identità della Nazione spagnola. Il dato è ancora più di impatto se si pensa che solo nel primo anno di Governo socialista (1983) il budget crebbe del 22,42 per cento rispetto al 14,63 per cento del 1980. Come ricordava un dossier interno del Ministero che aveva la funzione di stilare un bilancio dei primi cento giorni del PSOE al Governo «[...] anche se le grandezze non sono esattamente comparabili [...] l'importanza del Ministero di Cultura in Spagna rispetto ai fondi dello Stato è superiore a casi come quello dell'Inghilterra e degli Usa, ma anche dell'Italia, della Grecia, della Germania [...]»⁵⁵.

Il Ministero di Cultura, con un peso dello 0,83 per cento nel budget generale dello Stato spagnolo, si proponeva, quindi, di colmare il vuoto per rendere la vita culturale del Paese più piena. Per «colmare tale vuoto», il PSOE ritenne essenziale una più netta definizione della categoria di politica culturale, auspicando la determinazione di un eterogeneo e non poco ambiguo campo che si fondava sia sull'incremento del budget e su nuovi investimenti infrastrutturali sia sulla ristrutturazione amministrativa del Ministero della Cultura.

⁵⁴ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Dossier Bases para un programa de gobierno en el Ministerio de Cultura (dicembre 1982), c. 67337.

⁵⁵ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone 1982-1986, Balance 100 días, Presupuesto 1983-Ministerio de Cultura, c. 80845.

3.1. *La riforma amministrativa del Ministero di Cultura*

Con la prima apparizione pubblica del Ministro Solana, nel corso del dibattito parlamentare, si affastellarono i dubbi sul significato di un eventuale mantenimento o possibile eliminazione del Ministero di Cultura. Il deputato José López de Lerma, portavoce del gruppo parlamentare *Minoría Catalana*, pur apprezzando la volontà socialista, attraverso la politica culturale, di creare «una nuova mentalità, capace [...] di conquistare con successo il futuro», si domandava «fino a che punto non si produrrà nella realtà una forma di dirigismo culturale che ostacoli proprio la creazione di questa nuova mentalità» e, d'altro canto, l'esistenza stessa di una struttura centralizzata per la gestione culturale in una Spagna delle Autonomie sollevò non poche perplessità⁵⁶. Tali preoccupazioni sono raccolte in modo esplicito in un dossier del dicembre del 1982 indirizzato alla Presidenza del Governo che in quel momento voleva conoscere il profilo dei vari dipartimenti ministeriali, una volta terminato il processo di trasferimento di competenze alle Autonomie⁵⁷.

Le dichiarazioni a favore della scomparsa del Ministero vennero formulate essenzialmente dai partiti nazionalisti catalani, galiziani e baschi: il PSOE, tuttavia, decise di mantenere attiva l'organizzazione amministrativa centrale, superando un Ministero di Cultura «scatola da sarta»⁵⁸, ovvero, l'eredità UCD di un Ministero che si presentava come un confuso contenitore, con funzioni culturali ben poco scisse, mal organizzate e strutturate con scarsa chiarezza e razionalità, frutto di una frettolosa unificazione ad “alluvione”:

«[...] In ogni caso non bisogna cadere nella tentazione di considerare che le competenze del Ministero di Cultura, una volta terminato il processo di trasferimento, saranno residuali, se no del tutto al contrario, è necessario fin da ora concepire un Ministero più potente, perché dovrà servire al dovere costituzionale di servizio alla cultura, non solo con le condizioni ed i criteri di un'azione

⁵⁶ DSCD (Comisión de Educación y Cultura), num. 17, 25 febbraio 1983, p. 702-703.

⁵⁷ Il lungo documento illustra la filosofia di riorganizzazione del Ministero della Cultura alla luce di una struttura amministrativa decentralizzata, in particolare, nel dossier si riflette sulle funzioni culturali in uno Stato delle Autonomie: ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Algunas reflexiones sobre el Ministerio de Cultura (Organigrama actual y reestructuración, la cultura en el Estado de Autonomías, Informe sobre el proceso autonómico en materia de cultura) dicembre 1982, c. 67337.

⁵⁸ L'espressione è raccolta da: *El Psoe tratará de articular una nueva estructura cultural del Estado y desplegará una intensa labor legislativa*, “El País”, 10 novembre 1982.

centralizzata, ma con una nuova visione e missione, coordinata e solidale con le necessità e desideri delle Comunità Autonome»⁵⁹.

I socialisti si proposero di mitigare il disordine del Ministero di Cultura nato nel 1977, in primo luogo, trasferendo parte del personale e delle competenze culturali agli enti territoriali; nel 1983, il Governo socialista pubblicò ben 27 decreti reali di trasferimento di funzioni alle Comunità Autonome e in breve tempo, nonostante polemiche e difficoltà giuridiche, il 67 per cento dei servizi centrali culturali venne decentralizzato.

L'evoluzione della struttura amministrativa del Ministero, quindi, rispetto al processo di normalizzazione democratica non è una questione di lana caprina, come a prima vista potrebbe apparire; l'adeguamento alla nuova organizzazione territoriale decentralizzata dello Stato, l'apertura alla partecipazione della società e la ricerca di formule di efficacia nella gestione culturale modellarono le linee di base della struttura amministrativa statale in direzione di un rinnovamento culturale del Paese.

D'altra parte, la riforma strutturale del Ministero di Cultura faceva parte di un più generale piano socialista di ristrutturazione dell'amministrazione statale che si proponeva di superare burocratismi, inefficienze e paradossi dell'amministrazione pubblica franchista in direzione di un'immagine moderna ed efficiente dello Stato. Al principio del mandato socialista, le ipotesi per la «ristrutturazione culturale» erano due: una struttura «classica» o una struttura «funzionale», ovvero una struttura che fosse organizzata in virtù delle tradizionali aree delle professioni della cultura (con aree di gestione come musei, musica, teatro, etc...) oppure funzionale ai cittadini e agli stessi beni culturali (con aree di gestione come diffusione culturale, azione internazionale...)⁶⁰. La soluzione dei socialisti fu quella di mantenere la «struttura secolare dell'amministrazione culturale», conferendovi, però, forti strumenti di coordinamento tra i diversi programmi settoriali.

⁵⁹ APMC, *Gabinete del Ministro*, fascicolo Informes sobre el Ministerio de Cultura, Algunas reflexiones sobre el Ministerio de Cultura (Organigrama actual y reestructuración, la cultura en el Estado de Autonomías, Informe sobre el proceso autonómico en materia de cultura) dicembre 1982, c. 67337.

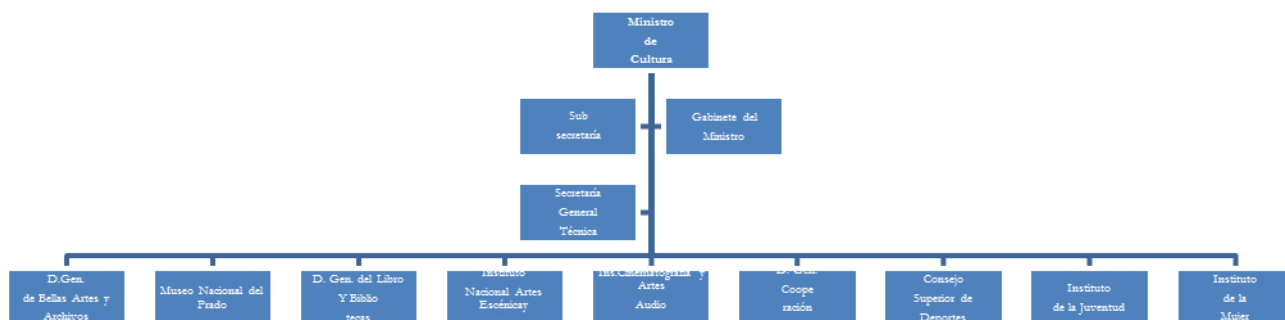
⁶⁰ Le due ipotesi di strutturazione del Ministero sono contenute in: APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Dossier Bases para un programa de gobierno en el Ministerio de Cultura (dicembre 1982), c. 67337.

La riforma amministrativa dell'area culturale, inoltre, implicò un'articolata procedura di razionalizzazione dell'organigramma ministeriale: dai 19 mila e 146 dipendenti del 1983 si passò nel 1986 a 7107 lavoratori, con un'inversione di distribuzione delle funzioni del personale, se nel 1983 il 76 per cento dei dipendenti si dedicava a funzioni burocratiche e solo il 24 per cento forniva servizi culturali, nel 1986 la percentuale si era capovolta con il 35 per cento dei dipendenti che svolgeva funzioni burocratiche⁶¹. La trasformazione del Ministero di Cultura, sulla base della filosofia politica del PSOE, portò nel 1985 al disegno di una struttura organizzativa più agevole che implicò la riduzione del numero di Direzioni Generali e degli Organismi Autonomi, tra i quali vennero definitivamente eliminati quello di *Medios de Comunicación Social del Estado*, la *Editora Nacional* e l'*Instituto Nacional del Libro Español*, ovvero i retaggi dell'apparato culturale franchista, mentre veniva creato l'*Instituto de la Mujer* ed il *Consejo de la Juventud*⁶². È possibile così schematizzare il nuovo organigramma del Ministero della Cultura socialista:

Tabella 11 Organigramma Ministerio de Cultura (1985):

⁶¹ Ministerio de Cultura, *Política cultural, 1982-1986*, op. cit., 153.

⁶² Il Real Decreto 565/1985 del 24 aprile stabilì la nuova struttura basica del Ministero di Cultura e dei vari Organismi Autonomi. Nella nuova struttura venne introdotta la *Subsecretaría de Cultura* (gestione del personale del Ministero, relazione con l'amministrazione periferica ed estera dello Stato), la *Secretaría General Técnica* (con funzioni di pianificazione e programmazione).



Nel nuovo organigramma vi fu una netta riduzione di direzioni generali; la struttura venne resa più snella e razionalizzata nelle funzioni classiche della cultura, come la gestione delle Belle Arti e delle Biblioteche, oltre che in una Direzione Generale di Cooperazione Culturale che aveva la funzione di coordinare le relazioni culturali tra Stato e Comunità Autonome. La vera novità fu lo spostamento di poteri e funzioni politiche ai vertici del Ministero: il Gabinetto del Ministro svolgeva ora una centrale funzione di programmazione complessiva che dava coesione ed omogeneità ad una materia di per sé già così sfumata.

La riforma ministeriale, che fu tra le più profonde all'interno dell'amministrazione, appariva come una sorta di specchio della nuova realtà governativa socialista: la volontà politica, sintetizzata nello slogan *Por El Cambio*, si modulò nella struttura di un Ministero che intendeva eliminare «la ipertrofia dell'apparato burocratico di fronte ai servizi che si prestano direttamente alla società»⁶³. La riorganizzazione

⁶³ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Reorganización del Ministerio de Cultura y Organismos Autónomos. Memoria, Organigramas Básicos y Evaluación 10 aprile 1985, c. 67340.

del Ministero di Cultura implicava la strutturazione di un ente che «accentua[sse] il suo carattere di diretto somministratore di servizi ed installazioni culturali».

La transizione alla democrazia passò, quindi, per la riforma amministrativa dell'ente; come documentano le memorie del Gabinetto di Solana, il discorso culturale, con lo sguardo rivolto alle realtà degli altri Paesi europei⁶⁴ e consapevole che «tutti i paesi anche se in diversa misura potenziano e curano l'attività culturale nella quale è coinvolta una rappresentazione dello stesso Stato», avviò una ristrutturazione che rendesse palese alla cittadinanza la volontà di aderire ai precetti della Costituzione del 1978.

4. Leggi ed infrastrutture verso la modernità

Numerosi stereotipi hanno dipinto e trasfigurato il carattere degli spagnoli: ritardo culturale, inclinazione all'intolleranza e all'esclusione della diversità. Il processo di transizione alla democrazia ed in particolare il decennio socialista hanno spazzato via questi duraturi topici, dimostrando come il mancato radicamento dei principi democratici non dipendessero da un'ipotetica natura violenta della Spagna, quanto si trattasse di un problema di struttura sociale e politica del Paese⁶⁵.

Per cercare di allontanare lo strascico di cliché negativi, il PSOE cercò di erigere un «edificio» statale che rispondesse alle sfide storiche degli spagnoli, implicasse la modernizzazione del paese e la riconciliazione dei cittadini.

Ora il Governo doveva fare un passo avanti: dare un contenuto di fondo al processo di transizione che, a livello formale, era già terminato. Il modellamento del campo culturale contribuì a plasmare questo contenuto e, attraverso il binomio inscindibile cultura/società, a dare sostanza all'obiettivo socialista di modernizzazione. Nei discorsi del Ministro, la politica progressista del PSOE si proiettò in modo esplicito sul mondo della cultura, a partire dalla consapevolezza che la Spagna si trovasse in un momento decisivo della propria storia:

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ José Felix Tezanos (a cura di), *La decada del cambio. Diez años de gobierno socialista (1982-1992)*, Editorial Sistema, Madrid, 1992, p. 8.

«È urgente analizzare con chiarezza l'uscita da una crisi della concezione tradizionale della cultura. [...] È necessario per una volta che la mano trovi la ferita. In realtà oggi assistiamo al fallimento del discorso tradizionale della cultura. [...] Allo stesso tempo, sorge dalla base della società medesima [...] non solo una domanda, ma l'esigenza della possibilità di creazione. [...] Io direi che è esplosa in ogni angolo la necessità di esprimersi, di godere della cultura e, allo stesso tempo, di generarla. [...] Una società aperta e viva suppone e necessita di una creazione sublime però esige anche la partecipazione nella definizione culturale, in quella nazionale ed in quella individuale»⁶⁶.

Nel medesimo discorso, quale chiusura delle giornate «Cultura e società» (1983) che cercarono di definire gli obiettivi socio-culturali del Governo, il Ministro lamentava «la carenza di un dibattito culturale normalizzato» e ne invocava l'instaurazione; tale normalizzazione, secondo la logica socialista, poteva avvenire solo attraverso la «partecipazione» della cittadinanza alla definizione del medesimo processo culturale. In questa prima fase del Governo socialista, alla quale è stata applicata la definizione di «patto sociale per la democrazia e la modernizzazione»⁶⁷, quindi, l'obiettivo di partecipazione culturale si tradusse in un'importante politica di crescita delle infrastrutture per l'arte.

Per essere sintetici, tra il 1982 ed il 1986, si assiste ad una crescita di investimenti in strutture bibliotecarie, che da 688 milioni di pesetas del 1982 passò ai 1400 milioni del 1985 (investimenti più che raddoppiati), il Ministero di Cultura mise in piedi un programma di edificazione di auditorium e di modernizzazione delle strutture teatrali (un piano del valore di 6500 milioni di pesetas per 55 teatri pubblici), oltre che furono ingenti gli investimenti di ammodernamento dei Musei. Si parla di 2064 milioni di pesetas nel 1985, includendo anche l'ampliamento del Museo del Prado⁶⁸.

Solana, alla fine del primo mandato socialista, descrisse alle Camere lo «spirito» che aveva animato il Governo: «le nuove prospettive della cultura» del PSOE concepivano come fondamentale la questione delle infrastrutture culturali, dal

⁶⁶ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Discursos, Clausura Ministro de Cultura Jornadas "Cultura y Sociedad" (22 Dicembre 1983), c. 62265.

⁶⁷ José Felix Tezanos (a cura di), *La decada del cambio. Diez años de gobierno socialista (1982-1992)*, op. cit.

⁶⁸ Ministerio de Cultura, *Política cultural, 1982-1986*, op. cit.

momento che, grazie ad installazioni rinnovate, i servizi culturali statali potevano riempire spazi ed aprire nuovi scenari per la cittadinanza⁶⁹.

La politica delle infrastrutture, pertanto, nasceva dal presupposto socialista che l'azione culturale doveva essere «avvolgente», ovvero, gli investimenti strutturali rappresentavano, come ricordava il Ministro di Cultura, il punto di partenza per manifestare che «una politica culturale non consiste solo nel realizzare delle attività brillanti. Si tratta di avviare un sistema integrato che renda la cultura una modalità di vita piena e un mezzo di coinvolgimento sociale»⁷⁰.

Gli eventi culturali prestigiosi ed attrattivi, quantomeno in questa prima fase del Governo socialista, vennero affiancati dagli imperativi di diffusione e di rinnovamento culturale nel lungo periodo. Ad esempio, nel tentativo di ridurre le diseguaglianze e di creare una base duratura di legittimazione culturale, il PSOE lanciò la proposta della «gratuità dei musei di titolarità statale».

La decisione politica favorì il trend di incremento del numero di visitatori nelle strutture statali e, nonostante alcune voci critiche vi lessero «una politica populista a detrimento della qualità»⁷¹, la Spagna si pose al primo posto tra i Paesi che intendevano promuovere nella cittadinanza la conoscenza culturale. Accuse di massificazione culturale, rischi per il patrimonio artistico ed abbruttimento dei beni culturali, oltre che riduzione delle entrate ministeriali, di conseguenza, nutrono critiche e finirono con il limitare la politica di diffusione culturale del PSOE.

Al di là della effettiva capillarità della misura della gratuità dei musei, Solana, con questa scelta politica dimostrò sensibilità per un Governo che concepiva il patrimonio culturale come un mezzo per il cambiamento sociale e come una realtà che giocava un ruolo importante nella risoluzione di problematiche legate all'esclusione sociale. Come la ricerca sociologica ha dimostrato e, d'altra parte, l'esperienza governativa delle democrazie occidentali ha in alcuni casi provato a

⁶⁹ Ministerio de Cultura, *Perspectivas de política cultural*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 10.

⁷⁰ Ibidem, p. 30.

⁷¹ Questa critica alla politica culturale socialista è raccolta in un discorso del Ministro Solana che spiega: «In primo luogo esisteva una certa sfiducia verso l'offerta culturale "dei socialisti". Diciamoce con franchezza: pensavano che i socialisti intervenissero nella vita culturale in modo poco liberale. Secondo qualcuno avremmo praticato una politica populista a detrimento della qualità; secondo altri saremmo intervenuti nelle tendenze o correnti artistiche o letterarie». Cfr. A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, faldone Discursos, Cuatro años de política cultural (1986), c. 62265.

mettere in pratica, le arti e la cultura stimolano lo sviluppo personale, la coesione sociale, il rafforzamento della comunità, l'autodeterminazione e la qualità della vita, tutte proprietà che in quel momento erano essenziali per il consolidamento democratico spagnolo⁷². Una pratica di questo genere che concepisce il ruolo sociale del campo culturale, tuttavia, cela anche delle insidie: da un lato la cultura acquista inevitabili funzioni politiche, dall'altro l'applicazione sociale delle arti può essere interpretata sia in senso altruistico sia in senso coercitivo⁷³, o, se ritorniamo al caso del PSOE spagnolo, la stessa politica culturale rientrò nel determinismo pragmatico del rinnovato partito socialista che, in più occasioni, non si fermava ad ascoltare critiche e voci dell'opposizione e procedeva dritto per la propria strada.

4.1. *Legiferare per razionalizzare*

I socialisti, una volta vinte le elezioni, misero in atto quella che con un'espressione di Raymond Williams può essere definita una politica *proper*, ovvero una politica che, nella relazione Stato/cultura, tendeva ed evidenziare un'esplicita volontà di strutturazione pubblica della materia culturale in modo «conveniente ed appropriato» rispetto agli obiettivi amministrativi. Solana, infatti, cercò di definire con rigore un complesso sistema di leggi e di normative per la pubblica tutela delle arti⁷⁴. Nella costruzione di un campo culturale dai contorni chiari e disciplinati, si legge tra le righe la relazione con una volontà di cambiamento politico, come quella socialista, che rifletteva un rinnovato ambiente culturale, pronto a rincontrare le radici di un pensiero progressista e modernizzante quale appoggio

⁷² Per riflettere su alcuni spunti relativi alla costruzione di politiche che utilizzano musei e gallerie come agenti di inclusione sociale nel caso particolare della Gran Bretagna, si veda: Andrew Newman e Fiona McLean, *Presumption, Policy and Practice. The Use of Museums and Galleries as Agent of Social Inclusion in Great Britain*, in "International Journal of Cultural Policy, luglio 2004, V. 10 n. 2, pp. 167 – 181.

⁷³ Ibidem, p. 170.

⁷⁴ Per avere un'idea delle politiche culturali legate al primo mandato socialista, si veda: Juan Arturo Rubio Aróstegui, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Trea, Gijón, 2003, pp. 36-114.

alla società per una più complessiva visione di una Spagna proiettata verso il futuro.

La spinta alla razionalizzazione di Solana determinò una complessa procedura di regolamentazione e sistematizzazione legislativa:

«[...] Non possiamo vivere dando le spalle al mondo, alle nuove correnti, alle nuove idee, perché la nostra sfida è adattare, modernizzare e democratizzare la nostra società. Una società, signori, disgraziatamente definita da strutture sociali eccessivamente rigide ed afflitta da gravissimi problemi [...] Società, dunque, arcaica per alcuni aspetti, però estremamente sensibile ed aperta ad ambedue i fenomeni. [...] Nel patrimonio artistico e storico, nelle nostre opere di teatro e composizioni musicali, nelle opere centrali della nostra letteratura, è rimasta l'impronta della nostra storia, di quello che siamo stati in passato, di ciò nel quale possiamo e dobbiamo riconoscerci. Il nostro primo dovere con noi stessi è riscattare questo passato, rendere presente questo passato. In primo luogo, dovremo dettare una serie di misure legislative che già sono in funzione in grado di attualizzare e dare una direzione a questa realtà. È in preparazione una nuova Legge sul Patrimonio Storico-Artistico, una nuova Legge sugli Archivi, sulla Proprietà Intellettuale e sulle Biblioteche, che *unifichi* il conglomerato di norme vigenti in questi settori, e attualizzi i problemi che oggi presenta la nostra società in campi tali come il diritto d'autore e la definizione del Patrimonio Documentale Spagnolo»⁷⁵.

Con queste parole, nell'aprile del 1983, Solana metteva in chiaro le motivazioni alla base della volontà di razionalizzare la legislazione culturale vigente: attualizzare i problemi culturali della società spagnola nel tentativo di stimolare una realtà che, seppure dava segni di apertura, rimaneva ancora anchilosata nelle strutture del passato franchista. Inoltre, la razionalizzazione legislativa implicava un più complessivo discorso sull'identità spagnola, che, grazie alla valorizzazione del proprio patrimonio culturale, recuperava il passato per proiettarsi e legittimarsi verso il futuro.

L'insieme di leggi che vennero approvate dalle proposte socialiste contribuì, dunque, a tratteggiare un'identità governativa che, rifuggendo da possibili fessure, buchi neri ed, ancora una volta, da un'idea disincantata della transizione, facesse leva su una politica costruttiva, in grado di porre delle solide fondamenta ad uno Stato democratico e rivolto all'Europa.

⁷⁵ Javier Solana Madariaga, *Informe ante la Comisión de Educación, Universidades, Investigación y Cultura del Senado (14 aprile 1983)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, pp. 10-11.

Tra il 1982 ed il 1986 furono elaborate e pubblicate due leggi fondamentali che permisero al PSOE di esplicitare l'interesse per la cultura quale determinata area di azione statale. Ci soffermeremo, quindi, sulla *Ley de Patrimonio Histórico Español* e di *Propriedad Intelectual* che, pur affondando le proprie radici negli anni centristi, costituiscono un chiaro esempio di legislazione culturale per il consolidamento democratico.

La prima legge (25 giugno 1985), come già accadeva nel resto d'Europa, ampliava il concetto di patrimonio culturale «quale assieme di beni ed elementi basilari dell'identità collettiva dei cittadini» e, di conseguenza, sulla base della Legge repubblicana del 1933, disponeva di una serie di misure fiscali e tributarie di agevolazione per la conservazione e circolazione di tali beni⁷⁶. All'interno della *Ley de Patrimonio Histórico Español*, inoltre, era previsto che nel budget di qualsiasi opera pubblica finanziata totalmente o parzialmente dallo Stato, fosse inclusa una somma pari almeno all'1 per cento dell'apporto statale da dedicare alla conservazione ed arricchimento del patrimonio storico spagnolo (*1 % cultural*).

La seconda legge, invece, intendeva stabilire un nuovo sistema giuridico per riconoscere e proteggere i diritti di coloro che contribuiscono alla creazione culturale. Il *Proyecto de Ley de Propriedad Intelectual* (dicembre 1986) sostituì la precedente e superata legislazione del 1879 ed articolò un innovativo sistema di tutela dei diritti d'autore che proteggeva la proprietà intellettuale ed incrementava le sanzioni penali per chi la violava⁷⁷.

In particolare, rileggere le parole del Ministro Solana sull'elaborazione della *Ley de Patrimonio Histórico Español* è utile per una più complessiva riflessione sugli intenti politici del rinnovamento legislativo:

«Nella seconda metà del secolo XIX e nella Seconda Repubblica, il tentativo di modernizzazione dello Stato venne a coincidere con la difesa dei beni culturali storici [...] Quello attuale è il terzo di

⁷⁶ Il percorso di approvazione della legge fu lungo ed arricchì il progetto iniziale di molti emendamenti. La *Ley de Patrimonio Histórico* del 25 giugno del 1985 allarga il concetto tradizionale di patrimonio ai beni storico-artistici, mobili ed immobili, paleontologici ed archeologici, oltre a quelli di interesse etnografico, scientifico e tecnico. La legge, inoltre, prevede un'amnistia fiscale che agevoli la conservazione, circolazione e, quindi, godimento collettivo di tali beni.

⁷⁷ La *Ley de Propriedad Intelectual* non venne approvata durante la prima legislatura socialista ma nel 1987. La legge si ispirava ai principi di libertà d'espressione e sul diritto del popolo all'accesso alla cultura e si proponeva di adeguare la legislazione spagnola al resto dell'Europa, oltre che di riordinare il complesso sistema normativo esistente in materia in Spagna.

questi tentativi. [...] Sembra più che una casualità la coincidenza tra i progetti di trasformazione della società spagnola e la preoccupazione dei nostri legislatori per la protezione del patrimonio culturale. Si può parlare, quindi, di una costante storica: i tentativi di modernizzazione dello Stato sono stati accompagnati nel nostro paese dalla difesa dei beni culturali storici. [...] La nuova legge esprime, dunque, un impegno dello Stato. Lo Stato deve assumere queste responsabilità pubbliche, partendo da una concezione moderna, democratica e progressista. Così, la conservazione, la crescita e la funzione sociale del patrimonio sono obiettivi che non è possibile soddisfare in modo separato. Al contrario, la realizzazione simultanea di tutti questi obiettivi è il tributo che dobbiamo a quegli spagnoli che contribuirono e contribuiscono alla creazione di una cultura universale»⁷⁸.

Per Solana, l'intervento legislativo, nonostante l'alto grado di consenso politico nella redazione normativa, era visto come un obbligo dello Stato: le opere d'arte e d'ingegno erano dei «beni» da tutelare, proteggere, conservare a vantaggio dell'intera società; la volontà di modernizzare rinviava direttamente all'acquisizione da parte della cultura di una «funzione sociale» di progresso e partecipazione collettiva, non solo per il bene del singolo ma dell'intera comunità.

4.2. Legge sulla stampa

Nei precedenti capitoli abbiamo visto come, nonostante i principi della Costituzione del 1978, negli anni transizionali rimasero latenti pratiche censorie derivate dal franchismo. Nel campo culturale postfranchista si aprì una zona chiaroscurata di non detto ed occulto controllo dall'alto. Questioni legate all'esercito, al nazionalismo basco, alla monarchia e a possibili degenerazioni della morale sessuale, anche dopo il decreto legge del 1977 che aboliva gli articoli più polemici della Legge sulla Stampa del 1966, costituirono per le istituzioni statali temi tabù che, se non opportunamente controllati, potevano mettere a repentaglio il consenso alle istituzioni democratiche.

«Una libertà con una certa ira»⁷⁹: la normalizzazione democratica comportò l'avvio di un articolato cammino verso la libertà di stampa, allo stesso tempo, però, i Governi centristi non derogarono la Legge Fraga del 1966, motivo per il quale

⁷⁸ Javier Solana, *La ley del Patrimonio, medio siglo después*, "El País", 21 febbraio 1985.

⁷⁹ Ricardo M. Martín de La Guardia, *Cuestión de tijeras: la censura en la transición a la democracia*, Síntesis, Madrid, 2008, p. 243-273.

continuarono a susseguirsi, durante i mandati UCD, diverse manifestazioni per la libertà d'espressione da parte del mondo della cultura.

Per il PSOE, al contrario, la modernizzazione statale abbracciava strettamente le libertà pubbliche. «[...]Le libertà pubbliche ed il socialismo democratico non posso essere separati. [...] Così che il potere politico si converte in garanzia istituzionale di libertà»⁸⁰.

È facile, quindi, sulla base di questo interesse socialista per una struttura statale che non avvilisse le libertà civili, contestualizzare la seguente volontà del Ministro di Cultura:

«Devo anticipare che, e mi sembra importante che vada in questo modo, la prima misura sotto studio è l'esame, per la sua deroga, di tutte le disposizioni che possono qualificarsi di repressione o di limitazione delle libertà e diritti degli spagnoli in ambito culturale, tra tutte il primo obiettivo sarà la *Ley de Prensa e Imprenta* del 1966, conosciuta anche come "Legge Fraga" e l'assieme di Decreti ed Ordini che la svilupparono»⁸¹.

