



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Enrico Nicosia,
Valeria Merola, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

Historia de un fracaso. Las exposiciones del fascismo en la España de la Segunda República (1933-1936)

Alina Navas*

Abstract

Las exposiciones proyectadas por el fascismo en España durante la Segunda República, nos ayudan a entender mejor las características de la propaganda y la política cultural de ambos regímenes, los productos culturales elegidos y el papel que tuvieron para exportar una cierta imagen a través de la cultura. Aunque el plan fue un fracaso, este asunto tiene interés porque muestra que la propaganda cultural fue una estrategia particular del fascismo hacia la España republicana. De hecho, los agentes fascistas involucrados definieron la propaganda artística como un arma útil para luchar contra la «indiferencia» republicana en el marco de unas relaciones bilaterales tensas. Por lo que respecta a la metodología, este es un análisis de los documentos del Fondo Antonio Maraini de Roma, uno de los principales agentes involucrados en estas iniciativas. Debido al tipo de fuente, este enfoque enfatiza el papel de los diplomáticos italianos y el régimen al que representaban. También es

* Alina Navs, professore associato di Sociologia, Universidad Complutense, Departamento de Sociología V (Teoría Sociológica), Campus de Somosaguas, s/n, 28223 Pozuelo de Alarcón, Madrid, e-mail: alina.Navas@gmail.com.

importante destacar el papel de agentes republicanos, como Juan de la Encina, que a pesar de la tensa situación política, colaboraron con el régimen fascista para poder exponer arte italiano en España.

The exhibitions projected by Fascism in Spain during Second Republic, helps to better understand the characteristics of the propaganda and cultural policy of both regimes, the cultural products chosen by regimes, their role in order to export a particular image through culture. Even though the plan was a failure, this matter doesn't lack interest. In this sense, we consider that cultural propaganda was a particular Fascist strategy for republican Spain. Indeed, fascist agents declared the artistic propaganda useful to fight the republican "indifference" in the frame of bilateral relations. Regarding methodology, this is mainly an analyse of the documents gathered in the Fondo Antonio Maraini in Rome, one of the main agents involved in this actions. Due to the type of source, this approach emphasises Italian's diplomats role and the regime that they represented. It is important also to point out that Republican agents, such as Juan de la Encina, despite the tense political situation, collaborated with Fascist regime in order to show Italian art in Spain.

El 14 de julio de 1931, las relaciones bilaterales entre Italia y España cambiaron de forma significativa. La proclamación de la II República supuso un duro golpe para la Embajada italiana, ya que la prensa española se liberó de la censura, evidenciándose la crítica al fascismo en muchos ámbitos. Roma temía que España se convirtiera en base de los antifascistas italianos que ya establecían contactos y visitaban el país. Por eso, en esta agitada etapa, la Embajada italiana buscó relajar las tensiones, también a través de la propaganda cultural (fig. 1).

Por propaganda se entienden los mecanismos para persuadir las opiniones, creencias, y valores de una sociedad (en este caso de otro país) y obtener consenso. La concepción de la propaganda como un instrumento esencial para el mantenimiento de cualquier régimen político radica en un proceso de manipulación simbólica que ayuda a simplificar una realidad compleja¹ que tiene todavía más sentido en los casos de propaganda hacia el exterior, donde las vías de comunicación son todavía más escasas y subordinadas al poder. En este contexto, se trata de una propaganda hegemónica que ofrece una imagen determinada buscando la legitimación de un movimiento político, el fascismo. No se trata de una dinámica única de los regímenes autoritarios y totalitarios, ya que las prácticas autoritarias, al igual que las totalitarias, se dan en sistemas políticos a los que quizás no denominaríamos autoritarios o totalitarios².

En este ámbito debemos definir la propaganda cultural como las acciones encaminadas en este mismo sentido pero realizadas a través de contenidos culturales. De este modo, la Embajada italiana potenció la difusión de los libros italianos, sus traducciones, creó centros culturales donde se daban conferencias y se alquilaron salas para proyectar películas. Todas estas acciones incluyeron

¹ Vázquez, 2012. Se agradece el inestimable consejo de Francesca Romana Morelli para iniciar esta investigación.

² *Ibidem*.

productos culturales fuertemente politizados con el objetivo de mejorar la imagen del fascismo en España en un contexto, el del arco entre 1931 y 1936, muy complejo.

1. *La adversidad republicana*

Casi coincidiendo con el inicio del Gobierno del almirante Juan Bautista Aznar-Cabañas, el 18 de febrero de 1931 se había nombrado al nuevo embajador italiano, el conde Ercole Durini di Monza. Diplomático de carrera, ya había sido destinado a Santiago de Chile en 1929, por lo que antes de ocuparse de la Embajada en Madrid ya había trabajado en el área hispanoamericana. Aunque según los medios españoles en su acto de presentación había mencionado

es mi propósito seguir el camino por él trazado, dedicando toda mi actividad a consolidar aún más las relaciones de cordialidad y espíritu de estrecha colaboración entre dos naciones amigas tanto en el campo político, como en el social, económico y cultural³,

en una nota interna del 5 de abril sentenciaba sobre el gobierno provisional de la República que

entre los ministros se encuentran los representantes más cualificados de los partidos socialistas y republicano, los adversarios más implacables y sistemáticos de la dictadura de Primo de Rivera, de la monarquía y del fascismo⁴.

Como era de esperar, las relaciones bilaterales empeoraron tras la intervención italiana en la Sanjurjada del 10 de agosto de 1932 que, según el embajador sucesivo Raffaele Guariglia, «se realizó con una frivolidad enorme e inconcebible» y en la que destacó la incompetencia, la falta de espíritu combativo y la falta de resolución de acción⁵. Italia había colaborado en el intento fallido de Golpe de Estado. No era la única razón: en el verano de 1932 se estaba produciendo una profunda modificación de los representantes italianos en las capitales más significativas comenzando por el ex ministro Dino Grandi destinado a Londres y los representantes en París, Santiago de Chile, Buenos Aires, Río de Janeiro, Sociedad de Naciones, Berlín, Bruselas, Washington y las legaciones subordinadas. De hecho, Italia hizo saber que el cambio de embajador no obedecía a una nueva orientación de la política exterior, sino a una modificación en el espíritu de sus representantes, y, según publicaba el periódico español «La Vanguardia» (usando, eso sí, como fuente

³ *El nuevo embajador de Italia*, «La Vanguardia», 12 de abril de 1931.

⁴ Coverdale 1979, p. 51.

⁵ Coverdale 1979, p. 55.

el fascistizado «Il Giornale d'Italia»), el personal había sido sustituido por «una nueva generación de fascistas que encarnaban la juventud y la preparación técnica». Así, dos días después de la intentona fue nombrado embajador el activo Raffaele Guariglia (Nápoles 1889-1970), el diplomático italiano de este periodo más citado por los historiadores. De hecho Guariglia dejó escritas unas memorias, tituladas Ricordi, que aunque ayudan a reconstruir la época que nos ocupa, han sido también consideradas muy distorsionadoras. Este diplomático tendría después un papel fundamental como ministro del Gobierno Badoglio al acordar la tregua con Inglaterra en las postrimerías del fascismo. Este hombre ilustraba bien el cambio dentro de la diplomacia fascista: diplomático de carrera de alto nivel y destinado durante el fascismo a la dirección general de Europa, Levante y África, había sido promovido en 1926 a director general. Ante una situación muy compleja que él mismo comentaba en sus memorias, se vio obligado a incriminar a Italo Balbo en la Sanjurjada, aunque confesaba que era imposible que el ministro hubiera suministrado el cargamento sin autorización del Duce. En ese mismo texto el embajador admitía que debía relajar la tensión provocada por la implicación en la Sanjurjada de la que el Gobierno español eran consciente y que no benefició en absoluto a las ya frías relaciones entre ambos países. Aconsejaba a Mussolini virar la estrategia en España y conseguir (según él propio Guariglia):

que Italia estuviese presente tanto en los grupos monárquicos, democráticos, aristócratas, intelectuales, católicos, derechistas y pequeños grupos de jóvenes que se inspiraban al fascismo, insistiendo en los intereses mutuos por encima de las diferencias ideológicas⁶.

