

DIALOGOI ISPANISTICA

IO

Direttore

Giuseppe Grilli
Università degli Studi di Roma Tre

Comitato scientifico

Giuseppe Savoca
Università degli Studi di Catania

Virgilio Tortosa
Universidad de Alicante

Carlos Miralles Sola
Universitat de Barcelona

La Collana propone testi e studi che affrontano le letterature comparate in una prospettiva specifica: quella che vede le interferenze tra i generi e le tematiche non come contraddizioni o diversità incomunicabili, ma come interrelazioni della complessità. Il modello teorico di riferimento è quello elaborato da Claudio Guillén, già nei suoi primi saggi del periodo americano, legato all'ispirazione dei suoi maestri di Princeton, Levin e Poggioli, poi modificato, arricchito e completato nelle riflessioni e nei libri del periodo del suo ritorno in Europa e, in particolare, in Spagna, prima a Barcellona, poi a Madrid. Questo sguardo della maturità dell'ultimo periodo di ricerche e riflessioni diventa ricostruzione del passato rimosso, quello della primavera iberica spezzata dalle vicende della barbarie del Novecento. Ne è bella sintesi il volume pubblicato nella nostra Collana, *Sapere e conoscere*. Coerentemente con queste premesse generali, la ricerca sulle letterature che la Collana persegue si svolge in una costante approssimazione alle sue frontiere tematiche e formali: la storia, le arti, il pensiero, anche nelle sue manifestazioni innovative e non canonizzate. Non ci sono dunque centri e periferie, come spesso in certa manualistica, ma dialoghi avviati, interrotti; dialoghi riannodati, tra passati e proiezioni presenti, e nella fiducia dei futuri ancora possibili.

Daniele Corsi

Futurismi in Spagna

Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana
nel mondo iberico 1909–1928

Prefazione di
Maria Grazia Profeti

Introduzione di
Stefania Stefanelli



Copyright © MMXIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-7443-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2014

a Teresita

Il linguaggio è il più grande rivelatore storico che possediamo: si può veramente dire che, di fronte a ciò che sembri fenomeno unico, un cambiamento linguistico essenziale, quale ad esempio l'apparizione di un nuovo nome, può bastare a rivelare la presenza d'un altro fenomeno, diverso dal primo.

RENATO POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962

Indice

- 15 *Ringraziamenti*
- 17 *Prefazione*
- 19 *Introduzione*
- 27 *Premessa*

Parte I Percorsi tematici

- 31 **Capitolo I**
Il concetto di avanguardia nella storiografia letteraria spagnola
1.1. Limiti cronologici, 53 – 1.2. Tappe dell'avanguardia storica spagnola, 58.
- 67 **Capitolo II**
Itinerari dei futurismi: Barcellona–Madrid, andata e ritorno
- 83 **Capitolo III**
Marinetti in Spagna tra viaggio reale e viaggio immaginario
3.1. Creazione pura e adeguamento al canone: *Spagna veloce e toro futurista*, 93.
- 105 **Capitolo IV**
L'Ultraismo o il « momento futuristico »
4.1. Huidobro in Plaza de Oriente, 107 – 4.2. Il manifesto di fondazione: ibridismo e identità futurista, 112 – 4.3. Poeti e riviste, 117.

- 127 Capitolo V
Lo spettatore a teatro: Marinetti / García Lorca

Parte II
I manifesti spagnoli d'avanguardia: arte, lessico e azione futurista

- 145 Capitolo I
Tecniche comunicative dei manifesti futuristi

- 161 Capitolo II
Il corpus

- 171 Capitolo III
Nuove parole per una nuova « arte-azione »

3.1. Influssi del lessico futurista nel castigliano, 172 – 3.2. Influssi del lessico futurista nel catalano, 191 – 3.3. Le parole del Futurismo in Spagna, 199 – 3.3.1. *La modernità*, 199 – 3.3.2. *L'immagine poetico-pittorica*, 204 – 3.3.3. *Alcune innovazioni*, 207 – 3.4. Appendice. Due manifesti verbovisivi, 209.

Parte III
Parole in libertà: dalla greguería alla metafora filmata

- 217 Capitolo I
Una nota sulla greguería e « l'immaginazione senza fili »

- 225 Capitolo II
Esperimenti verbovisivi in Catalogna

- 239 Capitolo III
Gli ultraisti tra empito creativo e « bisogno furioso di liberare le parole »

3.1. Borges e l'estetica del prisma, 240 – 3.2. L'immagine polipetala, 243 – 3.3. Poesia e cinema, 248 – 3.4. Schermi paroliberi ultraisti, 261 – 3.5. Insetto iconografico, 275.