Secondo la documentazione raccolta nei fondi del Ministero di Cultura, pertanto, i tecnici ministeriali cercarono di elaborare un progetto per regolare la libertà d'espressione⁸². Alla fine, però, non venne promulgata una nuova normativa ma, come spiega il Bilancio di Gestione *España a punto*, «praticamente tutti i diritti fondamentali e libertà pubbliche contenute negli articoli 15 fino al 29 della Costituzione hanno avuto il loro corrispondente sviluppo normativo»⁸³. Il lavoro del PSOE fu, dunque, quello di razionalizzare, ordinare, sviluppare, accrescere il percorso di libertà legislativa. Prosegue, poi, il Bilancio di Gestione del PSOE: «in questo settore si è cercato di armonizzare tutte le norme che erano ancora in vigore della *Ley de Prensa e Imprenta* e che si scontravano o non erano adeguate al contesto democratico»⁸⁴.

⁸⁰ Lo stralcio è tratto dalla stesura di un discorso di Javier Solana: ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Discursos, Libertades publicas y modernización del Estado (1983-1986?), c. 77967.

⁸¹ DSCD (Comisión de Educación y Cultura), num. 17, 25 febbraio 1983, p. 686.

⁸² Si vedano i progetti su una nuova Legge sul Diritto d'Espressione raccolti in: ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone 1983-1986, Ley de Prensa, c. 77967.

⁸³ PSOE, *1982-1986, balance de gestión: España a punto, cuatro años cumplidos*, Psoe, Madrid, 1986, p. 136.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 136.

Rispetto al contesto della libertà d'espressione, quindi, non vi fu uno stravolgimento normativo quanto «uno sviluppo dei principi costituzionali stabiliti, garantendo al cittadino l'esercizio di questi stessi diritti»⁸⁵. Torniamo per un attimo alle teorie sui processi transizionali: la differenza tra transizione e consolidamento democratico è racchiusa nel passaggio dalla fluidità alla ferma stabilità⁸⁶. Superata la delicata e «fluida» fase di instaurazione dell'edificio democratico, si apriva ora l'epoca di istituzionalizzazione che, grazie ad un attento percorso di legittimazione, all'interno del quale spiccava la tutela governativa del diritto alla libertà d'espressione, consentì al PSOE di avvicinare, creare sentimenti positivi e consenso nella cittadinanza rispetto alle istituzioni politiche e, di conseguenza, consolidare e rafforzare in modo inequivocabile l'impalcatura democratica.

5. Alta cultura: un rapporto governativo ambivalente o di collaborazione?

Il mondo delle arti, al principio degli anni Ottanta, viveva in una condizione di ambivalenza. Da un lato l'euforia per il cambiamento politico conviveva con il risvegliarsi di un interesse culturale da parte della società ed il parallelo esaurimento del modello di intellettuale compromesso e portatore delle grandi utopie politiche novecentesche. Allo stesso tempo, il campo della cultura e delle arti, sempre più destrutturato e sfumato, perdeva confini definiti, per convertirsi in un territorio informe, mutevole, dove l'individualità primeggiava sulle correnti artistiche⁸⁷.

⁸⁵ Ibidem, p. 137.

⁸⁶ Leonardo Morlino, *Democrazie tra consolidamento e crisi. Partiti, gruppi e cittadini nel Sud Europa*, op.cit.

⁸⁷ Sul concetto di dispersione all'interno del campo culturale al principio degli anni Ottanta, si veda: Mario P. Díaz Barrado, *La España democrática (1975-2000)*, op. cit., pp. 23-24.

Un vero rinnovamento culturale non vi fu: il composito mondo della cultura transizionale si rifaceva all'arte antecedente alla Guerra Civile, all'arte repubblicana, alla generazione studentesca del 1956 che, con la propria resistenza alla dittatura, aveva anticipato la normalizzazione democratica. Una tale lettura, però, non è del tutto corretta; il rinnovamento ci fu e si manifestò nelle pratiche e comportamenti culturali degli spagnoli che la sociologia ci invita ad osservare⁸⁸.

La modernizzazione della società spagnola per i socialisti, pertanto, doveva far leva su questo rinnovamento comportamentale e sul ruolo cardine che poteva svolgere l'artista e l'intellettuale per indirizzare il cambiamento democratico. Gli «appelli» agli uomini dell'«alta cultura spagnola» da parte del Ministro Solana vennero in più occasioni pronunciati:

«[...] La prima parola che il Ministero della Cultura desidera dirigere agli uomini e donne del mondo culturale è una parola di invito che – per la carica e forza di volontà riposti – si converte in un autentico appello. [...] Appello che, pure, segue alla secolare convocazione di tutti coloro che hanno reclamato un'azione collettiva di acculturamento del popolo spagnolo. [...] Tutti loro ci aiutano ad intendere ed a trasformare il mondo. Sono *protagonisti* del cambiamento [...] La coscienza del loro protagonismo e la fede nella forza spirituale che rappresentano, ci spinge anche ad invitarli a 'compromettersi con la società'. [...] Ci appelliamo alla loro alta responsabilità per migliorare questo impulso vitale, questa ansia di pienezza individuale e collettiva. [...] È tutta la società, tutta la vita sociale che deve impregnarsi di cultura. E questa è l'occasione storica [...] per la messa in moto di uno 'stimolo etico ed estetico' che rinnovi e rigeneri una vita sociale nella quale c'è troppa routine, troppo disincanto e nessuna illusione»⁸⁹.

Dopo il manifesto elettorale *Por el cambio cultural*, Solana invitava in modo diretto il mondo della cultura a partecipare alla politica rigenerazionista del PSOE. Non c'è timore di accuse di dirigismo culturale e ciò emerge, con ancor più chiarezza nel discorso di chiusura delle Giornate *La cultura española ante el nuevo siglo* (1984)⁹⁰. In questa occasione, il Ministro di Cultura si rivolgeva direttamente agli intellettuali chiedendo loro di partecipare al processo di modernizzazione della Spagna, perché

⁸⁸ Bartolomé Bennassar e Bernard Bessière, *Le défi espagnol*, La manufacture, Besançon, 1991, p. 230.

⁸⁹ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Texto para un llamamiento a los hombres de la cultura, c. 67337.

⁹⁰ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Discursos, Discurso del Excmo. Sr. Ministro de Cultura en el acto de clausura de las jornadas "La cultura española ante el nuevo siglo" (Salamanca, 30 marzo 1984), c. 62265.

«male può avanzare una società nella quale la voce degli intellettuali sia annegata da quella degli amministratori»⁹¹.

La riscoperta del ruolo pubblico della cultura ed il superamento dell'inquietudine intellettuale, secondo Solana, potevano essere risolte grazie ad un diretto coinvolgimento dell'artista nella politica culturale del Paese. Data tale relazione cultura/Stato, non sorprende ritrovare tra i fogli programmatici ministeriali, delle lunghe liste dove venivano segnalati i più prestigiosi riferimenti dell'*élite* intellettuale del Paese.

Le ipotesi sull'utilità di questi elenchi sono diverse: da un lato, come spiegava un dossier su «alcune questioni strategiche nella gestione del Ministero della Cultura» i destinatari della politica culturale socialista erano, accanto al complesso della società spagnola, «i creatori e gli intellettuali», oltre alle «*élite* culturali»⁹², dall'altro è noto che Carmen Romero, moglie del Presidente Felipe González, organizzava cene ed incontri tra artisti e politici per creare degli informali scambi tra amministrazione ed arte, studiare percorsi ed arricchire l'immagine ministeriale⁹³.

Un ulteriore aiuto all'interpretazione di queste liste, ci proviene dall'intestazione che, in particolare, accompagna un elenco a firma di Pablo Martínez Saiz, «vocal asesor», ovvero consigliere di Solana: «Javier: ecco due liste di persone rilevanti in diversi settori culturali. La prima (di 200 nomi) è la relazione fondamentale; l'altra può servire per possibili ampliamenti o modifiche. Bisognerà commentarle»⁹⁴.

Si può dunque presupporre che fosse negli interessi di Solana creare una cornice di «intellettuali rilevanti» entro la quale la politica culturale socialista poteva e doveva muoversi. Tale cornice venne confezionata, suddividendo il campo culturale nei vari comparti professionali. Intellettuali e professori universitari, scrittori e letterati, artisti plastici costituirono gli ambienti culturali che nutrono le liste del PSOE: ciascuno di questi celebri nomi poteva prendere parte «alla

⁹¹ Ibidem.

⁹² APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Algunas cuestiones estratégicas en la gestión del Ministerio de Cultura, c. 67338.

⁹³ Si tratta della celebre *Bodeguilla*, l'incontro conviviale tra esponenti ed addetti alla cultura del PSOE e il mondo della cultura spagnola. Ringrazio per il riferimento Salvador Clotas, segretario di Cultura del PSOE (intervista 23 luglio 2008).

⁹⁴ Sono queste le parole contenute nella lettera che Pablo Martínez Saiz accompagnava alla lista degli intellettuali di riferimento. Cfr. APMC, *Gabinete del Ministro*, fascicolo Informes sobre el Ministerio de Cultura, listados de personalidades de Cultura, c. 67338.

nascita di qualche cosa di nuovo» ed «iniziare il cammino per la conquista di una cittadinanza piena in ambito politico»⁹⁵.

Con rapidità, possiamo scattare una fotografia d'assieme dell'élite culturale entro la quale il Ministero di Cultura intendeva muoversi:

Tabella 12 Lista di 200 persone «rilevanti» secondo il Ministero di Cultura

Artisti	Rafael Canogar, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Pablo Serrano, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Antonio López, Juan Genovés, José Guerrero, Viola, Pedro García Ramos, J.L. Fajardo, Hernández Pijoán, Antonio Saura
Professori e Intellettuali	A. Bonet Correa, D. Giralte Miracle, V. Aguilera Cerni, Simón Marchant, F. Calvo Serraller, Cirici Pellicer, José M. Bonet, Julián Gallego, Santiago Amón, Pedro Laín, A. Tovar, F. Lázaro Carreter, A. Zamora Vicente, Dámaso Alonso, A. Amorós, Alarco Llorach, F. Ynduráin, José Luis Aranguren, José Luis Abellán, Miguel Artola, Julio Caro Baroja, Elías Díaz, Ian Gibson, Julian Marías, Fernando Savater, Claudio Sánchez Albornoz, Javier Zubiri, Manuel Tuñón de Lara.
Letterati	Francisco Ayala, Carlos Bousoño, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Juan Marsé, José M. Castellet, Gonzalo Torrente Ballester, Gabriel Celaya, Juan Gil-Albert, Luis Rosales, Carlos Barral, Juan Benet, Jesús Fernández Santos, Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Montserrat Roig, F. Umbral, Carmen Martín Gaité, Alexandre Vicente, Rafael Alberti, Rosa Chacel, Joan Fuster, Jorge Guillén, Juan Marsé, Terenci Moix, Luis Rosales, Rafael Sanchez Ferlosio, Francisco Umbral, Maria Zambrano
Cinema	Jaime de Armiñan, Juan Antonio Bardem, Jose Luis Borau, Jaime Chavarrí, Luis García Berlanga, Manuel Gutierrez Aragón, Juan Miguel Lamet, Basilio Martín Patino, Pilar Miró, Pedro Olea, Elías Querejeta, Carlos Saura, José María Forque
Teatro	José Luis Alonso, Fernando Arrabal, Antonio Buero Vallejo, Albert Boadella, Fermín Cabal, Manuel Collado, Nuria Espert, Fernando Fernán Gómez, José Luis Gómez, Enrique Llovet, José Monleón, Adolfo Marsillach, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Miguel Narros, Lauro Olmo.
Musica	Carmelo Bernaola, Ramón Barce, Miguel Angel Coria, Cristóbal Halffter, Ernesto Halffter, Tomás Marco, Xavier Montsalvage, Federico Monpou, Luis de Pablo, Joaquín Rodrigo, Andrés Segovia,

Fonte: ACOM, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, listados de personalidades de Cultura, c. 67338 [elaborazione mia].

A questa lunga lista, il consigliere del Ministro ne aggiungeva una più ridotta di 110 nomi che avrebbero potuto all'occorrenza essere integrati al principale elenco. Il giornalista Eduardo Haro Tegen, il cattolico Joaquín Ruiz Jiménez, gli scrittori

⁹⁵ ACOM, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Texto para un llamamiento a los hombres de la cultura, c. 67337.

Rafael Conte, Manuel Vázquez Montalbán, il drammaturgo Alfonso Sastre sono solo alcuni dei nomi che vengono ad arricchire la lista principale⁹⁶.

Non c'erano grandi novità all'orizzonte. La cornice di forze, correnti e spinte sulle quali il Ministero della Cultura intendeva agire rispecchia a grandi linee la stessa politica di normalizzazione democratica dell'UCD. L'identità nazionale si giocava sull'estetica socialista: l'atteggiamento progressista e di difesa intellettuale alla democrazia, quale indice della modernizzazione del Paese, fu il collante del mosaico culturale democratico. Attenzione spiccata per le avanguardie e l'arte contemporanea, completa riabilitazione della cultura di sinistra e liberale, celebrazione del riformismo monarchico, il costante riferimento alla tradizione culturale della Seconda Repubblica guidarono il discorso culturale socialista.

Il lettore più critico potrebbe essere portato a pensare ad un'interpretazione rigida e dirigista dell'estetica nazionale: è chiaro che qualsiasi manifestazione ministeriale d'arte e cultura, come qualsiasi sovvenzione pubblica, implica una scelta e, di contro, un concomitante accantonamento di altre ipotesi estetiche.

Nel caso del Governo del PSOE, venne privilegiato un «capitale culturale» che la mostra parigina *El siglo de Picasso* nel 1987 rappresentò a pieno. L'esposizione, seppur oggetto di diverse critiche, si snodava in un percorso iconografico del XX secolo spagnolo, dove la persistenza di autori ed artisti delle tappe precedenti alla transizione era predominante: le avanguardie tra il 1910 ed il 1940 e gli anni Sessanta di Tapiès, Chillida, Saura. Il passato artistico, ancora una volta, primeggiava nella configurazione dell'identità culturale spagnola, ciò nondimeno agli artisti più giovani, come Gordillo, Pérez Villalta e Barceló, venne dedicata una sezione espositiva a parte, quale indice del rinnovamento culturale portato avanti e la centralità che le proposte più giovani acquisivano nella cornice socialista.

Non erano i contenuti estetici ad innovarsi, ciò che cambiava era lo spirito con il quale il PSOE affrontava la relazione con l'arte ed il mondo della cultura. Le direttive estetiche erano le stesse della politica artistica dell'UCD, tanto che è possibile per traslato applicare la stessa mappa degli intellettuali, che, negli anni transizionali, occupavano l'*establishment* della cultura spagnola, secondo il sociologo

⁹⁶ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, lista 2º para poder ampliar 110 nombres de personas, c. 67338.

Amando de Miguel⁹⁷. Orteghiani, franchisti «civilizzati», figure della cultura già consacrate negli anni della dittatura ed esponenti di rilievo delle varie industrie della cultura non fungevano più per l'amministrazione statale, come accadeva negli anni UCD, da «consiglieri» o da tasselli per la realizzazione di un «inventario» della cultura spagnola. Rappresentavano qualche cosa di più e ben più complesso.

Da una cultura, intesa quale piattaforma della resistenza politica, il PSOE cercò di stimolare il passaggio ad una cultura «interprete» della modernizzazione spagnola. Il vero mutamento era questo: la cultura *engagé* non legittimava più il proprio ruolo in funzione dei messaggi politici che inviava, quanto per la volontà di allinearsi ed avvicinarsi alle richieste e stimoli provenienti dalla società stessa. Tra i documenti conservati nell'archivio dell'Ufficio del Ministro non mancano affettuose dediche e cordiali lettere di ringraziamento dei più grandi artisti ed intellettuali spagnoli, da Rafael Alberti a Julio Caro Baroja⁹⁸.

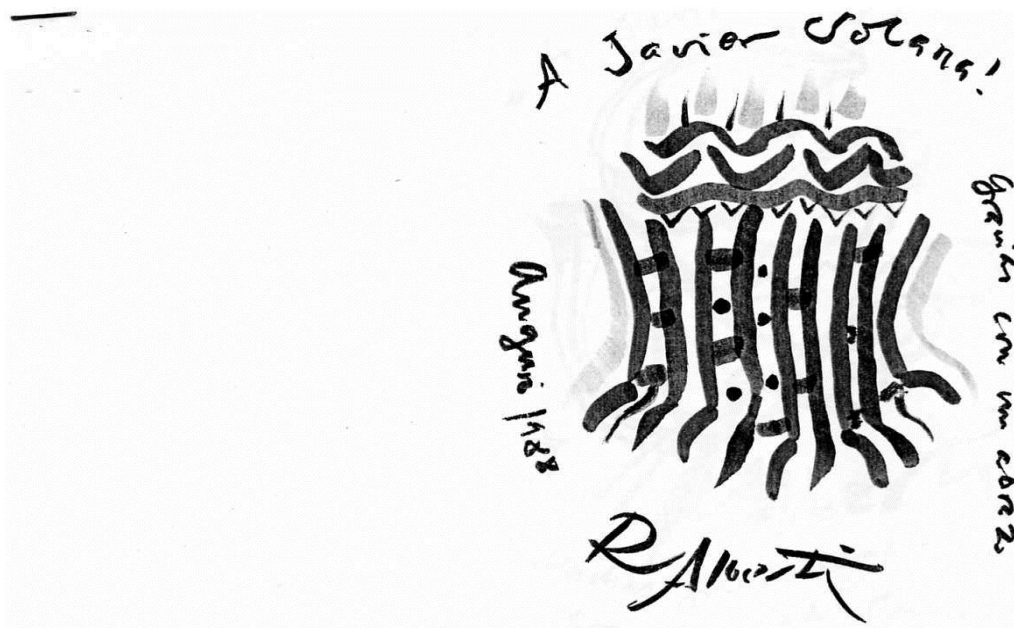


Figura 8 Un disegno con dedica del poeta Rafael Alberti al Ministro Javier Solana

⁹⁷ Amando de Miguel, *Los intelectuales bonitos*, Planeta, Barcellona, 1980, pp. 82-89.

⁹⁸ Si veda: A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, faldone Correspondencia, fascicolo Julio Caro Baroja e dibujo Rafal Alberti, c. 67331.

5.1. Iconografia del PSOE

Il modello di politica culturale della Francia incalzava. Mitterand e Lang avevano circondato l'Eliseo di uomini d'intelletto ed arte, con l'obiettivo di comunicare un'immagine governativa nuova. Tale processo implicò una lettura dell'alta cultura in termini meno convenzionali ed accademici. Anzi, la stessa produzione culturale rappresentava ora per le democrazie liberali il contenuto di una «comunicazione», che dall'interno verso l'esterno del Paese, intendeva rifletterne la coesione, le ricchezze, il dinamismo sociale, oltre che l'eccellente modello di civilizzazione⁹⁹.

La comunicazione è ancor più efficace se si appoggia al valore suggestivo delle immagini. Con l'intento di porre le radici per una politica di *national aggrandizement*¹⁰⁰, il Ministero della Cultura spagnolo puntò in modo deciso alla realizzazione di grandi esposizioni d'arte contemporanea.

La brama di modernità, il desiderio di superamento del passato franchista, la volontà di sorpassare l'isolamento internazionale contribuirono ad una politica che, grazie all'organizzazione di grandi eventi artistici dal forte impatto mediatico, trovò nella pittura e scultura del XX secolo un'iconografia di immediato successo e riscontro nella cittadinanza. Il Direttore di Belle Arti, Tusell, aveva posto le basi per una concezione dell'arte contemporanea, quale operazione di «comunicazione» del processo di consolidamento della modernità e democratizzazione spagnola. A questo scopo nel 1983 all'interno del Ministero di Cultura fu istituito il *Centro Nacional de Exposiciones* (Cne), che, sostituendo la *Subdirección General de Exposiciones*, modellò la politica espositiva di arte moderna e contemporanea.

È interessante riprendere un documento di Carmen Giménez, direttrice del centro, sulla politica espositiva dell'istituto governativo:

«Il Ministero di Cultura nell'anno 1983 desiderò dotare di maggiori mezzi e di un orientamento sistematico uno scenario culturale esplosivo, che a Madrid viveva sotto l'iniziativa del Comune. In questo senso, il Ministero della Cultura aumentò la propria partecipazione nel territorio generale della cultura postfranchista. [...] La politica artistica assume a partire da allora un percorso differente, dal momento che progettava l'animazione della scena artistica spagnola alla luce dei

⁹⁹ Sulla questione della nascita della «comunicazione culturale dello Stato», si veda Serge Graziani, *La communication culturelle de l'État*, Presses Universitaire France, Parigi, 2000.

¹⁰⁰ Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy*, op. cit., pp. 62-64.

presupposti della contemporaneità; nel senso delle tematiche da sviluppare, come dell'analisi della realtà socio/culturale. [...] L'analisi della realtà socio-culturale che nel 1983 realizzava il neonato Centro Nacional de Exposiciones ci metteva in contatto con il pensiero che allora veniva proposto dalla comunità internazionale, e del quale erano partecipi numerosi creatori. [...] Ci si augurava dalla politica ufficiale il recupero del treno della storia e questa doveva essere assunta come una grande amalgama di precise esperienze, che formavano parte di un'eredità culturale che a noi non ci apparteneva, e che era il frutto della vita sociale di altri paesi occidentali. [...] La rapida percezione del pubblico e la sua insolita capacità di assimilazione ci permetteva di iniziare una politica su molti fronti, che all'unisono intendeva stimolare la memoria, generare una dinamica di attualità, e porre la Spagna nella cartina artistica internazionale»¹⁰¹.

Recuperare il treno della storia: le immagini dell'arte contemporanea provenienti dallo sviluppo culturale occidentale, l'amalgama di esperienze artistiche, la presenza di un pubblico inaspettatamente ricettivo guidarono la politica culturale del PSOE. Immagini provenienti dal cuore dell'avanguardia, lunghe code di cittadini a digiuno di cultura, l'ansia di acquisire nuovi costumi culturali portarono il PSOE a privilegiare la cultura dell'immagine, della spettacolarità, dell'immediata percezione e concretizzazione artistica del cambiamento.

L'altro elemento imprescindibile per comprendere la politica culturale socialista è l'idea di «amalgama». I contenuti che vennero privilegiati furono la modernità artistica europea ed americana, la presentazione degli ultimi movimenti artistici internazionali, antologiche di grandi maestri dell'arte contemporanea spagnola ed europea (Picasso, Cezanne, Gris, Dalí), la grande avanguardia spagnola degli anni Sessanta e Settanta (Tàpies, Saura, Chillida) ma anche gli artisti spagnoli più giovani (Barceló, Sicilia)¹⁰².

Passato e presente; tradizione ed innovazione: l'«amalgama» era la base della politica culturale socialista. In secondo luogo, il Cne cercò di «estendere i suoi sforzi a tutto l'assieme del territorio spagnolo» grazie ad un programma di «mostre itineranti» che diffondessero l'arte di qualità in tutto il territorio nazionale e contribuissero ad eliminare le profonde disuguaglianze geografiche: «Un inventario esaustivo risulterebbe interminabile. È possibile dar risalto, tuttavia, ad

¹⁰¹ Si tratta di un estratto de *Informe sobre política de exposiciones*, elaborato durante la riunione della commissione permanente del Centro de Arte Reina Sofía (Cars) del 12 settembre del 1988. Raccolto in: Isaac Ait Moreno, *Modernización y política artística: el centro nacional de exposiciones entre 1983 y 1989*, in "Anales de historia del arte", n. 17, 2007, pp. 234-242.

¹⁰² Ibidem.

alcune [delle mostre]. Le due del *Guernica* di Picasso, esposte in più di 20 città della Spagna. Tra quelle di opera grafica, si possono ricordare quella di *Miguel Condé* e *Tendencias en New York* [...] Altre mostre [...] hanno un carattere più direttamente documentale, o un interesse più che altro storico e didattico, come *Ortega y Gasset y su tiempo*, *Los iberos*, *La Guerra Civil Española* o *La Inquisición*¹⁰³.

L'arte divenne lo stendardo del *cambio cultural*. Più ancora del teatro e del cinema, dove si applicarono delle misure di protezione per la produzione nazionale, l'arte contemporanea costituì un efficace mezzo di comunicazione socialista. I dati quantitativi parlano più delle parole: tra il 1983 ed il 1989 furono 69 le mostre organizzate (46 sull'arte internazionale e 22 sull'arte spagnola) ed oltre 50 le mostre itineranti. La maggior parte delle esposizioni si concentrò su un periodo incluso tra gli anni '20 e gli anni '70 del XX secolo.

Le immagini, le iconografie della contemporaneità sono in movimento, fanno pressione sui cittadini e li percorrono: il Governo del PSOE, attraverso queste esposizioni, comunicava alla cittadinanza la propria efficienza, la propria presenza, la propria legittimità civilizzatrice. Dinamicità, comunicazione più diretta ed efficiente con la società, la politica artistica per il PSOE svolgeva ora più funzioni.

Lo stile di Governo socialista, quindi, fu modellato secondo le linee direttrici di una politica artistica che fece delle grandi mostre d'arte delle «operazioni simboliche», ovvero, delle operazioni che contribuivano alla configurazione della percezione collettiva sulla base dei motivi conduttori dello stesso immaginario governativo: il campo culturale, grazie ad una produzione progressista, che affondava le proprie radici nell'antifranchismo, consentì di influire sulla notorietà delle istituzioni pubbliche, in una situazione di crisi, permise la rifondazione dell'identità simbolica del Paese, la mobilitazione della società e, diede spazio a delle immagini che funsero da catalizzatrici e consolidatrici di energie.

5.2. Orientare la cultura sulla base di presupposti post-moderni

¹⁰³ Per avere un'ulteriore idea delle mostre itineranti promosse dal Ministero della Cultura, si veda: A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, faldone Centro Cultural Reina Sofía, Exposiciones Itinerantes, c. 77964.

Ore 15 e 32 del 15 luglio del 1972: svariati isolati della Pruitt-Igoe Housing di St Louis, grigio complesso edilizio dai mille appartamenti in serie, vennero fatti saltare con la dinamite. Le immagini dell'esplosione furono trasmesse dal notiziario della sera. Il quartiere, simbolo dell'architettura modernista, della standardizzazione e razionalizzazione urbanistica, veniva così polverizzato con i suoi nuclei urbani di cemento edificati in serie. Il mito della modernità e della modernizzazione, di cui erano rimaste solo le macerie, si manifestava con tutti i propri limiti: alienazione, disumanizzazione, vita da catena di montaggio¹⁰⁴.

In Spagna le accelerate trasformazioni socio-economiche portarono sì ad una condizione di ricco pluralismo culturale ma anche, come si è visto nel dettaglio, ad una situazione di profonde diseguglianze sociali e geografiche. Era come se gli spagnoli quotidianamente vivessero, nello stesso arco territoriale, differenti contesti temporali¹⁰⁵.

Il PSOE cercò di trarre beneficio da tale «cultura dell'eterogeneità», inserendosi, in modo opportuno, nel coevo dibattito sulla crisi e limiti della modernità. Le analisi teoriche degli *Spanish Cultural Study* hanno, infatti, sottolineato come nella progressiva costruzione dell'identità culturale della Spagna democratica, la nozione di *cultural hybridity* giocò un ruolo centrale: la modernità economica, politica, sociale era l'obiettivo del Partito socialista ma l'estetica che ne contraddistinse il processo di conseguimento fu quella della «postmodernità».

Infatti era proprio la direttrice del Cne, Giménez ad affermare che «Noi capivamo che la Spagna stava vivendo un'esperienza che serviva da modello privilegiato per orientare la cultura *sulla base di presupposti postmoderni*»¹⁰⁶.

La politica artistica dei socialisti al Governo puntò, quindi, a favorire dei contenuti culturali che si inserissero nel dibattito internazionale sulla postmodernità. Ecletticismo, impossibilità di diffondere norme estetiche valide in ogni circostanza, fine delle grandi narrazioni del XX secolo, pluralità di stili e linguaggi,

¹⁰⁴ L'architetto Charles Jencks ha interpretato l'esplosione della Pruitt-Igoe Housing a St. Louis come il simbolo della morte dell'architettura modernista e di uno stile di vita fondato sulla cieca fiducia nello sviluppo e nella razionalità. Cfr. Andreas Huyssen, *Discurso artístico y postmodernidad*, in Josep Picó (a cura di), *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 199.

¹⁰⁵ Jo Labanyi, *Postmodernism and the Problem of Cultural Identity*, in Graham e Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies: the struggle for modernity*, op. cit., p. 398.

¹⁰⁶ Isaac Ait Moreno, *Modernización y política artística: el centro nacional de exposiciones entre 1983 y 1989*, op. cit., p. 236.

una cultura tradizionalmente concepita come elitaria che si fondeva con la cultura popolare, folklorica e con il flusso comunicativo dei mass media: la Spagna fece propria ed esaltò una cultura dell'eterogeneità, dell'ibridismo, dell'esperienza della sincronicità per dimostrare, seppur possa apparire paradossale, la volontà di superare i limiti di un processo di modernizzazione caotico, irregolare e guidato dall'alto dal franchismo e per arrivare ad inserirsi a pieno titolo nei processi culturali della contemporaneità.