En este contexto, Guariglia lanzó su «*decuplo gioco*» en clara alusión a la doble línea que había venido desarrollando la Embajada en Madrid. De hecho, aumentaron las líneas de acción, consiguiéndose, según Coverdale, el momento cumbre de las actividades antirrepublicanas italianas. Una de sus primeras iniciativas fue renovar el Tratado de Amistad y Conciliación firmado con España en 1926 al calor de la sintonía con la Dictadura primorriverista. A pesar de que caducaba en 1936, la idea, al parecer, era demostrar que no contenía las cláusulas secretas que los franceses temían⁷ y despejar los equívocos sobre la posición del nuevo Gobierno ante Italia. Aunque la propuesta fue acogida favorablemente, se hizo con poco interés, lo que ha llevado a Coverdale a opinar que Italia creyó que existía un pacto franco-español contra ellos.

Lo más interesante es que ante lo que Guariglia llegó a definir como la «adversidad republicana», planteó la necesidad de usar la cultura como un «caballo de Troya» con el objetivo de disminuir la tensión e introducir el fascismo sin despertar críticas en un clima de mayor libertad de medios, menor apoyo del Gobierno republicano y una cultura siempre más politizada en

⁶ Coverdale 1979.

⁷ Tusell y Queipo de Llano 2006, 17.

ambos Gobiernos. De hecho, Guariglia era consciente de que tenía en contra a gran parte de la prensa y la opinión pública. En uno de sus informes indicaba que la política cultural era la modalidad para impulsar una nueva visión del fascismo, la mejor acción que se podía desplegar en la España republicana que permitiría, no sólo dar a conocer la cultura italiana, sino impulsar estudios sobre materias españolas e incluso fomentar intercambios entre intelectuales. Guariglia consideraba:

No hace falta creer que en la febril vida moderna los elementos de propaganda histórica, artística, cultural hayan perdido mucho de su valor (...) Nosotros debemos absolutamente crear el centro cultural italiano, retomar los estudios españoles (los archivos españoles son para nosotros riquísimas e inagotables minas), comenzar un intenso intercambio intelectual entre los dos países. Para este objetivo son necesarios medios financieros, fuerzas no grandes, pero que actualmente no existen. Convendrá acordarlos ya que éste es el mejor modo para introducirse con éxito, mediante este caballo de Troya, el espíritu de la Italia fascista en España, o al menos reparar la rotura del equilibrio político para con nosotros tras la caída de la dictadura o sucesivamente después de la monarquía española⁸.

Por eso Guariglia buscó el contacto con intelectuales, particularmente los más jóvenes y durante su mandato se instituyó una delegación de los Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma (CAUR) en 1933. Otra iniciativa importante fue la creación de centros culturales que promoviesen conferencias, intercambios de profesores, estudiantes, manifestaciones intelectuales y artísticas. Muchas de estas iniciativas serían financiadas con fondos de la Direzione Generale di Propaganda (en adelante DGP) dependiente del Sottosegretariato di Stampa e Propaganda que después, con unos cambios institucionales que respondían al enorme peso que iba cobrando la propaganda en el régimen fascista, pasó a depender del Ministero di Stampa e Propaganda (en adelante MSP). Muy significativo es que Italia pusiese en marcha en este momento centros culturales emulando el Goethe Institut y la Alliance Française y que el primer Istituto di Cultura Italiano se instalase en Barcelona en lugar de Madrid, debido a que allí había una colonia italiana más numerosa y activa. Fue precisamente inaugurado por Guariglia el 8 de enero de 1934 con el nombre de Centro de Cultura Italiana dentro de la Casa degli Italiani en el Paseo de Gracia número 132 y ese año ya anunciaba sus cursos de lengua y cultura italiana.

Se ha dicho que el inicio del Gobierno de los radicales de Lerroux y la CEDA de Gil Robles alivió en parte las tensiones que se habían generado en el Bienio social-azañista (1931-1933). Simpatizantes del fascismo y representantes de la oligarquía como Frances Cambó y Joan March obtuvieron escaños en este Bienio radical-cedista (1933-1936). Sintomático fue que para el Ministerio de Estado (hoy de Exteriores) se eligiese a Leandro Pita Romero, quien, según la Embajada, «estaba bien dispuesto hacia Italia y que elogiaba a Mussolini, al

⁸ Guariglia 1950.

menos durante sus conversaciones privadas con Guariglia»⁹. Coverdale añade que la identificación del verdadero cariz del nazismo permitió que mejorase el tono de la prensa española haciéndose menos frecuentes, virulentos e incluso entusiastas las referencias al fascismo.

En esta nueva fase fue embajador Orazio Pedrazzi (1889-1962), abogado, escritor, diputado, corresponsal de guerra y antiguo representante en Santiago de Chile de Italia. Nacionalista y fascista de primera hora, había participado en el gobierno de Fiume en 1919 con D'Annunzio y había sido director de Il Regno d'Italia. Aunque había sido introducido en la carrera por Mussolini y llegó a ser ministro plenipotenciario, el historiador Coverdale considera que dio menos muestras de celo y organizó actividades más modestas que el diplomático Guariglia. Sin embargo, Pedrazzi coincidía con Guariglia en la utilidad de la propaganda y firmaba un acuerdo con la prensa monárquica para que adoptasen una actitud más amistosa. Se ha dicho que durante su gestión se reducen los contactos con los grupos filofascistas y con los conspiradores monárquicos basándose en las escasas menciones del embajador y sus críticas a estos grupos. Coverdale llega a apuntar que el único que mantenía contacto era el cónsul y agregado de Prensa en París, el activo Amadeo Landini, que también financiaba a Falange través de fondos del mismo Ministerio. Sin embargo, Pedrazzi participó en la Antología (1931-1937) de la importante revista conservadora «Acción Española» (1931-1936) y se interesó mucho por continuar con la estrategia cultural y especialmente la artística ante los obstáculos que encontraba la propaganda fascista en España. Es cierto que la Embajada contaba con el poco presupuesto que le ofrecía el MSP nacido precisamente en 1935, y al que informaba continuamente. La importancia que este Ministerio adquirió queda patente en el hecho de que en 1937 se convirtiese en el potentísimo Ministero di Cultura Popolare (también conocido como MinCulPop). Pero en nuestra opinión, las actividades de Pedrazzi exceden, como veremos, de lo descrito por Coverdale, aunque en gran medida fueron un fracaso ya que quedaron solo en el papel. Según el historiador, la Embajada se limitaba a enviar boletines y publicaciones al MSP. Coverdale cita a modo de ejemplo lo enviado en noviembre de 1935: tres comunicados, una entrevista concedida por el embajador, tres números publicados del Boletín Oficial Informativo de la Embajada Italiana, y artículos sobre la cuestión de Etiopía distribuidos a la prensa y varios editoriales. De hecho, según Coverdale, Mussolini no estaba satisfecho del balance de las relaciones con el gobierno radical-cedista, ya que España se había sumado a las sanciones a Italia propuestas por la Sociedad de Naciones por la agresión a Abisinia en octubre de 1935.

⁹ Coverdale 1979.