- 283 Capitolo IV
Ideologia e linguaggio futurista nella poesia di Guillermo de Torre
4.1. *Hélices*: dalla costellazione di Whitman al paroliberismo di Marinetti, 289.
- 309 Capitolo V
Un canto dinamico alla città moderna: Urbe di César M. Arconada
- 317 Capitolo VI
Buñuel e la metafora filmata
- 335 *Bibliografia*
- 373 *Indice dei nomi*

Ringraziamenti

E sento
che l'io
per me è poco.
Qualcuno da me si sprigiona ostinato

VLADIMIR V. MAJAKOVSKIJ, *Oblako v štanach* (*La nuvola in calzoni*, 1915)

Il lavoro qui presentato si sviluppa a partire dalle ricerche condotte presso la Universidad de Salamanca (Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana) e specialmente nell'ambito del dottorato in "Lingue e Culture del Mediterraneo" (Scuola Dottorale in Filologia Moderna e Letterature Compare) dell'Università degli Studi di Firenze. Ringrazio sentitamente l'ex coordinatrice e tutor della mia tesi Maria Grazia Profeti perché è stata una fondamentale guida in questi anni di formazione. A lei è dedicata la sezione dell'opera sul teatro di Marinetti e Lorca.

Tutta la mia gratitudine a Stefania Stefanelli che nel 2008 mi ha incoraggiato a intraprendere la "sfida ai lessici futuristi in Spagna" fornendomi importanti indicazioni bibliografiche per la realizzazione della seconda parte e seguendo da vicino i progressi della ricerca.

Desidero ringraziare l'Università degli Studi di Siena, in particolare Roberta Ascarelli per avermi offerto, anni fa, di insegnare all'interno del corso di laurea in lingue da lei allora presieduto. Con affetto ringrazio altri colleghi, ex colleghi o collaboratori dell'Ateneo senese: Julio Pérez-Ugena, Ada Teja, Leonor Piñero, María del Pilar Martín, Fernanda Elisa Bravo Herrera, Barbara Fiorellino, Andrea Matucci, Bill Dodd, Camillo Brezzi, Francesco Petrone, Luisa Giannandrea, Laurie Anderson, Elena Spandri, Federico Siniscalco, Anna Morpurgo, Piera Sestini, Irene Loffredo, Anna Maria Mangia, Pierluigi Pellini, Barbara Innocenti, Lucia Cocci, Silvia Calamai, Simona Micali, Andrea Martini, Anna Masecchia.

Ringrazio tutti coloro che dal 2003 ad oggi, con le loro lezioni, i loro commenti, suggerimenti e il loro aiuto diretto o indiretto, hanno contribuito alla scrittura di queste pagine: Francisco José Martín, José Barroso Castro, Rossana Cherici, José María Barrera López, Rafael de Cózar, Gabriele Morelli, Ivana Rota, Giuseppe Mazzocchi, Valentina Nider, Valeria Tocco, Monica Lupetti, Luis García Jambrina, Víctor García de la Concha, César Real Ramos, Miguel de Torre Borges, Juan Manuel Bonet, Alessandro Ghignoli, Llanos Gómez Menéndez, Willard Bohn, Günter Berghaus, Andrew A. Anderson, Anna Maria Saludes, Carlos García.

Un ringraziamento profondo va a Jorge Mojarro Romero per avermi aperto tanti anni fa le porte dell'avanguardia spagnola, per i preziosi consigli e per l'invio di materiali e informazioni inedite. A lui dedico le pagine sulla poesia di Guillermo de Torre. Ringrazio Cecilia Magni per l'assistenza tipografica e per l'affettuoso sostegno che mi ha dato durante la scrittura.

Ringrazio i miei amici Marco Lenzi, Carlo Benedetti, Andrea Ciccotti e gli ex compagni di dottorato: Anna Fierro, Federico Fastelli, María Soler, Sara Polverini, Serena Manfrida, Giulia Fresca, Linda Izzo, Claudia Luppino, Andrea Cellai, Cosimo Fossi. Infine un sentito grazie, per i prestiti cinematografici, all'amico Raffaello Alberti, « siempre nuevo, siempre culto, siempre ameno ».

Prefazione

Un tema “difficile” — a causa di una stratificazione di pregiudizi, come molte volte succede per la penisola iberica — viene ripercorso da Daniele Corsi: il rapporto tra la prima avanguardia italiana e la coeva generazione poetica spagnola. *Futurismi in Spagna*: tema tutt’altro che facile, dicevo, per una serie di valutazioni critiche ormai fossilizzate, che l’autore analizza, mettendo al centro della sua indagine la creazione linguistica di quegli anni nella penisola gemella.

Dopo aver tracciato un panorama storico dell’incontro tra gli intellettuali spagnoli e l’“avanguardia”, ed aver rilevato l’influenza anche lessicale del Futurismo italiano sulla produzione spagnola coeva, l’autore si concentra sull’elaborazione dei codici retorici di sessantacinque manifesti letterari in spagnolo e in catalano, che si susseguono per circa venti anni, dal 1909 al 1928. Particolarmente significativo il ripetersi del suffisso “ismo”; e di termini di nuovo conio, o risemantizzati all’interno della sequenza dei manifesti stessi.