La cornice postmoderna fu lo spazio più idoneo dove si impostò la critica governativa ad un'idea ormai logora di modernità, senza limiti, fondata sulla disumanizzazione e la cieca obiettività del progresso. Il PSOE, dal punto di vista estetico, abbracciò, quindi, in antitesi all'idea di sviluppo franchista, una nuova immagine «moderna» del Paese che sposava una composita pluralità di culture, stili, generi ed epoche storiche in grado di valorizzarne le doti creative ed il potenziale di innovazione per l'intera comunità internazionale.

Non sarebbe azzardato, quindi, considerare partendo da questo imprinting culturale lo slogan politico del PSOE *Por El Cambio*: il motto socialista puntava ad una generica idea di «cambiamento» che ben si sposava con quanto il geografo David Harvey ha evidenziato sui caratteri delle forme culturali postmoderne. Sguazzare, immergersi nelle correnti caotiche del cambiamento come non esistesse altro che il cambiamento è tratto peculiare della postmodernità, tanto quanto la trasformazione, il mutamento sociale e culturale al quale aspiravano i socialisti¹⁰⁷.

L'estetica postmoderna si fonda sul *pastiche* che, anche nella politica artistica del primo Governo socialista, si manifestò nella disinvolta capacità di accostare mostre di natura storica, come le esposizioni di Cezanne e Monet, alla volontà di diventare luogo di «confraternita, nel quale la pittura neoespressionista tedesca o americana, l'arte povera, la scultura postminimale, l'arte minimale, la scultura inglese recente, la scultura tedesca...» si integravano armoniosamente¹⁰⁸; tutti questi generi e stili artistici convivevano in programmi e spazi espositivi che celebravano, in un'ottica governativa, i vincitori del *Premio Nacional de Bellas Artes* o magnificavano le personalità della cultura alle quali erano state ufficialmente

¹⁰⁷ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge, 1990.

¹⁰⁸ Ait Moreno, *Modernización y política artística: el centro nacional de exposiciones entre 1983 y 1989*, op. cit., p. 238.

conferite le Medaglie d'Oro alla creazione¹⁰⁹. Nell'aprile del 1984, ad esempio, nelle Sale del *Museo Español de Arte Contemporáneo* venne realizzata una grande mostra collettiva che voleva essere di sintesi allo spirito delle differenti premiazioni governative a partire dagli anni Ottanta: Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, Josep Guinovart, Carmen Laffón e Julio López Hernández furono i protagonisti della mostra, tutti artisti nati attorno agli anni Trenta del XX secolo, che, nel tempo, si erano proposti quali innovatori all'interno dell'austero panorama artistico franchista¹¹⁰.

Pastiche, convivenza di aree tematiche ed ideologiche diverse, eterogeneità come forza di liberazione all'interno di un discorso culturale che puntava al rinnovamento, riproporre contenuti ed immagini transizionali: il PSOE fece un ulteriore passo avanti e delle forme della postmodernità acquisì la dimensione edonista, narcisista ed infine consumista dell'estetica stessa. La centralità del ruolo della rappresentazione, l'articolata costruzione di un'immagine d'impatto e d'attrazione per la cittadinanza fecero sì che per i socialisti l'arte e la produzione culturale implicassero ora la costruzione di strumenti di stimolo sensoriale, di piacere e riconoscimento visuale per la cittadinanza.

La politica culturale, come *display*, aveva bisogno di mostrarsi per essere acquisita, assimilata, digerita dagli spagnoli; necessitava, come accadeva nella Francia di Mitterand, di promozione e pubblicizzazione.

Avvicinandosi all'estetica della postmodernità, anche la Spagna creò i propri «simulacri» alla cultura: degli spazi collettivi articolati su un'ideologia della visibilità, della polivalenza, del consenso e del contatto di massa con l'arte. Il segno come artefatto culturale, in una sorta di condizione di iperrealità, attenuava quasi occultandoli i limiti strutturali ereditati dal vecchio regime; tra tutti questi «simulacri» il *Centro de Arte Reina Sofía*, fu sì un innovativo museo di arte moderna

¹⁰⁹ Le medaglie d'oro delle Belle Arti venivano conferite dal Consiglio dei Ministri. Venivano selezionati artisti in tutti i campi. Ad esempio nel 1983 vennero conferite dal Governo 19 medaglie d'oro, tra i premiati Nuria Espert (teatro), Mario Camus (cinema), e per l'arte la gallerista Juana Mordó che, a partire dagli anni Cinquanta, contribuì alla diffusione dei giovani artisti. Cfr. *Próxima entrega de las 19 medallas de oro de las Bellas Artes en el Museo del Prado*, "El País", 24 giugno 1983.

¹¹⁰ *Los premios de Artes Plásticas muestran en el Meac una selección de su obra*, "El País", 13 aprile 1984.

e contemporanea, ma fu anche un efficace strumento, capace di «simulare», mediare e creare una nuova e patinata immagine della Spagna¹¹¹.

L'UCD aveva dato avvio ad una serie di studi per la costruzione di un «centro culturale nazionale», seguendo l'«effetto Beaubourg»¹¹²: con il PSOE il *Centro de Arte Reina Sofía*, inaugurato nel maggio del 1986 diverrà una realtà. Nel corso della legislatura socialista, si rincorsero le suggestioni sulle possibili funzioni che l'antico ospedale ad Atocha, una volta riconvertito, potesse svolgere. A partire dal 1980 e fino al 1986 il Ministero della Cultura investì oltre 1.400 milioni di pesetas per rendere agibile l'antico edificio; la sobrietà di quello storico palazzo abbandonato nell'area degradata della stazione madrilenana si convertì, dopo la sfocata idea iniziale di un centro polifunzionale, nel quale i cittadini potessero soddisfare le più diverse esigenze culturali, nello strumento che avrebbe potuto rappresentare «il contributo spagnolo alla modernità»¹¹³.

L'edificio già noto, come il *Sofidú*, per il chiaro richiamo alle funzioni del Pompidou parigino in versione iberica, acquisì, quindi, il ruolo di «Prado del XX secolo», di «museo nazionale»¹¹⁴ che, tuttavia, implicava l'«arricchirsi [di altre funzioni] attraverso le quali sia possibile l'incorporazione di nuove forme d'espressione così come nuovi usi da parte del pubblico»¹¹⁵. Ancora aggiungeva, nel 1985, Solana:

¹¹¹ Vengono qui applicati le riflessioni teoriche sulla postmodernità di Jean Baudrillard; la nozione di «simulazione» per l'Autore è elemento centrale nelle forme culturali della contemporaneità. La rottura della postmodernità rappresenterebbe un nuovo sistema di vita sociale fondato sui «segni», sull'«informazione» e l'«immagine» che porterebbe gli individui a vivere in una sorta di «iperrealtà», dove l'identità si costruisce sulla base dell'appropriazione ed ostentazione di simboli, codici e simulacri. Cfr. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

¹¹² Baudrillard riflette sull'«effetto Beaubourg», quale «spazio di dissuasione, articolato sull'ideologia della visibilità, della trasparenza, del consenso e del contatto», quale grande contenitore di una cultura di «simulazione e seduzione», e quale «ipermercato della cultura» e «spettacolo della cultura». Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcellona, 1994, pp. 83-105.

¹¹³ A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, faldone Centro cultural Reina Sofía, Borrador de Documento «Las colecciones del Centro de Arte Reina Sofía» Grupo de Trabajo de la Colección (13 luglio 1987), c. 77964.

¹¹⁴ Il Centro d'Arte Reina Sofía sarà trasformato in Museo solo a partire del Decreto Reale 535/1988 del 27 maggio.

¹¹⁵ A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, faldone Centro cultural Reina Sofía, Borrador de Documento «Las colecciones del Centro de Arte Reina Sofía» Grupo de Trabajo de la Colección (13 luglio 1987), c. 77964.

«Nel processo di modernizzazione della società spagnola, nel quale è coinvolto, il Centro Reina Sofía deve essere concepito come il grande Centro nazionale che assuma la funzione di comunicare e connettere le nostre pratiche artistiche e culturali con tutto il movimento creativo internazionale contemporaneo, mettendo al proprio servizio e diffusione le tecniche di creazione artistica e di comunicazione più moderne»¹¹⁶.

Il *Reína Sofía* rappresentava, di conseguenza, un «museo-centro d'arte», che, includendo le collezioni del *Museo Español de Arte Contemporáneo*, poneva l'arte contemporanea all'interno di un *focus* metodologico interdisciplinare e di uno spirito di modernizzazione, nel quale la presenza di una collezione permanente includeva tre grandi blocchi tematici «dal secondo decennio del secolo fino agli anni della guerra civile», «dal dopoguerra spagnolo e mondiale alla metà degli anni Settanta», all'«attualità».

I contenuti culturali che intendeva veicolare la nuova istituzione governativa emergono dalle mostre che inaugurarono l'edificio di Atocha: *Procesos*, una mostra sulla relazione tra cultura e nuove tecnologie, *Espacios para la cultura*, che evidenziava le operazioni svolte dallo stesso Ministero della Cultura per rendere agibile l'antico ospedale come nuovo spazio collettivo per la diffusione culturale e *Referencias e identidades*, dove, seguendo i dettami di uno spirito internazionale, Chillida, autore del simbolo identificativo del *Reína Sofía*, Tàpies e Saura esponevano accanto allo scultore nordamericano Richard Serra, il pittore Cy Twombly ed il pittore tedesco Georg Baselitz¹¹⁷.

Esperimento culturale governativo, innovazione tecnologica all'avanguardia, specchio di una nuova concezione culturale dove tempi e spazi differenti si intrecciano per arricchirsi reciprocamente, il *Reína Sofía* rappresentava il *grand project* che dimostrava, come dichiarava lo stesso Serra, fiero di partecipare all'inaugurazione del nuovo Centro spagnolo, «[In questa esposizione internazionale] si *consolida* la vitalità dell'arte spagnola e della Spagna che è emersa dagli orrori di Franco»¹¹⁸.

¹¹⁶ Il discorso di Solana è estrapolato da: Isaac Ait Moreno, *Memoria oculta del museo: la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, in A.A.V.V., *Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo*, Museo Vostell de Malpartida, 2009, p. 9.

¹¹⁷ Francisco Calvo Serraller, *Tres exposiciones para un centro de arte abierto al futuro*, "El País", 26 maggio 1986.

¹¹⁸ *El Centro Reina Sofía se abre como lugar de encuentro del arte español con la creación artística internacional*, "El País", 27 maggio 1986. Il corsivo è mio.

Consolidamento democratico: la politica culturale offrì alla democrazia nuovi simulacri d'arte e composite immagini per rappresentarne il rafforzamento istituzionale.

D'altro canto, il progetto del *Reína Sofia* rientrava in una più complessiva idea di politica culturale quale strumento di *urban regeneration*¹¹⁹. Dal modello di politica culturale nel quale la stessa dimensione politica e sociale erano prevalenti negli anni Settanta, accrebbe l'interesse governativo per lo sviluppo economico e la rivitalizzazione delle città.

Anche il PSOE, senza dimenticare l'interesse post-sessantottino per un accesso capillare alla cultura del quale sia il *Pompidou* sia il *Reina Sofia* erano figli, comprese come alcuni progetti culturali fungessero da bandiera sia nella promozione dell'immagine di un Paese e di una città sia nello sviluppo economico degli stessi. Nella progettualità culturale convissero vecchi e nuovi argomenti, ma in una fase ancora caratterizzata dalle conseguenze della crisi petrolifera mondiale, fu decisivo intuire che la cultura, come si resero conto le diverse forze progressiste europee, potesse rappresentare la risposta al declino del movimento operaio e costituire la base per i nuovi movimenti urbani e per le classi medie in crescita, oltre che portare nuove forme di ricchezza.

Il PSOE, grazie ad un progetto culturale di alto profilo, come il *Reina Sofia*, esponeva adesso un simbolo di rottura con lo stile politico ed i programmi del passato, oltre che uno strumento di rivitalizzazione ed investimento per il centro della capitale. La politica culturale, infatti, poteva costituire una risposta alle problematiche economiche e sociali causate dalla riconversione industriale: strumento di agglutinamento ed identità civica per la cittadinanza, la politica culturale consentiva di diversificare ed incrementare gli investimenti nazionali.

Un progetto culturale prestigioso e dinamico, infine, fungeva da emblema di rinascita e di rinnovata fiducia in sé stessi. Era simbolo di una neo acquisita eleganza, di sofisticatezza e cosmopolitismo. Ed i dati testimoniavano il successo di tale politica: quasi dieci mila spagnoli visitarono nei fine settimana la mostra di Dalí, tre mila al giorno furono i visitatori dell'esposizione di Juan Gris. *El País* dedicò un lungo editoriale al fenomeno:

¹¹⁹ Cfr. Franco Bianchini e Michael Parkinson, *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*, Manchester University Press, Manchester, 1993.

«I Musei sono stati per un lungo periodo della nostra storia dei luoghi semivuoti ed isolati della vita della città. [...] L'afflusso multitudinario in questi giorni nelle mostre di Goya, nel Museo del Prado, di Dalí, in quello di Arte Contemporanea e di Joan Miró nella Fondazione con il suo stesso nome, smentiscono la maldestra idea che le manifestazioni artistiche non interessano al grande pubblico. Code continue di quasi 300 metri all'entrata delle pinacoteche, alle quali si presentano famiglie intere, ed una massiccia vendita di cataloghi [...] I ministeri di Educazione e Cultura possono estrarre da questa esperienza la comune conclusione che magari esistano poche azioni politiche con così clamorosi risultati. [...] Sembra che sia bastato, da un lato, che si sopprimesse la barriera psicologica del prezzo all'entrata dei musei nazionali e, dall'altro, che le mostre venissero pianificate con ambizione ed in modo opportuno, perché la pratica elitaria o episodica di frequentare una sala d'arte si sia convertita in un evento contagioso, ripetuto ed innalzato alla categoria di evento nella vita cittadina»¹²⁰.

I tentativi di diffusione ed animazione culturale da parte del Governo si concentrarono essenzialmente nella capitale. Tuttavia, non bisogna dimenticare un interessante progetto di democratizzazione della cultura, sia alta sia popolare, come fu il programma *Cultural Albacete* (1983)¹²¹. Il Ministero della Cultura, assieme alla *Fundación Juan March*, scelsero Albacete, città-esempio della depressione culturale della provincia spagnola per «portar[vi] per due anni un'azione congiunta di offerta culturale di qualità, intensa, continuata e permanente»¹²².

Il Programma, quindi, intendeva «mettere alla portata dell'uomo medio della provincia prescelta, Albacete, strumenti intellettuali ed estetici per insediarsi spiritualmente in modo migliore nel tempo attuale» e d'altra parte affrontare «l'abbandono culturale che oggi presentano molte province spagnole [è necessario] rettificare le rovine provocate dalla persistenza di valori intellettuali ed estetici ormai da tempo tramontati». *Cultural Albacete* cercava di rompere gli schemi del passato nelle aree geografiche spagnole più abbandonate grazie alla cultura, provava a raccogliere iniziative disperse e voleva essere un esempio per il resto della penisola: musica e concerti, «*recitales para jóvenes*», esposizioni d'arte (incisioni di Goya, ad esempio), cicli di conferenze su temi umanistici e scientifici,

¹²⁰ *Colas antes el museo*, "El País", 27 aprile 1983.

¹²¹ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Cultural Albacete (1983-1984), c. 62276.

¹²² ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Cultural Albacete (1983-1984), filosofía general, c. 62276.

con un buon risultato di pubblico, intendevano porsi come modello di politica in grado di modernizzare e trasformare «spiritualmente» la provincia spagnola¹²³.

Allo stesso tempo, un'altra iniziativa degna di essere ricordata è il programma *Escuela Taller* che cercava di coniugare il problema della disoccupazione giovanile con la riabilitazione e conservazione del patrimonio storico-artistico: furono create delle scuole nelle varie province spagnole con la funzione di divulgazione educativa e culturale per i più giovani in parallelo al restauro di importanti monumenti¹²⁴.

6. Contagio popolare per la cultura

Le politiche culturali di diffusione e di incremento dell'accessibilità all'arte ebbero il loro effetto, con importanti ripercussioni sui consumi culturali del cittadino spagnolo. Secondo le inchieste sociologiche governative, l'ampliamento delle infrastrutture, la maggior visibilità conferita alla cultura, la gratuità dei musei e la decentralizzazione delle relative istituzioni ebbero dei positivi effetti, seppur con importanti sfumature, sulle pratiche culturali. L'ottimismo ed euforia circa gli effetti della nuova azione ministeriale si legge a piene lettere nei dossier ministeriali.

«La società spagnola di questi ultimi anni produce nell'osservatore un'impressione di grande dinamica culturale, di vitalità della cultura, di rinascimento in tutti i campi della creazione... È un'impressione generalizzata che condividono gli stessi agenti della cultura, i mezzi di comunicazione e la popolazione [...] Nessuno può attribuirsi in esclusiva il merito per questa rinascita: è il frutto di uno sforzo convergente di numerose istituzioni private e pubbliche, e, in ultima istanza, frutto della democrazia e della libertà. La politica culturale ha riconosciuto questa spontanea fioritura e le sue tendenze di sviluppo, e si è applicata nel rafforzarla, stimolarla e fornirle contesto e mezzi adeguati. E, in questo senso, il Ministero della Cultura riconosce nella rinascita culturale attuale l'impronta delle attività sviluppate in questi quattro anni e ritrova la conferma dell'orientamento dato alla politica culturale»¹²⁵.

¹²³ In due anni (1983-1984) ad Albacete vennero realizzati 309 atti con un pubblico pari a 174.000 persone. Cfr. A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, fascicolo Cultural Albacete (1983-1984), Termina "Cultural Albacete". Balance de dos cursos: 309 actos, c. 62276.

¹²⁴ Cfr. A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, fascicolo Escuela Taller, c. 67334.

¹²⁵ Ministerio de Cultura, *Cuatro años de Política Cultural, 1982-1986*, op. cit., p. 49.

In cosa consisteva questa vitalità culturale? I sondaggi ed inchieste del PSOE raffrontarono i risultanti della grande analisi centrista del 1978 con la realtà socialista. Nell'inchiesta del 1978 la Spagna rientrava nell'orbita dei Paesi con ritardi culturali, al contrario, negli studi sociologici che vennero realizzati a partire dal 1984, gli spagnoli erano sempre più assimilabili ai cugini europei e la distanza con il resto del mondo si andava accorciando.

Secondo l'inchiesta condotta dal sociologo José Luis Zárrega su un campione 4038 spagnoli di più di 15 anni, tra il 1978 ed il 1984, la percentuale degli spagnoli che leggeva almeno un libro alla settimana era passata dal 36,2 per cento al 47,2 per cento, quella di chi leggeva almeno un giornale alla settimana dal 47,3 per cento si arrivava al 67,7 per cento, mentre il tasso di coloro che visitavano almeno un museo o monumento alla settimana dal 15,5 per cento si giungeva al 28,6 per cento¹²⁶.

Se, invece, guardiamo i dati della *Encuesta de comportamientos culturales de los españoles* del 1985¹²⁷, realizzata dalla Segreteria tecnica su 49 mila e 177 spagnoli di più di quattordici anni, le differenze percentuali risaltano:

Tabella 13 Variazione percentuale 1978/1985 comportamenti culturali degli spagnoli

Spagnoli di più di 14 anni	1978	1985	Variazione %
Andare in biblioteca (almeno una volta in 3 mesi)	7,5 %	10,1%	+ 35%
Andare in discoteca	18,8%	27,0%	+ 44%
Assistere a spettacoli musicali	11,7%	13,0%	+ 11%

¹²⁶ Gabinete de Estudios Económicos y Sociales, *Encuesta: cultura y ocio* (realizzata da Empresa ALEF e diretta da José Luis Zarraga), Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica Subdirección General de Estudios y Coordinación, Madrid, 1984.

¹²⁷ L'inchiesta del 1985 si metteva in relazione con il sondaggio del 1978 dell'UCD e si basava sul modello di lavoro dell'Unesco. L'obiettivo centrale dell'inchiesta era quello di «conoscere il comportamento culturale della popolazione spagnola nel suo assieme, e nelle differenze tra Autonomie». L'Istituto Nacional de Estadística collaborò all'elaborazione del campione: 15.010 abitazioni distribuite in 741 comuni per un margine di errore al massimo dell'1 per cento. Cfr. Ministerio de Cultura, *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 1986.

Andare al museo	15,5%	20,0%	+ 29%
Andare a teatro	10,7 %	16,0%	+ 50%
Andare al cinema	46,3 %	37,0%	- 20%
Assistere a spettacoli sportivi	21,9%	38,0%	+ 74%
Praticare sport	16,6%	27,0%	+ 63%
Spagnoli di più di 6 anni			
Lettura libri (almeno 1 volta in 3 mesi)	36,4%	41,0%	+13%
Lettura quotidiani	42,5%	52,0%	+22%
Ascoltare musica	23,8%	67,0%	+182%
Suonare strumenti	5,8%	11,0%	+90%

Fonte: Ministerio de Cultura, *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 1986 [Elaborazione mia].

I dati davano ragione alle riflessioni governative: la Spagna, come dimostrava la stessa riduzione nelle percentuali di assistenza agli spettacoli cinematografici, si stava riallineando al resto dell'Europa, nonostante rimanessero delle zone grigie di ineguaglianza geografica, come in Castilla-La Mancha, Andalusia e Galizia, o nei centri con meno di 50 mila abitanti. Le diseguaglianze geografiche rimanevano una realtà, soprattutto nei municipi spagnoli più piccoli; il 49 per cento della popolazione iberica viveva in centri con meno di 50 mila abitanti ed il 66 per cento di questi centri o non aveva equipaggiamento per i consumi culturali o ne era scarsamente fornito. Tuttavia, come dichiarava un'analisi ministeriale:

«Il fatto più importante [...] da mettere in rilievo è l'incremento rispetto al 1978 nella pratica culturale di tutte le attività esaminate. Ci sono attività (Museo, teatro, esercizio sportivo) la cui percentuale di partecipazione è aumentata del 30 per cento, del 40 per cento e del 60 per cento. Tutti questi dati convergono nel segnalare una fioritura culturale legata senza dubbio al risveglio delle libertà democratiche in Spagna e del quale esisteva testimonianza dentro e fuori delle nostre frontiere»¹²⁸.

¹²⁸ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Comportamiento cultural españoles 1985, Cuadro "comportamiento cultural 1978-1985", c. 67339. Nel fascicolo sono riportate le riflessioni sui risultati dell'inchiesta che, nonostante l'incremento generale dei dati, riportano divisioni e differenziazioni in base ad età, sesso, istruzione ed occupazione.

Un altro dato gettava delle ombre sulla «rinascita culturale» del quale si vantava il PSOE: il 30 per cento degli spagnoli non svolgeva alcuna pratica culturale¹²⁹. La crescita e il miglioramento nei comportamenti culturali erano stati sì spettacolari ma, come affermava Solana, «sopravvivono [dei parametri] scioccanti e che riaprono il vecchio pessimismo»¹³⁰. La persistenza di indici più bassi nella pratica culturale delle donne ne era un evidente esempio. Le diseguaglianze nell'accesso all'arte e l'esistenza di una fetta consistente di spagnoli che ancora «rifiutava» la cultura, inoltre, rendevano il processo di consolidamento democratico ancor più difficoltoso. Un solo dato continuava a perpetrarsi: guardare la televisione si confermava, ancora una volta, come la pratica culturale più capillare nella vita degli spagnoli.

6.1. Lo spagnolo degli anni socialisti e la «cultura portatile»

La storiografia ha messo in relazione gli anni Sessanta con il decennio degli anni Ottanta: ambedue le epoche hanno prodotto i cambiamenti più importanti per la Spagna della seconda metà del XX secolo; negli anni Sessanta vi fu, infatti, il salto qualitativo da una società rurale ad una industriale ed urbana. Negli anni Ottanta, invece, la modernizzazione superò il contesto meramente produttivo per incidere nell'ambito politico, sociale e culturale¹³¹.

Un'analisi sociologica dell'utente al quale si rivolgeva la politica culturale governativa non può non tenere conto del lento processo di sincronizzazione della società spagnola con il resto dell'Europa. Secolarizzazione, assunzione di un maggior grado di libertà, egualitarismo nelle relazioni sociali, solidarietà caratterizzarono la nuova vita della Spagna democratica.

Da un altro lato, la crescita del livello educativo, il costante aumento del prodotto interno lordo per abitante, l'incremento dei consumi per la cultura, l'educazione e

¹²⁹ *Las prácticas culturales aumentan, mientras un 30% de los españoles las rechaza*, "El País", 23 maggio 1984.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ José Felix Tezanos (a cura di), *La década del cambio. Diez años de gobierno socialista (1982-1992)*, op. cit., pp. 637-638.

L'ozio dimostravano quanto nella società di massa i prodotti politici, culturali, economici fossero uguali per tutti gli individui ed il livello di gerarchizzazione della società stessa si riducesse. Emergevano sì nuove forme di diseguaglianza sociale ma, allo stesso tempo, la vita quotidiana degli spagnoli era sempre più vicina a quella del resto dell'Occidente.

Alla fine del primo mandato socialista, le pratiche culturali della cittadinanza era dominate dal culto all'immagine: il 96 per cento delle case aveva un televisore e, se la consuetudine di andare al cinema si riduceva sempre più, il 92 per cento degli spagnoli guardava film alla tv¹³².

Film d'azione, commedie, musica leggera e rock riempivano il tempo libero. Non siamo molto distanti dall'Annuario culturale che si andava profilando nel 1979. Alla vecchia cultura diretta dalla Chiesa e dalle élite burocratiche della dittatura seguiva ora una cultura democratica, guidata dalle leggi del mercato; una cultura che Rafael Conte ha definito «portatile», dove trionfava il serial tv *Dallas*, una cultura di facile consumo e «biodegradabile»¹³³.

Il Ministero della Cultura PSOE si doveva confrontare, quindi, con un mondo culturale disarticolato e caotico, dove trionfava il prodotto visivo, la quantità sulla qualità. Proprio ora, ricordava Conte «quando abbiamo per le mani tutta l'eredità culturale del mondo [...] quando più cultura si offre, si produce, si vende e compra, quando i concerti sono pieni [...] la cultura ci arriva atomizzata [...] come successivi modelli di *prêt-à-porter*»¹³⁴.

La cultura popolare si sovrapponeva alla cultura di massa, mentre allo stesso mondo artistico non si chiedeva più con le proprie creazioni di trovare delle «soluzioni» alle problematiche politiche contemporanee, bensì dall'arte si desideravano non tanto contenuti quanto sconvolgenti «emozioni»¹³⁵.

Arte e cultura si adattavano e modellavano sulla base di una «società dello spettacolo» che avanzava¹³⁶: tv e media, infatti, sempre più interagivano con il

¹³² Ministerio de Cultura, *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles*, op. cit., pp. 163-197.

¹³³ Rafael Conte (a cura di), *Una cultura portatil. Cultura y sociedad en la España de hoy*, Temas de Hoy, Madrid, 1990.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Cfr. Héctor Fouce e Juan Pecourt, *Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la transición*, in "Trans: Transcultural Music Review=Revista Transcultural de Música", n. 12, 2008.

¹³⁶ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Parigi, 1967.

discorso pubblico, gusti e stili politici subivano il fascino indiscutibile e pervasivo delle immagini, della rappresentazione, di un alienante marketing.

6.2. *Movida «promovida»*

Nella capitale spagnola i gruppi musicali si moltiplicavano: *Nacha Pop*, *Paraíso*, *Zombies*, *Alaska y los Pegamoides*, *Mamá*. I locali aprivano i battenti ai giovani nottambuli. Le grandi band internazionali allestivano ora i loro concerti in Spagna. I *Police*, *Lou Reed* e *Ramones* non erano più un miraggio.

La *movida*, da movimento, come si è detto, *underground* per uno sparuto gruppo di amanti del rock, fumettisti ed ideatori di *fanzine*, venne inglobata dalle case discografiche, dall'industria culturale, fino a trasformarsi in un'etichetta, in una sorta di slogan che, seppur annesso, entrò a far parte della vita quotidiana degli spagnoli.

Non esiste una definizione ortodossa del movimento culturale che viene chiamato *movida*; al termine gergale che nacque per le strade e piazze di Madrid, si possono associare una serie di qualità e di proprietà che illuminano il discorso del quale la *movida* stessa fu portatrice. Anche se, a partire dal 1983 la rivista *La Luna de Madrid* e la trasmissione televisiva *La Edad de Oro* ne divennero portavoce e cassa di risonanza, strutturandone e pubblicizzandone alcuni tratti, la *movida* si lega a doppio filo con il dinamismo dei propri protagonisti, con la supremazia che l'azione acquisiva sul pensiero¹³⁷.

Quest'ultimo punto è centrale per la nostra riflessione sulla politica culturale socialista e, quindi, sul legame che quest'ultima intrattene con la *movida*. È possibile, infatti, leggere questo movimento culturale come un «discorso del cambiamento», secondo il semiologo Imbert «la *movida* rappresenta il clima di effervescenza che si impadronisce di alcuni gruppi sociali [...] porta a termine una reversione del codice politico-esistenziale ereditato dall'antifranchismo, [...] dei codici estetici ed etici»¹³⁸. Se entriamo nel dettaglio, le pratiche culturali della

¹³⁷ Un'analisi in chiave socio-culturale del fenomeno *movida* in: Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, op.cit.