2. *La propaganda cultural, una estrategia distinta para la España republicana*

Al menos en el campo cultural, y particularmente en el artístico, debemos admitir un aumento de las actividades culturales coincidiendo con el bienio radical-cedista. En nuestra opinión esto tiene que ver con los obstáculos que encontró la propaganda a través de otras formas de difusión, especialmente la prensa. Ante la censura de la ingente propaganda fascista que había llegado sin problemas a España durante la Dictadura primorriverista, el Gobierno fascista reaccionó, cambiando y aumentando para España la propaganda cultural. Entre 1923 y 1930 era relativamente fácil introducir propaganda fascista en España a través de libros, artículos, boletines de prensa, viajes, y ya se iniciaba una línea de difusión a través de la propaganda visual, especialmente fotografías y en menor medida películas. En muchos de estos productos culturales ya se había usado la cultura como arma que mostraba los logros de la civilización italiana, construyendo en el exterior, a través de la imagen, una cierta identidad de Italia. Tras la política cultural experimental de los años veinte y la sintonía entre los dos regímenes, insistida a través del concepto de hermandad, España se convertirá, en los años treinta, en un caso interesante para estudiar el una nueva fase en la política cultural fascista, que fue más bien un proyecto que terminó en absoluto fracaso.

Mientras que, durante la Dictadura de Primo de Rivera, los fascistas italianos celebraran en suelo español sus ritos con camisa negra a cielo abierto y se podían distribuir artículos firmados por fascistas, fotografías de Mussolini y películas de propaganda, el Gobierno de la II República recortó el margen de maniobra que los servicios de propaganda fascista tenían. Fue precisamente en aquel momento cuando el fascismo decidió usar el *softpower* de la cultura. Un momento tan delicado como éste imponía un cambio de estrategia. En palabras de Domínguez que ha estudiado bien el periodo:

En el ámbito de la propaganda la nueva situación determinó que ésta no pudiera ejercerse abiertamente en un plano político, sino que se camuflase en la esfera de la estricta propaganda cultural. Con ello se trataba de evitar el choque y la aversión que pudiese representar todo lo relacionado con el fascismo. Este motivo hizo que Mussolini acogiese con agrado los proyectos para incrementar la presencia de la cultura italiana en España. Del tal modo, junto a la continuidad en la aportación de fondos para mantener la campaña profascista en la prensa, se planificó la apertura de nuevas instituciones con las que multiplicar la oferta cultural italiana, extendiéndola por nuevos escenarios en el país¹⁰.

Los obstáculos a la propaganda fascista directa en España aconsejaron, ante la «adversidad republicana», una línea diversa de acción, en la que la cultura, y especialmente las exposiciones, cobraron, al menos según la documentación de archivo, un lugar importante. Uno de los objetivos era mejorar la imagen

¹⁰ Domínguez 2006, p. 40.

del fascismo en España, para así difundir el espíritu fascista entre los españoles. Lo que sucedió del papel a la realidad supone también un hecho no menos desdeñable ni faltó de interés. Tampoco, lo es que, aunque se hablase del mundo de las ideas, no se descuidó el mundo de las formas.

3. *Los años treinta: la cultura fascista, del arte a la propaganda*

Antes de analizar las exposiciones proyectadas y realizadas por el fascismo en España, es necesario analizar mínimamente la transformación sufrida por la cultura artística italiana durante el fascismo.

Los años treinta supusieron un cambio en la forma de percibir y entender la política hasta el punto de que Walter Benjamín acuñó el concepto de «estetización de la política». La sofisticación de la propaganda política, su dirección a un público de masas y la importancia in crescendo del ritual en la recepción y participación en la política fueron aspectos definitorios de un nuevo rumbo político y social en distintos países de la Europa de entreguerras y especialmente en la Italia fascista. No sólo esto, el gobierno fascista, en sintonía con otros gobiernos no necesariamente autoritarios y o totalitarios, defendía con retórica no siempre vaga una cultura popular realizada y dirigida hacia las masas. A ello se debe añadir la fuerte ideologización-politización de algunos creadores en esta época que empujaban desde el lado de la creación hacia la Administración.

Mientras la política se estetizaba, el fascismo italiano encontraba en la política expositiva, ya desde los años veinte y no sólo dentro de sus fronteras, una importante línea de acción para persuadir a las masas y mantener el consenso. Sin embargo, frente a los veinte, la cultura vehiculada en los treinta a través de las exposiciones artísticas sería seleccionada para ilustrar un arte, hecho por y para el pueblo, intentando alejar el «arte del fascismo» de la histórica tradición elitista y aristocrática de este sector productivo. Aunque los logros son muy discutibles, especialmente la máxima de «un arte hecho por el pueblo», sí veremos que para las exposiciones diseñadas para España se seleccionaron contenidos artísticos para que fueran, no sólo más accesibles a un público de masas, sino que pudieran ser exportables sin ser transformados a todos los rincones donde el fascismo tenía intereses, buscando así su mayor difusión. La importancia de las exposiciones en el exterior fue evidente en el exterior en estos años. Italia internacionalizó sus exposiciones nacionales, y potenció y fascistizó la Bienal de Venecia, las Trienales y las Ferias de Milán. Estas exposiciones internacionales italianas sirvieron para exportar e importar modelos artísticos y en España tuvieron, de hecho, más difusión que las realizadas por Italia en el propio suelo español. En este contexto y durante todo el fascismo, las exposiciones fueron un arma importante de *soft power* lo que explica no sólo que potenciara especialmente la Bienal o que aumentara

considerablemente la presencia de Italia en las exposiciones internacionales, sino que llegase a internacionalizar sus exposiciones nacionales.

Es altamente significativo de la política cultural del fascismo que no todas las plataformas expositivas fueran transformadas de igual modo. Gran desarrollo tuvieron las exposiciones temáticas o de propaganda político-económica como la Mostra della Rivoluzione Fascista celebrada en Roma en 1932 (fig. 2). A pesar de los altos contenidos de propaganda, el uso de lenguajes muy modernos procedentes tanto de la vanguardia artística como de la importante transformación técnica que sufrían los *mass-media* en aquellos años resultaron muy efectivos.

Paradigmático resulta que las exposiciones tradicionales de Bellas Artes, aunque también fueron monopolizadas por el Estado, estaban menos intervenidas que las anteriores y no se distinguieron por el uso de nuevos lenguajes, ni por el aumento de propaganda política, aunque, en los años veinte, viraron ya hacia un mayor pluralismo estético y un mayor número de participantes. No fue así en los años treinta, en los que la «politización del arte» conllevó, no sólo una mayor centralización de la producción, sino una uniformidad artística tendente al conservadurismo y al academicismo que observaremos en las propuestas para España. De hecho, a partir de 1933, críticos y diletantes como Sommi Picenardi o Roberto Farinacci condenaban la modernidad y la falta de espíritu de algunas obras artísticas. Y es que desde esa fecha el modelo cultural nazi hacía mella en algunos sectores italianos hasta apoderarse finalmente del mapa artístico oficial en 1939.

Inevitablemente se produjo a nivel de contenidos un aumento de propaganda, pero lo que es más significativo también un fuerte incremento de géneros tradicionales como el retrato y el paisaje, algo que veremos también en las exposiciones que en breve describiremos.

Es revelador que, al menos en el plano teórico, los productos culturales fueran una línea importante de la propaganda fascista en España. En este contexto notamos que las iniciativas expositivas mermaron en esfuerzo económico y en difusión mediática, respecto a la dictadura de Primo de Rivera.

En su gestión se aprecia una transferencia a manos de agentes como Antonio Maraini y sus colaboradores, que aunque al frente del Sindicato Fascista de los Artistas, gestionaron los proyectos fuera de él, lo que evidencia el declive de una de las instituciones más voceadas del régimen fascista, los sindicatos corporativos.

Se trata de una diferencia fundamental frente a la política de la sintonía de los años veinte que convirtió a la España primorriverista en un temprano laboratorio de la primera política cultural fascista italiana y que supuso la monopolización de las exposiciones por parte de los sindicatos frente al evidente declive del modelo corporativo en la gestión de las exposiciones en los años treinta¹¹.

¹¹ Navas 2013.

De hecho España recibió algunas transformaciones de la política artística italiana bajo el fascismo que hemos descrito. Es importante tener en cuenta que España fue un país tradicionalmente alejado de Italia sobre todo en cuestiones artísticas. Por esto consideramos que hubo un aumento importante tanto en la década de los veinte como en los treinta fruto sobre todo de la política del fascismo en este período.