Il percorso termina con un’analisi degli apporti spagnoli al linguaggio ultraista, con il loro “bisogno furioso di liberare le parole”, e la “migrazione” della metafora al linguaggio filmico, con Buñuel. Né manca la valutazione di *Eliche* di Guillermo de Torre, di cui Corsi — nel 2005 — è stato brillante traduttore in italiano.

Futurismi in Spagna segna così il punto di arrivo di ricerche intraprese da un decennio, che sono orgogliosa di aver visto nascere e crescere.

MARIA GRAZIA PROFETI

Introduzione

Che il Futurismo abbia avuto una vocazione internazionale fino dai suoi inizi, è cosa nota: il *Manifesto* di fondazione scritto da Marinetti uscì per la prima volta, ovviamente in italiano, nella “Gazzetta dell’Emilia” di Bologna, ma l’evento rimasto impresso nella memoria collettiva per oltre un secolo è la sua pubblicazione, questa volta ovviamente in francese, su “Le Figaro”. Fu poi tempestivamente conosciuto e recepito in Russia, grazie alla traduzione che ne venne fatta a Pietroburgo nel 1909 e generò, insieme alle traduzioni di altri scritti, un movimento futurista autoctono nel quale il dibattito con i colleghi italiani fu sempre molto acceso: basti ricordare le polemiche che suscitò il ciclo di conferenze di Marinetti a Mosca e a Pietroburgo nel 1914.

Rimanendo nell’Est europeo, Marinetti, dopo quel viaggio in Bulgaria come corrispondente di guerra che avrebbe poi ispirato il poema parolibero *Zang Tumb Tumb*, intrattenne rapporti con vari poeti bulgari e, nella città di Jambol allora attraversata da fermenti innovatori, il giovane Kiril Krăstev tradusse, tra l’altro, il Manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. Nel 1910, la rivista ungherese « Nyugat » pubblicava recensioni degli scritti futuristi, anche a seguito dell’invio, da parte di Marinetti, del volume *Aeroplani* di Buzzi che conteneva il 11° *Proclama Futurista* dello stesso Marinetti. In Polonia, il Futurismo italiano riscosse un immediato interesse sulla stampa: nel 1909, Ignacy Grabowsky, drammaturgo e prosatore, pubblicò su questo movimento un articolo che comprendeva anche la prima traduzione in polacco del *Manifesto* di fondazione; e in Cecoslovacchia, i Manifesti marinettiani arrivarono sotto gli occhi di un intellettuale come Karel Čapek già nel 1913 e ispirarono i versi di Stanislav Kostka Neumann. Sarebbe poi di grande interesse approfondire il discorso del Futurismo in Romania: l’immediato riscontro ottenuto dal movimento italiano è dimostrato dalla pubblicazione del *Manifesto* di fondazione sulla rivista « Democratia » addirittura un giorno prima

della sua comparsa su “Le Figaro”; non sarà casuale se furono rumeni i padri del Dadaismo, Tristan Tzara e Marcel Janco.

Nell’Europa centrale, il Futurismo entrò in Inghilterra grazie al Manifesto di Marinetti e Nevinson, dal titolo *Vital English Art*, dando origine al Vorticismismo di cui fece parte anche Ezra Pound; quanto alla Germania, il contatto si instaurò nel 1912 durante la mostra di pittura futurista alla Galleria Der Sturm, a cui seguì la pubblicazione, nella omonima rivista, del *Manifesto* di fondazione e del *Manifesto dei pittori futuristi*.

Volgendo questa veloce navigazione verso ovest, in Portogallo il “Jornal de Noticias” di Oporto propose ai lettori una tempestiva sintesi del Manifesto marinettiano il 26 febbraio 1909 e, il 5 agosto dello stesso anno, il “Diário dos Açores” ne pubblicò una traduzione in portoghese. Tuttavia, l’interesse verso il Futurismo si concentrò soprattutto a Lisbona dove, sulle pagine della rivista « Orpheu », vennero presentati al pubblico i versi futuristi di Almada-Negreiros, Sá-Carneiro e Pessoa, con l’eteronimo di Álvaro de Campos; e dove si pubblicò nel 1917 il numero unico della rivista « Portugal Futurista. Publicação Eventual ». Per restare in area lusofona, in Brasile il *Manifesto* di fondazione fu tempestivamente tradotto nel 1909 e il Futurismo arrivò a influenzare negli anni Venti il modernismo di São Paulo. Persino da questi pochi cenni si può dedurre come i Manifesti futuristi, in particolare quelli marinettiani, abbiano costituito un formidabile strumento di penetrazione a livello internazionale; il libro di Daniele Corsi offre finalmente una prospettiva nuova sulle radici che il Futurismo italiano affondò in Spagna, tanto da generare movimenti e influenzare scrittori di indubbio valore.