¹³⁸ Gérard Imbert, *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, op. cit., p.196.

movida, così come sono state descritte, implicavano l'emergenza di un «nuovo codice» che rifiutava l'impegno e la militanza politica per concentrarsi sul presente, trovava nuovi modelli di riferimento nel panorama internazionale e faceva uso di innovative strategie e pratiche legate ai mezzi di comunicazione di massa, oltre che all'industria della cultura.

Il *desencanto* transizionale confluì nella volontà di distanziamento degli esponenti della *movida* da schematismi e riferimenti politici per abbandonarsi ad un mondo di ironia, evasione e trasgressione che enfatizzava, attraverso l'esibizione del corpo, il travestitismo e l'attitudine sopra le righe, la fine della censura morale e sociale del franchismo. La *movida* cercava il piacere, la gioia di vivere, il divertimento, senza preoccupazioni e doppi sensi politici di sorta, inoltre, si presentava come un movimento culturale che si allineava con la produzione artistica internazionale, senza rinunciare ad importanti elementi della cultura popolare spagnola.

Il giornalista Moncho Alpuente ha lasciato dei vividi ritratti del fenomeno culturale:

«Questa nuova generazione era particolarmente critica con i suoi fratelli maggiori, la forza reattiva del 'punk' smascherava l'abulia degli hippy. [...] si ribellavano contro la politicizzazione dei cantautori, eroi culturali della transizione, non volevano essere eredi di nulla e si dichiaravano senza alcuna responsabilità di tutto quello che era successo fino a quando avevano fatto irruzione nel panorama pubblico. Volevano ballare senza complessi di colpa, mascherarsi, ubriacarsi e creare senza regole fisse, senza guru e mandarini. Certamente, nelle loro prime opere le influenze erano molteplici, il punk inglese si alternava con un aroma baudeleriano, insegne al neon di Warhol e fumetti della California [...] Gli iniziati si intossicavano negli antri del Rock-Ola per vedere i loro gruppi preferiti e si disperdevano in una fluttuante e precaria trama di bar e discopub»¹³⁹.

Il PSOE favorì questo movimento «fluttuante e precario», ironico ed irriverente, apolitico ed eterogeneo. Sostenne ed innalzò al mercato internazionale un movimento urbano nato dalla marginalità. La cantante Alaska, il fumettista-pittore Ceesepe, la fotografa Ouka-Lele, Almodóvar e la stilista Agatha Ruiz de la Prada animarono l'immagine culturale del PSOE. Perché il Governo fece propria un'estetica che veniva dalla strada, dall'*underground*?

¹³⁹ Moncho Alpuente, *Y algo se movió 'historia de una década'*, in Rafael Sierra (coord), *Madrid años ochenta*, Ayuntamiento de Madrid, Dirección de Servicios de Educación y Juventud, Madrid, 1989, pp. 22-26.

È possibile, quindi, riflettere ora sulle peculiarità e motivazioni di questa politica culturale. In primo luogo emerge un primo dato: in questa politica vengono meno le tradizionali divisioni tra *high culture* e *popular culture*. Come negli altri paesi europei, non era più possibile escludere la cultura popolare dalle diverse manifestazioni delle arti e per lo Stato diventava necessario proteggere da possibili fallimenti del mercato tutte le forme di cultura «alte» o «basse», come il concerto rock o i fumetti.

La filosofia francese del *tout culturel*, ovvero il passaggio dalla volontà politica di Malraux di democratizzazione della cultura d'élite all'idea che qualsiasi forma di creazione, al di là del suo valore intellettuale, possa essere concepita come «cultura», sostenne anche la politica culturale socialista della Spagna¹⁴⁰.

L'acquisizione delle manifestazioni culturali della *movida* da parte del PSOE, in quanto realtà culturale dal multiforme valore artistico, racchiude in sé lo spostamento verso una nozione antropologica del patrimonio culturale per la quale tutto è cultura e tutte le culture hanno eguale legittimità. La dualità tra alta e bassa cultura si stempera: nella società dei consumi, la pubblicità, la moda e l'industria del divertimento costituiscono altrettante forme d'arte. Tra Shakespeare, Beethoven ed una canzone pop non c'è più distinzione.

In questa direzione è possibile interpretare la promozione socialista della *movida*, una politica al cui interno, tuttavia, si ravvisano un intreccio di motivazioni che spinsero, con una certa strategia, i socialisti a far proprio il movimento.

La *movida* si legava a doppio filo al modo di far politica socialista, oltre a costituire un movimento culturale delle classi medie alle quali si rivolgeva in modo preferenziale il PSOE, rappresentava il disincantato abbandono delle grandi narrative novecentesche, così come i socialisti di Felipe González lasciarono da parte definitivamente la tradizionale componente marxista quale segno d'identità¹⁴¹. La *movida* incarnava perfettamente il desiderio di «nuovo» del PSOE, la spinta socialista verso il dinamismo, il cosmopolitismo, la modernità, il riappropriarsi cittadino delle strade, la liberazione dei costumi e lo stimolo propulsivo all'azione, dopo anni ed anni di divieti e limitazioni.

¹⁴⁰ Sul concetto, critiche e deviazioni del *tout culturel*, si veda: David L. Looseley, *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, op. cit.

¹⁴¹ Noël M. Valis, *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, op. cit., p. 283.

Attraverso una velata procedura di trivializzazione, addomesticamento e naturalizzazione di queste pratiche e culture marginali e periferiche, il PSOE, da un lato depurava e depotenziava la possibile dimensione conflittuale della *movida*, dall'altro, in chiave propagandistica, edulcorava una politica di enfasi sulla differenza e sull'integrazione sociale.

La *movida* era colorata, visibile, effervescente: i socialisti ne rimasero affascinati quale slogan politico ed immagine carismatica del postfranchismo. Finanziamenti di concerti rock, promozione dell'avanguardia, mostre d'arte, permissività e socializzazione nella vita notturna, la *movida* divenne l'etichetta culturale del proposito di modernizzazione socialista e la punta dell'iceberg di un «atteggiamento», disinvolto e giovanile, con il quale la Spagna intendeva presentarsi al mondo.

C'era, però, qualcosa di più oltre al potenziale estetico. Allargando, infatti, il nostro sguardo al resto dell'Europa, come, ad esempio, accadde tra il 1976 ed il 1986 quando il comunista Renato Nicolini fu assessore alla Cultura di Roma e diede avvio all'iniziativa dell'*Estate romana*, programma di animazione estiva e coinvolgimento interclassista all'arte¹⁴², la politica culturale divenne sia uno strumento privilegiato di comunicazione e mobilitazione per la sinistra sia una risposta alla perdita di capacità di coinvolgimento politico della tradizionale ideologia e alla generale disaffezione pubblica per la convenzionale politica di partito.

Abbracciare i fermenti della *movida* per il PSOE non implicò solo far proprie le iniziative dei nuovi movimenti urbani, ma anche, dato il forte *appeal* mediatico, l'esuberanza e l'originalità delle attività culturali, comportò applicare la politica della cultura al superamento della difficile situazione economica in cui si trovava ancora la Spagna. Di quest'ultimo proposito, rimane chiara testimonianza nella

¹⁴² L'*Estate Romana* è una nota manifestazione culturale estiva nella capitale italiana che venne allestita a partire dal 1977 dalla Giunta di sinistra del comunista Giulio Carlo Argan. L'architetto ed assessore alla Cultura, Renato Nicolini, nell'intento di coinvolgere i cittadini nella vita pubblica della città, ideò degli spettacoli all'aperto che superavano la tradizionale concezione classista della cultura. Musica pop, avanguardia, balletto cercavano di coinvolgere il pubblico più vasto e trasversale possibile. Per avere un'idea in merito: Renato Nicolini, *Estate romana*, Edizioni Sisifo, Siena, 1991. Oreste Massari (a cura di), *Il Pci e la cultura di massa: l'effimero, l'associazionismo e altre cose*, Savelli, 1982. A.A.VV., *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, Roma, Castelvechi, 1997.

documentazione ministeriale: un «documento di lavoro» di Manuel Castell, commissionato dallo stesso Solana, infatti, afferma:

«La politica culturale, assieme alle altre politiche sociali, è un elemento essenziale in questo tipo di strategia economica ed appare come il più adeguato a superare una crisi come quella attuale. [...] Questi sono i legami essenziali tra la politica culturale e la strategia di superamento della crisi: rendere significativo il tempo libero, migliorare la qualità di vita nonostante la riduzione del salario indiretto e potenziare la capacità di informazione della nostra società come fonte essenziale della produttività nella nuova economia»¹⁴³.

La politica culturale, come riporta il documento, in una situazione di crisi cronica contribuiva a stimolare «un clima generale di svago» e a creare una sorta di paracadute sociale per gli strati di cittadinanza colpiti da difficoltà economica, che, nelle attività ludico-culturali trovavano dei luoghi di aggregazione e allontanamento da possibili devianze.

Se questa era la filosofia che stava alla base della politica culturale, si comprende come il PSOE fece proprio lo spirito d'iniziativa della *movida*, che, in una situazione di scarsità di fondi, dotava il Paese, «dal basso» e, perlomeno al principio senza costi di sorta, della giusta spinta per arricchire culturalmente le città.

Infine, la *movida* si collegò direttamente all'interesse governativo per le politiche della gioventù. Anche in questo caso, è importante ricorrere alla documentazione del *Gabinete Solana*. I dossier che vennero redatti dal Ministero di Cultura mettono in evidenza la necessità di una «politica integrata della gioventù», ovvero una politica che coinvolgesse tutte le istituzioni governative nell'obiettivo di favorire e coinvolgere i più giovani:

«La popolazione giovanile spagnola, stimata attorno ai 6,5 milioni di giovani tra i 15 ed i 24 anni, è la vittima principale della crisi economica. I giovani soffrono la percentuale più alta di disoccupazione dell'insieme della popolazione (il 56 per cento della popolazione disoccupata) e si trovano spinti verso una situazione di crescente marginalità sociale. Fin dal principio era chiaro che, di fronte ad una problematica così profonda e generale, non era sufficiente prospettare delle

¹⁴³ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Informe para la superación de la crisis económica, Documento de Trabajo preparado por Manuel Castells a solicitud del Sr. Ministro de Cultura “La contribución de la política cultural a la superación de la crisis económica en España” (1 luglio 1983), c. 67339.

misure parziali ma era necessaria un'azione globale. [...] Così che, essendo indispensabile portare a termine una *política integrada*, bisognerà farlo con la partecipazione coordinata dei poteri pubblici che incidano più direttamente sulla gioventù. [...] E ancora, questa politica integrata della gioventù e questa politica di servizi, non potrà essere efficace e duratura se non conta con la partecipazione degli stessi giovani nella sua pianificazione, sviluppo ed evoluzione»¹⁴⁴.

Sulla base di questa dichiarazione di intenti, è possibile interpretare l'interesse governativo per le eterogenee iniziative culturali della *movida*, come una delle risposte all'obiettivo di «stabilire delle azioni urgenti di 'occupazione civica' per i giovani che continueranno ad essere senza lavoro»¹⁴⁵. Inoltre, la disponibilità istituzionale a realizzare concerti, mostre d'arte e ad assecondare la vita notturna si inserisce nel più ampio tentativo di rompere con lo stile politico del passato e, quindi, creare le basi per una politica della gioventù dal momento che, come affermava lo stesso dossier ministeriale, «non esistono antecedenti in Spagna [...] ai tentativi di inquadramento della dittatura – falliti grazie alla lotta dei giovani – seguì, da parte dell'UCD, una politica cosciente – di non elaborare nessun tipo di politica della gioventù»¹⁴⁶. Al contrario, il PSOE puntò molto sulla questione giovanile: inchieste¹⁴⁷, organismi istituzionali per favorire la partecipazione politica dei giovani, oltre che programmi di coinvolgimento e promozione artistica, come la campagna *Juventud y Cultura*, che prevedeva concerti di «musica postmoderna»¹⁴⁸, mostre d'arte e rappresentazioni teatrali per strappare i giovani dal disincanto di droghe e disoccupazione.

La gioventù della fine del XX secolo, scettica e qualunquista, che prendeva le distanze dalla politica ma desiderava socializzare e partecipare ad eventi, spettacoli e condividere le piazze della città tratteggiò il manifesto culturale del PSOE.

¹⁴⁴ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Dirección General de Juventud y Promoción sociocultural – Instituto de la Juventud (Memoria 1983), c. 67337.

¹⁴⁵ ACMC, *Gabinete del Ministro*, Faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Dirección General de Juventud y Promoción sociocultural, Plan Económico Cuatrienal 1983/86, c. 67337.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ All'interno del programma socialista di «politica della gioventù» era prevista la stesura di un “Libro Bianco” sulle politiche giovani, inoltre, vennero stilati dei dossier sociologici su valori e stili di vita della gioventù, come: Miguel Beltrán, *Informe sociológico sobre la juventud española, 1960/82*, Fundación Santa María, Madrid, 1984.

¹⁴⁸ Secondo la memoria ministeriale per «concerti d'autunno postmoderni», s'intendevano 5 concerti al quale assistettero 1500 giovani dei gruppi O.X. Pow, Minuit Polonia, La Caida de la Casa Usher, Interacción y Ciudad Jardín. Cfr. ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Informes sobre el Ministerio de Cultura, Dirección General de Juventud y Promoción sociocultural – Instituto de la Juventud (Memoria 1983), c. 67337.

D'altro canto affermava Solana, «dal Governo stiamo realizzando una *politica della gioventù* e siamo coscienti che questa politica non sarà fattibile o non sarà efficace se non saranno protagonisti i giovani [...] e, in generale, la sensibilità dei giovani di oggi»¹⁴⁹.

Modernizzare la Spagna implicava, pertanto, non solo rinnovare ma rivitalizzare il paese con una nuova linfa: «la sensibilità» giovanile, qualunque essa fosse, anche se si trattava delle popolari e trasgressive manifestazioni della *movida*. E proprio dalla *movida*, dall'estetica postmoderna di cui era veicolo, dal suo chiaro richiamo ad un nuovo edonismo e spirito ludico che, come la *pop art*, fondeva cultura d'élite, vita quotidiana, consumi di massa e tradizione popolare vennero poste le basi dell'immaginario della «giovane» Spagna socialista.

6.3. Madrid la capitale del rinnovamento democratico

La cultura, intesa come istituzione, simbolo o identità nazionale conflittuale domina lo spazio pubblico ed il linguaggio degli anni Ottanta¹⁵⁰. Dal franchista «quando sento la parola cultura tiro fuori la pistola» al «quando sento la parola cultura tiro fuori un assegno in bianco» socialista, erano trascorsi solo dieci anni. Tra le città spagnole, Madrid visse il mutamento più capillare e profondo attraverso le nuove narrazioni e le strutture cittadine messe in campo dalla politica culturale socialista a livello locale.

Una rapida analisi su come venne condotto il cambiamento nella gestione del patrimonio culturale della città consente di riflettere sulla stretta relazione tra processo di democratizzazione, socialismo e politica culturale. È possibile, inoltre, sottolineare come la politica culturale della Giunta municipale socialista puntò sul cambiamento di immagine e di personalità di Madrid che, nella nuova Spagna delle Autonomie, era ancora oberata dal marchio franchista del centralismo, un'etichetta che, per rendere solido ed effettivo il processo transizionale, doveva mutare.

¹⁴⁹ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Discursos, Palabras del Ministro de Cultura, D. Javier Solana al Consejo de la Juventud de España (9 Dicembre 1984), c. 62265.

¹⁵⁰ Noël M. Valis, *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, op. cit., p. 287.

La Giunta del professore Tierno Galván concretizzò le linee guida della politica culturale del PSOE. La filosofia del partito è esposta in un lungo dossier della *Secretaría de Cultura della Comisión Ejecutiva Federal*¹⁵¹. Dopo la fase iniziale di delineamento del «Fronte Culturale», dell'istituzione di gruppi di riflessione sul ruolo della produzione culturale in democrazia, i socialisti vollero «riaffermare la natura critica, di emancipazione e progressista dell'autentica cultura», ovvero, concepire la produzione culturale come strumento di «liberazione dell'uomo», senza, tuttavia, incorrere in una «mediazione diretta tra creazione artistica e politica di partito» e senza, in alcun modo, dare dei giudizi sul «valore e la qualità delle diverse creazioni culturali». Una volta al potere – aggiunge il dossier con tono critico – i socialisti non dovevano puntare, come nel passato, esclusivamente ad una politica di grandi atti culturali, bensì:

«portare avanti un progetto diverso, che distingue l'*azione culturale*, propria del vecchio regime, dalla *politica culturale* propria di una società industriale e democratica. [...] Una politica culturale 'barocca', si esaurisce nel festeggiamento e nell'atto pubblico, e nella sovvenzione dell'artista – competizioni – borse – premi. Nella società capitalista moderna, la politica culturale sostiene e sviluppa i diversi servizi culturali, intesi come *servizi pubblici*. [...] L'ambito nel quale più facilmente, e con maggiori ripercussioni sociali, possiamo e dobbiamo lasciare la nostra impronta, è quello culturale. [...] Noi socialisti siamo arrivati nei Comuni non per seguire la corrente o uniformarci, ma, come abbiamo solennemente proclamato, per 'cambiare vita'. I fuochi d'artificio, per quanto brillanti siano, non cambiano molto; la città, il popolo, diventa un altro, se si offrono dei servizi culturali che prima non aveva»¹⁵².

Queste erano le priorità con le quali il PSOE cercò di guidare la cultura: la dimensione locale, di conseguenza, diventava centrale nella volontà di far percepire da vicino ai cittadini il «cambiamento di vita» ed il percorso verso la «democrazia culturale»; d'altra parte i socialisti si focalizzarono su una democratizzazione «dal basso», che, come afferma un lungo rapporto della *Federación Socialista Madrileña*, implicava «un dialogo permanente tra il responsabile

¹⁵¹ Partido Socialista Obrero Español (Comisión Ejecutiva Federal – Secretaría de Cultura), *Política cultural del P.S.O.E.: aspectos generales* [senza data, dopo 1979]. Ringrazio Enrique Moral Sandoval, *concejal de Cultura* nella Giunta di Tierno Galván (1979-1986), per avermi fatto accedere a questo documento di riflessione generale sul ruolo della politica culturale per il PSOE.

¹⁵² *Ibidem*. Le parti in corsivo nel testo originale sono sottolineate.

diretto dell'ambito culturale con le diverse organizzazioni di base, in modo che si gener[asse] una dinamica permanente di scambio»¹⁵³.

La politica culturale socialista assorbì, di conseguenza, i fermenti culturali provenienti dalle associazioni di quartiere e dal movimento cittadino come elemento in grado sia di modellare il nuovo interesse delle istituzioni municipali per la cultura sia di avvicinarsi alla cittadinanza.

Enrique Moral Sandoval, fin dal 1979 vice sindaco e titolare del Dipartimento Cultura del Comune di Madrid, ha analizzato in modo efficace «le chiavi» che hanno permesso «il recupero culturale» della capitale: un assieme articolato di fattori sociologici ed istituzionali che consentirono il risveglio della città¹⁵⁴.

I poteri pubblici non rimasero con le mani in mano, bensì puntarono a valorizzare i punti forza che già possedeva, seppur occultati, la città. Come spiega Moral, al principio degli anni Ottanta, Madrid, che non è azzardato vedere come una sorta di simbolo e teatro a tutto tondo delle trasformazioni culturali postfranchiste del Paese, viveva in una peculiare condizione.

Città giovane, dove oltre la metà dei cittadini aveva meno di 34 anni, secondo le statistiche del 1983, il 2,33 per cento dei madrileni era analfabeta, mentre il 40 per cento aveva completato gli studi primari. Oltre il 20 per cento dei giovani era disoccupato, si dichiarava apolitico e simpatizzante del centro sinistra, con una buona fiducia nel futuro. Più della metà dei giovani madrileni amava il rock e spendeva il proprio denaro per frequentare locali e bar nel tempo libero¹⁵⁵.

Poco propensi alla lettura ma vitali e curiosi, questi erano i madrileni con i quali Tierno Galván ebbe a che fare nella propria articolata opera di rigenerazione. Il punto di partenza, al contrario, era drammatico: all'arrivo del PSOE nella capitale c'era solo un centro culturale e tre biblioteche. La politica culturale di Tierno Galván, da un lato cercò di rigenerare la cultura della città, come si è già anticipato, grazie al recupero delle festività tradizionali (*Fiestas de Navidad y Reyes, Fiestas Patronales de San Isidro, Carnavales*), festeggiamenti che, a loro volta,

¹⁵³ Federación Socialista Madrileña (Secretaría de Cultura), *Algunas propuestas para la acción cultural en los municipios* [senza data]. Ringrazio Enrique Moral Sandoval, *concejal de Cultura* nella Giunta di Tierno Galván (1979-1986), per avermi fatto accedere a questo documento del gruppo socialista madrileño.

¹⁵⁴ FPI, Enrique Moral Sandoval, *Madrid hoy: claves de su recuperación cultural*, conferenza pronunciata il 3-4 maggio 1985 (The Spanish Institute – The Center for American-Spanish Affairs), Fa 2073.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

implicarono l'allestimento di grandi spettacoli ed eventi di fama internazionale; d'estate, invece, furono i *Veranos de la Villa* ad animare piazze e giardini madrileni con opere teatrali, cinema e danza. Dall'altro, il Comune di Madrid elaborò, in concomitanza con il piano urbanistico cittadino, sia un piano urgente per il restauro del patrimonio storico-artistico della città, in grado di dare al centro della città un aspetto nuovo ed attraente, sia puntò all'incremento e sfruttamento delle infrastrutture già esistenti. Tra tutti la riconversione del *Cuartel del Conde Duque* si presenta come la metafora viva della transizione culturale: l'edificio con funzioni militari nel centro della città, una volta restaurato, divenne un centro culturale polifunzionale a disposizione della cittadinanza. Anche il *Círculo de Bellas Artes* nel 1983, dopo un lungo periodo di impoverimento nel quale la stessa storica istituzione si era convertita in una sorta di casinò, riaprì i battenti per le antiche funzioni culturali «[...] Esiste il desiderio e la volontà di recuperare la sua tradizione, di attualizzare i fini per i quali il Circolo fu creato, riscattandolo dalla emarginazione nella quale era affondato»¹⁵⁶.

Infine, dal momento che Madrid era la capitale europea «peggio dotata» dal punto di vista delle infrastrutture artistiche, il Comune, dopo il 1979, mise in funzionamento cinque grandi centri culturali, più altri 13 di minori dimensioni, oltre che un ricco piano di dotazione di biblioteche e auditorium¹⁵⁷.

Il quindicinale *Villa de Madrid*, pubblicato dal Comune, è una fonte preziosa per cogliere lo spirito con il quale Tierno Galván e la *Consejería de Cultura* concepirono la centralità del ruolo della politica culturale nel promuovere il consolidamento democratico. Così il sindaco Galván spiegava:

«A Madrid non c'era libertà di manifestazione, non c'era libertà d'espressione, come in tutta Spagna, e c'era una grande censura [...] Era un cappio che strangolava la città. La città, di conseguenza, cadde in una sorta di sonno, senza potersi manifestare, senza poter esporre il proprio pensiero, carente di conversazione [...] Questa triste Madrid iniziò a dileguarsi negli anni Sessanta e scomparve con la democrazia. [...] Con la democrazia, il madrileni esplose in migliaia di modi in grado di produrre un progressivo rinnovamento. Dobbiamo essere giusti e non attribuire al Comune tutto il merito di quella che si continua a chiamare *movida* madrileni. Furono gli stessi madrileni che, in un contesto o nell'altro, iniziarono ad organizzare feste nelle *corralas*, nei quartieri

¹⁵⁶ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Discursos, Palabras del Ministro con motivo de la reapertura del *Círculo de Bellas Artes* (1983), c. 62265.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

periferici, che iniziarono a ballare con un grammofoono o con un organetto, a divertirsi come mai avevano potuto permetterselo. [...] E questa *movida*, questa “esaltazione” culturale, ora non è solo di Madrid. [...] Madrid può avere la soddisfazione di aver aperto il cammino, aver prodotto lo spontaneo movimento verso la cultura e la convivenza»¹⁵⁸.

La politica culturale socialista, quindi, venne intesa come *movida*, come «movimento», come «azione dal basso» che, partendo dalla spontanea euforia degli spagnoli per il ritorno della democrazia, contribuì a far strada e a rafforzare il percorso della convivenza in libertà. Il ruolo della *Consejalía de Cultura* è da leggere a tutto tondo quale promotrice e, al tempo stesso, strumento in grado di stimolare il «risveglio» cittadino.

Più volte nella *Villa de Madrid*, organo ufficiale del Governo locale, si applica l'euforico termine *movida* in un'accezione ampia, esteso alla palpabile buona ricezione degli eventi culturali da parte dei madrileni, quale effetto e conseguenza della politica culturale; Galván ricordava nei propri scritti come la politica culturale dovesse diventare elemento in grado di accrescere la partecipazione alla vita cittadina: «C'è un livello popolare nel quale la vita si converte in cultura e la cultura in vita – dichiarava il Sindaco – c'è un'altra cultura più dotta [...] tra la cultura popolare e quella d'élite c'è la cultura della città»¹⁵⁹. Così Galván spiegava la propria idea di politica culturale che includeva i festeggiamenti e le tradizioni folkloriche «perché in una città democratica il popolo è la cosa più importante e la voce del popolo è quella che più si deve sentire»¹⁶⁰.

Sfogliare la *Villa de Madrid* è ancora una volta ampiamente istruttivo su quale fosse la sapiente agenda culturale dei socialisti madrileni. La biasimata politica dell'evento culturale, del «fuoco d'artificio» non manca ma si fonde e stempera nell'attenzione per il coinvolgimento nell'uso delle infrastrutture culturali, per l'attenzione ad un rinnovato impiego del tempo libero, per le nuove manifestazioni musicali giovanili (trofeo *Rock Villa de Madrid*), e, soprattutto, tutte le politiche convergono nel veicolare, dall'alto, lo spirito nuovo di libertà nei costumi e nelle modalità di vivere la città.

¹⁵⁸ Enrique Tierno Galván, *Del Madrid de la dictadura al de la 'movida'*, “Villa de Madrid”, 15 ottobre 1985.

¹⁵⁹ Enrique Tierno Galván, *El significado de las fiestas de San Isidro*, “Villa de Madrid”, 1 maggio 1984.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

I celebri «bandi del Sindaco»¹⁶¹, che Tierno Galván scrisse, con dosata ironia, umorismo e grandi doti letterarie, rappresentarono un originale mezzo per trasmettere una rinnovata cultura nella cittadinanza, che, seppur intrisa di un profondo spirito civico, si allontanava dalla rigida morale cattolica franchista e cercava di far sì che i madrileni vivessero e si riappropriassero delle strade della città.

Questa volontà emerge in modo palese dalle mostre che organizzò il Comune di Madrid all'inizio degli anni Ottanta. Ad esempio, l'esposizione *Madrid, Madrid, Madrid (1974-1984)*, allestita nel Centro Cultural de la Villa, è sintomatica del tentativo governativo di rendere i madrileni consapevoli del cambiamento che stavano protagonizzando. Un lungo percorso attraverso un decennio di cambiamenti culturali; due mila oggetti, foto, cartelloni, canzoni erano alla portata di tutti gli spagnoli che vedevano sfilare innanzi ai loro occhi il significato e valore della *nuova ola*, la nuova corrente musicale che attraversava la gioventù e della *movida*, nel vasto e sfumato significato che applicava al termine il Sindaco.

Tierno Galván incarnò il simbolo tangibile dell'estetica postmoderna: lo spazio vuoto lasciato dallo sgretolarsi delle istituzioni dittatoriali venne riempito rapidamente dal recupero e dalla reinterpretazione delle tradizioni locali, le quali, a loro volta, abbracciarono, con grande ecletticità, le manifestazioni trasgressive dei giovani della metropoli. Grazie al paradossale contributo di un politico che incarnava lo stereotipo ormai sbiadito dell'intellettuale antifranchista, tanto amato dai giovani quanto poco aggiornato su rock ed affini - Galván inaugurò un parco a «John Lenox», intendendo John Lennon - la politica municipale fece proprio il cliché, allora in voga, di diventare *moderni*, che, nel linguaggio della strada, identificava tutto ciò che era «divertente, newyorchese, legato alla discoteca, all'arte pop di Andy Wharol e Roy Lichtenstein... il tutto fuso e confuso con un atteggiamento frivolo, scevro da ogni pregiudizio»¹⁶².

D'altra parte, la stessa «nuova forma» di azione culturale nei municipi, come affermava il Ministro Solana:

¹⁶¹ Cfr. Enrique Tierno Galván, *Bandos del Alcalde*, Tecnos, Madrid, 1986. Nei bandi con un «tono didattico-ludico» il Sindaco comunicava e diffondeva, con grandi doti letterarie, i nuovi valori ed eventi della società democratica. Nei bandi il sindaco appare, come uno tra i cittadini, che giudica la città, riflette sulla libertà riacquistata, dà consigli.

¹⁶² Juan Carlos de Laiglesias, *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2002)*, Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 80.

«continua ad essere l'elemento motore fondamentale, l'elemento dinamico sostanziale di questo cambiamento culturale che in Spagna desideriamo con sforzo avviare. [...] Credo che continuare a rendere dinamica la vita culturale dei comuni è assolutamente fondamentale per continuare nel percorso di cambiamento in profondità che desideriamo realizzare nel nostro paese [...] non bisogna preoccuparsi di fare attività culturale solo nel senso classico del termine, non bisogna solo preoccuparsi per l'infrastruttura culturale [...] ma bisogna riflettere sul modo di fare cultura, sarebbe a dire che la cultura educa anche nelle forme in cui si fa, le nuove forme, i nuovi meccanismi di far cultura, la partecipazione dei cittadini nella costruzione di un movimento culturale in lungo e largo per tutto il paese»¹⁶³.