El fascismo usó los productos culturales como una línea importante de propaganda en el exterior, ya que a través de este tipo de instrumentos se podían difundir los logros de la «civilización fascista». Aunque muchos de ellos eran conquistas del pueblo italiano, fueron presentados bajo una óptica forzada y ultranacionalista, descontextualizados para legitimar el nuevo gobierno y presentarlos como logros del fascismo. Un ejemplo claro de esto fue la utilización de la figura de Dante.

En lo político es importante constatar la subordinación de la actividad artística a las estructuras de propaganda. Mientras la II República echaba a andar, los servicios de propaganda de Italia habían sido fuertemente fascistizados lo que implicó el control y la centralización de muchas actividades. Además, desde principios de los años treinta, servicios dedicados a la propaganda, empezaban a englobar estructuras tradicionalmente dedicadas a la cultura por lo que, como observaremos, independientemente del tipo de iniciativa cultural, encontraremos siempre los mismos principios de acción y gestión desde, por y para la propaganda. Esto explica, por ejemplo, las similitudes entre la cultura visual italiana vehiculada a través de las exposiciones y la propaganda gráfica italiana filtrada a través de los periódicos españoles¹². En ambos ámbitos, se abusó de re-presentaciones seleccionadas que servían para crear un imaginario no de Italia, sino del fascismo y de los estilos identificados con el régimen. Allí encontramos mecanismos narrativos habituales de la prensa fascista tales como la uniformidad y la exageración, aplicados a contenidos visuales.

4. *Arte académico y proyectos truncados*

En esta época hubo distintos intentos por parte del régimen fascista de organizar exposiciones en España, promovidas por el embajador Pedrazzi y Maraini, una figura muy importante de la política cultural fascista que actuaba como embajador artístico. Maraini era un escultor que había terminado por colocarse en la cúspide del Sindicato de los Artistas y por tanto en la organización de las Bienales.

Al respecto, se ha hablado mucho de la importancia en el fascismo de esta diplomacia cultural. Maraini estaba deseoso por extender sus tentáculos a nivel

¹² Navas 2014.

internacional y el embajador Pedrazzi consideraba justificada la intervención cultural ante la indiferencia republicana, ya que reputaba la cultura como uno de los instrumentos más eficaces (fig. 3).

Analizaremos distintas iniciativas, la mayor parte fracasadas y que, como veremos, obtuvieron una escasísima resonancia mediática. El hecho de que una gran parte de las exposiciones quedasen en el papel así como el escasísimo éxito mediático nos lleva a considerar dichas acciones como proyectos fracasados.

Se trató de intervenciones de una calidad artística así muy cuestionable en las que el corpus artístico se redujo a obras muy homogéneas y académicas frente a las intervenciones por nosotros estudiadas en el período anterior.

Hubo salvedades. No por ser la historia de un fracaso el análisis de su génesis carece de importancia para conocer los procesos históricos que en este momento tuvieron lugar.

Llegados a este punto es importante realizar una reflexión sobre el fracaso. Y es ¿Cuál es la medida del éxito, sus indicadores para este tipo de iniciativas? En nuestra opinión, estos tienen que estar relacionados con los objetivos planteados por sus organizaciones y son medibles a partir de la materialización de las mismas, la repercusión a instancias oficiales en la mejora de las relaciones bilaterales y las referencias en prensa. Si el fascismo buscaba con ellas una mejora de las relaciones y de su imagen ante un público de masas, el objetivo no fue de ningún modo alcanzado a través de estas iniciativas.

Por su parte Juan de la Encina, el director del Museo de Arte Moderno en Madrid parecía buscar en estas propuestas otros objetivos muy distintos relacionados con una promoción del arte extranjero que consintiese una mayor internalización de la institución y del arte español en general. En este sentido podría considerarse una iniciativa que buscaba más la importación. Lateralmente, la promoción del grabado de Juan de la Encina, le permitía coincidir con la diplomacia cultural fascista aunque solo en el medio y no en el fin. Para De la Encina se trataba de una técnica que debía ser rescatada y devuelta al museo. La operación de De la Encina parece responder más a la búsqueda de un Arte para la República y no tanto una reflexión concreta sobre el alcance a un mayor público que parece radicar en las operaciones del Fascismo en la exhibición de grabados¹³.

Las primeras exposiciones de este período fueron individuales y parecen surgir de la intermediación de artistas italianos radicados en España y solo con posterioridad fueron favorecidas por el régimen, en particular por Maraini. Gracias a un artículo conservado en el Fondo Maraini sabemos que en enero de 1934 se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid una exposición del pintor italoargentino Giovanni Marcello Zampolini (1888-1948) que pudo contar con apoyo oficial, ya que fue inaugurada por los embajadores de

¹³ Sobre las críticas de Juan de la Encina sobre este tema véase su artículo para «El Sol» titulado, *El Arte y la República. Necesidad de una política*, publicado el 14 de abril de 1933.

Argentina e Italia. Zampolini es hoy un artista bastante desconocido y olvidado y resulta significativo que el grueso de su exposición fueran paisajes de Italia, Argentina y España es decir, temas muy neutros y escasamente politizados. Por lo que sabemos, era frecuente que los medios de información fascista exagerasen la repercusión de las iniciativas culturales y quizá por eso, a pesar de ser una individual, se en los documentos del archivo se llega a hablar de una «exposición de artistas italianos y argentinos»¹⁴. También sabemos que exposición tuvo una escasísima difusión tanto en la prensa generalista como especializada de España e Italia. Precisamente al hilo esta exposición aparecen los primeros documentos de un proyecto de mayor envergadura e importancia: la “Mostra Bianco e Nero”. Para esta iniciativa fue importante la mediación del grabador italiano Fabio Mauroner (Tissano, 1884-Venecia, 1948), y de Pedrazzi, que como Maraini, informa sobre el proyecto constantemente al MSP (fig. 4).

A pesar de lo que las cartas de archivo presentan el proyecto de exposición casi como una iniciativa italiana, en una de ellas se aclara finalmente que se trató de una propuesta de De la Encina, director del Museo de Arte Moderno, enmarcada en su serie de exposiciones dedicadas al grabado internacional que el mismo promovió. El objetivo del director era reorientar las artes dentro del proyecto republicano y de ello dejó nota manifiesta en muchos de sus artículos de esta época. Para él era urgente la internacionalización de España y para ello la cultura y, en particular el arte, tenían una importancia crucial. Muy probablemente la “Mostra di Bianco e Nero” se incubó en relación con el impulso al grabado que De la Encina dio desde el Museo y que llevó incluso a la apertura de un Gabinete de Estampas dedicado a la obra sobre papel en 1934.

Juan de la Encina era el pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal (1883-1963). Fue un crítico español que «trataría de activar de forma efectiva y concreta, aunque forzosamente reducida y parcial, la política del arte contemporáneo en España que, por lo demás, o daría síntomas de modernizarse según las altas expectativas surgidas después del cambio del régimen del 14 de julio de 1931»¹⁵. De la Encina no era un hombre de vanguardia, pero promovió una modernidad ponderada y admitió la necesidad de un cierto cosmopolitismo en sus textos para los periódicos «España», «La Voz» y «El Sol». Desde su cargo, el director intentó dar un aire distinto, más moderno y plural al museo con la idea de renovar la cultura española. De hecho como crítico se había opuesto a las académicas y retrógradas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que, año tras año, proponían en España un arte bastante caduco.

Ya desde el cargo de director del Museo de Arte Moderno reformuló el museo, convocó un proyecto para el nuevo edificio (que ganó el arquitecto Fernando García Mercadal) en línea con los trabajos de la vanguardia arquitectónica europea racionalista que desgraciadamente nunca llegó a realizarse.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Jiménez-Blanco 1998, p. 43.