Il libro si suddivide in tre parti. Nella prima, dopo avere opportunamente riassunto le risonanze critiche che i movimenti letterari più innovatori produssero all’epoca nel mondo iberico e i dibattiti che ne scaturirono, nel panorama di una Spagna che stava attraversando un periodo socialmente e politicamente assai difficile, si affronta un problema cruciale per il corretto inquadramento di qualsiasi fenomeno estetico non marcato da datazioni esplicite, quello del suo inquadramento cronologico. Se infatti il Futurismo italiano ha una data di nascita, il 1909, sancita dal suo *Manifesto* di fondazione, molto più complesso è per lo studioso tracciare limiti certi per i movimenti dell’avanguardia spagnola che fanno riferimento al movimento ita-

liano. E non aiutano, in questo caso, i riferimenti lessicali: perché il primato cronologico nell'uso del termine *futurisme* in area iberica va allo scrittore maiorchino Gabriel Alomar che lo introdusse nel 1904, quando l'avanguardia italiana non era ancora nata e, di conseguenza, lo usò con un senso diverso da quello che avrebbe assunto successivamente. Corsi preferisce adottare un'ottica più ampia e forse più complessa, quella che fa riferimento a eventi storici che hanno segnato la vicenda futurista in Spagna: dunque, stabilisce la data di avvio nel 1909, anno della traduzione in castigliano del *Manifesto* di fondazione, e la data di conclusione nel 1928, quando Marinetti compì quel viaggio a Barcellona e a Madrid che non mancò di lasciare tracce significative nella cultura spagnola.

Che l'istrionico e geniale fondatore del Futurismo abbia rappresentato un punto di riferimento anche per il formarsi dei movimenti d'avanguardia in Spagna è una tesi avanzata da molti, ma Corsi dimostra come, dietro le quinte, agisse un intellettuale e letterato madrilen, celebre per le sue indimenticate *greguerías*, Ramón Gómez de la Serna: fu lui a sollecitare prima, e a tradurre poi il *Proclama futurista agli spagnoli* nel quale Marinetti scatenò la polemica nei confronti dei *topoi* negativi della *hispanidad*, suggeriti dallo stesso Ramón. Sono, quelli del *Proclama*, dei *clichés* tematici e lessicali che improntano anche l'opera marinettiana *Spagna veloce e toro futurista*, scritta dopo il viaggio del 1928, dunque vari anni più tardi e nonostante il passaggio dalla forma del manifesto a quella della narrazione. L'analisi che Corsi conduce sul testo di questa opera dimostra con efficacia il realizzarsi sulla pagina di uno dei concetti chiave del Futurismo, quello di "simultaneità" — più noto per le sue realizzazioni pittoriche — grazie all'accumulo contemporaneo, dovuto alla velocità dell'automobile, di sensazioni legate a differenti sfere sensoriali.

Un capitolo centrale di questa prima parte riguarda proprio il fiorire in Spagna di un'avanguardia prossima per stile e intenti al Futurismo italiano, eppure dotata di una propria autonomia estetica, l'Ultraismo. Corsi narra, in maniera attentamente documentata ma anche avvincente, il sotterraneo terremoto portato da due grandi figure di intellettuali, il cileno Vicente Huidobro e il sivigliano Rafael Cansinos-Asséns, nel panorama letterario madrilen intorno al 1918. Ancora una volta, come per il Futurismo italiano e per altri movimenti europei — tra i quali, significativamente, quelli portoghesi —

la “madre” delle innovazioni letterarie è Parigi: il fermento artistico che caratterizzava in quegli anni la capitale francese non mancò di influenzare Huidobro che, dalla sua casa in Plaza de Oriente a Madrid, contribuì a gettare le basi per il successivo sviluppo dell’Ultraismo, scrivendo nel 1914 il manifesto di fondazione del Creazionismo dal titolo *Non serviam*, dove marcava con forza una decisa frattura con l’arte tradizionale. A riprova di ciò viene riproposta nel volume una lirica di questo autore, dal titolo *Arte poética*: un particolare tipo di manifesto che realizza già mediante i propri versi quella simultaneità percettiva che darà luogo alla sinestesia. L’altro e più diretto padre nobile dell’Ultraismo fu Rafael Cansinos–Asséns che, in un’intervista rilasciata a Xavier Bóveda, parlava esplicitamente, come si legge nel brano citato da Corsi, di « porvenir intelectual »: il concetto di “futuro”, base necessaria di ogni movimento ispirato al Futurismo, usciva allo scoperto. E infatti Cansinos–Asséns, insieme ad altri intellettuali tra i quali spicca Guillermo de Torre, contribuì alla stesura del primo Manifesto dell’Ultraismo, il movimento che Corsi, a seguito di approfondite analisi sull’ideologia e la lingua che lo caratterizzano, ritiene direttamente influenzato dal Futurismo italiano; di più: secondo le parole dell’autore, l’Ultraismo rappresenta un « indigeno futurismo spagnolo » (p. 117).