Il messaggio che lanciava Solana era chiaro: lo stesso «modo di far politica culturale», ovvero coinvolgendo i cittadini di ogni strato sociale e luogo della città, si convertiva in un ulteriore modo per «educare» ai valori della democrazia.

7. La Spagna proiettata verso l'Europa

Nel gennaio del 1983 arrivò a Madrid Andy Warhol per inaugurare la mostra *Guns and Knives* nella Galleria Vijande. Si trattò di un vero avvenimento: i politici socialisti assieme al mondo dell'arte lo videro come il Dio sceso dall'Olimpo newyorchese per testimoniare come Madrid fosse la città più «moderna» del momento.

La curiosità per la rinascita culturale spagnola aveva contagiato la comunità internazionale. I reportage di patinate riviste ed illustri quotidiani magnificavano la *movida* della capitale iberica¹⁶⁴. E se Madrid si «muoveva», per estensione, l'intera Spagna rinasceva nella modernità.

Se spostiamo lo sguardo all'interno dello stesso fenomeno culturale della *movida*, un elemento comune alle eterogenee manifestazioni artistiche è proprio il desiderio di presentarsi come «internazionale». La *nueva ola* partecipa, infatti, della

¹⁶³ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Discursos, Palabras del Ministro de Cultura en la clausura de las jornadas “cultura y municipio” del PSOE (31 marzo 1984), c. 62265.

¹⁶⁴ Reportage sull'«euforia» culturale spagnola nella prima metà degli anni Ottanta si ritrovano in riviste come *Newsweek*, *Rolling Stone*, *Interview*, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *New York Times*. Per avere un'idea si veda la rassegna stampa: *Gabinete del Ministro*, fascicolo “Recortes de prensa sobre el Ministerio de Cultura (1983-1987), c. 67344.

condivisa opinione sulla necessità di europeizzare ed internazionalizzare la Spagna: i *Corazones Automáticos*, team di giornalisti che scriveva sulla rivista *Disco Exprés*, insisteva sull'imperativo che la penisola iberica «producesse cittadini stranieri al proprio interno»¹⁶⁵.

L'anelito internazionale fu uno dei fattori che portò il Governo a promuovere la *movida*. Infatti, tra i nodi dell'agenda culturale ministeriale spiccava la volontà di «intensificare i programmi ordinari per la diffusione internazionale della cultura spagnola»¹⁶⁶.

Superare le restrizioni e limiti che l'azione culturale governativa all'estero fino a quel momento presentava fu una delle mete politiche del PSOE. L'UCD, infatti, coscientemente, aveva cercato sostegno per il nuovo sistema democratico all'interno della comunità internazionale ed aveva, anche, intensificato il processo di integrazione nella rete di cooperazione europea e mondiale grazie alla circolazione della produzione culturale. Tuttavia, per i socialisti, dopo questi primi timidi tentativi, era urgente superare la «incapacità spagnola a vendere il proprio prodotto culturale», dal momento che la particolare situazione storica era delle migliori:

«E questo non soltanto per l'immagine pulita da «colpe» con la quale la Spagna può presentare la propria identità all'estero. [...] Situazione che viene rafforzata dall'esito della transizione pacifica da un regime autoritario ad uno democratico, che ha convertito, inoltre, il nostro paese in un modello politico tra i paesi della propria cultura. [La Spagna non deve dimenticarsi] che è proprio l'area culturale all'estero dove la curva delle opportunità è forse più promettente»¹⁶⁷.

Nei dossier ministeriali che riflettevano e programmavano l'agenda della politica culturale all'estero emerge la chiara sensazione di vivere in una condizione di «opportunità». L'importante per la Spagna era ora cogliere la congiuntura favorevole internazionale grazie ad una misurata e realista gestione politica che avrebbe contribuito a superare il «complesso di inferiorità» che limitava il Paese. In una «nota informativa», redatta da un funzionario ministeriale per Solana, è

¹⁶⁵ Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁶ Ministerio de Cultura, *Cuatro años de Política Cultural, 1982-1986*, op. cit. [indice].

¹⁶⁷ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Programa de actuación cultural Europalia 85, informe al Ministro (sin fecha 1983-1985?), c. 62276.

possibile scorrere le motivazioni politiche che rendevano vantaggiosa l'esportazione politica della cultura spagnola:

«L'importanza della cultura spagnola nel mondo e la relativa neutralità politica del messaggio culturale facilitano la creazione e la consolidazione delle relazioni internazionali di tipo culturale. [...] Oltre agli enormi benefici sociali e politici che un'azione di questo tipo comporta – fatto che i francesi sanno bene da molto tempo – la politica estera culturale acquisisce un diretto e sostanziale significato economico, dovuto al peso che hanno acquistato ed acquisteranno le industrie culturali in un'epoca e in un mondo di consumo di massa dei beni culturali. [...] Infine, una politica estera culturale rafforzata risponde, allo stesso tempo, ad una prioritaria necessità in un paese che si trova in un avanzato processo di costruzione di nuove forme di autonomia»¹⁶⁸.

L'interesse governativo per la politica culturale all'estero racchiudeva ora una nuova sensibilità nei confronti della comunità mondiale: non solo, come nei primi anni di transizione, l'azione culturale contribuiva all'omologazione della Spagna con le istituzioni culturali internazionali, ma anche la medesima attività rendeva più immediata l'inclusione politica spagnola nella sfera occidentale, data la «neutralità» del messaggio culturale che impediva il sorgere di significati e tensioni politiche di altro genere. Rispetto al passato, il passo in avanti che intendeva compiere il Partito socialista implicava, quindi, la separazione tra l'azione all'estero della Spagna come Stato dall'azione all'estero della stessa come entità culturale; in altre parole gli interessi politici e diplomatici non dovevano più condizionare l'offerta culturale all'estero della penisola iberica¹⁶⁹.

Infine, un Governo che auspicava la costruzione di relazioni di scambio culturale con il resto del mondo dimostrava l'emergenza di una mentalità nuova, per la quale «non esistono razze, frontiere o religioni che agiscano come ostacolo agli scambi, all'idea di una cultura universale, al Museo immaginario, nel quale tutti gli apporti sono egualmente preziosi [...] e configurano una società internazionale definitivamente universalizzata»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Programa de actuación cultural Europalia 85, Nota Informativa por Ignacio Rupérez (Asesor Diplomático). Asunto: Propuestas de actuación exterior para el Sr. Ministro de Cultura – 9 diciembre 1982, c. 62276.

¹⁶⁹ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Programa de actuación cultural Europalia 85, Informes-Correspondencias (1983-1985), c. 62276.

¹⁷⁰ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Programa de actuación cultural Europalia 85, Nota Informativa por Ignacio Rupérez (Asesor Diplomático). Asunto: Propuestas de actuación exterior para el Sr. Ministro de Cultura – 9 diciembre 1982, c. 62276.

Il Ministero di Cultura, rispecchiando quanto stava avvenendo all'interno della Spagna, grazie alla politica culturale e alla mobilitazione delle qualità artistiche del Paese, intendeva costruire l'immagine di un paese occidentale che, seppur con un certo ritardo, si era incorporato, pacificamente, alle nazioni più ricche, un paese latino con forti legami con il Sudamerica e per il quale la prospettiva di rafforzamento della cooperazione culturale europea aveva il massimo interesse.

Ancora una volta fu la produzione artistica e la politica delle esposizioni d'arte a giocare il ruolo di *display* della volontà di costruire una Spagna più consapevole di sé, forte ed indipendente nelle relazioni internazionali: il Ministero della Cultura in collaborazione con il Ministero degli Esteri mise in campo il *Programa Español de Acción en el Exterior (Peace)*, tentativo di strutturare in modo organico grazie all'arte contemporanea la politica di prestigio nazionale.

Art Espagnol Actuel (1984) in Francia, *Spanisches Kaleidoskop* (1984) a Dortmund, Basilea e Bonn, *Five Spanish Artist* a New York (1985) contribuirono a ritrarre nel mondo l'immaginario di una Spagna socialista, all'avanguardia, moderna, giovane e cosmopolita. E ancora, all'interno del Peace, diverse esposizioni a Helsinki, a Dusseldorf, ad Atene e, soprattutto negli Stati Uniti riuscirono a penetrare nei nodi nevralgici delle sofisticate correnti dell'arte internazionale con grande esito¹⁷¹. Originalità artistica, forza, eterogeneità e capacità di rompere gli schemi culturali appoggiarono la causa governativa di una Spagna che, come democrazia, intendeva consolidarsi nel mondo.

L'Europa, poi, divenne l'obiettivo privilegiato della politica culturale ministeriale: l'uropeismo era al centro del progetto di rigenerazione socialista della Spagna, implicava consolidamento democratico, stimolo alla modernizzazione economica, allineamento con le correnti politiche ed intellettuali internazionali.

Le gestioni per l'ingresso nella Comunità Europea non furono delle più semplici e la Spagna divenne a tutti gli effetti un membro europeo solo nel 1986. Il campo culturale, interagendo con la diplomazia politica, contribuì, a sua volta, alla causa dell'integrazione spagnola.

Nel 1985, infatti, la Spagna fu protagonista di *Europalia*, festival artistico che si celebra, dal 1969, ogni due o tre anni per diffondere la conoscenza delle culture

¹⁷¹ APMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Centro Cultural Reina Sofía, Programa Español de Acción Cultural en el Exterior, c. 77964.

dei membri della comunità europea¹⁷². Il festival che, da ottobre a febbraio in Belgio, offre ad un Paese prescelto l'opportunità di far conoscere il proprio bagaglio culturale ed artistico alla comunità internazionale ha l'obiettivo di promuovere il dialogo tra Nazioni e stimolarne l'interazione di valori e prodotti artistici.

La Spagna partecipò al Festival di Bruxelles con il desiderio di far mostra, attraverso la cultura, della propria identità europea. 30 esposizioni d'arte con oltre 1 milione di visitatori (tra queste *Goya; Picasso, Miró, Dalí; Santiago de Compostela: 1.000 años de peregrinaje europeos; Cinco jóvenes pintores*), *recitales* di Rafael Alberti e Nuria Espert con versi di Lorca, Machado, Miguel Hernández e vari poeti della generazione del 27, 150 film proiettati, danze folkloriche...*Europalia 85* per la Spagna rappresentò la prima occasione ufficiale di presentarsi al mondo attraverso la propria produzione artistica, popolare e d'élite, e, grazie alla cultura, riuscire a dimostrare il volto europeo ormai a pieno recuperato. Il Commissario Generale del Festival, González Seara, così spiegava il programma espositivo spagnolo:

«Sarebbe un'assoluta illusione voler presentare delle manifestazioni omnicomprensive del nostro passato culturale e della nostra realtà presente. Per questo abbiamo deciso di realizzare una selezione di temi ed attività che siano, da un lato, espressione della nostra peculiarità storica e, dall'altro, una chiara dimostrazione della nostra presenza, vocazione e realtà europea. [...] Ci saranno una serie di mostre dagli iberi all'arte contemporanea. [...] Nel teatro ci saranno le nostre compagnie, con Calderón, Lope, Lorca ed il teatro d'avanguardia. Ci sarà una retrospettiva del cinema spagnolo e la prima mondiale di un film spagnolo. Mostre di libri, colloqui, conferenze, spaccati della letteratura contemporanea e della nostra arte, una mostra di feste popolari ed una serie di altre attività cercheranno di portare in Belgio in questi tre mesi un'evocazione dello spirito creatore della Spagna»¹⁷³.

Classicismo, avanguardia, produzione artistica più attuale ed espressione popolare, cultura d'élite e dal basso, convissero in questo grande evento che integrava il campo della cultura per lanciare un importante messaggio governativo sul

¹⁷² *Europalia* è un'organizzazione culturale che ha la propria sede a Bruxelles. L'intento è far conoscere la cultura del Paese che a turno ne è protagonista. Il nome del Festival deriva da Europa e Opalia, festa tradizionale romana che si celebrava a dicembre in onore della dea Opi, personificazione dell'abbondanza agricola. *Europalia* intende contribuire alla costruzione di un comune spazio culturale europeo.

¹⁷³ A.C.M.C., *Gabinete del Ministro*, faldone Programa de actuación cultural *Europalia 85* (1983-1985), Palabras del Comisario General de España en *Europalia 85*, Sr. González Seara, c. 62276.

consolidamento democratico spagnolo e sul ruolo che la Spagna doveva detenere nella costruzione di un'Europa politica.

Europalia rappresentò una manifestazione simbolica del cambiamento culturale del postfranchismo ed un mezzo privilegiato per veicolare l'idea che la penisola iberica non fosse esclusivamente una bella terra di turismo estivo, bensì qualcosa di più e, soprattutto, più articolato:

«In questo momento di definitiva integrazione in Europa, la proposta culturale di *Europalia* dà un senso a questo processo, una maggiore trascendenza. Risolta questa antica aspirazione spagnola, il nostro paese vuole ora la costruzione dell'Europa politica. Pensiamo che questa sarà possibile soltanto quando esista un'intesa profonda tra tutti i popoli europei, e questo fatto richiede un costante dialogo culturale. [...] *Europalia* 85 consentirà una conoscenza globale della cultura spagnola. [...] In Spagna viviamo una situazione di apertura e di assimilazione di culture. Per noi la difesa della propria personalità non passa per la chiusura ma per lo scambio, per l'assimilazione»¹⁷⁴.

L'ingresso della Spagna nella Comunità Europea completava un processo di integrazione non solo economico ma soprattutto culturale. Il discorso di Solana di presentazione alla stampa di *Europalia* conferma l'interpretazione in senso identitario e modernizzatore che il Governo socialista dava alla cultura: l'idea di Europa per il Ministro era, prima di tutto, un «fatto culturale» e, come tale, il recupero della produzione artistica del passato e dell'antifranchismo, o la pubblicizzazione di giovanissimi artisti già acclamati negli Stati Uniti, come Barceló, dimostrava quanto il Paese potesse ora a buon titolo partecipare alla costruzione di un'Europa unita. Dichiarava Solana:

«La celebrazione di *Europalia* in questo nuovo contesto di integrazione della Spagna nella Comunità Europea ha un nuovo senso [...] Europa, l'idea di Europa fu durante la dittatura un punto di riferimento, un'aspirazione e fu anche un aiuto morale. [...] Una mostra come *Europalia* permette raggiungere questa conoscenza complessa, e per tanto, rispettosa della realtà. Consente di comprendere le grandi realizzazioni culturali, che, con frequenza, si considerano isolate, prodotte per miracolo. [...] Di conseguenza, un'informazione culturale complessa è il miglior strumento per sconfiggere topici e per ottenere una comunicazione operativa»¹⁷⁵.

¹⁷⁴ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Programa de actuación cultural *Europalia* 85, Discurso *Europalia* Javier Solana (settembre 1985), c. 62276.

¹⁷⁵ ACMC, *Gabinete del Ministro*, faldone Programa de actuación cultural *Europalia* 85, Discurso Excmo. Sr. Ministro de Cultura, D. Javier Solana. Presentación *Europalia* a la prensa internacional (13 aprile 1985), c. 62276.

La Spagna usciva dall'isolamento e lo faceva con un evento culturale, come *Europalia*, che può essere letto come «una commemorazione spettacolare»: per controbattere ai processi di globalizzazione della cultura mediatica dominante, il Governo rispose favorendo un evento che, da un lato, puntava ad affermare la specifica identità culturale spagnola, dall'altro, acquisendo gli stessi mezzi della cultura mediatica, giocava su una sapiente tecnica di marketing e promozione della produzione artistica del Paese.

Possiamo, quindi, avanzare una prima conclusione nell'affermare che nel primo mandato socialista vennero poste le basi per le spettacolari commemorazioni del 1992. I Giochi Olimpici di Barcellona, l'Esposizione Universale di Siviglia, la celebrazione del V Centenario della Scoperta dell'America trovano la propria radice in *Europalia*, una sorta di «eccellente laboratorio per verificare di fronte all'immediato futuro, su dati reali, come si deve impostare l'esportazione della [nostra] immagine culturale»¹⁷⁶.

Non c'era alcun miracolo alle spalle della transizione culturale: *Europalia*, in quanto prima mostra collettiva e cassa di risonanza della cultura iberica, testimoniava con enfasi che la «differenza spagnola» era solo un malinteso ed un pittoresco mito creato dalla dittatura.

8. Le «moderne» basi di uno «Stato culturale»

La domanda torna ad essere, come in un circolo, quella di partenza. È opinione condivisa dalla comunità internazionale che la morte di Franco abbia portato la Spagna ad una «rinascita» sia nell'ambito politico sia in quello culturale. Come abbiamo cercato di dimostrare la questione è molto più articolata e sfumata: non è facile nella storia culturale definire nette cronologie, come, d'altro canto, le continuità e le rotture, gli scambi e le influenze reciproche si avvicendano all'interno della produzione artistica. La stessa gestione governativa della cultura, intesa quale spazio d'azione per la «costruzione di cittadini culturali» e quale

¹⁷⁶ Francisco Calvo Serraller, *Delicado equilibrio entre lo mejor y lo peor*, "El País", 7 settembre 1985.

contesto dove, grazie all'arte, «circolano e si plasmano discorsi e rappresentazioni sull'identità nazionale», subì lungo il processo transizionale importanti mutamenti¹⁷⁷.

Si assiste all'implementazione e al rinnovamento delle infrastrutture e, contemporaneamente, all'evoluzione dello stesso campo culturale. Cambia la valutazione sul ruolo dell'arte per la società; la cultura contribuisce ad un'importante ricontestualizzazione del presente. Nonostante la storica svolta della vittoria elettorale socialista, come trapela dall'analisi che abbiamo fin qui condotto sui processi culturali propiziati dai socialisti, la configurazione del campo culturale istituzionale non subì cambiamenti di contenuto, se non di consolidamento e di rafforzamento, rispetto alle politiche democratiche dell'UCD. È sufficiente, ad esempio, considerare le assegnazioni del Premio Cervantes in questo primo mandato del PSOE, o, in egual misura dei Premi Nazionali, tutti riconoscimenti governativi sulla scia del rafforzamento degli equilibri di forza tra generi ed autori già consacrati nella politica della *recuperación* transizionale. Il Premio Cervantes andò nel 1983 a Rafael Alberti, il poeta comunista ed esiliato per eccellenza; nel 1984, invece, fu premiato lo scrittore Ernesto Sabato, redattore del dossier sui crimini compiuti dalla dittatura argentina; nel 1985, invece, fu la volta di Gonzalo Torrente Ballester, esponente di quella generazione che, nata durante la Guerra Civile, aveva mantenuto la propria lucidità e capacità intellettuale, come, d'altra parte, anche il drammaturgo Antonio Buero Vallejo, insignito del premio Cervantes nel 1986, fu uno dei rappresentanti della stoica resistenza culturale alla dittatura.

Arte della moralità, riconciliazione con l'esilio – nel 1984 venne allestita la mostra *El exilio español en México* – oltre alla celebrazione della cultura di resistenza alla dittatura formarono il tessuto del campo culturale istituzionale al quale si aggiunse il dinamismo, l'innovazione, la spontaneità popolare di artisti, come Almodóvar, Alaska o Mariscal, che provenivano «dal basso», dalle correnti sotterranee della *movida*.

Il PSOE ripropose lo stesso schema culturale dell'UCD: attraverso l'istituzionalizzazione di un peculiare percorso artistico spagnolo consolidò la

¹⁷⁷ Applico in questo contesto le riflessioni su significati e valenze della ricerca sulle politiche culturali contenute in: Adrienne Scullion e Beatriz García, *What is Cultural Policy Research*, in "The International Journal of Cultural Policy", Vol. 11, num. 2, luglio 2005, pp. 115-116.

paradossale operazione di recupero della storia culturale accantonata dal franchismo con un patto dell'oblio sulle tematiche politiche più scomode e potenzialmente conflittuali del recente passato dittatoriale.

Non mi soffermerò a lungo su tale politica di integrazione della tradizione culturale antifranchista, fondata su una cosciente e selettiva amnesia del passato in linea con gli stessi schemi ed interpretazioni dei Governi centristi. Mi preme, al contrario, ragionare sullo spirito e sui differenti miti fondativi che animarono la politica culturale socialista nell'obiettivo di consolidamento della democrazia.

Innanzi alla Commissione parlamentare di Educazione e Cultura, Solana dichiarava nel settembre del 1986:

«Signori, basta solo uscire di casa: [...] per comprendere che la cultura non è più una pratica devotamente laica, ornamentale, elitaria. È una pratica avvolgente, totalizzante, nella quale si investe molto tempo e molto denaro, che ha trascendenza strategica ed ideologica di primo ordine e che apre possibilità di impiego. [...] Per tanto, parlo di dare un giro copernicano alle forme di fare cultura. Signori, oggi la cultura è qualcosa di così vasto, così complesso che appare come un'aspirazione globale, integratrice. La domanda culturale oggi nelle società sviluppate è un'aspirazione a forme diverse di vita. Così che abbiamo il coraggio di parlare di *Stato Culturale* come di un'aspirazione e, in parte, di una realtà iniziata. [...] Secondo questa prospettiva è giusto superare la vecchia concezione della cultura come un repertorio di attività più o meno ornamentali e scarsamente relazionate con il sistema di vita»¹⁷⁸.

La relazione tra affermazione delle istituzioni democratiche, potere governativo e cultura, per il PSOE, si concretizzava nell'istituzione di un vero e proprio «Stato culturale». I prodromi del processo di acquisizione di una superiore funzione culturale da parte dello Stato spagnolo si possono già ritracciare in alcune riflessioni dei primi Ministri della Cultura centrista; tuttavia, i socialisti, sulla base della Costituzione del 1978, fecero del concetto di «Stato culturale» il vero comune denominatore della loro politica, la trama sociale, che, in poche occasioni, sfociò in imbarazzante deriva stalinista.

L'idea di Stato culturale fu uno dei motori che animarono la modernizzazione culturale del Paese: le istituzioni statali e le disposizioni in materia di cultura dovevano rendere conto e palesare la «responsabilità» che l'amministrazione pubblica nutriva nei confronti del mondo delle arti, amministrazione che veniva

¹⁷⁸ Ministerio de Cultura, *Perspectivas de política cultural*, op. cit., p. 11. Il corsivo è mio.

concepita, a tutto tondo, come valvola e mecenate per il cambiamento di stile di vita degli spagnoli¹⁷⁹.

L'edificazione di uno Stato culturale «alla francese» passò per l'approvazione di una nuova legislazione, la creazione di istituzioni culturali permanenti in grado di soddisfare la domanda di cultura degli spagnoli, l'acquisizione di pratiche proprie dell'industria culturale, l'incremento di sovvenzioni – non sempre dalle origini e destinazioni chiare– ai promotori di attività culturali.

In Francia, alla fine degli anni Ottanta, si è aperto un vero e proprio dibattito su peculiarità e proprietà di una politica che mira a porre le basi di uno Stato culturale. Con le dovute differenze del caso che vertono essenzialmente sulle dimensioni ed effettiva portata del fenomeno iberico rispetto a quello francese, mi sembra interessante riprendere parte di questa *debacle* sull'efficacia o meno del volontarismo statalista in rapporto alla natura della cultura contemporanea e alla modernizzazione spagnola¹⁸⁰.

Se alla base del dibattito c'è la riflessione sul ruolo della cultura nello spazio pubblico alla fine del XX secolo, il vero tema è la questione di possibili limiti e preoccupanti degenerazioni del «culturale» all'interno della stessa politica culturale. Negli anni di gestione socialista Mitterrand-Lang, il campo di applicazione governativa della cultura, infatti, si estese in modo onnicomprensivo fino a coinvolgere anche tutte le variegata e complesse forme della *mass-culture*. Il principio di democratizzazione e di diffusione dell'alta cultura, così come era inteso da Malraux, si stemperò e assimilò nelle nuove e peculiari forme di circolazione culturale legate alle nuove tecnologie e alle pratiche economiche ad esse connesse. Seppur procedesse da un *background* di sinistra, la capacità del Ministro Lang di pubblicizzare la cultura, di arricchire la stessa di un profondo narcisismo estetico e di estendere strategicamente, fino allo snaturamento stesso, l'idea di diffusione culturale in una pericolosa relazione tra cultura, dimensione ludica industriale e partitocratica, ha portato al socialista un nutrito stuolo di

¹⁷⁹ Utilizzo la definizione di “Stato Culturale” che dà Tusell in: Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. La transición democrática y el gobierno socialista*, op. cit., pp. 356-356.

¹⁸⁰ Riporto a seguire alcuni dei principali autori che hanno preso parte a questo dibattito sul rapporto tra socialisti francesi e politica culturale: Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée* (1987); Jacques Rigaud; *Libre Culture* (1990), Michel Schneider, *La Comédie de la culture* (1993); Marc Fumaroli, *L'Etat culturel* (1991); Henry Bonnier, *Lettre recommandé aux fossoyeurs de la culture* (1992); Robert Abirached, *Le Théâtre et le prince* (1992).

critiche che si concentrano nell'idea della cultura come «moderno» apparato di propaganda di Stato.

Marc Fumaroli, radicalizzando il dibattito, parla di uno «Stato culturale» che si è convertito in una sorta di «religione moderna», di mito e devozione della contemporaneità¹⁸¹. Nel omonimo *pamphlet*, lo storico condanna il potere dello Stato-Providenza francese che, data la sua invadenza capillare, ha bisogno di celebrarsi, di auto-legittimarsi:

«In questo momento di festa, alla fine del 1990, le pareti delle città in Provenza sono ricoperte di grandi annunci. Su un sfondo di mare, proclamano l'apertura di uno spazio regionale per la creazione contemporanea. La notizia è commentata con grandi lettere maiuscole: IL CONSIGLIO REGIONALE DINAMIZZA LE ARTI PLASTICHE. [...] Cosa vuol dire «dinamizzare le arti plastiche», formula che suggerisce un *sex-shop* o un arsenale. [...] Nell'accezione attuale, elefantica [...] la parola *cultura* prende parte a questo vocabolario strano, inquietante, invasore che ha introdotto una specie di funzione divoratrice e la cui bulimia semantica è inesauribile. [...] Lo Stato culturale, allo stesso tempo che pretende essere nazionale, desidera anche essere tutto per tutti, plurale, bambola russa e camaleonte, a seconda del flusso delle mode e delle generazioni. Parola schermo, parola opaca, la parola *cultura* si addice in modo ammirevole ad un arte di governare che amalgama dirigismo e clientelismo, trascendenza nazionale ed immanenza sociologica»¹⁸².

Abbiamo riportato questo estratto dell'opera di Fumaroli perché nell'idea di una «cultura come schermo», come «bulimia semantica» dello Stato, nella parallela deriva mercantilista della volontà di democratizzazione culturale e nella dimensione seducente di un Ministero della Cultura, organizzatore di grandi eventi culturali, si ravvisano analoghe critiche alla politica culturale del PSOE.

È indiscutibile che, dopo il primo mandato socialista, il clima sociale e politico era profondamente differente dal 1982, quando il PSOE ottenne la maggioranza governativa: la Spagna era entrata nella moderna Europa comunitaria, il pericolo di involuzione militare era ormai scongiurato, lo stesso Paese attraversava un momento di grande euforia e di crescita economica senza pari e le istituzioni democratiche parevano definitivamente consolidate.

Nonostante questo fiducioso ed ottimista panorama, il *cambio*, lo slogan del PSOE nel 1982, lasciava lentamente spazio, ancora una volta, ad un sentimento collettivo

¹⁸¹ Marc Fumaroli, *El Estado Cultural. Ensayo sobre una religión moderna*, Acantilado, Barcellona, 2007.

¹⁸² Riporto un estratto di due sezioni del testo di Fumaroli. Ibidem, pp. 13-14 e p. 213.

di disincanto. Certo, il rischio di disillusione è facile quando si parte da una situazione nella quale esiste una notevole considerazione ed aspettativa circa le proposte di cambiamento da parte di un partito che, laddove non si realizzino, provoca sentimenti di frustrazione e disinganno¹⁸³. Non si tratta di una critica *tout court* all'operato del PSOE: è certo che con il tempo sono emerse numerose ombre e sbavature governative rispetto all'euforico slancio iniziale. La gestione della cultura non ne fu esente.