5. *Resistencias y colaboraciones*

La “Mostra di Bianco e Nero” se proponía para otoño de 1934’ pero fue pospuesta en varias ocasiones por motivos que parecen radicar tanto en los problemas internos de España como de las delicadas relaciones bilaterales. En el Fondo Maraini se conserva sobre todo información del periodo 1935-1936. En una carta fechada el 14 de abril de 1935, Mauroner comenta a Maraini

la relazione che spero sia chiara. Mi sembra che le condizioni siano chiare e attraenti, Juan de la Encina, intelligente e fervente amico d’Italia e dell’arte italiana e si incarica di tutta la preparazione del locale. Un bel catalogo sarà fatto a cura e spese del museo. Abbiamo tutto il tempo di preparare una bella affermazione dell’incisione italiana in un paese amico ma che ci conosce poco¹⁶.

El 21 de mayo de 1935 un personaje tan significativo como Ottavio De Peppo habla muy favorablemente de la exposición a Maraini y explica su intervención ante el Ministero dell’Educazione Nazionale (en adelante MEN):

appena ricevuta la tua lettera con progetto mostra a Madrid ho scritto all’Ambasciata per avere parere, significando che questo sottosegretariato è in via di massima favorevole all’iniziativa. Quel incaricato d’affari mi risponde che l’Ambasciata è pienamente favorevole all’idea della mostra che anzi tiene a raccomandare caldamente la proposta della quale essa stessa s’era fatta iniziatrice fin dall’anno scorso e che, per la quale già il Ministero dell’Educazione Nazionale aveva comunicato la sua adesione, secondo l’iniziativa menzionata l’esposizione avrebbe dovuto aver luogo nello scorso autunno ma le vicende politiche di quel tempo e i moti rivoluzionari del ottobre avevano consigliato rinviare¹⁷.

Cinco días más tarde, el 26 de mayo de 1935, Mauroner envía a Maraini un artículo sobre la exposición de grabado polaco en Madrid y explica que después se celebrará la de Tiépolo y la de grabado inglés que cierran la estación, ya que en verano e invierno sería imposible abrir una exposición en Madrid. Avisa también de una exposición de grabado antiguo en otoño, de la suya y de la italiana en primavera, y describe no sólo sus competencias en la gestión de la exposición, sino su intención de dejar clara la importancia del grabado italiano en la Historia del Arte, puesto que “los españoles parecen no tenerlo claro”. Según sus palabras:

cercheremo sia una bell’affermazione della nostra arte. A questo proposito oltre al compito che mi hai affidato, penso preparare breve memoria (per direttore museo e giornali) sulle

¹⁶ Soprintendenza Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea (Roma), Fondo Maraini (en adelante SGNAMC, FM.), Sez 3, Come organizzatore, serie 3. Esposizioni d’arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1, Mostre d’arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

¹⁷ *Ibidem*.

origini e geni della nostra incisione che si vorrebbe far derivare dalla tedesca. Senza ignorare l'influenza di quei grandi artisti, bisogna metter le cose e posto¹⁸.

La exposición fue de nuevo retrasada para la fatídica primavera de 1936. En la documentación del Fondo el proyecto parece frenarse durante un tiempo y no se retoma hasta enero de 1936. Existe una carta de Maraini, no fechada pero que presumiblemente corresponde a esta etapa, en la que informa que comunicará a De Peppo y, que Pedrazzi debe informar a Madrid, que desde los periódicos se tiene la sensación de un estado de cosas en España no favorable a exposiciones¹⁹. Es muy probable que este apunte esta tenga que ver con la tensión producida por la aplicación, en línea con otros países, de las sanciones a Italia por la ocupación de Etiopía, sanciones que el gobierno español levantaría poco antes del estallido de la Guerra Civil.

6. *Propaganda artística antes de la Guerra Civil*

En medio de una reactivación de las gestiones, en febrero de 1936, Mauroner expuso en el Museo de Arte Moderno. Como hemos visto este grabador se convirtió en mediador muy activo en la gestión de la “Mostra Bianco e Nero” desde Madrid. Su exposición en el Museo, según refiere él mismo, fue por iniciativa de Juan de la Encina, que como se ha señalado, utilizó a Mauroner para traer a España una exposición de artistas italianos. Bastante desconocido, el artista había destacado como escritor y grabador. De Roma viajaría a Venecia donde frecuentaría la Scuola libera del nudo dell'Accademia di Belle Arti y donde conocería a Modigliani quien le hizo un conocido retrato. Como otros pintores residentes en Venecia expuso en Ca' Pesaro obras en línea con el vedutismo. Entre 1910 y 1912 viajó a Roma, París, Londres y España y desde 1922 expuso frecuentemente en la Bienal. Durante algún tiempo pintó en España y debemos entender su exposición como la culminación de este largo periplo. De hecho, las obras eran fundamentalmente edificios clásicos de Venecia, Roma y Siena, exceptuando algunas vistas de Ávila y Toledo²⁰. La exposición tuvo un más que discreto eco en la prensa española y Mauroner parece exagerar cuando afirma que «il direttore del museo Madrid mi ha scritto che la mia esposizione (grazie anche al concorso dell'Ambasciata) ha avuto successo senza precedenti»²¹. Es

¹⁸ SGNAMC, FM, Sez. 3 Come organizzatore, serie 3, Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Al respecto véase “Arte y Artistas”, ABC, 03 de febrero de 1936.

²¹ Postal de Mauroner a Maraini, 24 marzo del 36. Vienna 24.3. 36. SGNAMC, FM, Sez 3, Come organizzatore, serie, 3 Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre

evidente que ante Maraini, a Mauroner le convenía exagerar el éxito de una exposición de la que prácticamente nadie habló en España. Se trataba de una estrategia típica de muchos interlocutores culturales en España como fue el caso de Cipriano Efsio Oppo, Filippo Marinetti o Raimondo Targetti, que siempre exageraron el éxito de sus intervenciones ante un público, el italiano, bastante desconocedor del panorama cultural español.

Por lo que respecta al tipo de obra expuesta, se trata prácticamente del mismo tipo de obras que había expuesto en 1934 Zampolini: vistas y paisajes de ambos países. Tras el análisis de la producción de Mauroner en estos años podemos aventurar que se trató de obra naturalista, muy académica, con motivos muy típicos enraizados en el costumbrismo (fig. 6).

Al hilo de las gestiones de la individual de Mauroner, la “Mostra di Bianco e Nero” recibe un nuevo empujón. A principios de enero Pedrazzi escribe a Maraini para agradecerle una carta y promete ayudar a Mauroner gestionando un opúsculo y enviando a la prensa las fotos que Maraini le adjunta. Pedrazzi aprovecha para informarle de su estrategia cultural en la Embajada: llamar al conocido hispanista Ettore De Zuani para dirigir el Istituto de Cultura Italiano y crear «un punto di appoggio fervido e pieno di volontà per tutte le iniziative d’arte che possano riguardare la Spagna»²². Además, aprovecha para invitarle a que dé una conferencia de arte en Madrid, invitación que Maraini acepta y sugiere se celebre en abril para aprovechar la inauguración de la “Mostra bianco e nero”. En una carta fechada el 31 de enero Mauroner comenta a Maraini que su exposición se inaugurará el día 1 de febrero y dice no haberle escrito sobre la exposición de «aguafuertes italianos» «di cui hai detto di sporassedere per il momento»²³. Parece evidente que este comentario tiene que ver con la “Mostra Bianco e Nero”. También le avisa de que el director De la Encina le ha escrito «in ritardo di due o tre mesi, con il predisposto orario delle esposizioni, la mostra sarebbe a metà maggio o metà giugno al più presto»²⁴. A pesar de los retrasos que parecen relativos al calendario del Museo, el proyecto parece seguir activo. De hecho, con motivo de la inauguración de la individual de Mauroner, Pedrazzi aprovecha para informar de que el director del museo

sarebbe disposto ad ospitare nelle due grandi sale che si dedicano qui a tali manifestazioni d’arte una mostra italiana che più importante, sicché quando fosse il caso lei sa che qui si potrebbe combinare la esposizione di una ottantina di opere purché tutte moderne. Io credo che la primavera potrebbe essere un’ottima stagione per presentare a Madrid qualche cosa

d’arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

²² 2 de enero de 1936. Del embajador Pedrazzi a Maraini. SGNAMC, FM, Sez 3, Come organizzatore, serie, 3 Esposizioni d’arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d’arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

²³ *Ibidem*

²⁴ *Ibidem*.

di bello e sapendo per tempo, io potrei organizzare un [...] veramente eccezionali, questa potrebbe essere l'occasione della sua venuta a Madrid²⁵.