Questa considerazione ci porta al cuore del problema, affrontato nella seconda parte del libro. Perché se è assolutamente necessario inquadrare un fenomeno letterario nelle vicende storiche, ideologiche, estetiche del suo tempo, è l’analisi dei testi con strumenti epistemologici adeguati a svelare l’effettiva consistenza di una ipotesi critica. Lo studio di Corsi, dopo avere ampiamente documentato i rapporti tra l’avanguardia italiana e le avanguardie in Spagna e quelli che i gruppi spagnoli contrassero tra loro, si applica all’analisi stilistica e retorica del principale strumento di penetrazione del Futurismo, il Manifesto programmatico, per spostarsi poi in area iberica e procedere allo scandaglio stilistico e lessicale di testi castigliani e catalani. Non si può stabilire un rapporto di immediata analogia tra i testi programmatici scritti in Italia e quelli prodotti in Spagna: intanto, perché il Futurismo faceva riferimento a un capo indiscusso, Marinetti, che orientava le strategie comunicative del suo movimento; inoltre, perché il manifesto futurista ha rappresentato una tipologia testuale specifica, dotata di marche e caratteri propri. Non così in Spagna dove, a parte l’Ultraismo,

i movimenti erano spesso dotati di diverse anime e le forme comunicative variavano dall'intervista, all'articolo, al manifesto vero e proprio. Altro elemento di fondamentale importanza, che accresce la complessità di questo studio, risiede nelle diversità territoriali, linguistiche e culturali che hanno prodotto differenti ricezioni del Futurismo in Castiglia e in Catalogna.

Il *corpus* di scritti programmatici analizzati da Corsi consta di 47 testi in lingua castigliana e 18 in lingua catalana, compresi nei termini cronologici già individuati, tra il 1909 e il 1928. Mediante un'approfondita analisi del lessico di questi scritti, Corsi giunge a numerose deduzioni di evidente rilievo, non soltanto linguistico, alle quali rinvio. Qui porterò soltanto l'esempio della riproposizione in ambito spagnolo dei termini che costituiscono l'insegna lessicale del movimento italiano: *futurismo*, *futurista*, *futuro*. La parola *futurismo* registra un discreto numero di occorrenze nel *corpus* iberico e, in particolare, è presente nei titoli di alcuni scritti programmatici (per esempio, quelli di Gómez de la Serna e di González Blanco); non sempre, però, si tratta del nome proprio del movimento di Marinetti, bensì del nome comune indicante una novità concettuale che può essere espressa anche mediante parole tradizionalmente appartenenti al lessico spagnolo, come *porvenir* o *devenir*. Tanto che in *Literaturas novísimas* Guillermo de Torre crea i neologismi *porvenirista* e *devenirista* come varianti di *futurista*. Anche in Catalogna, i termini *futurisme*, *futurista*, *futur* sono presenti in alcuni scritti programmatici di quegli anni, tra i quali spicca *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista*, dell'intellettuale forse più vicino al Futurismo in terra catalana, Joan Salvat-Papasseit; nel *Manifest Antiartístic Català (Full Groc)*, che vede tra i suoi firmatari Salvador Dalí, l'opposizione tra futuro e passato si ripropone nelle coppie antinomiche *art d'avui-art d'ahir*, *poesia d'avui-antiga literatura*. Ma l'*élan vital*, che fa parte dei contenuti impliciti del termine *futurismo*, si esplicita lessicalmente nel castigliano anche nel prefissoide *ultra-* che può costituire una parola autonoma, o anche dare luogo a numerosi neologismi, tra i quali il celebre nome del movimento di Guillermo de Torre, l'Ultraismo, creato mediante la fusione tra un prefissoide e un suffisso, *-ismo*, allora molto in voga nelle lettere.

Sono, queste, vicende ricorrenti nella storia delle lingue umane, nelle quali un seme gettato — non sempre deliberatamente — genera germogli autonomi che possono distaccarsi dall'elemento originario

e assumere una vita propria; è quanto dimostra Corsi, producendo prove concrete, nel capitolo intitolato *Le parole del Futurismo in Spagna*. Come si sa, il concetto di “dinamismo”, centrale nella poetica futurista, è stato adottato allo scopo di scalzare l’immobilismo sia nel pensiero che nell’azione sociale che nell’arte: negli scritti programmatici spagnoli la parola-chiave introdotta da Marinetti rimbalza frequentemente con sfumature di senso anche diverse tra loro. In Catalogna, Nayral parla di « doble dinamisme » a proposito di Duchamp, e Foix usa l’aggettivo per qualificare il Futurismo come « dinámic i optimista »; in area castigliana, Cansinos-Asséns definisce l’Ultraismo come un movimento caratterizzato da un « renovador dinamismo espiritual », ma soprattutto Guillermo de Torre ricorre a questa parola per creare il sintagma « dinamismo accional » e per attribuire l’aggettivo *dinámico* a diverse forme dell’azione artistica. Ancora in quest’area semantica, il “dinamismo plastico” che nel Futurismo ha caratterizzato la linea-guida prevalente soprattutto per pittori e scultori, ricorre (« dinamism plàstic ») nell’articolo dal titolo *El Nunisme*, di autore anonimo catalano. Ed è di grande interesse individuare nelle pagine di questo capitolo del volume l’espandersi in Spagna di aree semantiche di stampo futurista, come quelle ispirate al tema dell’elettricità, della simultaneità, della tecnologia soprattutto aviatoria.