Sergio Vilar, pur parlando del decennio di Felipe González, come un «decennio sorprendente» ha raccolto critiche e acrimoniose invettive sull'operato del Ministero Cultura: assenza di profondità intellettuale e morale, approssimazione ed altalenanza programmatica e tendenza a barricarsi, con un certo autoritarismo, nella maggioranza assoluta socialista¹⁸⁴. Tra tante velenose osservazioni, lo scrittore Sánchez Ferlosio, nel novembre del 1984, in un indicativo articolo «La cultura, questa invenzione del Governo» ha esposto, con grande ironia, le comuni perplessità di un mondo intellettuale che aveva aderito in massa allo slogan *Por el Cambio Cultural*:

«Il Governo socialista non so se per un'ossessione meccanica e cieca di differenziarsi il più possibile dai nazisti, sembra aver adottato la politica culturale che, nella rudezza della sua inettitudine, applica l'opposto della celebre frase di Goebbels. In effetti, se quest'ultimo disse 'Ogni volta che sento la parola cultura tolgo la sicura alla pistola', i socialisti agiscono come se dicessero 'Quando sento la parola cultura preparo un assegno bianco al portatore'. Umanamente bisogna dire che è preferibile l'atteggiamento del Governo socialista, però culturalmente non so cosa è peggio. Aggrava ancor più le cose che tutti imitano questo criterio: l'opposizione, i Governi delle Autonomie, le casse di risparmio, gli organismi parastatali, etc. etc. [...] La cultura rimarrà sempre più esclusivamente concentrata nella pura celebrazione dell'*atto culturale*, ossia, identificata con la sua più stretta presentazione propagandistica. Così, se non bastava il mimetismo con la mentalità pubblicitaria delle grandi marche per far sì che in questa Cena di Trimalcione della cultura socialista la mera spesa risulti attributo di qualità ed ingrediente di qualità, si somma nella stessa direzione, mediante l'omologazione della festa come cultura, la compulsione verso lo sperpero. [...] Un altro fattore che, come inevitabile elemento di accompagnamento naturale, suole

¹⁸³ José Luis Gutiérrez, *La ambición del César: un retrato político y humano de Felipe González*, Temas de Hoy, Madrid, 1993, p. 12.

¹⁸⁴ Sergio Vilar, *La década sorprendente 1976-1986*, Planeta, Barcellona, 1986, pp.175-178 e pp. 182-196. Altro testo che raccoglie critiche alla gestione culturale socialista: Miguel Angel Cortés, *Cultura: del cambio al desengaño*, in Javier Rupérez e Carlos Moro (a cura di), *El decenio González*, Encuentro, Madrid, 1992, pp. 160-170.

essere la propensione festiva e da festival delle attività culturali è l'imperativo della *popolarità* della cultura. [...] La politica culturale di questo Governo si comporta esattamente al contrario dell'*elitismo economico* di Mairena [eteronimo di Machado]: un populismo caro; anzi, carissimo, rovinoso. Anche se, questo sì: "festivo e rinfrescante", soprattutto se il concetto di bibita rinfrescante ci sono anche vini e liquori»¹⁸⁵.

Il socialismo democratico, come nelle altre realtà mediterranee, metteva in luce la degenerazione di un gruppo politico, che, credendo, in toni quasi messianici, alla «missione storica» che gli era stata conferita dal popolo con la maggioranza assoluta elettorale, contribuì all'instaurazione di una fitta trama di reti clientelari, ben poco morale, anche nel mondo della cultura e, con una certa arroganza conferitagli da questa stessa maggioranza, mise la fedeltà al partito prima di qualsiasi altra considerazione e contenuto politico.

Il campo della cultura auspicato dal socialismo in non poche occasioni occultò un certo edonismo partitocratico, una certa ambiguità nelle modalità di ripartizione dei finanziamenti. Sánchez Ferlosio parla di una «Cena di Trimalcione» per indicare il tripudio, spesso irrazionale, di finanziamenti pubblici che andarono ad ingrossare un'occulta rete di relazioni clientelari, corsi estivi universitari che intendevano far sfoggio di mondanità ed incontri culturali che più che altro apparivano come festini tra amici ed incontri triviali. Lo scrittore, quindi, evidenzia un clima di ostentato cameratismo nei confronti degli artisti, in una preoccupante fusione e confusione dello «spirituale» con lo «spiritoso». Lo psichiatra José Aumente aggiunge:

«In ogni modo, rendiamo noto che il PSOE non prospettò mai la possibilità di 'cambiare' il *sistema* ma che, più modestamente, parlò sempre solo di 'cambiare' *all'interno* del sistema. Sarebbe a dire che mai si era proposto di sostituire il paradigma, il contesto di riferimento, che doveva continuare ad essere quello dell'ordine capitalista, con un altro modello. [...] Per tanto, si trattava di 'cambiare' la forma, le modalità, più che la struttura. [...] Dove si sono notate maggiori insufficienze: nella maniera di agire. Io direi, addirittura, nella maggiore o minore efficacia della gestione. È quando la politica si trasforma nell'arte di conservare il potere per il potere [...] e si dimenticano non solo gli *obiettivi* [...] ma non si badano a *mezzi* per rafforzare un potere, allora l'azione politica diventa *manipolazione* della realtà per adattarla a degli interessi che si desidera proteggere. [...] Oggi ci

¹⁸⁵ Rafael Sánchez Ferlosio, *La cultura, ese invento del Gobierno*, "El País", 22 novembre 1984.

troviamo con una tremenda ostentazione di ‘nuovi ricchi’, poca o nessuna accettazione e risposta per la critica, scarsa eleganza per accettarla, alla quale si reagisce con le minacce»¹⁸⁶.

L’avidità per il potere, il profondo attaccamento alla poltrona, minarono i buoni propositi iniziali di una generazione giovane, che si era formata sotto la spinta valoriale dell’antifranchismo. La mutevole retorica e la capacità di modificare capisaldi dell’iniziale programma elettorale, come la volontà di uscire dalla Nato, fatto salvo, poi, predicare la necessità di rimanerci, portarono, nel tempo, ad un’insanabile frattura nella collaborazione tra Stato e mondo intellettuale.

Partendo dall’idea che lo «Stato sapesse meglio di chiunque come provvedere al benessere dei cittadini», il PSOE sposò, quindi, nel bene e nel male, la lunga tradizione rigenerazionista spagnola: il sogno di attivismo statale, quale mezzo per far crescere e prosperare la Spagna, permeò tutta la retorica del PSOE negli anni Ottanta accanto ad un generico, quanto pericoloso, riferimento al «popolo» e alla cittadinanza, come nesso spirituale ed operativo per tale attivismo.

Il forte determinismo pragmatico socialista modificò forze e pulsioni all’interno del campo culturale e la correlata, quanto provinciale, «morale del successo» investì tutto lo spazio pubblico spagnolo, anche quello artistico. Il PSOE, tuttavia, riuscì nel proprio intento: grazie ad una spinta verso un nazionalismo di natura rigenerazionista e, con una certa leggerezza, inclinato al rischio, ruppe l’isolamento ed il muro di vetro che separava la Spagna dalla modernità occidentale.

Romper il muro di vetro: lo Stato culturale «postmoderno», edificato dal PSOE nel suo primo mandato governativo, anticipò la modernità metallica e futuribile, di una città come Bilbao, che, grazie all’estetica dell’architettura del Guggenheim Museum di Frank Gehry (1997), dimenticò, rivitalizzandosi, l’antica e monotona opacità franchista. Così, la Spagna, attraverso una politica culturale, non esente da cinismi e sapienti spettacolarizzazioni, pose le basi per uno Stato culturale, che, scalzando le funzioni della Chiesa, divenne un ottimo sostituto della religione e, occultando l’ansia governativa per ritardi ed inadeguatezze del Paese, contribuì alla transizione verso un redditizio ed impattante allestimento di una strategica e quantomai visibile modernizzazione da parte dell’amministrazione statale.

¹⁸⁶ José Aumente, *De los ‘fines’ y de los ‘medios’ en el Gobierno Psoe*, “El País”, 23 marzo 1985.



Figura 9 Il Ministero della Cultura nella nuova sede in Plaza del Rey (Madrid, 1986)

Conclusioni: Continuità e rotture della transizione culturale alla democrazia

«Nonostante la seria disoccupazione, la vita culturale in Spagna sta esplodendo. Oggi gli spagnoli provano uno spiccato sentimento di orgoglio nazionale; una recente pioggia di articoli della stampa europea e spagnola hanno descritto Madrid come la nuova mecca della cultura ed i gusti sono ora più eclettici. [...] Da ultimo, Madrid ha recuperato lo stile di vita con il quale si viveva prima della Guerra Civile – socialisti ed aristocratici assieme, una stampa molto letteraria, gossip e buona conversazione. [...] Quanto dell'attuale rinascita culturale è dovuto ai Socialisti ora al potere? Alcuni dei loro perfezionamenti sono stati una benevola forma di apparenza. Dal momento che non sono stati capaci di offrire quanto sarebbe stato necessario per realizzare dei cambiamenti sociali ed economici profondi, hanno fatto pressioni sulla cultura, che fornisce loro risultati immediati a prezzi d'occasione. [...] Oggi la Spagna sembra improvvisamente immersa in una sorta di ottimistico bagliore culturale. [...]»¹.

La lunga cronaca di Barbara Probst Solomon, dalle patinate pagine del *New York Times*, mette in evidenza la curiosità che la «rinascita culturale» di Madrid e più in generale della Spagna postfranchista stava sollevando nella comunità internazionale alla metà degli anni Ottanta. Il cambiamento della Spagna democratica era un dato di fatto: nonostante i problemi di occupazione ed economici del Paese, l'euforia ed orgoglio per la crescita dei consumi culturali da parte dei cittadini era palese e raccoglieva gli stupiti consensi degli osservatori internazionali. Ottimismo e consapevolezza su come Madrid si stesse convertendo nella «nuova mecca della cultura» animavano l'identità di un Paese che viveva immerso in un complesso processo di modernizzazione che, come dichiarò con una certa esagerazione il Vicepresidente Alfonso Guerra, aveva il compito di far sì che «la Spagna non verrà riconosciuta nemmeno dalla madre che la partorì».

Quest'operazione di cambiamento, di transizione da uno Stato periferico e secondario ad una realtà socio-culturale vitale e dinamica, fu condotta in Spagna grazie anche ad una peculiare relazione tra lo stesso Stato ed il campo della cultura. L'interrogativo con il quale abbiamo aperto questo lavoro, ovvero se il processo di transizione alla democrazia implicò anche una peculiare forma di transizione culturale governativa, o, per spiegarci meglio, se la transizione del

¹ Barbara Probst Solomon, *Spain's literary revival*, "The New York Times – Books Review", 15 gennaio 1984.

campo delle arti contribuì alla trasformazione democratica dell'impalcatura statale franchista, ha ricevuto senz'altro risposta affermativa.

Tuttavia, come abbiamo cercato di dimostrare, la risposta a questo interrogativo implica confrontare e, allo stesso tempo, tenere assieme i diversi filoni interpretativi sulle politiche culturali governative e relazionarli al più complessivo discorso politico del processo transizionale.

In primo luogo, quindi, questo studio ha cercato di dimostrare attraverso un approccio interdisciplinare e grazie a molteplici fonti provenienti dai fondi amministrativi del *Ministerio de Cultura*, come il campo della cultura, inteso come ambito extra-scolastico, rivesta un ruolo costitutivo essenziale nella formazione di uno Stato democratico. L'attività culturale, nella propria ambiguità concettuale, non è semplicemente un simbolico «prodotto dello Stato», bensì qualcosa di più e ben più complesso. In quanto sistema articolato di significati e significanti intrattiene una sfumata relazione con lo Stato, che attraverso lo stesso campo della cultura si legittima, distingue e trasforma; le istituzioni governative, a loro volta, sono influenzate dal ruolo che la cultura e gli attori che la diffondono detengono nello spazio pubblico². In secondo luogo, grazie all'approccio *culturalista* delle scienze sociali, nello stilare il percorso di normalizzazione democratica delle politiche culturali governative è stato possibile mettere in evidenza come il cambiamento da un lato sia stato credibile e portato a termine grazie ad una volontà governativa «dall'alto», dall'altro, come alla volontà di trasformazione ministeriale fece da contraltare una costante spinta e stimolo «dal basso», da parte delle associazioni cittadine e dei comitati che chiedevano più servizi ed istituzioni culturali in città, in un contesto dove la transizione della cultura politica e della produzione culturale anticipò ed influenzò i cambiamenti politici del Paese³.

Pertanto, dal punto di vista del campo della cultura non è possibile parlare di una transizione alla democrazia esclusivamente come patto e processo guidato dalle élite del Paese, bensì, ad indirizzare o, comunque, guidare e riempire di contenuti l'agenda culturale governativa fu la stessa società spagnola che desiderava il cambiamento ed il riallineamento tra le istituzioni ufficiali e la «Spagna reale».

² Cfr. George Steinmetz, *State/Culture. State-Formation after the Cultural Turn*, Cornell University Press, New York, 1999.

³ Cfr. Salvador Giner San Julián, *Sazón y desazón en la cultura española*, in "Reis: Revista española de investigaciones sociológicas", n. 100, 2002, pp. 167-183.

Condivido, pertanto, la posizione di Álvaro Soto che interpreta la transizione come una somma di accordi tra l'élite politica proveniente dal franchismo e l'opposizione; all'interno di questi accordi la cittadinanza, mobilitandosi, obbligò le istituzioni governative a modificare il proprio discorso politico e ad adattarsi alle esigenze della società⁴.

La relazione tra Stato e cultura negli anni di transizione alla democrazia fu dialettica: i simboli che costituirono il complesso tessuto semantico del campo culturale guidarono gli spagnoli alla ricerca di una nuova identità democratica e, allo stesso tempo, «strumentalmente» il contesto culturale fu utilizzato come mezzo per arricchirsi (in senso lato) e far sfoggio di potere e rinnovato carisma. D'altro canto, un dato che le stesse autorità franchiste avevano ben chiaro era che la Spagna non era una grande potenza economica o politica, era sì, invece, la terra che aveva dato i natali a grandi geni dell'arte, che costituivano un prezioso «capitale sociale e culturale» per l'identità spagnola.

Nella dimensione dialettica Stato/cultura, si palesa come il processo di transizione alla democrazia spagnolo fu attraversato da molteplici continuità, o per meglio dire, «dal dilatarsi» di uno spazio culturale già delineato nel anni del tardo-franchismo. Il primo nodo critico che ho cercato di evidenziare è la continuità di gestione: la comparsa nella Spagna di Franco degli anni Sessanta di una società civile predemocratica determinò il decollo ed il successo di una cultura liberale non autoritaria.

Al principio, infatti, la dittatura di Franco aveva perseguito una politica culturale essenzialmente fascista, che, dopo la sconfitta nel 1945 delle potenze dell'Asse, virò in modo decisivo verso il nazionalcattolicesimo. Molti autori hanno messo in evidenza come il franchismo «perse la battaglia della cultura», dal momento che, all'interno delle stesse istituzioni, emerse in tutti i campi una produzione culturale in linea con le altre democrazie occidentali, che, successivamente, rappresentò la base del panorama culturale transizionale.

Non è sufficiente liquidare la questione in termini di sconfitta del franchismo; la politica culturale dell'ultima fase del franchismo deve essere interpretata in termini di produzione di un nuovo discorso di legittimazione dello Stato. L'agenda della politica culturale governativa si riempì di nuovi contenuti che celebrassero la

⁴ Álvaro Soto, *Transición y cambio en España (1975-1996)*, op. cit., pp. 31-33.

consolidazione della «pace» di Franco e la capacità del nuovo Stato «modernizzato» di andare incontro alle necessità materiali della popolazione. Partendo da questi presupposti, non è possibile constatare semplicemente una sconfitta franchista dal punto di vista della cultura, al contrario, fino all'ultimo la dittatura lottò per imporre la propria visione ed inglobare al proprio interno in un'ottica rigorosamente nazionalista le grandi personalità artistiche del Paese, anche quelle provenienti dalla cornice ideologica dell'opposizione.

Se dal punto di vista dell'alta cultura nel tardofranchismo il risultato fu un paesaggio artistico eterogeneo, in bilico tra l'ambiguità governativa ed il paradosso franchista di un'apertura senza ripercussioni politiche e sotterranea, la produzione popolare e commerciale rimase fortemente ancorata alla legittimità e agli stereotipi nazionalcattolici della dittatura.

Pertanto, più che parlare di una «rottura» culturale postfranchista è meglio applicare la chiaroscurata nozione di «normalizzazione» e «riforma» a partire da una controversa e sfilacciata trasformazione che si era già avviata alla fine degli anni Cinquanta.

La prima grande continuità con l'impalcatura franchista è di natura amministrativa. L'attore protagonista della nostra narrazione, il *Ministerio de Cultura*, fu un diretto erede delle istituzioni culturali franchiste. Inoltre, lo stesso Ministero di Cultura, sia nelle sue politiche sia nella sua struttura burocratica, esemplifica alla perfezione le modalità in cui venne condotto il processo di transizione alla democrazia in Spagna: nacque dalle ceneri del *Ministerio de Información y Turismo*, il Ministero che dal 1951 gestiva divulgazione e censura della cultura nel Paese, e, dalla frettolosa unificazione ad alluvione delle strutture culturali provenienti dal *Movimiento* e dalle Organizzazioni Sindacali franchiste, oltre che dalla *Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural* del *Ministerio de Educación y Ciencia*, che, con la dittatura, aveva gestito l'alta cultura in un'ottica di rigida separazione.

Il Ministero della Cultura, pertanto, fu un contenitore eterogeneo di differenti comparti dell'ex amministrazione franchista e, dal momento che la transizione politica fu condotta senza alterare la legalità esistente e con i minori costi sociali, non si realizzò alcuna frattura, potenzialmente conflittuale, con le strutture statali del precedente regime. Non vi fu epurazione dei funzionari franchisti, bensì, con

un approccio realista e pragmatico, si procrastinò una più complessiva riforma dell'amministrazione statale, per lavorare invece sui contenuti e l'estetica della recuperata democrazia.

Il decreto governativo, che il 4 luglio del 1977 istituì il Ministero, è decisamente trasparente in merito alle funzioni della nuova struttura:

«La grandezza ed intensità dei cambiamenti politici che ha vissuto la società spagnola, la necessità profondamente sentita di ottenere una maggiore efficacia nella direzione dei compiti politico-amministrativi, l'opportunità di coordinare organi dispersi che convergono nelle loro funzioni sugli stessi settori sociali, la domanda di un'azione pubblica più intensa in alcuni campi [...] rendevano necessario un corrispondente cambiamento nell'Amministrazione dello Stato. [...] Tuttavia, questo decreto regio limita la propria portata ad una prima fase di ristrutturazione amministrativa [...] La creazione del *Ministerio de Cultura y Bienestar* colma una lacuna dell'azione amministrativa, conferendo alla politica culturale e sociale l'adeguato strumento per la sua futura espansione»⁵.

La riforma venne condotta dall'alto attraverso misure e decreti governativi, tuttavia, la decisione di istituire un Ministero della Cultura fu la diretta conseguenza della coscienza diffusa nella società spagnola che «la battaglia culturale» era stata persa dal franchismo dal momento che nel lungo quarantennio dittatoriale gli interventi legislativi per la protezione della cultura erano stati ridotti, le competenze mal distribuite tra diversi enti ed i beni culturali erano stati colpiti da un processo di costante degrado.

Le riviste dell'opposizione al franchismo avevano, in toni critici, già sviluppato il dibattito sull'esistenza o meno di una «cultura franchista»⁶, la morte di Franco, pertanto, comportò l'apertura ufficiale di una «questione culturale» spagnola. Il Ministero di Cultura, infatti, come affermò Pío Cabanillas doveva acquisire «un focus immaginativo», dal momento che «questo Paese è cambiato, ed è cambiato molto. Creare, pensare, dubitare, sbagliarsi, ricercare, conoscere e dibattere non sono più concepiti come azioni sospettose, ma come obblighi primari dello

⁵ Real Decreto 1558 de 4 de julio 1977, Boletín Oficial del Estado n. 159.

⁶ Cfr., ad esempio, ¿ *Existe una cultura española?*, in “Cuadernos para el Diálogo”, agosto 1974, num. extraord. XLII. *La cultura en la España del siglo XX*, in “Triunfo”, 17 giugno 1972, num. speciale 507. *La cultura española durante el franquismo*, in “Reseña”, dicembre 1975, num. speciale 100. *Diagnóstico sobre la cultura española*, in “Reseña”, gennaio 1976, num. 91.

spagnolo d'oggi. Tutti siamo d'accordo che lo Stato non deve imporre la cultura per decreto ma promuoverla, difenderla e diffonderla»⁷.

La continuità delle strutture amministrative venne, quindi, sfumata da una serie di principi di rottura che dovevano animare la politica culturale democratica, in netta antitesi allo Stato franchista. La questione culturale, inoltre, fu «dall'alto» legittimata perché per rendere evidente il cambiamento istituzionale erano necessari anche dei «discorsi di ostentazione», ovvero dei segni e delle simbologie facilmente riconoscibili per la società spagnola sulla trasformazione in corso.

Con l'espressione «discorsi di ostentazione», abbiamo cercato di dimostrare come il Ministero della Cultura, in sé e per sé, fu un prodotto del discorso sociale della transizione. Lo Stato neo-democratico, alla ricerca di una nuova definizione identitaria in una fase di rottura storica cercò di cristallizzare la nuova realtà attraverso un'istituzione che si proponeva di «rendere più facile e stimolare la creazione e l'attività culturale in maniera libera e spontanea»⁸.

Il Ministero di Cultura si convertì in un «segno» di democratizzazione istituzionale e, al di là delle concrete realizzazioni dello stesso, si propose come frutto diretto del nuovo discorso egemonico democratico che si opponeva al franchismo. In questo modo le continuità con la gestione del campo della cultura franchista furono sovrastate dalla pubblica evidenza di una riforma dei contenuti della politica culturale auspicata dallo Stato neo-democratico.

Le continuità con il passato, però, rimasero numerose. Si è visto come lo Stato, secondo le stesse indicazioni della Costituzione del 1978, mantenne notevole protagonismo culturale nella vita pubblica: fu confermata, seppure nel tentativo di rendere possibile una capillare «democratizzazione culturale», la necessità per il campo dell'arte di un'importante presenza pubblica che potesse supplire ad eventuali limiti ed insufficienze delle attività private.

Nonostante il vivace spirito democratizzatore che animò le dichiarazioni dei Ministri di Cultura, le continuità con il passato si possono leggere in più contesti: la censura rimase uno spettro per il campo dell'arte ben oltre la morte di Franco.

⁷ Pío Cabanillas: *defensa y difusión de la cultura, acciones fundamentales del Estado*, "ABC", 30 luglio 1977.

⁸ AGA, *Cultura Secretaría General Técnica*, Consejos de Ministros (junio-julio 1977), Nota-Informe al proyecto de Real Decreto sobre estructura organica y funciones del Ministerio de Cultura, c. 73792.

Opere d'arte che affrontavano tematiche «scomode» o potenzialmente «conflittuali», come le Forze Armate, la repressione politica tardo-franchista, il terrorismo nazionalista o l'apertura ad una maggiore libertà nei costumi sessuali furono gestite il più delle volte in modo contraddittorio dalle istituzioni culturali governative.

Come spiega Genoveva Queípo de Llano, si arrivò alla libertà d'espressione in modo rapido anche se graduale⁹. Misure progressive di cambiamento e di trasformazione rappresentarono una costante nel processo di transizione spagnola.

Ad esempio, la gestione della politica artistica dopo la morte di Franco fu analoga al cammino intrapreso negli anni del tardo-franchismo: promuovere i giovani talenti spagnoli, l'avanguardia e la produzione spagnola di qualità come mezzo di *national aggrandizement* rispetto alla comunità internazionale non fu un elemento di novità del processo di democratizzazione. D'altro canto, se ci spostiamo nel versante della cultura popolare, le strutture e le istituzioni applicate per popolarizzare l'arte (come i *teleclubs*), furono le stesse introdotte da Fraga, nella sua peculiare concezione di cultura come strumento antropologico di civilizzazione, conciliazione e modernizzazione della cittadinanza.

È possibile, quindi, arrivare ad una prima conclusione. La transizione alla democrazia, anche dal punto di vista della gestione del campo della cultura, fu gestita «dall'interno» del regime dittatoriale, nonostante le spinte provenienti dalla società. Non sorprende, pertanto, che mezzi, strutture ed uomini fossero gli stessi della fase di *apertura* dello Stato franchista. Ciò che invece preme sottolineare è come nell'essenza e nella filosofia dello stesso processo vi fu «rottura», attraverso procedimenti riformisti e di recupero delle figure artistiche ed intellettuali di opposizione al franchismo.

Questa considerazione può essere applicata alla stessa transizione del campo delle arti. Il Ministero della Cultura, nelle dimensioni «alte» e «basse» della propria politica, adottò forme gestionali del passato franchista ma con un impegno nuovo, quello di istituzionalizzare e far circolare valori e principi democratici.

⁹ Genoveva García Queipo de Llano, *La cultura en tiempos de transición*, in José María Jover Zamora (direttore), *Historia de España de Menéndez Pidal*, op. cit., p. 670.

Pertanto, nel campo dell'arti plastiche, si vi fu un generale richiamo alle politiche artistiche degli anni Cinquanta e Sessanta, tuttavia, lo stesso significato di questa politica fu capovolto. Non esente da obiettivi di carisma per la rinnovata identità democratica, la politica culturale negli anni di transizione fu di «recupero» e «riscatto», una sorta di «bilancio morale» che avesse la funzione di «integrare» la produzione culturale repubblicana ed antifranchista alla nuova realtà democratica. Gli artisti dell'esilio, come Picasso, o i grandi maestri dell'avanguardia repubblicana come Miró, la generazione dell'avanguardia astratta ed informalista degli anni Cinquanta, ad esempio Tàpies, divennero i riferimenti iconografici della nuova cittadinanza democratica e, secondo la rilettura governativa, simboli di pacificazione, riconciliazione, concordia.

Immagini e forme solari, la semplicità dei colori primari, la difesa del popolo catalano all'interno di un generale pluralismo spagnolo nell'opera di Miró ed il *Guernica* di Picasso, una volta tornato dal suo lungo esilio, in quanto icona di riconciliazione, libertà e rifiuto della guerra dipinsero la nuova identità della Spagna postfranchista.

Eguale, le misure di diffusione della cultura alla società spagnola, attraverso *teleclubs*, *aulas de cultura*, *misiones culturales* intendevano sinceramente dare una prima risposta all'imperativo della democrazia culturale; costituirono una risposta alle profonde fratture e diseguaglianze culturali presenti nella società spagnola postfranchista ed un primo tentativo, attraverso la produzione culturale, di sanare le ferite di un tessuto sociale che portava i segni dello squilibrato sviluppo franchista.

Stessi mezzi per nuovi contenuti: il messaggio della politica culturale transizionale, attraverso il ventaglio di attività che mise in campo il Ministero della Cultura e che abbiamo cercato di riportare sistematicamente in questo lavoro, funse da simbolica cerimonia di «esorcismo della violenza» e da modello per la ricostruzione ed il rafforzamento morale di una rinnovata dimensione civica del Paese¹⁰.

La transizione alla democrazia spagnola, infatti, nonostante l'aver acquisito nel tempo una valenza quasi esemplare, non fu esente da alti tassi di violenza ed atti

¹⁰ Víctor 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.

terroristici; la cultura, nella sua complessa relazione con lo Stato spagnolo, divenne, pertanto, una specie di spazio protetto, di riconciliazione, di crescita e modernità e di strumento, secondo l'ottica governativa, in grado di legittimare le «buone intenzioni» della restaurata Monarchia spagnola senza incorrere nel rischio di tensioni sociali, politiche o militari.

Nel corso della mia analisi, ho, inoltre, provato a dare un giudizio sull'operato culturale dei governi centristi dell'UCD. La letteratura ha per lo più liquidato la questione con giudizi simili a quelli di Fernández Prado che ricorda «ministri più o meno decorativi o nominati per accontentare qualche settore, assenza di fiducia, poco interesse per le missioni affidate... Gli anni di gestione dell'UCD offrono una certa immagine di provvisorietà, uno dei cui aspetti principali è senza dubbio la complessa e peculiare composizione del personale che costituisce la struttura base di questo dipartimento culturale: una parte significativa dei suoi membri, alte cariche incluse, avevano avuto accesso all'amministrazione come eredi del già ricordato 'bottino di guerra'¹¹.

Non è facile misurare i risultati di una determinata politica culturale in termini oggettivi. Tuttavia, l'operato centrista deve essere inquadrato in una situazione transizionale dominata dall'improvvisazione e dalla riforma normativa, oltre che dall'oscillante atteggiamento politico tra l'interventismo e l'astensionismo culturale di un'élite statale che proveniva dal dirigismo franchista e allo stesso tempo sposava le idee liberali di non intervento nel campo delle arti.

I Governi riformisti dell'UCD, infatti, amministrarono in un precario equilibrio tra domanda sociale di rottura rispetto al franchismo e spinte alla continuità da parte di alcuni quadri politici. Inoltre, l'assenza di un esplicito disegno su come condurre la transizione e la generale instabilità della situazione politica si concretizzarono in una politica culturale piuttosto provvisoria ed erratica: la crisi economica e l'esistenza di necessità statali più urgenti contribuirono ad un'azione mutevole, oscillante e ben poco delineata.

I giudizi del PSOE furono ancor più negativi. Salvador Clotas, membro della Commissione Cultura socialista negli anni di transizione, infatti, afferma «Senza dubbio si è prodotto un cambiamento culturale. Partivamo da un panorama piuttosto desolante. La creazione soggiogata dalla censura, la varietà culturale e

¹¹ Emiliano Fernández Prado, *La política cultural. Qué es y para que sirve*, op. cit., p. 117.

linguistica repressa o proibita, diseguaglianze sociali e territoriali enormi, una cultura ufficiale obsoleta, mancanza di infrastrutture e mezzi, un livello di pratica culturale dei cittadini molto lontano dalla media europea ed una cultura che più in là della frontiera esisteva solo come denuncia della più lunga dittatura fascista d'Europa»¹².