Pegada a esta carta otra de Maraini a Pedrazzi fechada el 17 de febrero en el que agradece la carta y dice haber mostrado a Mauroner los periódicos que Pedrazzi le había mandado. Sobre la exposición, informa de que el MSP todavía no le ha contestado nada, pero dice que él y Mauroner ya han preparado un listado de obras (entre 80 y 100) e informa de que después de la mitad de abril él debería atender la Bienal que se inauguraría en junio, por lo que no podía dar su disponibilidad hasta otoño. La propuesta de Mauroner a Maraini es del 1 de febrero del 1936

eccoti le mie proposte per Madrid, dato che le vetrine contengono circa un centinaio di stampe come ti ho detto, mi pare che qualche lavoro (come le litografie monotipo di Silvestri) potranno essere messi nella saletta che mette in comunicazione la sala dell'esposizione con la direzione del museo. Nella scelta delle opere ho cercato di tener conto anche della caratterizzazione regionale dell'artista²⁶.

Junto a esta carta encontramos una lista con el título *Exposición Aguafuertes italianos Museo Nacional Moderno de Madrid primavera de 1936*. Él mismo cita 46 artistas, 65 aguafuertes, 31 xilografías, y 16 varios, lo que supone un total de 112 obras, un número bastante reducido. Aunque la gran mayoría son auténticos desconocidos, destacan autores como Luigi Servolini, Mino Rosi, Giorgio Morandi, Luigi Bartolini o Mino Maccari. Excepto *Squadristi*, realizada por Stampini, no hay obra de propaganda. Se trata fundamentalmente de paisajes y monumentos italianos muy conocidos que en general parecen resaltar las regiones de Italia.

Por algún motivo en febrero la exposición se pospone ya que en una carta Pedrazzi informa de la reunión con el director del museo en la que éste le informa de que pone a su disposición las salas y el gran salón para noviembre, especialmente si Maraini la inaugura, y habla de los 400 grabados necesarios²⁷. La exposición parece concretarse en la misiva sucesiva en la que Pedrazzi informa a Maraini de sus conversaciones con De la Encina, entusiasta de esta exposición que ya aparece con el título de *Bianco e Nero*, y fechas previstas de exposición entre el 15 de noviembre al 15 de diciembre²⁸ incluyendo además ilustraciones para libros.

²⁵ 1 de febrero de 1936. SGNAMC, FM, Sez 3 Come organizzatore, serie, 3. Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, "Progetto mostra a Madrid" (21/05/1935-09/07/1936).

²⁶ Carta pegada a la anterior.

²⁷ Carta de Pedrazzi, a Maraini 27 febbraio 36. SGNAMC, FM, Sez. 3, Come organizzatore, serie, 3 Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, "Progetto mostra a Madrid" (21/05/1935-09/07/1936).

²⁸ Carta de la Embajada de Madrid. SGNAMC, FM, Sez. 3, Come organizzatore, serie, 3 Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte,

El 3 de abril Pedrazzi vuelve a escribir a Maraini y le informa de que Ciano, entonces al frente del MSP, a quien había solicitado que se realizase la exposición-y el MSP están decididos a que se celebre en abril y dice que es una iniciativa que llega en un momento muy oportuno por el tipo de exposición y la situación, porque

Es muy útil que en el periodo de sanciones haya manifestaciones visibles de solidaridad cultural entre España e Italia, a pesar de que moleste a los ingleses. Pedrazzi vuelve a explicar la disposición de salas del director y reflexiona sobre la difusión que puede tener la inauguración con una conferencia de Maraini con proyecciones de arte contemporáneo italiano, por lo que le pide que participe, argumentando que daría tono y podría ponerlo en contacto con jóvenes artistas que tienen interés manifiesto en el nuevo arte italiano²⁹. En una carta del 17 de abril de 1936 Maraini solicita a Ottavio De Peppo, sottosegretario di Stampa e Propaganda y hombre de confianza de Ciano³⁰, opinión sobre esta iniciativa. De Peppo había trabajado en la Embajada de Madrid. En los documentos de la «proposta incisione Madrid»³¹ se explica que De la Encina ha creado en el museo una sala dedicada a incisiones y dibujos, lo que muestra una Embajada muy bien informada. Aparecen además algunos asuntos relativos a la exposición, como que la dirección del museo se ocuparía de la organización del local, la impresión del catálogo, de la propaganda, el envío de las obras a Italia y la adquisición de algunas obras para las colecciones del Museo. Además informa de que en el Museo de Madrid ya se habían realizado exposiciones de los Países Bajos, de la Agrupación de Artistas Grabadores y de que era el deseo del director hacer una exposición italiana entre abril y mayo de 1936. Parece evidente que la propuesta nace del propio director, que además es definido como un «admirador de Italia»³².

Mientras en abril Maraini propone la exposición al ministro De Peppo, Adolfo Alessandrini recibe una carta de Pedrazzi en la que vuelve sobre el asunto, dado que considera oportuna la penetración a través del arte y la cultura, como la iniciada con resultados satisfactorios por ser la forma de propaganda más adaptada al momento político español³³. Alessandrini sustituye a De Peppo al

progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

²⁹ Carta de Pedrazzi a Ciano pegada en Carta de Pedrazzi a Maraini. 3 de febrero de 1936. SGNAMC, FM., Sez. 3, Come organizzatore, serie, 3 Esposizioni d’arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d’arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

³⁰ Medici 2009, p. 55; SGNAMC, FM, Sez. 3, Come organizzatore, serie, 3 Esposizioni d’arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d’arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Carta de Alessandrini a Maraini, s.f. SGNAMC, FM, Sez. 3, Come organizzatore, serie 3, Esposizioni d’arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d’arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, “Progetto mostra a Madrid” (21/05/1935-09/07/1936).

frente de la DGP en junio de 1936³⁴. Acaba de volver de la guerra en Etiopía donde había combatido como voluntario. Aunque en junio Maraini expresa sus dudas a Pedrazzi³⁵, la exposición recibe un nuevo empujón en el fatídico julio de 1936. De hecho, en los meses anteriores a la Guerra Civil, Maraini había vuelto a poner en contacto con la DGSP del MSP y Alessandrini responde:

nel aprile scorso ella ebbe a sottoporre al ministro De Peppo proposta mostra bianco nero a Madrid. Tale iniziativa non fu fino ad oggi attuata per un vario complesso di ragioni. Ricevo pero dall'Ambasciata in Madrid una lettera con la quale egli riprende la cosa, facendo presente che l'esposizione riuscirebbe assai opportuna per una penetrazione artistica e culturale colà iniziata quest'anno con risultati assai soddisfacenti anche per essere la forma di propaganda più adatta all'attuale momento politico spagnolo. Le sarò grato se vorrà cortesemente farmi conoscere il suo pensiero in proposito³⁶.