La seconda parte del libro si conclude con l’analisi di due Manifesti che, non a caso, vengono riprodotti nella loro forma grafica originale, il castigliano *Manifesto Ultraísta Vertical*, di Guillermo de Torre, e il *Manifest Antiartístic Català* di Salvador Dalí e altri; non a caso, perché l’impaginazione e l’uso dei caratteri tipografici assume qui una valenza che oltrepassa il livello dei soli significati verbali, per esprimere in forma visiva un senso ulteriore. Anche in questo caso, oltre agli antecedenti illustri che potremmo individuare nel corso dei secoli, il contatto più diretto è stato quello stabilito con il Futurismo che aveva introdotto l’uso della tipografia creativa sia nei Manifesti (basti ricordare *L’antitradizione futurista* di Apollinaire), che nelle opere creative, come nel caso delle tavole parolibere.

La conclusione della parte precedente con l’analisi dei Manifesti verbosivi è in effetti un’apertura che introduce ai temi della parte successiva, la terza, che estende lo sguardo a realizzazioni artistiche dell’avanguardia spagnola legate al fenomeno del rapporto tra parola e immagine. È questo un argomento di grande interesse perché le

interazioni tra i due codici hanno costituito, nel corso del Novecento e oltre, un asse portante della ricerca artistica delle avanguardie internazionali, spaziando dal concretismo alla poesia visiva. Spicca, in queste pagine, la figura del poema *Hélices* di Guillermo de Torre, di cui Corsi possiede una comprovata conoscenza e un'ammirevole padronanza critica; ma non viene trascurata neppure l'esperienza cinematografica di un personaggio formatosi nella *tertulia* di Pombo di Gómez de la Serna, Luis Buñuel, nel quale l'autore ravvisa anche un tramite tra l'avanguardia futurista e il successivo Surrealismo.

Il libro di Corsi si configura dunque come un'indagine ad ampio raggio, supportata sempre da riscontri testuali efficaci, su quel mutevole e variegato panorama che offrirono, in un momento storico fervido di potenzialità — poi frenati dagli eventi politici successivi — i movimenti letterari in Spagna. Mediante il difficile controllo e la lettura approfondita di documenti sparsi e diversi fra loro, in un quadro assai complesso e per questo finora poco scandagliato, l'autore riesce a dimostrare una tesi innovativa, quella della consentaneità ideologica, tematica e linguistica tra il Futurismo italiano e le avanguardie letterarie spagnole.

STEFANIA STEFANELLI

Premessa

Varcate ormai le soglie del Centenario del Futurismo, la necessità di misurare la forza del suo impatto linguistico e culturale sulla ricerca artistica e letteraria fuori dai confini italiani si fa sempre più necessaria. Nel 1986 la celebre mostra di Palazzo Grassi *Futurismo & Futurismi*, organizzata da Pontus Hulten, completava la *Renaissance* ideologica del movimento, coniugando al plurale un lemma generalmente avvertito come indeclinabile e legato all'unicità dell'individuo Marinetti.

Il rapporto fra la Spagna e la prima avanguardia italiana, ad esclusione di pochi casi isolati, è stato spesso valutato sotto l'ottica del pregiudizio o dello scetticismo. Si sono messi in evidenza gli eventi storici peculiari, come il contatto letterario fra Gómez de la Serna e Marinetti, o il viaggio di quest'ultimo a Barcellona e a Madrid nel febbraio del 1928. In ambito catalano, molti studi sono stati invece orientati sulla "questione nominalistica" comparando le radici filosofiche del *futurisme*, coniato nel 1904 da Gabriel Alomar, con quelle del movimento italiano. Facendo un bilancio bibliografico, si osserva come le ragioni della storia abbiano quasi sempre prevalso su quelle della ricerca linguistica e semiotica.

In Spagna non sorge un movimento d'avanguardia totale che, come il Futurismo, sconfini dal terreno dell'arte in quello dell'ideologia globale. Gli scrittori castigliani e catalani recepiscono e mutuano varie istanze programmatiche ed estetiche dalle principali correnti europee dando vita a movimenti, gruppi o scuole artistiche talvolta difficili da incasellare nel concetto di "avanguardia storica". In questo disordinato *melting pot*, si rilevano tuttavia quasi sempre, come elementi costanti, le marche stilistiche e lessicali del Futurismo italiano. In particolare, nella sfera iberica il castigliano è la lingua che maggiormente si apre al linguaggio futurista costruendo sopra di esso una propria costellazione semantica di termini d'avanguardia autoctoni.