È indubbio che i centristi non seppero affrontare in modo sistematico le lacune del Paese. Tuttavia, il loro merito, grazie anche all'esempio delle organizzazioni culturali internazionali, fu quello di aprire il dibattito sulle funzioni ed obblighi dello Stato spagnolo rispetto al campo della cultura ed in relazione al percorso di normalizzazione democratica. Utilizzando il concetto foucaultiano di *gouvernementalité*, si può concludere che i nuovi simboli della cultura normalizzati e recuperati dal passato repubblicano antifranchista, furono applicati dai Governi UCD come nuova forma di divulgazione culturale per la società, producendo una peculiare modalità di controllo sociale per la quale gli stessi cittadini grazie a tali conoscenze acquisirono dei nuovi riferimenti guida per la vita collettiva ed individuale e, di conseguenza, dei nuovi modelli di comportamento da introiettare ed assimilare.

Allo stesso tempo, la tendenza a «governare» dall'interno il processo di passaggio dalle strutture dittatoriali a quelle democratiche si legge nel complesso procedimento di contenimento della democrazia popolare e partecipativa che proveniva dalle mobilitazioni delle associazioni cittadine che chiedevano più spazi per la fruizione e creazione culturale.

Il Partito socialista, dapprima con l'esperienza di Governo municipale del 1979, e, poi, con la maggioranza assoluta del 1982, governò e recepì al proprio interno la domanda di cultura proveniente dalle associazioni cittadine. È complessa la relazione tra spinta euforica al cambiamento che visse la società spagnola e il parallelo percorso di disincanto, disillusione e conseguente smobilitazione politica che caratterizzò gli spagnoli negli anni di transizione.

Ho cercato di interpretare questa dicotomica relazione nell'ottica della politica culturale governativa. I Governi centristi, rendendosi conto di questo «desiderio di cultura» agirono, seppur con profonde oscillazioni e perplessità, verso l'assunzione

¹² Salvador Clotas, *Notas sobre el cambio cultural en España*, in Carla Prestigiacomo e Maria Caterina Ruta (a cura di), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, op. cit., p. 34.

di decisioni di politica culturale «senza politica culturale». Con altre parole si potrebbe dire che l'UCD, attraverso il Ministero di Cultura, pose le basi per la creazione di una struttura che diffondesse nuovi simboli culturali all'interno di una idea strumentale di riforma, smantellamento e graduale sostituzione di una differente legittimità. Se recuperiamo le tesi di Michael Billing in *Banal Nationalism*, il Ministero della Cultura, con le attività che ho nel dettaglio analizzato, attraverso un'azione di rivalorizzazione del patrimonio artistico nazionale classico e contemporaneo, contribuì a trasmettere nuove rappresentazioni quotidiane dell'identità democratica della Spagna in grado di creare solidarietà ed appartenenza condivisa¹³. Tra queste rappresentazioni, grazie allo spazio che lo stesso Ministero diede al pluralismo culturale, la «diversità» dei «popoli spagnoli», successivamente istituzionalizzata attraverso il processo di decentramento di funzioni della politica culturale alle Comunità Autonome secondo i dettami della Costituzione del 1978, collaborò a ritrarre il nuovo volto democratico e pluralista della Spagna postfranchista.

Le questioni di definizione dell'identità, infatti, sono centrali all'interno dei processi di cambiamento e crisi, come fu il processo di transizione spagnola; la vittoria socialista del 1982 rappresentò, in quest'ottica, il «consolidamento» e la definitiva instaurazione socialmente accettata della Monarchia parlamentare.

In quest'ultima fase del processo di transizione, la politica culturale acquisì ancor più rilevanza. Sia nella campagna elettorale del PSOE sia nelle dichiarazioni di Javier Solana, primo Ministro di Cultura, la cultura è interpretata come «fonte di energia socialista». La politica culturale, interpretata dal Governo PSOE in un'ottica squisitamente sociologica e di miglioramento delle condizioni materiali di vita della popolazione, rappresentò uno strumento che avrebbe consentito alla Spagna di «cambiare vita»; lo Stato, cercando la diretta collaborazione del mondo delle arti, puntò non solo a delle politiche di «democratizzazione» culturale ma di vera e propria «democrazia» culturale. Se per i Governi centristi al centro delle politiche culturali c'era il recupero e la reintegrazione delle figure artistiche esiliate o censurate dal franchismo nell'obiettivo di definire moralmente la nuova identità democratica, per i socialisti la «democrazia culturale» si palesava nel tentativo di far partecipare alla cultura i gruppi tradizionalmente lontani da quest'ultima sia

¹³ Michael Billing, *Banal Nationalism*, Sage, London, 1995.

nelle sue forme elevate sia nelle sue forme «alternative», come il rock, i fumetti o l'arte pop, oltre che nell'applicazione della politica culturale come strumento per alleviare i problemi economici e di disoccupazione che stava affrontando il Paese. La Spagna si riallineò perfettamente agli obiettivi, stili e tendenze della politica culturale contemporanea delle altre realtà democratiche e attraverso quest'ultima manifestò la propria eguaglianza al resto dei Paesi della Comunità Europea: la decentralizzazione di uno Stato tradizionalmente centralista, la protezione delle nuove forme espressive, anche di quelle più alternative e trasgressive, l'attenzione amministrativa per gli interessi «postmaterialisti» delle nuove classi medie, la protezione particolare per le nuove forme d'espressione culturale, il tentativo di animazione culturale compongono il mosaico di iniziative del Ministero della Cultura socialista.

In questa fase finale del processo di democratizzazione della Spagna, inoltre, si ravvisa un'attenzione per la dimensione estetica nella politica culturale del tutto particolare. Il Ministero della Cultura si trasformò in uno degli strumenti di modernizzazione del Paese: nel tentativo di compensare le profonde diseguaglianze socio-culturali della Spagna, l'istituzione con i socialisti rappresentò oltre che lo strumento per il consolidamento della democrazia il vettore pragmatico della socializzazione della «modernità» spagnola. L'arte contemporanea, come le forme popolari provenienti dai movimenti underground della *movida*, costituirono l'emblema e lo strumento poetico per divulgare il tentativo di edificazione di una nuova identità moderna della Spagna socialista.

Lo stesso Solana in un'intervista ne *La Luna de Madrid*, la pubblicazione ufficiale della *movida* madrilenas, definisce la propria idea di «cultura» e «modernità»:

«D. Che cos'è la cultura? R. [...] Per me è una forma di vivere. [...] È lo sviluppo della personalità per dirlo in termini molto generali. [...] Si potenzia dal punto di vista politico che la società abbia uno sviluppo ed una condizione di vita che permetta poter creare in libertà, poter stare nella strada in tutte le sue manifestazioni. [...] Io sono della strada e non devo fare solo un lavoro d'ufficio, se non che un aspetto importante del mio lavoro è ascoltare, essere dove è la vita che è la strada, avere gli occhi ben attenti e gli occhi ben aperti [...] D. Che le sembra della *movida* madrilenas? R. Dai! Mi sembra straordinaria. Con i miei limiti cerco di seguirla. Percepisco un clima molto grato che si sta sviluppando non solo a Madrid, ma anche in altre città»¹⁴.

¹⁴ Paco Morales, *Javier Solana*, in «La Luna de Madrid», n. 15, febbraio 1985.

Madrid, all'interno di questo processo, catalizzò finanziamenti ed eventi culturali con l'obiettivo di far sì che la capitale, grazie al fermento culturale che la contraddistinse, fungesse da bandiera del «cambiamento» in corso. Anzi, i socialisti andarono oltre e promossero dall'alto la stessa estetica della «post-modernità» che emergeva «dal basso», da popolari movimenti cittadini al principio al margine dell'ufficialità governativa.

Nel corso di questo lavoro, ho, quindi, cercato di dimostrare come la transizione della politica culturale dalla dittatura franchista alla democrazia abbia implicato un complesso procedimento di rottura e di ridefinizione della categoria di «cultura» da parte dello Stato spagnolo. Nonostante la trasformazione sia avvenuta «dall'interno» e «dalla riforma» delle stesse istituzioni franchiste, da una condizione di rigida e di strumentale separazione tra cultura alta e popolare, la democratizzazione spagnola ha implicato il progressivo riavvicinamento delle due dimensioni, *high* e *low*.

Non a caso si è parlato anche di una probabile esagerazione in questo contatto tra cultura d'élite e popolare: nel tentativo di aggiornare il campo culturale con un nuovo profilo democratico, l'estensione dello stesso campo gestito dall'amministrazione pubblica ha superato i propri confini, tanto che è possibile applicare la nozione di *tout culturel* anche per la Spagna e di un allargamento della nozione di arte pericolosamente onnicomprensiva per la qualità della produzione artistica del Paese.

Su questo punto si sono concentrate le critiche all'operato culturale del PSOE, artefice di un complessivo ed interessante progetto di democrazia culturale e allo stesso tempo responsabile della degenerazione in senso clientelare ed economicista della relazione tra Governo ed i vari campi della vita pubblica, anche quello artistico. La cultura, intesa come settore del *welfare* governativo, ha assorbito e sofferto tutte le lacune ed i difetti dei modelli latini di Stato sociale¹⁵.

In una condizione di progressiva maturazione della politica culturale, la Spagna socialista ha patito tutti i pericolosi e degeneranti limiti di un sistema frammentato e corporativista, fortemente polarizzato tra picchi di generosità e zone nere nella

¹⁵ Cfr. Maurizio Ferrera (a cura di), *Welfare State Reform in Southern Europe: Fighting Poverty and Social Exclusion in Italy, Spain, Portugal and Greece*, Routledge, Londra, 2005.

protezione, momenti di grande collusione tra attori pubblici e non pubblici e la persistenza di occulte forme clientelari, la formazione di complicate dinamiche di patrocinio e, quindi, l'assenza di un'effettiva razionalità e di efficienza nell'amministrazione.

Nel romanzo *Il Premio* (1996), lo scrittore Manuel Vázquez Montalbán immagina che il detective Pepe Carvalho debba risolvere l'enigma della morte di Lázaro Cortasal, finanziere ricchissimo, legato al mondo della politica, degli affari, della cultura, in un perverso intreccio e sovrapposizione di campi: l'omicidio non a caso avviene durante la cerimonia di consegna di un importante premio letterario; arrivismo, corruzione, disillusione, fiumi di denaro e politica in un progressivo impoverimento e svuotamento dell'arte a vantaggio di un design d'avanguardia a tutti i costi ricercato e di facile impatto¹⁶.

Nonostante pericolose mancanze e poco rassicuranti collusioni tra economia e cultura, è evidente che grazie anche alle politiche governative relative al campo delle arti e al tentativo di coinvolgimento degli artisti nella sfera pubblica, la Spagna già alla metà degli anni Ottanta era profondamente diversa da quella che era solo poco più di dieci anni prima.

Il dinamismo delle nuove classi medie spagnole ha profondamente colpito l'attenzione degli osservatori internazionali, che spesso hanno ravvisato una sorta di «ricetta magica» nella rapidità dei cambiamenti della Spagna postfranchista.

Con questo lavoro ho cercato di sfatare questo mito: la transizione alla democrazia ha costituito un percorso articolato, dove continuità e rotture si sono intrecciate e complicate a vicenda in un contesto di progressiva mercantilizazione della cultura; lo studio della relazione tra l'amministrazione statale e il campo della cultura rientra in questo delicato equilibrio di profonde trasformazioni nella continuità della legalità dello Stato spagnolo.

Il paradigma della democrazia culturale, in quanto ripristino del diritto alla cultura come uno dei diritti civili fondamentali, ha influenzato e modellato la transizione spagnola: quest'analisi che assume la cultura sia come insieme di attività artistiche ed estetiche, sia come stile di vita in una prospettiva socio-antropologica¹⁷ ha cercato, pertanto, di dimostrare come una «storia sociale» della transizione, come

¹⁶ Manuel Vázquez Montalbán, *Il Premio*, Feltrinelli, Milano, 1998.

¹⁷ José Vidal-Beneyto, *Hacia una fundamentación teórica de la política cultural*, "Reis: Revista española de investigaciones sociológicas", n. 16, 1981, p. 128.

può essere lo studio diacronico della politica dei Governi spagnoli in materia artistica, all'interno delle profonde trasformazioni che la categoria di cultura ha subito negli anni del tardo-capitalismo, possa aiutare a comprendere l'intima relazione esistente tra il secondo franchismo ed il processo di democratizzazione¹⁸.

Nel costante cammino di spoliticizzazione e deideologizzazione degli attori del campo della cultura, la continuità di interpreti, stili e forme del secondo franchismo è stata superata dall'agenda politica del Ministero di Cultura, peculiare attore in un contesto culturale di cambiamento e dinamismo: dopo anni di rigido connubio tra etica ed estetica, la relazione tra artista ed amministrazione politica – non senza forme di resistenza e nostalgia – si è depauperata di qualsiasi rimando ideologico per prendere parte alla trasformazione sociale e alla modernizzazione del Paese secondo i dettami ministeriali.

Il caso della transizione alla democrazia spagnola aiuta a comprendere proprio ciò¹⁹: il campo della cultura e delle arti appare profondamente vincolato alla transizione, in quanto complesso sistema di cambiamenti sociali e la sua gestione, influenzata «dal basso», dalla stessa società, non ha comportato l'emergere di «nuove culture», quanto l'istituzionalizzazione di un «nuovo spirito creativo e cosmopolita» con profonde ripercussioni sullo stesso pubblico che ha introiettato le norme sociali per vivere in uno spazio di dialogo e di cooperazione, di riduzione del conflitto, e di solidarietà e legami civici. La transizione della cultura, attraverso la transizione della politica del Ministero della Cultura, ha, pertanto, modellato anche in Spagna dei nuovi contesti culturali, ovvero dei nuovi spazi simbolici di rigenerazione urbana, modernità, sviluppo e conciliazione democratica in grado di accelerare ed influire nel profondo cambiamento postfranchista.

¹⁸ Cfr. Nigel Townson, *Cuando Eisenhower visitó a Franco*, "El País", 21 dicembre 2009.

¹⁹ Si vedano le riflessioni teoriche sul rapporto cultura/politica/transizione contenute in: Nada Svob-Djokic, *Cultural Contexts in Transitions Processes*, in A.A.VV., *Cultural Transitions in Southern Europe*, Culturlink Network, n.6, Zagabria, 2004, pp. 7-18. Scaricabile: <http://www.culturelink.org/publics/joint/cultid06/index.html>

Bibliografia e Fonti documentali

● Fonti primarie:

Archivi consultati [sigle c.: caja e l: legajo]

Archivo General de la Administración (AGA) – Alcalá de Henares [I fondi custoditi sono stati prodotti dagli organismi pubblici dell'Amministrazione centrale spagnola. Questo archivio conserva principalmente la memoria amministrativa del XX secolo. È il terzo archivio del mondo per volume di documentazione]. Fondi consultati:

Fondo Gabinete de Enlace [Organismo creato nel 1962 da Manuel Fraga Iribarne all'interno del *Ministerio de Información y Turismo* come ufficio di coordinamento e documentazione di informazione politica per i vari dicasteri. La documentazione per lo più raccoglie rapporti ministeriali e ritagli di stampa tra il 1962 ed il 1977]:

- Schedature artisti:

Fascicolo Manuel Vázquez Montalbán, c. 477.

Fascicoli Joan Manuel Serrat e Antonio Tàpies Puig, c. 473.

Fascicolo Picasso e José Renau, c. 478.

Fascicolo Homenajes a personas contraria al Régimen, c. 655.

- Rapporti ministeriali:

Fascicolo Homenajes a personas contraria al Regimen, c. 655.

Fascicolo Dirección Cultura Popular, c. 580.

Fascicolo León Herrera Esteban, c. 576.

Fascicolo Teleclubs, c. 586.

Fascicoli Clubs culturales y artísticos e Asociaciones Cabeza de Familia, c. 431.

Fascicolo Atentados a librerías, c. 676.

Fascicolo Notas sobre pintores, escultores y exposiciones y galerías de arte, c. 581.

Fascicolo Exiliados e Notas sobre actividades culturales, c. 678.

Fondo Presidencia del Gobierno [Raccolte rassegne stampa sui vari dicasteri]

Fascicolo Pío Cabanillas (febrero 1974), c. 9036.

Fascicolo Crisis Cabanillas e Pío Cabanillas (1977-1978), c. 9039.

Fascicolo Herrera Esteban (1974-1975), c. 9074-9076.

Fondo Dirección de Cultura Popular Ministerio de Información y Turismo

Fascicolo Notas interiores – director de cultura popular y espectáculos cartas del ministro (1968-1975), c. 71839.
Fascicolo Actividades culturales 1974-1978, c. 71867.
Fascicolo Aulas culturales, c. 64579.

Fondo Dirección de Difusión Cultural Ministerio de Cultura

Fascicolo Teleclub de Sineu Baleares 1975-1977, c. 79357.
Fascicolo Actividades Teleclubs 1980-1981, c. 79346.
Fascicolo Trabajo del Plan de Madrid 1978. Anteproyecto, c. 81113.

Fondo Secretaría General Técnica Ministerio de Cultura

Fascicolo Encuesta demanda cultural 1978, c. 88222.
Fascicolo Consejos de Ministros (junio-julio 1977), c. 73792.

Fondo Secretaría Estado de Cultura Ministerio de Cultura

Fascicolo Correspondencia con consejeros (1975-1978), c. 76674.

Archivo Central del Ministerio de Cultura (ACMC) – Madrid [I fondi custoditi sono relativi al lavoro del Ministero della Cultura dopo il 1977 in modo completare alla documentazione già consegnata all'Aga]

Fondo: Gabinete del Ministro

Faldone «Informes sobre el Ministerio de Cultura», fascicoli El Ministerio de Cultura. Analisis Global del Departamento (sin fecha), Dossier Bases para un programa de gobierno en el Ministerio de Cultura (diciembre 1982), Informe sobre el proceso de transmisión de información del Ministerio de Cultura (26 noviembre 1982) e Informe sobre la primera reunión de la transmisión de poderes del Ministerio de Cultura (19 noviembre 1982), Algunas reflexiones sobre el Ministerio de Cultura (Organigrama actual y reestructuración, la cultura en el Estado de Autonomías, Informe sobre el proceso autonómico en materia de cultura) diciembre 1982, Texto para un llamamiento a los hombres de la cultura, Informes Dir. Gen de Música y Teatro, Juventud, Bellas Artes y Archivos c. 67337

Faldone «Informes sobre el Ministerio de Cultura», fascicoli listados de personalidades de Cultura, Algunas cuestiones estratégicas en la gestión del Ministerio de Cultura c. 67338

Faldone «Informes sobre el Ministerio de Cultura» fascicoli Comportamiento cultural españoles 1985, Informes para la superación de la crisis económica, c. 67339.

Faldone «Informes sobre el Ministerio de Cultura» fascicoli Reorganización del Ministerio de Cultura y Organismos Autónomos, c. 67340.

Faldone «Comparencias parlamentarias» fascicoli La situación cultural de España y los puntos de apoyo para su renovación (diciembre 1982), Cultura y Cambio, c. 62268.

Faldone «Exposiciones», fascicoli Cultural Albacete (1983-1984), Programa de actuación cultural Europalia 85, c. 62276.

Faldone «Discursos», c. 62265.

Faldone «1982-1986», fascicolo Balance 100 días, c. 80845.

Faldone «1983-1986», fascicoli Ley Prensa, Discursos, c. 77967.

Faldone «Centro de Arte Reina Sofia», c. 77964.

Faldone «Mundial 82», c. 94966.

Faldone «Cultura Popular» 1974, c. 93247.

Faldone «Correspondencia Francia-Ministerio de Cultura, c. 62300.

Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE) - Madrid

Fondo: Dirección de Relaciones Culturales

Faldone «Memoria de la Dirección General de Relaciones Culturales», fascicolo Nota informativa sobre la Política Cultural Española (noviembre 1969), l. 32738.

Fascicolo «Cuestiones relativas al escritor español, don Claudio Sánchez Albornoz» (1975), l. 23615.

Fascicolo «Actividades y Exposiciones del pintor español Tàpies» (1974-1976), l. 24455 n. 50.

Fascicolo «Asuntos relativos al pintor español Juan Genovés» (1976), l. 2455 n. 52.

Fascicoli «Creación en Madrid de un Centro de Arte y Cultura» (giugno-luglio 1979), l. 23540 e l. 23536.

Fascicolo «Concesión del Premio Nobel Literatura al poeta español Vicente Aleixandre», l. 18617.

Fascicolo «Otorgamiento Premio Nobel al poeta español Vicente Aleixandre. Homenajes (1978-1980), l. 24581 n. 27.

Fascicolo «Premio Miguel de Cervantes» (1979), l. 23533.

Fascicoli «Guernica. Retorno del Guernica» (1976-1981), l. 32823 n. 11 e l. 20966 n. 38.

Fascicoli «Homenajes, Semanas, etc. después del fallecimiento de Pablo Picasso», l. 12878 n. 40.

Fascicolo «Conferencia europea ministros responsables de Cultura. Consejo Europa (Oslo, junio 1976)», l. 18690.

Archivo hemerográfico del Prof. Juan Linz: la Transición española en la prensa (1973-1987)

Quotidiano «El País» (1976-1986) – Madrid

Notiziario quindicinale del Comune di Madrid «Villa de Madrid» (1982-1986)

Rivista mensile «La luna de Madrid» (1983-1986)

Documentazione prodotta dalle istituzioni culturali governative:

Ministerio de Información y Turismo Servicio Informativo Español, *Informe sobre la conmemoración del XXV Aniversario de la paz española*, Madrid, 1965.

Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, *Cultura popular y espectáculos en España*, Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, Madrid, 1971.

Ministerio de Cultura, *Primera Etapa: hasta la Constitución julio 1977- diciembre 1978*, El Ministerio, Madrid, 1979.

Ministerio de Cultura, *Líneas básicas de la política cultural: Ministerio de Cultura*, El Ministerio, Madrid, 1979.

Pío Cabanillas Gallas, *Principios para una política cultural. Extracto de las declaraciones del Excmo Señor Ministro de Cultura don Pío Cabanillas Gallas durante la I etapa del Ministerio de Cultura, julio 1977- diciembre 1979*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979.

Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España*, Secretaría General Técnica. Gabinete de Estadística e Informática, 1978.

Consejo de Europa Conferencia de Ministros Responsables de Asuntos Culturales (1976. Estrasburgo), *Hacia una democracia cultural*, Ministerio de Cultura. Secretaria General Técnica, Madrid, 1979.

Dirección Difusión Cultural, Dirección Difusión Cultural. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978.

Dirección de Desarrollo Comunitario, Dirección de Desarrollo Comunitario. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978.

Dirección General de la Juventud, Dirección General de la Juventud. Organización, competencias, objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978.

Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Organización, competencias y objetivos, Gabinete de Estudios y Coordinación. Secretaría General Técnica, Madrid, 1978.

Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, *La cultura en España y su integración en Europa*, Colección Análisis y Documentos, Madrid, 1993.

Ministerio de Cultura, *Cuatro años de Política Cultural, 1982-1986*, Ministerio de Cultura, Subsecretaría, Madrid, 1986.

Ministerio de Cultura, *Política cultural, 1982-1986*, Novatex, Madrid, 1986.

Ministerio de Cultura, *Perspectivas de política cultural. Comparencia del Ministro ante la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados (Septiembre 1986)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

Gabinete de Estudios Económicos y Sociales, *Encuesta: cultura y ocio*, Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica Subdirección General de Estudios y Coordinación, Madrid, 1984.

Ministerio de Cultura, *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 1986.

Ministerio de Cultura, *Dos años de política cultural*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

Javier Solana Madariaga, *Informe ante la Comisión de Educación, Universidades y Cultura del Senado. 14 abril 1983*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, *Catálogo: Guernica – Legado Picasso*, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, Madrid, octubre 1981.

Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, *Antoni Tàpies. Exposición retrospectiva (Museo Español de Arte Contemporáneo – Madrid, Mayo-Agosto 1980)*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1980.

Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, *Catálogo: La guerra civil española (Palacio de Cristal del Retiro, Madrid octubre-diciembre 1980)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, *Exposición becarios artistas jóvenes 1980*, Museo Español de Arte Contemporáneo (Ciudad Universitaria) Madrid, Junio-Julio, 1981.

Centro de Documentación del Ministerio de Cultura (CDC) - Madrid

Ramón Ramos Torre, *Política cultural española (1978-1989) 2º Informe*, 3V, (1990?).

IPCE (*Informe Política Cultural*) 1978/1989: *las bases constitucionales y administrativas de la política cultural en España 1978-1989*, 1991.

IPCE 1978-1990: *La política de las artes plásticas españolas en los años ochenta*, Madrid, 1991.

La política cultural en España, Unesco, Instituto Nacional de Ciencias de la Educación, Madrid, 197?.

Ministerio de Educación y Ciencia, *Informe sobre la política de realizaciones en Bellas Artes*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

Ministerio de Cultura, *Líneas básicas de la política cultural 1982*, Ministerio de Cultura, Madrid (1982?).

Ministerio de Cultura – Secretaría General Técnica, *Plan de Investigación del Inventario Cultural/Ministerio de Cultura*, Secretaría General Técnica Publicación, Madrid, 1978.

Carlos Santiso Guimaras, *La politique culturelle espagnole: Culture et politique dans l'Espagne démocratique*, Institut d'Etudes Politiques de Paris, Parigi, 1992 (tesi non pubblicata).

Fundación Pablo Iglesias (FPI) – Alcalá de Henares:

'Dossier' atentados contra la cultura, 1975 (Fc 2278)

PSOE Secretaría Federal de Formación, *Programas electorales y resoluciones Congresos Federales en materia de Cultura (1977-1995)*, c 1260.

PSOE, *Resolución Municipal 28 Congreso Psoe, Madrid 17,18,19 y 20 de Mayo de 1979*, Psoe, Madrid, 1979, Fc 816.

PSOE Comisión Ejecutiva, *Memoria al 29 Congreso Propositiones - Vol. 3 Política social y cultural*, PSOE, Madrid, 1981, Fc 251.

PSOE Secretaría de Política Municipal, *Cuatro años de gobierno municipal socialista*, Secretaría Federal de Política Municipal, Madrid, 1983, Fc 232.

PSOE Comisión Ejecutiva Federal, *L'image du Psoe*, 1984 (?), Fc 482.

PSOE Área de Cultura y Formación, *Área de Cultura y Formación informes aprobados por el Comité Federal durante la gestión 1981-1984*, Comisión Ejecutiva Federal. Proyecto del área de cultura para 1982, Psoe, Madrid, 1985?, Fc 278.

Santos Juliá, Ludolfo Paramio, Miguel Satrústegui, *Dos años de gobierno del Psoe: una lectura optimista*, Partit dels Socialistes de Catalunya (Psc-Psoe). Secretaria d'Organització, 1985, Fa 12417.

PSOE, *Hacia el cambio...100 días de gobierno*, Psoe, 1983, b 1924.

Enrique Moral Sandoval, *Madrid hoy: claves de su recuperación cultural*, conferencia pronunciata il 3-4 maggio 1985 (The Spanish Institute-The Center for American-Spanish Affairs), Fa 2073.

Ringrazio **Enrique Moral Sandoval** per avermi fatto consultare parte della documentazione da lui conservata in quanto *Consejal de Cultura* negli anni della Giunta di Enrique Tierno Galván (1979-1986):

PSOE (Comisión Ejecutiva Federal – Secretaría de Cultura), *Política cultural del P.S.O.E.: aspectos generales* [senza data, dopo 1979];

Federación Socialista Madrileña (Secretaría de Cultura), *Algunas propuestas para la acción cultural en los municipios* [senza data].

Dibattito parlamentare (Diario Sesiones Congreso de los Diputados – DSCD):

Dcsd, Comisión de Presupuestos, num. 36, 14 dicembre 1977.

Dscd, Comisión de Cultura, num. 82, 6 giugno del 1978.

Dscd, Comisión de Cultura, num. 62, 9 maggio 1978.

DSCD, Comisión de Cultura, num. 62, 9 maggio 1978.

DSCD, Comisión Cultura, num. 24, 23 ottobre 1980.

DSCD, Comisión de Educación y Cultura, num. 17, 25 febbraio 1983.

● Fonti secondarie:

AA.VV., *Actes des Congrès «La Transició de la dictadura franquista a la democràcia»*, Barcellona, 20-21-22 ottobre 2005, Centre d'Estudis sobre les èpoques franquista y democràtica.

AA.VV., *Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo*, Museo Vostell de Malpartida, Cáceres, 2009.

AA.VV., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995.

Abellán J.L., *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*, Mezquita, Madrid, 1983.

Abellán J.L., *El año cultural español 1979*, Castalia, Madrid, 1979.

Abellán J.L., *La Cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971.

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

Abellán M.L., *Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)*, "Sistema", gennaio 1979, n. 28, pp. 75-90.

Adagio C., Botti A., *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Mondadori, Milano, 2006.

Adagio C., *Democrazia municipale e politiche urbanistiche in Spagna (1975-1985)*, in "Spagna Contemporanea", n. 22, 2002, pp. 103-124.

Adell Argilés R., *La transición política en la calle. Manifestaciones políticas de grupos y masas. Madrid, 1976/1987*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989.

Aguilar Fernández P., *Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición*, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Madrid, 2001.

Aguilar Fernández P., *La memoria histórica de la guerra civil española (1936-1939): un proceso de aprendizaje político*, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, Madrid, 1995.

Ait Moreno I., *Modernización y política artística: el centro nacional de exposiciones entre 1983 y 1989*, in "Anales de historia del arte", n. 17, 2007, pp. 234-242.

Alonso-Castrillo S., *La apuesta del centro: historia de la UCD*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Alted Vigil A., *La política cultural del franquismo. Líneas generales de análisis y estado de la cuestión*, in *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, dicembre 1990, pp. 16-25.

Alted Vigil A., *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1984.

Álvarez S. et al., *La política cultural en España*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, Madrid, 2004. Scaricabile in: <http://www.realinstitutoelcano.org/documentos/110/IN040428.pdf>

Amell S., García Castañeda S., *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Playor, Madrid, 1988.

Amorós A., *Diario Cultural*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.

Amorosino S., *Riflessioni sul futuribile Ministero per le attività e i beni culturali e sul riparto di funzioni tra Stato, regioni ed enti locali*, in Vincenzo Caputi Jambrenghi (a cura di), *La cultura ed i suoi beni giuridici*, Giuffrè, Milano, 1999, pp. 227-241.

Appignanesi L. (a cura di), *Culture and the State*, Institute of Contemporary Arts, Londra, 1984.

Aranguren J.L., *La cultura española y la cultura establecida*, Taurus, Madrid, 1975.

Arregui J.A., *Por el cambio. 30 años de propaganda política en España*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Madrid, 2009.

Balfour S. e Quiroga A., *España reiventada. Nación e identidad desde la Transición*, Península, Barcellona, 2007.

Ballester J.M., *La reforma cultural en Francia: el Ministerio de Asuntos Culturales*, Editora Nacional, Madrid, 1974.

Barrera del Barrio C., *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*, Ediciones Internacionales Universitaria, Barcellona, 1995.

Ballesteros R., *Propuestas culturales*, Edición a cargo de Ballesteros R., Psoe, Madrid, 1978

Baudrillard J., *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcellona, 1994.

Baudrillard J., *Simulacra and Simulations*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

Bauman Z., *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Bauman Z., *Culture as praxis*, Sage, Londra, 1999.

Bennassar B. e Bessière B., *Le défi espagnol*, La manufacture, Besançon, 1991.

Bennett T. e Savage M., *Cultural Capital and Cultural Policy*, in “Cultural Trends”, vol. 13 (2), 2004, n. 50, pp. 7-14.

Bermejo Sánchez B., *La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un ministerio de la Propaganda in mano a Falange*, in “Espacio, Tiempo y Forma”, Serie V – Historia contemporánea, n.IV, 1991, pp. 73-96.

Bessière B., *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, L'Harmattan, Parigi, 1992.

Bianchini F. e Michael Parkinson, *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*, Manchester University Press, Manchester, 1993.

Billing M., *Banal Nationalism*, Sage, London, 1995.

Bonet L., *La politique culturelle en Espagne: evolution et enjeux*, in “Pôle Sud”, n. 10, maggio 1999, pp. 58-74.

Bonet L., *Evolución y retos de la política cultural en España*, in “Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello”, n. 61, agosto 1999, pp. 89-99. Scaricabile in: <http://www.ub.es/cultural/politicasculturales/BONET.pdf>.

Bonet L. e Négrier E., *La politique culturelle en Espagne*, Broché, Parigi, 2007.

Botti A. (a cura di), *Le patrie degli spagnoli. Spagna democratica e questioni nazionali (1975-2005)*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Botti A., *Cielo y Dinero: el nacionalcatolicismo en España 1881-1975*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

Botti A., Guderzo M., *L'ultimo franchismo tra repressione e premesse della transizione (1968-1975)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2009.

Bourdieu P. e Darbel A., *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini, 1972.

Bourdieu P., *Language and Symbolic Power*, Harvard University Press, Cambridge, 1991.

Bourdieu P., *Pascalian Meditations* (tradotto da Richard Nice), Polity, Oxford, 2002.

Bourdieu P., *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna, 1995.

Bouzada X., *El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte*, in “Política y Sociedad”, n. 3, Vol. 44, 2007, pp. 39-55.

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

Burchell G., Gordon C, Miller P. (a cura di), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.

Cabanillas P., *Pregón de la Fiesta del Libro pronunciado por el Ministro de Información y Turismo, don Pío Cabanillas Gallas, en el Salón del Consejo de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona*, in “Boletín de Política Cultural”, n. 3, 1974.

Cabañas Bravo M., *Artistas contra Franco*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Messico, 1986.

Cabañas Bravo M., *Política artística del franquismo: el hito de la bienal hispano-americana de arte*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.

Cajide I., *Breve repaso de la labor artística de la Dirección General de Información*, in “Artes”, num. straordinario, dicembre 1964, pp. 39-40.

Calvo Serraller F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Calvo Serraller F., *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, v. 2., Ministerio de Cultura, Fundación Santillana, Madrid, 1985.

Calvo Serraller F., *La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995*, in AA. VV., *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Ico, Madrid, 1995, pp. 67-80.

Cantero C., *Los Teleclubs*, in “Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio”, n. 6, 2005, pp. 105-128.

Carandell L., *Celtiberia Show*, Maeva, Madrid, 1998.

Carr R. e Fusi J.P., *España, de la dictadura a la democracia*, Editorial Planeta, Barcellona, 1979.

Caspistegui F.J., *Los matices de la modernización bajo el franquismo*, in Abdón Mateos e Ángel Herrerín, *La España del presente: de la dictadura a la democracia II Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores del Presente*, Asociación Historiadores del Presente, Segovia, 2006, pp. 251-270.

Castells M., *Ciudad, democracia y socialismo: la experiencia de asociaciones de vecinos*, Siglo XXI, Madrid, 1977.

Castilla del Pino C., *La cultura bajo el franquismo*, Laia, Barcellona, 1977.

Cernuda P., *Ciclón Fraga*, Temas de Hoy, Madrid, 1997.

Chateau D., *L'art comme fait sociale totale*, L'Harmattan, Parigi, 1998.

Chobart de Lauwe P.H., *Immagini della cultura. Una ricerca sul campo: il concetto di cultura nelle classi subalterne*, Guaraldi, Firenze, 1976.

Cirici A., *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcellona, 1977.

Cisquella G., Erviti J.L., Sorolla J.A., *La represión cultural en el franquismo*, Anagrama, Barcellona, 2002.

Clotas S., *Un nuevo impulso cultural*, in “Leviatán: Revista de hechos e ideas”, n. 32, 1988, pp. 5-12.

Colomer J.M., *La transición a la democracia: el modelo español*, Anagrama, Barcellona, 1998.

Conte R. (a cura di), *Una cultura portatil. Cultura y sociedad en la España de hoy*, Temas de Hoy, Madrid, 1990.

Cotarelo R., Tezanos J.F. (a cura di), *La transición democrática española*, Sistema, Madrid, 1989.

Cramer K., *Catalonia. National Identity and Cultural Policy, 1980-2003*, University of Wales Press, Cardiff, 2008.

Crespo Montes F.L., *La función pública española 1976-1986. De la transición al cambio*, Ministerio de Administraciones Públicas, Madrid, 2001.

Criado M.A., *Un turismo 'typical spanish'*, in Juan Carlos Laviana (coord.), *Spain is different: llega la fiebre del turismo*, El Mundo, Madrid, 2006.

Cuadrado García M. e Berenguer Contrí G., *El consumo de servicios culturales*, Esic, Pozuelo de Alarcón, 2002.

Cuesta J., *La Odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

Cuesta J., (coord.), *Retornos (De exilios y migraciones)*, Fundación Francisco Largo Caballero, Madrid, 1999.

Curry R.K., *En torno a la censura franquista*, Pliegos, Madrid, 2006.

De Andrés J., *Las estatuas de Franco, la memoria del franquismo y la transición política española*, in "Historia y Política", n. 12, 2004, pp. 161-186.

De Laiglesias J.C., *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2002)*, Espasa Calpe, Madrid, 2003.

De Miguel A., *Los intelectuales bonitos*, Planeta, Barcellona, 1980.

Delgado Gómez Escalonilla L., *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

Debord G., *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Parigi, 1967.

Del Moral Ada, *El Ateneo, templo de cultura y democracia*, in "Leer", n. 191, aprile 2008, pp. 16-22.

D'Orsi A., *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Donzelli, Roma, 2007.

Díaz Barrado M.P., *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006.

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

Díaz E., *Pensamiento español en la era de Franco*, Tecnos, Madrid, 1983.

- Díaz-Salazar R., *Iglesia, dictadura y democracia*, Ediciones Hoac, Madrid, 1981.
- Dubois V., *Cultural policy en France – Genesis of a public policy category*, in “GSPE Working Paper”, 28 ottobre 2008. Scaricabile: <http://prisme.u-strasbg.fr/workingpapers/>
- Dumazedier J., *De la sociología de la comunicación colectiva a la sociología del desarrollo cultural*, Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina, Quito, 1965.
- Dumazedier J., *Televisión y educación popular: Los teleclubs en Francia*, Marcel Blondin, Parigi, 1956.
- Dumazedier J., *Vers une civilisation du loisir?*, Seuil, Parigi, 1962.
- Equipo Mundo, *Los 90 ministros de Franco*, Dopesa, Barcellona, 1970.
- Equipo Reseña, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989.
- Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo*, Mensajero, 1977.
- Evans S. e Boyte H., *Free Spaces: The Sources of Democratic Change in America*, Harper and Row, New York, 1986.
- Fernández de la Mora G., *El crepúsculo de las ideologías*, Rialp, Madrid, 1965.
- Fernández Prado E., *La política cultural. Qué es y para qué sirve*, Ediciones Trea, Gijón, 1991.
- Fernández Quintanilla R., *La odisea del Guernica de Picasso*, Madrid, Planeta, 1981.
- Ferrary A., *La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. El franquismo*, in Javier Paredes (coord), *Historia contemporánea de España*, Ariel Historia, Barcellona, 2002.
- Ferrer P., Palma L., *Retratos de interior. El lado humano de veinte hombres poderosos*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- Ferrera M. (a cura di), *Welfare State Reform in Southern Europe: Fighting Poverty and Social Exclusion in Italy, Spain, Portugal and Greece*, Routledge, Londra, 2005.
- Fouce H. e Pecourt J., *Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la transición*, in “Trans: Transcultural Music Review=Revista Transcultural de Música, n. 12, 2008. Scaricabile: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art20.htm>.

Fouce H., *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Velecio Editores, Madrid, 2006.

Foulon C.L. e Alcaud D., *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Complexe, Bruxelles, 2004.

Foulon C.L., *André Malraux, ministre d'État et le ministère des Affaires culturelles de 1959 à 1969*, in *De Gaulle et Malraux, a colloquy organized by the Institut Charles De Gaulle (Parigi, 13-15 Novembre 1986)*, Plon, Parigi, pp. 221-240.

Fraga Iribarne M., *Memoria breve de una vida pública*, Planeta, Barcellona, 1980.

Fraga Iribarne M., *La España de los años 70*, Moneda y Crédito, Madrid, 1973.

Fumaroli M., *El Estado Cultural. Ensayo sobre una religión moderna*, Acantilado, Barcellona, 2007.

Fundación Foessa, *Informe sociológico sobre el cambio social en España, 1975-1983: IV Informe Foessa- Volumen II*, Euramérica, Madrid, 1983.

Fundación Juan March, *La Fundación Juan March (1955-1980)*, La Fundación, Madrid, 1980.

Fusi J.P., *La cultura de la transición*, "Revista de Occidente", n. 122-123, luglio-agosto 1991, pp. 37-64.

Fusi J.P., *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, 1999, Madrid.

Fusi J.P. e Palafox J., *España, 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Espasa-Forum, Madrid, 1997.

Gallero J.L., *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Árdora Ediciones, Madrid, 1991.

García Delgado J.L. (a cura di), *Economía española de la transición y la democracia 1973-1986*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1990.

García Rodero C., *España oculta*, Lunwerg, Barcellona, Madrid, 1989.

Gentil G. e Poirrier P., *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, Comité d'histoire du ministère de la Culture-La Documentation française, Parigi, 2006.

Giner San Julián S., *Sazón y desazón en la cultura española*, in "Reis: Revista española de investigaciones sociológicas", n. 100, 2002, pp. 167-183.

Gracia J., *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Editorial Anagrama, Barcellona, 2006.

Gracia J., *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Editorial Anagrama, Barcellona, 2004.

Gracia J., *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Edhasa, Barcellona, 2001.

Gracia J., Ruiz Carnicer M.A., *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid, 2001.

Gracia J., *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Anagrama, Barcellona, 2009.

Graham H. e Labanyi J., *Spanish Cultural Studies: the struggle for modernity*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

Grijalba S., *Dios salve a la movida*, Espejo de Tinta, Madrid, 2006.

Graziani S., *La communication culturelle de l'État*, Presses Universitaire France, Parigi, 2000.

Gubern R., *Régimen jurídico y función política de la censura cinematográfica bajo el franquismo*, Bellaterra, Barcellona, 1980.

Guerra A., *Las Misiones Pedagógica y La Barraca. La Cultura en la II República*, "Letra Internacional", n. 100, autunno 2008, pp. 5-12.

Gunther R., Montero J.R., Torcal M., *Democracy in Spain: legitimacy, discontent, and disaffection*, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Madrid, 1997.

Gutiérrez J.L., *La ambición del César: un retrato político y humano de Felipe González*, Temas de Hoy, Madrid, 1993.

Habermas J., *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Gallimard, Parigi 1997.

Hall S., *Politiche del quotidiano: culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano, 2006.

Harvey D., *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge, 1990.

Hopkin J., *El partido de la transición: ascenso y caída de la UCD*, Acento, Madrid, 2000.

Hourdin G., *Une civilisation des loisirs*, Calmann-Lévy, Parigi, 1961.

Huertas Vázquez E., *La política cultural de la segunda república española*, Centro Nacional y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid, 1988.

Hunneus C., *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España*, Cis, Madrid, 1985.

Huntington S.P., *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*, University of Oklahoma, Norman, 1991.

Imbert G., *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Akal, Madrid, 1990.

Inglehart R., *The Silent Revolution. Changing Values and Political Styles Among Western Publics*, Princeton University Press, Princeton, 1977.

Instituto Nacional de Estadística, *Encuesta de equipamiento y nivel cultural de las familias (Abril 1975)*, El Instituto, Madrid, 1976.

Jiménez García J., *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Balmes” de Sociología, Madrid, 1980.

Jiménez Blanco M.D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1989.

Jordan G., Weedon C. (a cura di), *Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Blackwell, Oxford, 1995.

Juliá S. (a cura di), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, 2006.

Juliá S., *Los socialistas en la política española, 1879-1982*, Taurus, Madrid, 1997.

Juliá S., *Historia de las dos Españas*, Tauros Ediciones, Madrid, 2005.

Justin Lewis, Toby Miller (a cura di), *Critical Cultural Policy Studies: a Reader*, Blackwell Publishing, Oxford, 2002.

Lechado J.M., *La movida. Una crónica de los 80*, Algaba Ediciones, Madrid, 2005.

Llorca C., *Los teleclubs en España*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

Llorente Hernández A., *Arte e Ideología en el franquismo*, Visor, Madrid, 1995.

Looseley D., *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Berg, Oxford, 1997.

López de Abiada M., *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Verbum, Madrid, 2001.

López de Aguieta I., *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Trea, Gijón, 2000.

López Álvarez L., *La política cultural*, in Vidal Beneyto J. (a cura di), *España a debate. V.1 La política*, Temas, Madrid, 1991, pp. 95-110.

Lottini O. e Ruta M.C. (a cura di), *La Cultura spagnola durante e dopo il franchismo: atti del Convegno Internazionale di Palermo, 4-6 maggio 1979*, Cadmo, Roma, 1982.

Mainer J.C. e Juliá S., *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Alianza Ensayo, Madrid, 2000.

Mainer J.C., *Estado de la cultura y cultura de Estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo)*, in AA.VV., *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Editorial Verbum, Madrid, 2001.

Maliniak T., *Les Espagnols. La movida européenne. La décennie socialiste*, Centurion, Parigi, 1990.

Mangini González S., *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Antrophos, Barcellona, 1987.

María Maravall J., *La política de la transición*, Taurus, Madrid, 1985.

Martín de La Guardia R.M., *Cuestión de tijeras: la censura en la transición a la democracia*, Síntesis, Madrid, 2008.

Martínez Novillo A., *Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

Marzo J.L., *Art modern i franquisme: els orígens conservador de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 2007.

Marzo J.L., *From Franco to Expo 92: a history of the artistic and cultural transition in Spain*, Alphabet City, Toronto, 1995.

Marzo L. e Badia T., *Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)*, Barcellona, 2006. Scaricabile: <http://soymenos.net/>.

Mateos López A., [Las izquierdas españolas desde la guerra civil hasta 1982: organizaciones socialistas, culturas políticas y movimientos sociales](#), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1997.

McDonough P., Barnes S.H., López Pina A., *The Cultural Dynamics of Democratization in Spain*, Cornell University Press, Ithaca, 1998.

McGuigan J., *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, Glasgow, 2004.

Meredith D. e Minson J., *Citizenship and cultural policy*, Sage, Londra, 2001.

Mesa Garrido R., *La cultura y la política españolas. Desde la dictadura a la democracia*, in "Sistema", n. 100, 1991, pp. 79-88.

Milagros A., *El camaleón. Educación: la gran estafa socialista*, Tibidabo, Barcellona, 1992.

Miller T. e Yúdice G., *Política cultural*, Gedisa, Barcellona, 2004.

Moliner C. (a cura di), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Ediciones Península, Barcellona, 2006.

Moliner C. e Ysàs P., *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*, Crítica, Barcellona, 2008.

Moliner C., Ysàs P., Marín J.M., *Historia política 1939-2000*, Istmo, Madrid, 2001.

Montabes Pereira J., *La prensa del Estado durante la transición política española*, Siglo XXI, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1989.

Montero J.R. e Torcal M., *Cambio cultural, conflictos políticos y política en España*, in “Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)”, n. 89, luglio-settembre 1995, pp. 9-34.

Montoro R. e del Aguila R., *El discurso político de la transición española*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1983.

Morán G., *El maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets Editores, Barcellona, 1998.

Moreno Galván J.M., *La generación de Fraga y su destino*, in “Cuadernos de Ruedo ibérico”, Parigi, giugno-luglio 1965, num. 1, pp. 5-16.

Morlino L., *Democrazie tra consolidamento e crisi. Partiti, gruppi e cittadini nel Sud Europa*, Il Mulino, Bologna, 2008.

Muñoz Alonso A., *Las elecciones del cambio*, Argos Vergara, Barcellona, 1984.

Muñoz Castillejo M., *Objetivos de política cultural en los programas de inversiones públicas durante el periodo 1968-1975*, “Análisis e Investigaciones culturales”, n. 4, luglio-settembre 1980, pp. 35-44.

Muñoz Soro J., *Intelectuales y franquismo: un debate abierto*, in “Historia del Presente”, n. 5, 2005, pp. 13-22.

Négrier E., *Políticas culturales: Francia y Europa del Sur*, in “Política y Sociedad”, Vol. 44, n. 3, 2007, pp. 57-70.

Neuschäfer J.H., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Anthropos, Madrid, 1994.

Newman A. e McLean F., *Presumption, Policy and Practice. The Use of Museums and Galleries as Agent of Social Inclusion in Great Britain*, in "International Journal of Cultural Policy", luglio 2004, V. 10 n. 2, pp. 167-181.

Núñez Laiseca M., *Arte y política en la España del desarrollismo: (1962-1969)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2006.

Núñez Seixas X. M., *Nuevos y viejos nacionalistas: la cuestión territorial en el tardofranquismo, 1959-1975*, in "Ayer", n. 68, 2007, pp. 59-86.

Orizo A., *España, entre la apatía y el cambio social*, Mapfre, Madrid, 1984.

Ortiz Heras M., *Historiografía de la Transición*, in AA.VV., *La Transición a la democracia en España. Historia y fuente documentales. VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Guadalajara, Anabad, 2004.

Ortuño Anaya P., *Los socialistas europeos y la transición española (1959-1977)*, Marcial Pons, Madrid, 2005.

Otero Urtaza E.M., *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Do Castro, Coruña, 1982.

Palacio M., *Cinquant'anni di televisione in Spagna*, "Memoria e ricerca", n. 26, 2007, pp. 69-83.

Palacio M., *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcellona, 2001.

Palomares C., *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Paramio Rodrigo L., *El final del desencanto*, in "Leviatán: Revista de hechos e ideas", 1982, n. 9, pp. 17-32.

Pavone C., *Prima lezione di storia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

Pecourt J., *Los intelectuales y la transición política: un estudio del campo de la revista política en España*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2008.

Penella Heller M., *Manuel Fraga y su tiempo*, Planeta, Barcellona, 2009.

Pereira C. (coord.), *La política exterior de España*, Ariel, Barcellona, 2003.

Pérez Díaz V., *La emergencia de la España democrática: la "invención" de una tradición y la dudosa institucionalización de una democracia*, in "Working Paper" n. 18, Centro de Estudio Avanzados en Ciencias Sociales, Madrid, 1991.

Pérez-Díaz V., *La lezione spagnola. Società civile, politica e legalità*, Il Mulino, Bologna, 2003.

- Pérez Díaz V., *La primacía de la sociedad civil*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- Pérez-Rioja J.A., *Las casas de cultura*, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, Madrid, 1971.
- Picó J. (a cura di), *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- Piñol J.M., *La transición democrática de la Iglesia católica española*, Trotta, Madrid, 1999.
- Poirrer P. (a cura di), *Les politiques culturelles en France*, Documentation française, Parigi, 2002.
- Ponce J., *El destape nacional. Crónica del desnudo en la transición*, Glénat, Barcellona, 2004.
- Powell C. e Jiménez J.C., *Del autoritarismo a la democracia. Estudios de política exterior española*, Sílex, Madrid, 2007.
- Prego V., *Diccionario de la Transición*, Debolsillo, Barcellona, 2003.
- Prestigiacomo C. e Ruta M.C. (a cura di), *La cultura spagnola degli anni ottanta*, Flaccovio Editore, Palermo, 1995.
- Prieto de Pedro J., *Cultura, culturas y Constitución*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2006.
- Quaggio G., *Il Guernica conteso. Percezione, circolazione, ritorno di un dipinto che anche Franco avrebbe voluto*, in "Spagna Contemporanea", n. 36, 2009 [in pubblicazione].
- Queipo de Llano G., Tusell J., *Tiempos de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición*, Editorial Crítica, Barcellona, 2006.
- Queipo de Llano G., *La cultura en tiempos de transición*, in José María Jover Zamora (direttore), *Historia de España de Menéndez Pidal*, Vol. XLII, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pp. 669-709.
- Quintana Paz N., *Televisión y prensa durante la Ucd: premios y castigos mediático-gubernamental*, Fragua, Madrid, 2007.
- Quintana Pérez V. e Sánchez León P., *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*, Los libros de la Catarata, Madrid, 2009.
- Quirosa-Cheyrouze y Muñoz R. (coord.), *La Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Ranaudet I., *Un parlement de papier: la presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Casa de Velazquez, Madrid, 2003.

Ranzato G., *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Rausell Köster P., *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder*, Universitat de València, Valencia, 1999.

Rubio Arostegui J.A., *Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura (1977-2007)*, in “Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas”, vol.7, num. 1, 2008, pp. 55-70.

Rubio Aróstegui J.A., *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Trea, Gijón, 2003.

Ruiz Bautista E. (coord), *Tiempo de censura: la represión editorial bajo el franquismo*, Trea, Gijón, 2008.

Ruiz Giménez J., *Arte y política; relaciones entre arte y estado*, in “El Correo literario”, anno II, num. 34-35, Madrid, noviembre 1951.

Rupérez J. e Moro C. (a cura di), *El decenio González*, Encuentro, Madrid, 1992.

Sáez-Díez J.I., *Cultura popular y políticas culturales*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

Sánchez Navarro A.J. (a cura di), *La transición en sus documentos*, Boletín Oficial del Estado, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1998.

Sánchez-Biosca V., *Las culturas del tardofranquismo*, in *Crisis y descomposición del franquismo*, “Ayer”, n. 68., 2007, pp. 89-110.

Sastre García C., *Transición y Desmovilización política*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997.

Saunders S.F., *The Cultural Cold War: The Cia and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York, 2000.

Scullion A. e García B., *What is Cultural Policy Research*, in “The International Journal of Cultural Policy”, Vol. 11, num. 2, luglio 2005, pp. 113-127.

Sentís C., *Políticos para unas elecciones: Manuel Fraga Iribarne. Perfil humano y político*, Editorial Cambio-16, Madrid, 1977.

Sesma Landrin N., *Franquismo ¿ Estado de Derecho?: notas sobre la renovación del lenguaje político de la dictadura durante los años sesenta*, in “Pasado y Memoria: revista de historia contemporánea”, num. 5, 2006, pp. 45-58.

Sevillano Calero F., *Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos*, in “Pasado y Memoria”, num. 2, 2003, pp. 307-316.

Share D., *Two Transitions. Democratisations and the Evolution of the Spanish Socialist Left*, in "West European Politics", num. 8, 1995, pp. 82-103.

Sierra Ludwig V., *Inversiones públicas de carácter cultural: Análisis del período 1968-1975*, in "Análisis e Investigaciones culturales", n. 4, luglio-settembre 1980.

Sierra R. (coord), *Madrid años ochenta*, Ayuntamiento de Madrid, Dirección de Servicios de Educación y Juventud, Madrid, 1989.

Soto Carmona A., *¿Atado y bien atado?: institucionalización y crisis del franquismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

Soto Carmona A., *Historia de la transición (1976-1986)*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Soto Carmona A., *La transición a la democracia: España 1975-1982*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Soto Carmona A., *Transición y cambio en España (1975-1996)*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Spadolini G., *Beni culturali. Diario interventi leggi*, Vallecchi, Firenze, 1976.

Steinmetz G., *State/Culture. State-Formation after the Cultural Turn*, Cornell University Press, New York, 1999.

Svob-Djokic N., *Cultural Contexts in Transitions Processes*, in AA.VV., *Cultural Transitions in Southern Europe*, Culturlink Network, n.6, Zagabria, 2004, pp. 7-18. Scaricabile: <http://www.culturelink.org/publics/joint/cultid06/index.html>

Tezanos J.F. (a cura di), *La década del cambio. Diez años de gobierno socialista (1982-1992)*, Editorial Sistema, Madrid, 1992.

Tezanos J.F., *Sociología del socialismo español*, Tecnos, Madrid, 1983.

Threlfall M. (a cura di) *Consensus politics in Spain. Insider perspective*, Intellect, Bristol, 2000.

Tierno Galván E., *Bandos del Alcalde*, Tecnos, Madrid, 1986.

Torrent R., *España en la bienal de Venecia*, Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón, Castellón, 1997.

Towson Nigel, *España en cambio: El segundo franquismo, 1959-1975*, Siglo XXI, Madrid, 2009.

Trenzado Romero M., *Cultura de masas y cambio político: el cine español en la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999.

Tusell García G., *El Picasso más político: el Guernica y su oposición al franquismo*, in *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, Madrid, 2006. Scaricabile: http://www.secc.es/media/docs/23_3_G_Tusell.pdf

Tusell J. e Sinova J. (a cura di), *La década socialista: el ocaso de Felipe González*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Tusell J., *Historia de España en el siglo XX. La transición democrática y el gobierno socialista*, Taurus, Madrid, 2007.

Valis N.M., *The culture of cursilería: bad taste, kitsch, and class in modern Spain*, Duke University Press, Durham, 2003.

Van Hensbergen G., *Guernica. Biografía di un'icona del Novecento*, il Saggiatore, Milano, 2006.

Vaquer Caballería M., *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.

Vázquez Montalbán M., *Assassinio al Comitato Centrale*, Feltrinelli, Milano, 2005.

Vázquez Montalbán M., *Crónica sentimental de España*, Debolsillo, Barcellona, 2003.

Vázquez Montalbán M., *Crónica sentimental de la transición*, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Madrid, 2005.

Vázquez Montalbán M., *La penetración americana en España*, Edicusa, Madrid, 1974.

Velázquez Jordana J.L., *La generación de la democracia: historia de un desencanto*, Temas de Hoy, Madrid, 1995.

Vega E., *Fuentes documentales de la Transición en el Archivo General de la Administración*, AA.VV., *La Transición a la democracia en España. Historia y fuente documentales VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Guadalajara, Anabad, 2004.

Vence A., *Doctor Fraga y Míster Iribarne: una biografía temperamental*, Prensa Ibérica, Barcellona, 1995.

Vergniolle Delalle M., *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Universidad de Valencia, Valencia, 2008.

Vidal-Beneyto J., *Hacia una fundamentación teórica de la política cultural*, "Reis: Revista española de investigaciones sociológicas", n. 16, 1981, pp. 123-134.

Vilar S., *La década sorprendente 1976-1986*, Planeta, Barcellona, 1986.

Vilarós T.M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1998.

Williams R., *Cultura: sociología de la comunicación y el arte*, Paidós, Barcelona, 1982.

Wortman A., *Repensando las políticas culturales de la transición*, in “Sociedad. Facultad de Ciencias Sociales magazine”, n. 9, Buenos Aires, 1996, pp. 63-85.

Ysàs (P.), *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Crítica, Barcelona, 2004.

Zimmer A., Toepler S., *Cultural Policies and the Welfare State: the Cases of Sweden, Germany and the United States*, in “The Journal of Arts Management, Law and Society”, v. 26, n.3, 1996, pp. 167-193.