En otra carta Maraini solicita confirmación para poder preparar a los artistas, ya que las obras deberían llegar a Madrid, en octubre, según el acuerdo con Pedrazzi. En este punto detalla algo importante: se trataría de una exposición similar a la que se quería llevar al Norte de Europa y por lo tanto Madrid «podría servir de experimento»³⁷. Él mismo explica que se trata de un total de 250 grabados (aguafuertes, litografías, xilografías, etc.) de vistas de ciudades o paisajes y grupos de medallas con personajes o alegorías de la vida actual italiana y adelanta que los gastos podrían llegar a las 15.000 liras³⁸. Se puede aventurar que se trata de obra en línea con la vista en las exposiciones de Zampolini y Mauroner. Hemos de entender que la iniciativa continúa su curso, ya que- en otra carta fechada el 9 de julio Alessandrini solicita el presupuesto³⁹. Sin embargo, y a pesar del avanzado estado de las gestiones, sabemos que nunca se realizó. Sin duda el estallido de la Guerra Civil en el que Italia tuvo una implicación directa fue el motivo del fracaso de una exposición planteada en un momento muy tenso de las relaciones entre ambos países

³⁴ Medici 2009, p. 55.

³⁵ SGNAMC, FM, Sez. 3, Come organizzatore, serie 3, Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, "Progetto mostra a Madrid" (21/05/1935-09/07/1936).

³⁶ No fechada. Carta de Alessandrini a Maraini. SGNAMC, FM, Sez. 3, Come organizzatore, serie 3, Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, "Progetto mostra a Madrid" (21/05/1935-09/07/1936).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Carta de Maraini a Alessandrini, 2 de julio de 1936. SGNAMC, FM, Sez. 3, Come organizzatore, serie 3, Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, "Progetto mostra a Madrid" (21/05/1935-09/07/1936).

³⁹ 9 de julio de 1936. De Alessandrini (DGSP-MSP) a Maraini. SGNAMC, Sez. 3, Come organizzatore, serie 3, Esposizioni d'arte, 15/05/1925 – 09/08/1943, sottoserie 1: Mostre d'arte: iniziative, proposte, progetti, UA 14, "Progetto mostra a Madrid" (21/05/1935-09/07/1936).

7. España, de nuevo un laboratorio artístico del fascismo

Sin duda lo más destacable de estas iniciativas es que España vuelve a ser un laboratorio de la política cultural exterior del fascismo, como ya lo había sido en los años veinte⁴⁰. Todo apunta a que el proyecto de *Mostra bianco e Nero* es el germen de una serie de exposiciones que el fascismo realizará en el Norte de Europa desde mediados de los años treinta. Se trató de un modelo, exportable a distintos países con un formato más fácil y barato de transportar, que permitía ciertos niveles de propaganda con artistas que ya habían encontrado un hueco en una serie de exposiciones dedicadas al grabado en Italia. De hecho, si seguimos la fortuna expositiva de uno de los artistas propuestos para Madrid, Lino Bianchi, encontraremos los mismos artistas seleccionados para el resto de exposiciones en Europa. Se trata de artistas cercanos al sindicato pero no necesariamente afiliados. A pesar de la evidente inoperancia del sindicato fascista vista en Madrid, sí se percibe que una parte de éste siguió teniendo un control efectivo de las exposiciones en el exterior a través de Maraini, por lo que se siguieron notando importantes ausencias de artistas no vinculados a los sindicatos. Precisamente el Sindicato instituyó en sus exposiciones una sección de Blanco y Negro desde 1936. Lo mismo ocurriría en las Bienales y en las Quadriennali, donde fue siempre más frecuente que se dedicaran secciones al grabado y también sabemos que se potenciaron concursos de cobre desde el MEN. En sintonía con este apoyo al grabado por parte de las plataformas artísticas estatales se potenció una sección en el premio Bergamo, exposiciones de libros con ilustraciones y las dedicadas a la técnica como la “*Mostra d’Incisione moderna*” (Trieste, junio de 1936), la “*Mostra nella Società Leonardo da Vinci*” (Florencia, febrero de 1937), la “*Mostra di acquafortisti italiani contemporanei*” (Florencia, 1937).

Muchos de los artistas propuestos para la “*Mostra bianco e nero*” de Madrid expusieron en el extranjero desde 1937 en exposiciones organizadas por el fascismo: “*Visages d’Italie*”, la “*Exposition de graveur italiens contemporaneins*” (Atenas y Ginebra, mayo de 1937), la “*Ausstellung italienischer Kunst on 1800 bis zum gegenwart*”, Berlín, noviembre de 1937), la “*Mostra di stampe italiane in dieci città olandesi*” (Holanda, 1937), la “*Mostra bianco e nero de arte grafica italiana*” (Oslo, 1937), la “*Esposizione italiana di bianco e nero*” (Budapest 1937), la “*Mostra di incisori italiani*” (Brasil, 1937), la “*Mostra d’arte contemporanea italiana*” (Berna, 1938), la “*Mostra visages d’Italie*” (Ankara y Estambul (1938), la “*Mostra di incisori italiani*” (Calcuta, Constantinopla, Sofia (1938), la “*Mostra bianco e nero*” organizada por la Bienal en Ciudad de Méjico y otras ciudades de América Latina en 1939, la “*Mostra di incisori italiani*” organizada por el MinCulPop (Guatemala, 1939), la “*Mostra di incisori italiani*” (Kaunas 1939) y la “*Mostra di incisori italiani*”

⁴⁰ Navas 2013.

(Berlín, 1940). Como se aprecia, se trata de un modelo expositivo que da mucha presencia al grabado debido a que se adapta bien a las exposiciones temporales y ofrece más posibilidades de explotación y difusión. De Madrid a Estambul, se trata de exposiciones muy tradicionales que evidencian el modelo cultural de los años treinta: homogéneo, controlado y de una calidad muy relativa, características de la cultura fascista de los años treinta. Frente a los veinte donde se aprecia una cultura fascista moderna, en los treinta se aprecia una re-presentación del arte italiano más conservador, ligado al naturalismo y potenciador del regionalismo. En este modelo desaparecen las exposiciones de tendencia como el Novecento, el Futurismo...en aras de una imagen más homogénea del arte bajo el fascismo.

Es cierto que extraemos estas conclusiones de un sector muy concreto: las exposiciones de bellas artes realizadas en la España de la segunda República y que este modelo convive con intervenciones de una modernidad radical en otros ámbitos tanto fuera como dentro de Italia, pero es evidente que en 1936 el modelo alcanza un punto de inflexión que ya había sido adelantado en propuestas anteriores.

8. Conclusiones

En los años treinta, las exposiciones fueron un arma importante del *soft power* en el exterior, elemento y estrategia útil para una diplomacia cultural con un fuerte peso en la red de complicadas relaciones europeas de estos años y una estrategia cultural importante en la acción exterior fascista. Frente a otros tipos de estrategias culturales y de difusión, no fueron ni minoritarias, ni secundarias y de hecho la Italia fascista mandaba barcos-exposiciones de arquitectura en 1933 a Buenos Aires o Egipto y aumentaba su presencia en las exposiciones internacionales.

Sin embargo, y como hemos visto, a finales de los años treinta este modelo empezó a perder interés y a evidenciar el nuevo clima de aislamiento que Italia sufría. Sólo hay que comparar el éxito de la exposición italiana en el Museo Jeu de Paume en 1935 con el clima que rodeó al pabellón italiano en la Exposición de 1937.

Frente a otras iniciativas culturales como la creación de institutos de cultura o las operaciones de difusión de propaganda gráfica en la prensa española, las exposiciones ocuparon un lugar muy marginal en España ya que fueron en gran medida un fracaso.

El estudio nos obliga a admitir que, aunque las exposiciones suponen casos interesantes, no dejan de ser secundarios frente a los enormes esfuerzos realizados por el fascismo por vehicular imágenes, por ejemplo, a través de la prensa española.

También lo son respecto a otros países. No hay parangón por ejemplo con la participación de Italia en otras exposiciones como la Universal de Chicago de 1933 y los ejemplos antes citados, donde se produce una lucha por la hegemonía cultural. En concreto, para España, se redujo el gasto y la difusión mediática, síntoma del declive y la marginalidad de España en la estrategia de actuación italiana en el exterior. Frente a las exposiciones en otros países y las realizadas en España en los años veinte, las exposiciones italianas que se proyectaron para España eran iniciativas con un presupuesto económico muy reducido, que únicamente comportaba el traslado de un número de obras en soporte papel y mínimas intervenciones en los espacios dedicados a ellas. Es por tanto inevitable hablar de un interés menor y un declive del frenético activismo de los años veinte del régimen fascista en España.