L'intento di questo lavoro è proprio quello di osservare in quale misura certe marche stilistiche, estetiche ed ideologiche del Futurismo

siano penetrate nella lingua e nella letteratura castigliana e catalana grazie alla circolazione internazionale dei manifesti e degli scritti creativi dell'avanguardia storica italiana. L'obiettivo è molto ambizioso e il presente libro non è che il preludio di un percorso che dovrà essere in futuro ampliato in altre direzioni scientifiche, colmando i vuoti che una ricerca di tale respiro impone.

DANIELE CORSI, *Lido di Venezia, 7 settembre 2013*

PARTE I

PERCORSI TEMATICI

Il concetto di avanguardia nella storiografia letteraria spagnola

Vanguardia es un término usado en demasía.

(Gregorio Marañón, « La Gaceta Literaria », n. 83, 1 giugno 1930)

En el siglo xx, como en el siglo xv, vanguardismo quiere decir originalidad, o sea rebeldía, contra el *orden*, que es la autoridad; contra la *regla* que es la técnica, y contra el *cuento*, que es la vulgaridad.

(Valentín Andrés Álvarez, « La Gaceta Literaria », n. 83, 1 giugno 1930)

La verdad, no me atrevo a decir nada alevoso contra la vanguardia; moriré admirando esa palabra; no me podrán dar vergüenza de su significado los que la ofenden... Siento que mis amigos debilitan su convicción; pero sigo siendo enemigo de mis enemigos, les desprecio, les escupo. [...] puede lincharme la multitud si quiere; pero por último tengo que dar un viva que me brote del corazón y que merece las palabras indiscutibles: ¡Viva la vanguardia! ¡Viva el vanguardismo!

(Ramon Gómez de la Serna, « La Gaceta Literaria », n. 85, 1 luglio 1930)

Creo que debe llamarse movimiento de vanguardia al intento de reintegración de las letras o artes españolas al espíritu occidental, desde la terminación de la guerra a hoy.

(Mauricio Bacarisse, « La Gaceta Literaria », n. 85, 1 luglio 1930)

Toda la gran restauración del orden metafísico y auténtico que ha ocupado los dos últimos decenios, se ha cumplido bajo el signo del vanguardismo.

(Eugenio Montes, « La Gaceta Literaria », n. 86, 15 luglio 1930)

Vanguardia: fase que ha sido superada para dar paso a otra más libre, orgánica y constructora. [...] Ha terminado la época del manifiesto, del proyecto, de la algarada. Lindamos con la edad más venturosa del alambique, en la cual se produce la obra destilada.

(Guillermo de Torre, « La Gaceta Literaria », n. 94, 15 novembre 1930)

Queste autorevoli testimonianze, apparse nel 1930 su alcuni numeri de «La Gaceta Literaria», non sono che sparuti frammenti del coacervo di impressioni critiche volte a difendere, negare o definire il criptico concetto di *arte d'avanguardia* in Spagna. Il poeta e critico Miguel Pérez Ferrero scelse il più prestigioso organo di espressione e diffusione dell'avanguardismo nella penisola per divulgare il suo questionario in quattro punti, intitolato *Una encuesta sensacional. ¿Qué es la Vanguardia?*¹. Nell'anno della *defunción formal* dell'avanguardia spagnola, trentasei intellettuali appartenenti a differenti generazioni, gruppi o ambiti culturali esprimono il loro giudizio su un fenomeno, ormai considerato passato, che necessitava di un primo intento di storicizzazione. Il *corpus* delle risposte, sebbene provvisto in alcuni casi di raffinate prove esegetiche, rimane avvolto in un'indeterminata nube di polemiche, fazioni o settarismi che non fanno altro che aumentare la confusione critica sul tema. Comune alla maggior parte degli interventi è solo la volontà interpretativa del *segno* "avanguardia" in un momento storico, quello della fine degli anni Venti, in cui il fenomeno si stava trasformando, come attesta Matei Calinescu, in un concetto artistico onnicomprensivo che designava tutte quelle nuove scuole internazionali caratterizzate da programmi estetici come il rifiuto del passato e il culto del nuovo².

1. L'inchiesta apparve il 1 giugno del 1930 sul numero 83 della «Gaceta Literaria» (Madrid, 1927-1932). Costava di cinque domande specifiche rivolte all'intellettualità spagnola: «1. ¿Existe o ha existido la vanguardia?; 2. ¿Cómo la ha entendido usted?; 3. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presenta o presentó en su día?; 4. ¿Cómo la juzgó y la juzga desde un punto de vista político?». Le risposte al questionario furono censite su ben sei numeri della rivista: n. 83 (1 giugno 1930), n. 84 (15 giugno 1930), n. 85 (1 luglio 1930), n. 86 (15 luglio 1930), n. 87 (1 agosto 1930), n. 94 (15 novembre 1930). Nel numero 83 rispondono: G. Marañón, E. Giménez Caballero, J. Bergamín, J. Moreno Villa, R. Chacel, V.A. Álvarez, J. Ibarra. Nel n. 84: M.F. Almagro, A. Marichalar, C.M. Arconada, J. Torres Bodet, E. de Champourcín, E. González Rojo. N. 85: R. Gómez de la Serna, B. Jarnés, E. Salazar y Chapela, R. Ledesma Ramos, M. Bacarisse, A. Espinosa, S. Ros, L. Gómez Mesa. N. 86: E. Montes, J.M^a. de Cossío, J.E. Herrera, C. de la Torre, T. Ortega, F. Ximénez de Sandoval, R. Laffón, G. Díaz Plaja, J.M^a. Alfaro, J. Aparicio, E. de Ontañón, F. Vighi. L'autore del questionario risponde sul numero 87 con un *Breve resumen a una encuesta*, mentre Guillermo de Torre, uno dei massimi esperti dell'avanguardismo, invia dall'Argentina un ampio contributo pubblicato tre mesi più tardi sul numero 94. È curioso che nessuno degli "attori" della chiamata Generazione del '27 risponda al questionario. L'unica testimonianza vicina al gruppo del '27 rimane quella di Moreno Villa, che ammette fermamente l'esistenza di un'avanguardia spagnola alla quale dichiara di aver partecipato in prima persona. Per maggiori dettagli sull'inchiesta di Pérez Ferrero cfr. A. SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 284-302.

2. «By the second decade of our century, avant-garde, as an artistic concept, had

Prima della celebre inchiesta, il gallicismo *avant-garde*, ribattezzato *vanguardia*, era già utilizzato con frequenza nella cultura spagnola. Il termine viene consacrato nel 1925, vero e proprio *annus mirabilis*³ per la comparsa di due pietre miliari nella storiografia letteraria: *Literaturas europeas de vanguardia*⁴ di Guillermo de Torre e *La deshumanización del arte*⁵ di José Ortega y Gasset. In realtà è Torre a consacrare la parola *vanguardia* nell'ambito ispanico, dal momento che Ortega ha sempre evitato di ricorrere a tale espressione. Ce lo ricorda Renato Poggioli:

La formula « arte d'avanguardia » è patrimonio terminologico (e forse anche critico) quasi esclusivo delle lingue e culture neolatine. Il termine è per esempio usato con certa frequenza nella cultura spagnola ed ispanoamericana, dove Guillermo de Torre ne ha fatto uso ad insegna di un libro che studia con notevole acume numerosi movimenti e molti aspetti specifici dell'avanguardia letterario: ma dove Ortega y Gasset, che è forse l'unico scrittore che abbia finora affrontato, seppure da una prospettiva particolare, la questione dell'arte d'avanguardia come problema d'insieme, ha sempre evitato quel termine, ed ha preferito invece « arte disumanizzata » o « arte astratta », « arte nuova » o « arte giovane », forse perché ha voluto sottolineare da un lato il radicalismo intellettuale di quell'arte, e dall'altro il fatto ch'essa coincide con l'avvento d'una nuova generazione⁶.

become comprehensive enough to designate not one or the other, but *all the new schools* whose aesthetic programs were defined, by and large, by their rejection of the past and by the cult of the new. But we should not disregard the fact that novelty was attained, more often than not, in the sheer process of the destruction of tradition; Bakunin's anarchist maxim, "To destroy is to create", is actually applicable to most of the activities of the twentieth-century *avant-garde* » (M. CALINESCU, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham/NC, Duke University Press, 1987, p. 117).

3. Si segnalano altri importanti eventi del 1925: la conferenza sul Surrealismo che tenne Louis Aragon presso la Residencia de Estudiantes di Madrid; il Premio Nacional de Literatura che ottennero i poeti Rafael Alberti e Gerardo Diego; la nascita della rivista ultraista « Plural » (Madrid, 1925) diretta da César A. Comet; la celebrazione della Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI).

4. 1^a ed. Madrid, Caro Raggio, 1925.

5. 1^a ed. Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1925.

6. R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 18. Riguardo alla questione terminologica Poggioli più avanti precisa: « Il fatto che il termine si sia radicato meglio che altrove in Francia e in Italia, dimostra forse che la sensibilità alla questione implicita nel termine è più viva nelle tradizioni culturali specialmente consapevoli, come l'italiana, della problematica letteraria ed estetica; o come la francese, particolarmente inclinate a considerare sotto il punto di vista della socialità o della socievolezza (o del loro contrario) così arte come cultura. Forse si deve egualmente alla latinità linguistica della formula e del concetto quella difficoltà o resistenza che hanno loro impedito di attecchire in Germania, dove per un senso quasi morboso delle crisi della cultura, hanno predomi-