Sin embargo, como en los veinte, la acción del fascismo hacia España fue singular y experimental. Se trató de un modelo complejo, con gran peso del factor cultural con el objetivo de modular el contenido propagandístico que ya mostraba cada iniciativa cultural fascista en el exterior. Se trata de un nuevo modelo, menos grandilocuente, muy ajustado y con un diseño muy tradicional frente a las intervenciones de la Italia fascista en otros ámbitos artísticos internacionales. Son iniciativas acompañadas de escasísima propaganda, un modelo que se adaptaba a este contexto de reforzamiento de la cooperación con España.

Para España se diseñó una red de exposiciones que evidencia la enorme dependencia para con las estructuras de propaganda fascista. También la transferencia de la gestión de las exposiciones a manos de nuevos agentes culturales. Hablamos de Maraini, una figura importantísima del régimen y de su política cultural, agente cultural de relevancia, y sus colaboradores que de forma oficiosa se situaron en la cúspide del sindicato fascista. Se trata de un cambio frente a la década de los años veinte protagonizada por Cipriano Efsio Oppo, que había monopolizado estas exposiciones y que también fracasaría en sus intentos por englobar el arte dentro del corporativismo fascista. Oppo sí logró atraer a grandes artistas y aunque recibió algo más de interés por parte del público español (gracias en parte a la ayuda de la propaganda) las iniciativas quedaron en ambos casos bastante olvidadas.

Se trata de diferencias significativas en el modelo exterior respecto a los años veinte, al menos para España, y que reflejan importantes modificaciones producidas en el ámbito cultural durante el fascismo en el interior. Frente a estos ahora se potenciar un arte popular, es decir, más accesible a un público de masas y sometido a los requisitos de la propaganda. En Italia es interesante constatar que esto no sólo ocurre por las ideologías políticas, que secularmente se han asociado a los distintos estilos, sino al concepto de eficacia; o sea, que el arte fuese entendido por una mayoría para que resultase eficaz al régimen, lo que supuso el triunfo del naturalismo y el fin de los experimentos e innovaciones que en materia artística se habían apoyado desde el fascismo en los primeros años veinte.

Por lo que respecta al contenido, se difundía una interpretación de la identidad italiana basada fundamentalmente en paisajes y población típicos, fuertemente idealizados, que servía como propaganda indirecta. En este tipo de exposiciones hubo un aumento escaso de la propaganda directa básicamente reducida a algún retrato de personalidades del fascismo y a pequeñas medallas. Sin embargo, una parte del contenido político se depositaría en los textos que acompañarían a estas obras donde se incidiría con beligerancia sobre el importante desarrollo de la técnica en la historia artística italiana y se luchó por afirmar el carácter nacional de esa técnica.

Por último, este asunto permite, además, estudiar la política cultural republicana hacia la Italia fascista y demostrar que, al menos en este ámbito, los actores de II República no utilizó el arte como herramienta política. Queda patente el activismo cultural de las autoridades republicanas en las iniciativas de Juan de la Encina director del Museo de Arte Moderno. Frente a una España históricamente receptora de la cultura exterior, se afirmaba con debilidad y sin continuidad una España gestora que progresivamente se acercaba a Europa mientras se alejaba de Italia.

Referencias bibliográficas / References

- Cannistraro P. (1975), *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari: Laterza.
- Cavarocchi F. (2010), *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma: Carocci.
- Coverdale J. (1979), *La intervención fascista en la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza.
- Domínguez Domínguez R. (2012), *Mussolini y la exportación de la cultura italiana a España*, Madrid: Arco Libros Cuadernos de Historia.
- Guariglia de Vituso R. (1950), *Ricordi 1922-1946*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Gállego F., Morente F., (eds.) (2005), *Fascismo en España*, Barcelona: El viejo topo.
- González i Vilalta A. (2007), *La propaganda fascista italiana en Barcelona (1934-1936)*, «Historia y Política», n. 18, julio-diciembre, pp. 255-272.
- Forgacs D., Gundle S. (2008), *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Bloomington: Indiana University Press.
- Jimenez-blanco M.D. (1998), *Juan de la Encina director del Museo de Arte Moderno en Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*, exposición, Museo Nacional de Arte Reina Sofía (22 julio – 7 septiembre 1998), Museo de Bellas Artes de Bilbao (octubre – noviembre), Madrid: Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

- Medici L. (2009), *Dalla propaganda alla cooperazione: La diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra (1944-1950)*, Padova: Cedam.
- Navas A. (2014), *Propaganda edilicia*, «VI Jornadas Arte y Ciudad III Encuentros internacionales», Universidad Complutense de Madrid, 1-3 Abril, pp. 243-252.
- Navas A. (2013), *España-Italia: Arte, Cultura e Ideología (1923-1943)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Peña Sánchez V. (1992), *Intelectuales y fascismo*, Granada: Universidad de Granada.
- Sabbata M. (2006), *Tra diplomazia e arte: le Biennali di A. M. (1928-1942)*, Udine: Forum.
- Saz Campos I. (2006), *Mussolini contra la II República. Hostilidad, conspiraciones, intervención (1931-1936)*, Valencia: Alfonsel Magnànim, Istitució Valenciana d'estudis i investigació.
- Schnapp J., "Mostre", <<http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/07/Mostre.pdf>>, 30.11.2016.
- Stone M. (1998), *The patron state. Culture and Politics in Fascist Italy*, New Jersey: Princeton University Press.
- Sueiro Seoane S., (1984), *Primo de Rivera y Mussolini. Las relaciones diplomáticas entre las dos dictaduras 1923-1930*, «Proserpina», n. 1, pp. 23-33.
- Vázquez Liñan M. (2012), *La guerra es la paz: La propaganda como producto cultural*, in *Las praxis de la paz y los derechos humanos: Joaquín Herrera Flores in memoriam*, coord. por Jesús C. Abellán Muñoz, Granada: Universidad de Granada, pp. 81-108.

Appendice

Fig. 1. Foto proclamación de la II República en la Plaza de la Puerta del Sol



Fig. 2. Fachada de la Mostra della Rivoluzione Fascista



Fig. 3. Antonio Maraini, Bienal de Venecia

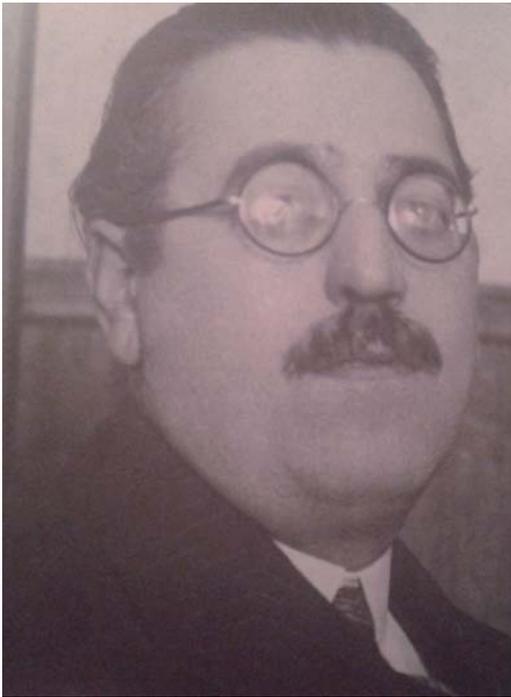


Fig. 4. Retrato de *Juan de la Encina*



Fig. 5. Fernando García Mercadal, *Proyecto Museo de Arte Moderno*



Fig. 6. Fabio Mauroner, *Vista de Toledo*

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale