UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lettere

«ENTRE PUREZA Y REVOLUCIÓN»
LE RIVISTE SPAGNOLE NEGLI ANNI ’20 E ’30

Relatore: Prof. Antonello Negri

Correlatore: Prof.ssa Mariateresa Cattaneo

Annachiara Cavallone

Matricola 564955

Anno accademico 2001-2002

INDICE

Introduzione……...……..1

Capitolo primo

Il ruolo delle riviste nelle avanguardie del Novecento.

Le riviste spagnole……...……...……7

Capitolo secondo

L'età dell'oro delle riviste…..…….……..25

2.1 Litoral …….…….37

2.1.1 Ambos e il generoso Señor Prados

2.1.2 Apparizione di Litoral

2.1.3 Litoral numero due, tre e quattro

2.1.4 Omaggio triplo a Góngora, ovvero il canto del cigno di Litoral

2.1.5 Il silenzio di Litoral e la breve rinascita surrealista

2.2 gallo……...……73

2.2.1 La genesi di gallo

2.2.2 Il collettivo gallista nella Venta de Eritaña

2.2.3 Apparizione di gallo

2.2.4 Pavo

2.2.5 Il secondo canto del gallo

Capitolo terzo

Le riviste durante la Repubblica……..97

3.1 Octubre……...109

3.1.1 Adelanto del *Primer del Mayo* e primo numero

3.1.2 Secondo numero. Contro l'imperialismo

3.1.3 Terzo numero

3.1.4 Numero quattro-cinque. Omaggio alla Rivoluzione d'Ottobre

3.1.5 Sesto numero

3.2 Caballo verde para la poesía……..……137

3.2.1 I manifesti di Neruda, poesia macchiata d'olio

3.2.2 Le poesie e i poeti di Caballo verde

Capitolo quarto

Le riviste durante la guerra civile……..……153

4.1 Nueva Cultura……160

4.2 El Mono Azul……..……161

4.3 Hora de España…….167

Capitolo cinque

L'esilio……..…….173

5.1 Litoral. Epoca messicana……..176

APPENDICE 1 Indici delle riviste analizzate

Litoral

Gallo

Octubre

Caballo verde para la poesía

Nueva Cultura

Litoral (epoca messicana)

APPENDICE 2 Selezione di articoli

Historia de este gallo

San Sebastián

El manifiesto antiartístico catalán

Sobre una poesía sin pureza

ELENCO ILLUSTRAZIONI

BIBLIOGRAFIA e RIVISTE CONSULTATE

INTRODUZIONE

Oggetto di questo studio sono le riviste letterarie e poetiche spagnole degli anni ’20 e ’30 nei loro aspetti, oltre che contenutistici, grafici e artistici. *Entre pureza y revolución* è l’espressione che il critico Juan Cano Ballesta usa per indicare la profonda trasformazione che si svolge, proprio a cavallo fra gli anni ’20 e ’30, in seno alla letteratura spagnola. Lo stesso cammino viene percorso, di riflesso, dalle riviste prodotte in questi anni che affrontano un deciso e netto cambiamento che le investe nel loro contesto testuale e grafico.

Il concetto di *art pour l’art*, di arte pura, che caratterizza gli anni ’20 e che Ortega y Gasset diagnosticò nel testo *La deshumanización del arte*, comincia in Spagna ad essere contestato e messo in dubbio già negli ultimi anni della dittatura di Primo de Rivera. Questo processo di politicizzazione di alcuni dei più importanti scrittori e artisti si acutizza con la proclamazione, nel 1931, della *niña bonita*, la Repubblica Spagnola, e si fa viavia più forte e radicale con il trionfo elettorale delle destre alle elezioni del 1933 per essere sancito definitivamente dopo la rivoluzione delle Asturie nell’ottobre del 1934. Con lo scoppio della guerra civile il *compromiso* politico si trasformerà da estetico e ideologico a esistenziale e l’investimento così generoso di forze umane e spirituali nella lotta contro la falange franchista non sarà che la logica conseguenza (e il tristisssimo epilogo) di quel processo di *rehumanización* che si era avviato da qualche anno.

La traiettoria umana e ideologica tratteggiata trova suo speculare riscontro nelle esperienze emerografiche coeve. Il percorso che le riviste spagnole

qui analizzate intraprendono è proprio quest'ultimo, un lento ma inesorabile e sicuro passaggio da una comunicazione artistica e contenutistica pura, neutrale e 'bella' a una comunicazione 'compromessa', dalle "mani sporche" e finalizzata a scopi pragmatici e sociali.

Gli stessi percorsi biografici dei principali collaboratori delle riviste che abbiamo preso in esame, passano attraverso queste fasi, esemplare è il caso di Rafael Alberti, ma il passaggio dal disimpegno in nome della purezza artistica, all'impegno civile totale giocato fino al sacrificio della stessa identità estetica e umana accomuna la maggior parte degli uomini del '27.

La maggior parte delle riviste analizzate o citate in questo studio non sono più reperibili o consultabili negli esemplari originali. Tuttavia tutte queste riviste sono state riprodotte in edizioni anastatiche alla fine degli anni settanta. Il dato cronologico non è una coincidenza, infatti anche osservando la bibliografia si può notare come la quasi totalità degli articoli e degli studi consultati sia stata prodotta verso il finire degli anni settanta e l'inizio degli ottanta. Questo testimonia l'enorme fioritura di studi tesi a recuperare e ad analizzare, per la prima volta, un periodo storico che i decenni di regime franchista avevano decisamente oscurato.

La parte principale di questa ricerca è stata svolta presso l'Universidad de Santiago de Compostela con l'ausilio iniziale della Professoressa Margarita Zas. Ulteriori approfondimenti sono stati svolti presso la Biblioteca Nacional de Madrid e con il contatto con alcune delle numerose fondazioni dedicate a personaggi e momenti della generazione '27. In particolare ci si è potuto avvalere di materiale messo a disposizione dalla Residencia de Estudiantes.

Fra le tante riviste prodotte nell'arco di questi dieci, quindici anni ci si è concetrati in un'analisi approfondita di quelle ritenute più salienti, oltre che per il loro contenuto letterario, per il loro valore grafico.

Nel primo capitolo si tratta della rivista come nuovo mezzo di comunicazione scelto da molte delle Avanguardie storiche quale luogo e veicolo più idoneo ad ospitare e diffondere le nuove proposte linguistiche e formali che venivano teorizzandosi. Si cita quindi lo studio di Juan Manuel Rozas, primo momento di riflessione critica su questo periodo fertilissimo dal punto di vista emerografico. Le sette fasi con cui Rozas ordina e declina cronologicamente la produzione di riviste nella Spagna prefranchista colgono con estrema precisione e lucidità le fasi dell'evoluzione della stampa letterrario-artistica fra gli anni '20 e '30.

Il secondo capitolo è dedicato a quella che è stata definita 'Età dell'oro delle riviste', breve arco di tre anni che coincide con il momento generazionale del '27 (1926-1929) e nel quale si assiste a una ricchissima e variegata fioritura di esperienze collettive. In questo momento le riviste sono depurate da ogni intromissione del dato quotidiano e sociale e abitate solo dal puro gusto della ricerca estetica fine a se stessa. Nell'ampio ventaglio di titoli si è scelto *Litoral* e *Gallo.* La prima è una delle più conosciute pubblicazioni della *generación del '27* e si caratterizza per la sua tipografia finissima e ricercata mentre la seconda è nota in quanto creata e diretta da García Lorca. Le pagine di queste riviste sono eleganti e curatissime, la ricerca grafica si può concentrare sulla selezione dei tipi tipografici più raffinati. La costosa carta che le compone ospita illustrazioni e vignette allegre, spensierate e leggere come la brezza marina che soffia dal litorale ad ispirare la prima rivista o come lo spassionato e scanzonato canto di un gallo per la seconda.

Con il terzo capitolo si affronta quella fase storica che, a partire dal 1929-30 vede la decisa politicizzazione della maggior parte degli autori. Sono questi gli anni della Repubblica che si presenta, nella sua fase iniziale, carica di proposte e progetti culturali di ampia portata sociale. Attraverso i progetti delle *Misiones Pedagogicas* si avvia l'*engagement* di

autori come Lorca e Alberti: l'uno da vita all'esperienza di teatro popolare della *Barraca*, l'altro viaggia in URSS e, rientrato in Spagna, fonda *Octubre* (1933-34) il cui titolo è eloquente. A distanza di qualche mese appare anche *Caballo verde para la poesía* (1935-36), rivista da cui Pablo Neruda, suo direttore, prenderà posizione a favore di una poesia *sin pureza.* E se in questa pubblicazione l'eleganza e la raffinatezza nella presentazione è ancora paragonabile a quella dell'epoca di *Litoral* (stesso è del resto il tipografo, Altolaguirre), non così si può dire per *Octubre.* Se pure molte delle firme che vi compaiono sono le stesse che animavano *Litoral,* la presentazione è radicalmente cambiata. Le pagine si riempiono fino ai bordi traboccanti di scritte ed immagini, le suggestioni e i ricordi sovietici abbondano, il blu che dominava in *Litoral* viene sostituito da un rosso dominante in ogni pagina, un rosso carico di significanze politiche. Alle riproduzioni di disegni o quadri di grandi pittori come Picasso e Gris si preferisce, per esempio, la rassegna di una esposizione di arte proletaria, documentata da un ricco apparato fotografico.

Il quarto capitolo è dedicato agli anni della guerra civile e alla estrema resistenza intellettuale in difesa della Repubblica. Di fronte al blocco quasi totale delle pubblicazioni del periodo precedente si assiste alla creazione di due riviste dall'altissimo spessore morale e intellettuale: *El Mono Azul* e *Hora de España*, avamposti della lotta repubblicana. Quello che più sorprende e rende palpabile il profondo mutamento che si è consumato in una decina d'anni è, probabilmente, *El Mono Azul.* In questa rivista infatti pagine di poesia, il famoso *Romancero de la guerra civil*, si alternano a grafici e disegni di schemi bellici e a propaganda militare.

L'ultimo capitolo è concentrato sui primi anni di esilio, sorte comune alla maggior parte degli intellettuali sopravissuti alla guerra. Molti *desterrados* scelgono di vivere in paesi dell'America latina. L'assenza di problemi linguistici facilita il nascere di nuove riviste. Fra queste un valore

particolare lo assume la rinascita messicana di *Litoral* nel 1944, un tentativo di recupero nostalgico di quella leggera e incantata esperienza giovanile ma insieme la prova tangibile che gli anni trascorsi avevano reso assolutamente impossibile resuscitare quel lontano scenario andaluso. In soli quindici anni, infatti, la Spagna aveva visto cadere una dittatura, nascere una repubblica, poi spazzata da una violentissima e sanguinosa guerra civile, ed infine il prevalere di un regime dittatoriale di stampo militare. Il mondo invece stava ancora assistendo alle scene finali della Seconda guerra mondiale. Era successo decisamente troppo perché quella giovanile spensieratezza e lontananza dal dato quotidiano e storico potessero risorgere.

L'analisi delle esperienze più significative e salienti di questo arco di tempo ha quindi permesso di verificare come l'evoluzione poetica e stilistica sia stata affiancata in modo molto marcato e deciso anche dal maturare e trasformarsi delle scelte estetiche e grafiche. Le nuove consapevolezze politiche e ideologiche e le necessità e le urgenze a cui lo scoppio della guerra civile costrinsero portarono all'abbandono di un certo élitarismo e purismo grafico e artistico. L'engagement ideologico degli autori, che sono in linea di massima gli stessi in tutti i titoli citati, si riflette nel tessuto testuale come in quello visivo. Così dai galletti disegnati da Dalí per Lorca e dalle sinuose sirene emergenti dalla costosa carta di *Litoral* si passerà alle foto di contadini e operai sulla Piazza Rossa di Mosca.

.

Capitolo primo

Il ruolo delle riviste nelle avanguardie del Novecento. Le riviste spagnole.

Le magnifiche sorti della civiltà industriale determinano, nei primi anni del XX secolo, un confluire di innovazioni e tendenze che pongono su un piano totalmente trasfigurato, rispetto alle epoche precedenti, la missione ed il senso del fare artistico. La crisi del modello scientifico positivista, che pure era stato determinante nello sviluppo delle tecniche di produzione e riproduzione dei messaggi artistici, porta al dissolversi delle antiche forme delle arti figurative e della letteratura con proposte e sperimentazioni di nuove soluzioni e strumentazioni espressive. La crisi delle certezze e delle virtù dell'Ottocento conduce a percorsi di ricomposizione fragile e inquieta dell'identità, a *recherches* intimistiche che destrutturano, con analogie e forme simboliche, l'asse diacronico del tempo e degli eventi. Una tale frammentazione dei contenuti non può utilizzare come veicolo relazionale le forme tradizionali della narrazione (ad esempio il romanzo ottocentesco) o della figurazione classica, ma utilizza e cerca anche nuove forme che vanno, per fare pochi esempi, dalla nascente arte cinematografica ai manifesti, dalla liricografia alla dodecafonia dove la sonorità musicale si spezza in shock traumatici. Fra questi nuovi veicoli di comunicazione e arte si pone anche la rivista.

Nel campo dell'arte la crisi di identità è addirittura antecedente, segnata dalla concorrenza di tecnologie innovative quali il mezzo fotografico[1] che, già negli ultimi decenni dell'800, mettendo la

[1] *'Il problema del rapporto tra le tecniche artistiche e le nuove tecniche industriali si concreta, specialmente per la pittura, nel problema del diverso significato e valore delle immagini prodotte dall'arte e di quelle prodotte dalla fotografia. La sua invenzione (1839), il rapido progresso tecnico che riduce i tempi di posa e permette di raggiungere la massima precisione, i tentativi di fotografia 'artistica', le prime applicazioni del mezzo alla registrazione di movimenti, ma soprattutto la produzione*

rappresentazione figurativa tradizionale in stato di presunta inferiorità e inattualità, rende necessario individuare nuove formule espressive spingendo l'acceleratore verso sperimentazioni forti di contenuti e moduli mediologici di comunicazione.

I primi decenni del Novecento si distinguono per l'esplosione, nei principali centri culturali europei, del movimento delle avanguardie storiche che, con totale scardinamento della tradizione nei suoi aspetti di contenuto e di stile, convergono a perlustrare gli ambiti inesplorati e più oscuri della condizione umana con il coinvolgimento di tutte le arti (pittura, scultura, letteratura e musica). Dal cubismo di Picasso e Braque all'urlo violento dell'espressionismo tedesco, dal futurismo italiano e russo al surrealismo francese, le estreme sperimentazioni linguistiche, artistiche, stilistiche e ideologiche si concretizzano in esecuzioni formali che destrutturano le modalità tradizionali della trasmissione e comunicazione artistica. Gli esiti cui si giunge stravolgono la normale esperienza sensibile della percezione oculare umana interponendo magici e strazianti specchi deformanti fra la retina dell'occhio e l'oggetto o l'esperienza rappresentati. Ognuno a suo modo è andato alla ricerca di un filtro, di una chiave per arrivare a rappresentare un reale più reale di quello della visione sensibile, che non è altro se non la visione di una realtà da svelare e da rendere per quello che è: deformata e frammentaria.

La frattura delle forme di comunicazione estetica e dei linguaggi artistici porta all'estremo l'opposizione tra esperienza artistica e società borghese, radicalizzando la problematica già annunciatasi nel corso dell'800. La ricerca di linguaggi che vadano oltre quelli tradizionali e rompano con le convenzioni dell'accademia riceve ulteriore impulso

---

industriale degli apparecchi ed i grandi mutamenti che l'impiego generalizzato della fotografia determinano nella psicologia della visione hanno avuto, nella seconda metà del secolo scorso, una profonda influenza sull'orientamento della pittura e sullo sviluppo delle correnti artistiche, collegate con l'Impressionismo. Col diffondersi della fotografia molte prestazioni sociali passano dal pittore al fotografo (ritratti, vedute di città e di paese, réportages, illustrazioni, ecc…). La crisi colpisce soprattutto i pittori di mestiere, ma sposta la pittura, come arte, al livello di un'attività di élite.'
G.C. Argan; *L'arte moderna*, 1990, RCS Sansoni Editore, p. 61.

dall'imporsi delle nuove tecniche di comunicazioni offerte dall'uso delle macchine, dalla riproduzione in serie, dalla velocità che diventa nuovo criterio di valore e di metodo. Si tende a porre i codici artistici all'altezza delle modificazioni intervenute nei rapporti sociali ed economici e l'intellettuale si confronta, con esiti di contenuto diverso, con la trasmissione della cultura a un pubblico divenuto di massa. La civiltà cittadina e industriale, fondata sull'integrazione di produzione e consumo, porta a una maggiore diffusione dell'alfabetizzazione e all'estendersi della partecipazione sociale facilitando la circolazione uniforme della cultura. Compaiono nuove forme culturali dall'effetto immediato e spettacolare, quale il cinema, che allargano la fruizione del prodotto di cultura.

A questo punto l'intellettuale può scegliere tra il percorso dell'alfabetizzazione (con una committenza per lo più governativa, con diversi accenti a secondo del tipo di regime politico), quello della popolarizzazione (perseguito con i rotocalchi popolari e le nuove forme di stampa periodica come i fumetti, con la radio e le nuove tecniche dei mass media) o della assoluta intransigenza artistica, con esiti estremi e disallineati rispetto al pubblico.

L'intellighènzia, e in particolare quella artistico-letteraria, si trova di fronte a un mercato tutto nuovo di fruizione culturale, che nella sua estensione pressochè illimitata considera il prodotto intellettuale una merce di consumo al pari di tutte le altre.

> *Si potrebbe dire, paradossalmente, che la civiltà di massa costituisce per l'arte moderna, al tempo stesso, la garanzia di un incremento infinito delle proprie possibilità espressive e comunicative e la negazione ben definita, oppressiva e persino demoniaca, del concetto di far arte come operazione individuale, libera, formale ed autentica.*[2]

[2] A. Asor Rosa, *Avanguardia*, Enciclopedia Einaudi, Vol. 2, p.199

La serie di esplosioni ed implosioni che i movimenti culturali di questi decenni hanno conosciuto, corrispondono all'esigenza di una ricerca di soluzioni a questa drammatica perdita di identità dell'operazione artistica, alla definizione dei percorsi tra pubblico-massa, alla qualificazione di senso delle categorie estetiche e percettive.

Le correnti moderniste procedono a questa revisione espressiva muovendosi verso l'attenuazione della dicotomia tra le arti maggiori (architettura, pittura, scultura) e le loro applicazioni nel campo della produzione economica (edilizia, arredamento, stampa, fotografia, cinema ecc.), realizzando uno stile di lavoro spesso collettivo con esiti a volte amicali e di clan[3] e prefigurando una figura di intellettuale non a una, ma a più dimensioni.

Paradigmatica resta l'esperienza della Bauhaus: l'obiettivo finale della sua scuola era realizzare "l'opera d'arte unitaria", per una "grande architettura" capace di riunificare le diverse manifestazioni dell'arte e, contemporaneamente, realizzare un'arte popolare e collettiva. In una lettera che Gropius scrive al sovrintendente del teatro popolare di Weimar, Ernst Hardt, si legge:

---

[3] Se la bohéme può essere interpretata come atteggiamento di moda, determinato più da uno specificum generazionale di certi ambienti artistici di fine 800-inizi 900, all'interno delle riviste e delle scuole nascono sodalizi umani e intellettuali di altissimo spessore. Si pensi al gruppo della *Zeitscrift fur Sozialforschung* con il sodalizio Adorno-Horkheimer e Adorno-Benjamin, al gruppo della Bauhaus, al clima di entusiasmo e di familiarità che si viveva all'interno della nuova scuola di cui abbiamo molte testimonianze fotografiche; si pensi ancora ai legami anche parentali che legano il futurismo russo al surrealismo francese (Elsa Triolet, moglie di Aragon è ad esempio sorella di Lily Brik, compagna di Majakowskj). Gli artisti dell'epoca lavorano e si incontrano per le strade e nei caffè (o 'sotto il pergolato' dove, si racconta, Kandinsky e Marc avrebbero posto le basi per il *Blaue Reiter)* come il Café des Westens a Berlino o Le Giubbe Rosse a Firenze che, all'inizio convegni della bohéme, si fanno poi spazi mitici della provocazione avanguardistica, luoghi di formazione e di idee e programmi e anche luoghi alternativi e di massa, rispetto alle mostre d'arte, di esposizione artistica.
Per quanto riguarda la *tertulia* della Residencia, la fitta rete di affetti umani e poetici si rincorre tra carteggi, omaggi poetici, dipinti e ritratti che gli artisti si scambiano, ed è testimoniata dalle fotografie che li ritraggono in convivi o in incontri informali.

"*Le loro voci, i loro volti sono uniti nelle fervide tertulias per le vie di Madrid, pei suoi caffè, nelle stanze della residencia de Estudiantes, anche se all'interno del gruppo non mancano le predilezioni. Così nella rivalità poetica tra i due enfants prodiges, Lorca e Alberti, Guillén si schiera per il primo, Dàmaso Alonso per il secondo..*"
(V.Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi 1963, p. XII)

Mi immagino che a Weimar prenda forma un grande insediamento, nelle vicinanze del monte Belvedere, con un centro di edifici popolari, teatri, casa della musica e come punto culminante un edificio di culto e che ogni anno in estate vi abbia luogo un grande festival popolare nel quale venga offerto quanto di meglio il nuovo tempo sappia offrire nel campo della musica, del teatro, dell'arte figurativa. Sono ben deciso di produrre nel mio Istituto d'arte almeno sulla carta, con l'aiuto di tutti i maestri e degli studenti, grandi progetti di questo tipo e di propagandarli.[4]

Si tratta di un programma visionario e grandioso che bene ci fa capire come questi decenni siano dei veri laboratori, onirici e al tempo stesso pragmatici, di esperienze e di sogni collettivi, di ricerca di senso della cultura e dell'essere intellettuale.

In questo contesto si pone la *tertulia* della *Residencia*[5] i cui membri non hanno una univoca collocazione artistica, ma sono, di volta in volta o contemporaneamente, pittori, scrittori, musicisti, attori, registi teatrali, tipografi e addirittura toreri. La cultura spagnola, avendo ben chiaro il senso del limite della parola scritta, conduce diverse sperimentazioni di nuovi strumenti e linguaggi per la realizzazione del fare artistico. Dalì e Buñuel portarono così a Parigi l'idea, maturata alla Residencia, degli

---

[4] *Bauhaus*, a c. di M. De Michelis e A. Kohlmeyer, Firenze, Art Dossier Giunti, p. 6.

[5] *'La Residencia o la Resi come in forma abbreviata o affettuosa la chiamavamo tanto noi che eravamo suoi frequentatori esterni quanto coloro che vi abitavano, sorgeva nei primi dintorni di Madrid, sopra un verde poggio che Juan Ramón Jiménez, antico 'residente', chiamò nei suoi versi 'Colina del alto chopo' (collina dell'alto pioppo), per via dei pioppi che circondavano i suoi giardini, tagliati dal piccolo canale che porta l'acqua alle cannelle e alle fontane della capitale. Le sobrie stanze e gli alberi della Residencia hanno contribuito allo sviluppo del nuovo spirito liberale spagnolo, alla creazione delle sue migliori opere, dagli inizi del secolo fino al tragico 18 luglio 1936, data del suo decadimento. Figlia dell'Institución Libre de Enseñanza, nucleo della cultura che che riuscì a diventare dirigente con la Repubblica del 14 aprile 1931, la Residencia de Estudiantes si trovò ad essere la casa delle più grandi intelligenze di Spagna. Basti citare tra i nomi dei suoi ospiti precedenti a García Lorca, quelli di Juan Ramón Jiménez, Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro…'*
R.Alberti, *García Lorca*, in *I protagonisti della Storia Universale*, Vol.XII, Milano, CEI-Compagnia Edizioni Internazionali, 1965, p.395.

oggetti surrealisti e in seguito crearono con *Le chien andalou* e *L'Age d'or* il cinema surrrealista; nel '27 Lorca tenne a Barcellona una mostra di disegni a colore, un'oscillazione tra Dalì e Picasso, realizzò collages (e suonava il pianoforte, sua prima e passione e lungo rimpianto); Alberti aveva addirittura esordito come pittore, così come dipingevano Moreno Villa e Prados.

Gli intellettuali spagnoli che abbiamo incontrato nel nostro lavoro si formano e lavorano in un contesto estremamente nazionale, a volte addirittura regionale, ma aperto agli echi delle sperimentazioni europee e trovano nelle riviste lo strumento più facile e immediato di divulgazione artistica.

Le riviste del resto si pongono in questi anni come metagenere letterario endemico, detonatore e manifesto delle nuove forme di aggregazione culturale.

Le avanguardie fanno infatti oggetto della loro 'trasgressività' non solo il linguaggio e il rapporto con il pubblico, ma anche i generi, poggiando i propri contenuti spesso su generi 'marginali'. Per 'genere marginale' non va però inteso un genere minore, ma si intende una *obliquità* rispetto al corpo artistico centrale. Rispetto al tradizionale prodotto artistico (il quadro, ad esempio) e letterario (il romanzo dell'Ottocento) la marginalità del genere riguarda la forma e lo strumento dell'espressione, che emerge e si espone al pubblico ad esempio sotto forma di strip[6], di manifesto, di fotografia o, nel nostro caso, di messaggio collettivamente condiviso quale la rivista[7].

---

[6] *I comics, si sa, debbono la loro più immediata origine alla lotta tra due capitalisti americani verso la fine del secolo scorso. (…) Pulitzer, immigrato di origine ungherese aveva rilevato nel 1883 l'agonizzante World di New York e ne aveva animosamente fatto il prototipo del quotidiano moderno. Titolazione violenta, sensazionalità instancabile di testi, dovizia traboccante di servizi, settori, rubriche veramente per tutti. Ma l'accanimento di Pulitzer si era ben preso concentrato sul supplemento domenicale, l'appendice settimanale con cui voleva assicurare al World un'alta tiratura anche negli altri giorni della settimana. Pulitzer ne era andato rivedendo, ritoccando, arricchendo incessantemente la formula sino a dotare il suo suppplemento nel 1893, dopo una serie concitata di tentativi falliti, di una pagina a colori festosamente e aggressivamente illustrata. L'illustrazione era un mezzo diretto per entrare in contatto con il pubblico più largo possibile. Gli illustratori contavano molto per il World. E tra*

Questi metageneri si confrontano sulle tecniche di significazione. Il fumetto ad esempio veicola il suo messaggio superando, almeno in linea di principio, la linearità del libro e la pura sequenzialità della tecnica cinematografica per integrarle in un modulo proprio che ha come principale caratteristica la "simultaneità". I personaggi di Outcault su *World* in tre quarti di pagina, o anche in pagina intera, si scontravano, si ammucchiavano non solo con le figurazioni dei loro corpi deformi e immondi in movimento continuo, ma anche con l'orripilante slang *derivante da ogni residuo di lingua in circolazione nella piccola Babele presa di mira*[8]. Tale tecnica di significazione si fonda sull'equilibrata fusione di due forme di linguaggio, una linguistica, la parola scritta, l'altra non linguistica, l'immagine, in reciproca funzionalità: l'equilibrio tra parola e immagine si ottiene divenendo l'una esplicativa dell'altra e di conseguenza leggendo o solo l'immagine o solo la parola, il messaggio non è decodificabile.

Altro mezzo forte di espressività è, nel mondo modernista di fine Ottocento, il manifesto, strumento pubblicitario di grande dimensione destinato all'affissione in luogo pubblico: le più importanti correnti artistiche, dall'art nouveau all'astrattismo, dall'espressionismo fino alla pop art, si sono misurate con questo strumento nella ricerca di coniugare la percezione estetica alla comunicazione inconscia, così come veniva scandagliata dalle teorie gestaltiche e freudiane.

---

gli illustratori debuttò nel 1894, con un'agghiacciante e pagliaccesca spiegazione della nascita del coccodrillo, Richard Felton Outcault che (...) sarebbe passato alla storia come il primo autore dei comics'.
Oreste del Buono, *Il mostruoso Yellow Kid*, in «Linus», num.3, anno 1969.

[7] *Per esempio gli storici dell'arte dicono: guardate, se voi volete sapere dove si esprime oggi la creatività artistica, non andate nelle gallerie d'arte. E' finita la committenza borghese da parte di coloro che volevano comprare dei quadri da attaccare alle pareti delle loro case o delle statue da mettere nei loro giardini. Non è più lì che si realizza la creatività artistica: dovete cercarla altrove, nel design della pubblicità, nelle copertine dei libri o dei dischi, nello styling delle riviste, nelle strisce e e nei fumetti…*
Atti del Convegno '*I generi Marginali nel 900 letterario*' Bologna, Dipartimento di Italianistica, 22 maggio 1997, intervento di Remo Ceserani.

[8] O. Del Buono, *Il mostruoso Yellow Kid*, in «Linus», num.3, anno 1969.

Per quanto riguarda la fotografia il contributo più significativo sulla via di una definizione teorica del suo ruolo nella produzione artistica viene da Benjamin che, nella sua *Breve storia della fotografia* del 1931, osserva come il problema sia non se il nuovo medium sia o non sia arte, ma piuttosto se attraverso la fotografia non si sia modificato il ruolo complessivo dell'arte.

Rispetto a queste forme tanto innovative di comunicazione, la rivista artistico letteraria ha una caratteristica assolutamente particolare, cioè la sua produzione collettiva, l'esperienza di condivisione del pensiero che lega il gruppo redattore.

Inoltre peculiare della rivista è il fatto di possedere i caratteri dell'opera d'arte, sebbene di un'opera che implichi inevitabilmente una produzione in più esemplari, caratteristica insita nella sua stessa natura. Infatti una rivista, a differenza del libro, non è solo definita dal discorso linguistico-contenutistico che le è proprio, ma non può mai prescindere da quello artistico-tipografico (infatti la ristampa -anastatica, per esempio- di una rivista non riproduce solamente i contenuti, a meno che non si tratti di una antologia, ma recupera la presentazione originale di tutti gli elementi che definivano il numero riprodotto, cosa che non avviene, se non raramente, per i libri). L'oggetto rivista si definisce quindi in base al messaggio che veicola e alla forma materiale e fisica che questo messggio assume. L'aspetto e la materialità di una rivista sono quindi caratteri fondamentali e non secondari al contenuto, proprio per questo la maggior parte delle riviste artistico letterarie del periodo avanguardistico possono considerarsi prodotti d'arte (oggetti, ai tempi nostri, del mercato collezionistico), territori in cui poeti e pittori invitano a guardare e leggere allo stesso tempo.

Se vogliamo cercare le origini della rivista dobbiamo andare a indagare tra le origini del giornalismo letterario e, intendendo il giornale

letterario come pubblicazione periodica divulgativa sulla cultura contemporanea, possiamo fissare la sua genesi nel "*Journal des Savants*" fondato a Parigi il 1° gennaio 1665 e ricostruire gli sviluppi passando per *Il Caffè*, *Il Conciliatore*, *Il Politecnico* di Cattaneo. Ma si tratta di pubblicazioni fortemente impegnate a trasmettere una forte e univoca formazione di pensiero con contenuti soprattutto politico sociali.

Le prime riviste con contenuti artistici cominciano a diffondersi nella seconda metà dell'Ottocento: si tratta di opere rivolte al ceto medio alto con finalità per lo più divulgative, volte a generalizzare il codice estetico del buon gusto nella campagna di acculturazione della medio alta borghesia. Di conseguenza non si tratta di pubblicazioni originarie e innovative, ma di opere che restano ben al di qua delle provocazioni dell'avanguardia, ma che, nella prospettiva generica di formazione culturale di buon livello, hanno una grafica ben curata con riproduzioni xilografiche e criteri di selezione delle opere legati alle esposizioni artistiche più che alla ricerca critica[9].

Siamo ancora lontani dalla riviste nel senso che assumono nel linguaggio della Modernità, dalle riviste portavoce di movimenti artistici radicali, dalle riviste militanti in rottura con le convenzioni dell'Accademia. Queste avranno le loro origini in Germania con *Pan*[10],

---

[9] *Se si considera il caso italiano -prendendo in esame l'Illustrazione Italiana dal 1873, anno di fondazione, alla prima guerra mondiale- si può constatare che le opere più frequentemente riprodotte sono di artisti come Domenico Morelli, Angelo Dall'Oca Bianca, Giacomo Favretto, Arnaldo Ferraguti e Giulio Aristide Sartorio. Se si dovesse scrivere una storia dell'arte italiana di quel periodo basandosi esclusivamente su tale fonte risulterebbe che Morelli è la figura assolutamente dominante dell'ultimo quarto di secolo……Le discrepanze tra l'attuale storiografia artistica e il tipo di opere che venivano allora presentate più importanti, esemplari del gusto dominante e, a loro volta, modelli e veicoli di gusto per il semplice fatto di essere riprodotte in pubblicazioni di considerevole diffusione- sono evidenti.*
(F.P. Rusconi; *Riviste d'arte, tra cronaca ed estetica* in *Arte e artisti nella modernità*, a cura di Antonello Negri, Milano, Jaka Book, p. 248)

[10] *Risale al 1894 l'iniziativa di un gruppo di artisti e letterati – tra cui August Strindberg, Edward Munch (figura di punta di quel naturalismo scandinavo allora così influente sulla cultura, non soltanto artistica, della capitale tedesca), Richard Dehmel, Jiulius Meier Graefe e Otto Julius Bierbaum- di fondare a Berlino la 'Cooperativa Pan' che, dall'anno successivo e fino al 1900 avrebbe pubblicato l'omonima rivista, stampata su carta di alta qualità, dove testi poetici e letterari- di Maeterlinck e Verlaine, Nietzsche e Hofmanmstahl, Huysmans, von Eschenbac e Kipling – si alternavano a illustrazioni e*

proseguendo con *Jugend*, rivista che, destinata a battezzare lo stile del nuovo secolo, già nell'editoriale del primo numero dichiara i suoi intenti proponendosi di *discutere e illustrare tutto ciò che è interessante*[11].

Simplicissimus, nata a Monaco nel 1896 per iniziativa di Albert Langen, porta l'attacco alle forme tradizionali con mezzi estremi quale l'uso della caricatura, strumento che esaspera e deforma il visibile per cogliere elementi che si celano allo sguardo immediato.

Anche l'Austria partecipa a questo fiorire di collaborazioni intellettuali con *Ver Sacrum* che, pur essendo nata come espressione della *Secessione* guidata da Klimt con la finalità di *rigenerare l'arte in Austria e l'Austria attraverso l'arte*[12], tuttavia si involverà fino a divenire espressione del gusto ufficiale austriaco. Vi collaborarono Hoffmann, Mucha, Olbrich, Wagner, Holzel ed ebbe notevoli aperture alla cultura internazionale con i contributi di Rodin, Segantini, Crane, Grasset, Klinger.

Negli anni '10 abbiamo un'ulteriore accelerazione nell'atteggiamento delle riviste artistiche, basti pensare all'almanacco del *Blaue Reiter* pubblicato nel 1912 che, pur restando numero unico, può essere considerato prototipo della rivista che è opera d'arte in se stessa e, al contempo, manifesto programmatico di una concezione nuova dell'arte.

> *Accanto a riproduzioni di opere di artisti contemporanei (...) vi si trovano infatti esempi di arte gotica, di arte popolare (dagli ex voto ai dipinti sotto vetro bavaresi e ai Lubki, stampe della tradizione russa) di arte non occidentale (cinese, giapponese, oceanica, africana, "egiziana", documentata da figure di teatro d'ombra), di*

---

pregiate tavole fuori testo, alcune delle quali non erano semplici riproduzioni fotomeccaniche, ma vere litografie e xilografie.
(Ibid., p.255)

[11] Ibid., p.256

[12] Ibid., p.256

arte antica (da un mosaico bizantino veneziano a un dipinto di El Greco) e di disegni infantili e di dilettanti, a partire dal Doganiere Rousseau. L'idea di Kandinsky e di Marc era che tra tutte queste opere, legate a luoghi, culture e tempi diversi, ci fossero risonanza e corrispondenze, così come tra la pittura e la musica e, in generale, tutte le arti senza distinzioni tra maggiori e minori, elementi comuni non erano l'imitazione della natura, né aspetti stilistico formali, bensì l'espressione di una supposta "necessità interiore".[13]

A partire dalla seconda metà degli anni '10 il fenomeno delle riviste militanti, per lo più effimere, a numero unico o con pochi fascicoli, tende ad allargarsi, ad essere sempre più il supporto ideologico dei movimenti artistici: nascono così *Cabaret Voltaire,* stampato a Zurigo nel 1916, che raccoglie contributi di espressionisti, futuristi ed espressonisti con copertina disegnata da Arp e i cinque numeri di *Dada* diretta da Tristan Tzara dal 1917 al 1920.

Il Novecento individua quindi nella rivista un significativo luogo dialogico dell'artista con il suo pubblico, un importante strumento di trasmissione di contenuti e linguaggi. L'individuazione di questo luogo di comunicazione è coerente con l'atteggiamento delle avanguardie che tende a spostare l'attenzione dall'oggetto artistico alla pratica artistica, legittimando quindi il lavoro collettivo, la quotidianità dell'oggetto, la divulgazione dei contenuti. Le riviste sono un eccezionale strumento di divulgazione e di socializzazione ideologica, una sorta di medium comunicativo teso a promuovere nell'opinione pubblica un dialogo critico e autoriflessivo assolvendo in tal modo alla realizzazione di una condivisione culturale che sarà realizzata appieno in epoche a noi più vicine dalla

[13]Ibid., pp.258-9.

radio[14] (si pensi al formidabile detonatore interlocutivo che le "radio libere" italiane hanno realizzato negli anni '70) e poi, con tutte le ambiguità del caso, negli anni '90 dalle reti telematiche.

Il rapporto delle riviste con il proprio pubblico risente della stessa tensione comunicativa, dello stesso percorso circolare, dello stesso atteggiamento un po' *flaneur* e curioso, dei nuovi linguaggi verbali e grafici che si vanno sviluppando.

L'operazione è resa possibile anche dal grande sviluppo della grafica che nel XIX secolo passa dalla dimensione artigianale o industriale arcaica a forma industriale modernamente intesa. Nel 1796 era nata la litografia, nel 1798 nelle cartiere Essones era iniziata la fabbricazione della carta con la "macchina continua", nel 1814 Koenig aveva brevettato la macchina che, azionata dall'energia termica, decretava la fine del torchio tipografico. Daguerre nel 1838 aveva realizzato la prima fotografia, mezzo tecnico fondamentale nel campo della riproduzione delle immagini e nel 1870 il cliscè al tratto, permettendo di realizzare la stampa del testo contemporaneamente alle illustrazioni, segnava l'abbandono delle tecniche calcografiche. Nel 1884 veniva prodotta la linotype, tre anni dopo, la monotype, ne1 1890 il cliscè a retino che consentiva la stampa di originali fotografici a tinte sfumate; all'inizio del XX secolo, nel 1907, veniva inventato il quarto processo di stampa, la serigrafia e tre anni dopo era prodotta la macchina da stampa rotocalcografica che utilizzava carta in bobina…

---

[14] É, per inciso, un autore così ontologicamente moderno come Benjamin, con la sua sensibilità di *flaneur*, di viandante tra labirinti antichi e moderni, di ricercatore di passaggi tra tecnologia e tradizione, a scoprire la forza comunicativa della radio, le cui potenzialità, conosciute nel suo viaggio a Mosca nell'inverno del 1926/27, utilizza scrivendo i primi radiogrammi del secolo.

Benjamin diventa profeta della nuova era. Era stato lui a immaginare un mondo dove ognuno potesse vedere Picasso e Piero della Francesca a domicilio, in ogni momento (impresa resa banale da Internet o da un Cd Rom). Ed era stato lui a scrivere i primi radiogrammi del secolo già nel 1927. Benjamin usò il nuovissimo strumento della radio come fosse il teatro classico. Da lui i nuovi artisti deducono il modello contemporaneo: usare il computer per narrare storie classiche come Odisseo e la Fenomenologia dello Spirito.

(Walter Benjamin, padre di Internet', in «Corriere della Sera», 30 maggio 1997)

La storia della grafica è un bombardamento di invenzioni e non è casuale che si intrecci, per i formidabili mezzi espressivi che mette a disposizione, con i movimenti artistici.

Le avanguardie spagnole non sono immuni dall'utilizzo del linguaggio espressivo grafico e utilizzano come luogo privilegiato allocutorio le riviste interpretate come momento di elaborazione teorica collettiva, spazio mentale di incontro e confronto, luoghi della comunità e in qualche caso (si pensi alla fase dell'esilio) addirittura di rielaborazione del lutto.

L'elemento nuovo che quindi il Novecento impone è dato dalle tecniche, dai mezzi di produzione industriali. La litografia, che nel XIX secolo rappresenta lo stadio determinante dell'evoluzione del fenomeno della copia, viene in seguito soppiantata dalla fotografia, definitiva sostituzione della mano con l'occhio.

> *Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo di riproduzione figurativa venne accellerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio.*[15]

Questa circostanza impone all'intellettuale della modernità di fare cultura in un'epoca 'ottica', 'visuale', con un pubblico modificato e di conseguenza pone la necessità di ripensare alla propria nuova referenzialità: si tratta cioè di riconsiderare gli estremi del mandato culturale, la mission dell'intellettuale nella industria culturale con un pubblico di massa. L'alternativa posta è scegliere tra una posizione individualistico aristocratica e tra una comunicazione tecnica riproducibile il cui percorso può portare non solo a perdere l'aura, ma anche la posizione privilegiata di intellettuale neutrale sopra e oltre l'esperienza storica.

Il 'pensiero negativo' ha introdotto un tarlo nella cultura europea del Novecento e la storia delle avanguardie letterarie e artistiche è un continuo

[15] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

percorso di arroccamenti e fughe in avanti: alcuni artisti fuggono la realtà storica mercificata, rifiutano di misurarsi con gli avvenimenti e si rifugiano nella cultura dell' *arte per l'arte* senza porsi la questione del rapporto con il pubblico, in uno splendido e titanico isolamento. Altri invece, e non solo quelli dichiaratamente marxisti, si muovono alla ricerca del pubblico con un assalto alla società volto all'interpretazione dei suoi bisogni, in un progetto di fusione tra utopia sociale e utopia intellettuale.

Il percorso che le riviste spagnole da me analizzate intraprendono è proprio quest'ultimo, un lento ma inesorabile e sicuro passaggio da una comunicazione artistica e contenutistica pura, neutrale e 'bella' a una comunicazione "compromessa", dalle "mani sporche" e finalizzata a scopi pragmatici e sociali.

Gli stessi percorsi biografici dei principali collaboratori delle riviste che abbiamo prese in esame, passano attraverso queste fasi -esemplare è il caso di Rafael Alberti- ma il passaggio dal disimpegno in nome della purezza artistica, all' impegno civile totale giocato fino al sacrificio della stessa identità estetica e umana accomuna la maggior parte degli uomini del '27. Gli artisti spagnoli che avevano sposato il surrealismo come una grossa esperienza estetica, così acclimatata con la cultura dell'ombra, del mistero e della follia che già Calderon e Cervantes avevano percorso, si trovano a doverla coniugare con gli eventi storici che travolsero il paese dagli anni '20. Gli anni tra il '26 e il '36 furono gli anni che videro prima la dittatura di Primo de Rivera, poi la sua caduta e le ardenti speranze della Repubblica, infine il tradimento dei militari e la devastazione della Guerra Civile. Lo scoppio della guerra civile aveva accelerato il processo di conversione dalla poesia e dall'arte pura verso il mondo della realtà sociale e politica. Agli artisti impegnati in modo diretto come Miguel Hernández, Rafael Alberti, Emilio Prados, Luis Cernuda, si affiancano i compagni di strada, di diversa formazione e collocazione politica, che, quasi loro

malgrado, spinti e travolti dallo svolgersi drammatico degli eventi nazionali, prendono posizione e si schierano. Così aderiscono all'azione comune di impegno politico autori come Federico García Lorca[16], Manuel e Antonio Machado, Léon Felipe.

Se nel 1927, l'anno del centenario di Gongora, la cultura spagnola aveva interpretato ancora il linguaggio surrealista come una *sconfinata avventura poetica*[17], il precipitare degli eventi porta ad incalzare l'agire poetico obbligandolo a convertire l'impegno verso la libertà espressiva in un impegno verso l'azione, di cui sono testimonianza riviste "compromesse" ed *engagées* come *Caballo verde para la poesía* e le successive, legate agli anni della Repubblica e della guerra civile.

Molti rappresentanti del '27, quando non morirono durante la guerra come Garcia Lorca o Miguel Hernández, furono costretti ad abbandonare il paese per non farvi più ritorno (Felipe, Prados, Cernuda, Moreno Villa). Altri, come Aleixandre, restando in Spagna riuscirono, in una condizione di estraneità alle scelte politiche e culturali di regime, ad essere l'anello di congiunzione tra i poeti esuli e quelli restati in patria, testimoni testardi di una stagione artistica unica ed eccezionale, per quanto sconfitta, non solo per la Spagna ma per tutta la cultura europea.

Nel nostro lavoro abbiamo seguito la fondamentale periodizzazione del Rozas[18] che individua sette fasi in cui è possibile declinare cronologicamente le riviste della Spagna prefranchista. Lo studio del Rozas è stato probabilmente il primo tentativo di analisi globale (forse non

---

[16] Proprio nell'anno della sua tragica fine, avvenuta con l'assurda e gratuita fucilazione a Granada, García Lorca fa una dichiarazione contro la poesia pura, apparentemente contradditoria con la sostanza stessa della sua poetica:

In questo momento drammatico del mondo l'artista deve piangere e ridere con il suo popolo: Bisogna lasciare il mazzo di gigli e mettersi nel fango fino alla cintura per aiutare quelli che cercano i gigli. Io in modo particolare sento una vera ansia di comunicare con gli altri. Per questo ho bussato alle porte del teatro e al teatro consacro tutta la mia sensibilità.
(Romancero della Resistenza spagnola, a cura di Dario Puccini, Bari, Laterza 1970)

[17] V.Bodini,. *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, p.XLIII.

[18] J.M.Rozas, *El 27 como generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978.

casualmente immediatamente successivo alla caduta del regime franchista) di questo periodo fertilissimo emerograficamente e coglie con tanta precisione e lucidità le fasi di evoluzione della stampa letterrario-artistica fra gli anni ’20 e ’30 da diventare quasi paradigma che contempla ben pochi casi di riviste o percorsi non ascrivibili ad esso.

Un periodo pioneristico sarebbe quello che si svolge nei limiti temporali del 1910-1919 e che assiste a una serie di pubblicazioni patrocinate da intellettuali della generazione precedente quella del ’27 che ospitarono in molti casi i battesimi letterari dei giovani poeti. In questo gruppo vanno citate *Prometeo* (1908-1912) di Ramón Gómez de la Serna, *Los Quijotes* (1915-1918) e *Cervantes* che iniziò a stamparsi nel 1916 come *Revista hispanoamericana* in ambito fortemente modernista e abbracciò dal 1919 il movimento ultraista[19].

Strettamente legate a queste prime pubblicazioni sono le riviste della seconda tappa, compresa fra il 1918 e 1922 e di stampo dichiaratamente ultraista. Si tratta di riviste come *Grecia* (1918-1920) e *Ultra* (1921-22).

Nella terza fase le riviste già mostrano i caratteri più specifici di quelle del ’27 e sono dichiaratamente votate alla poesia pura, *poesia pura di origine juanramoniana e poi valeryana*[20], questo periodo arriva fino al 1925 ed è dominato dalla figura di Juan Ramón Jiménez che crea e dirige *Indice* (1921-22), *Sí, Boletín Bello Espanol* (unico numero nel 1925) che tengono come lemma comune *la exaltación del espíritu y la inteligencia, y por el gusto de las cosas bellas*. Contemporaneamente sorge a Malaga *Ambos*, antecedente di *Litoral* gestita da Hinojosa, Altolaguirre e Souvirón, mentre in Burgos è la volta della prima epoca di *Parábol.*

---

[19] Il *movimento ultraista*, fondato a Madrid nel 1919 da Cansinos Asséns, si presentò come un superamento del modernismo, ma con formulazioni programmatiche alquanto eclettiche tese in sostanza a rinnovare la tradizione poetica spagnola attraverso scambi e contatti con le avanguardie europee, in particolare col dada e il surrealismo. Suoi organi più noti furono le riviste *Grecia* e *Ultra*. Influssi ultraisti si possono rintracciare nella generazione del ’27 in particolare in García Lorca, Rafael Alberti e Gerardo Diego.

[20] J.M.Rozas, op. cit., p.122.

La nostra analisi comincia dalla stagione più breve ma allo stesso tempo più prolifica, quella che Rozas definisce 'Età dell'oro delle riviste' e coincide con il momento generazionale del '27 (1926-1929). In questo momento le riviste sono depurate da ogni intromissione del dato quotidiano e sociale e abitate solo dal puro gusto della ricerca estetica fine a se stessa. Si sta parlando di *Litoral*, *Carmen y Lola*, *Mediodía*, *Papel de Aleluyas*, *Verso y Prosa* e di *Gallo.*

Dal 1929-30 avrà inizio la politicizzazione della maggior parte degli autori che inevitabilmente si riflette e nelle scelte di contenuto e in quelle grafiche. Sorgono *Octubre* (1933-34) e *Caballo verde para la poesía* (1935-36), guidate rispettivamente da Alberti e da Neruda e *Nueva Cultura* (1935-37). In questi anni costituisce un episodio a sè stante 'Manolo' Altolaguirre che continua le sue raffinatissime operazioni tipografiche e letterarie sottraendosi all'incalzare degli eventi storici e rifugiandosi in una sua splendida e isolata torre d'avorio. Creerà in questo periodo *Poesía* (1930-31), *Héroe* (1932) e a Londra la più sontuosa delle riviste, la bilingue *1616, English and Spanish Poetry* (1934-35).

La sesta e l'ultima tappa scorrono parallele alle due tragiche fasi della guerra civile (1936-1939) e dell'esilio. Durante la guerra civile avamposti della lotta repubblicana sono *Hora de España* e *El mono azul* mentre durante l'esilio rinasce in Messico, seppur effimera, *Litoral*, affiancata da *Romance* (1940-41).

Capitolo secondo
L'età dell'oro delle riviste

Non è casuale che la più intensa e feconda stagione poetica e culturale conosciuta dalla Spagna dopo quella del '*siglo de oro*' abbia ricevuto tra le varie denominazioni, quali *Generación del '27*, *de la amistad*, *de los poetas profesores*, *de la Republica* o *de la Dictatura*, *Nietos* (nipoti) *del '98*, anche quella di '*Generación de las revistas*'[21].
L'entusiasmo innovatore e il talento vitale dell'avanguardia portano infatti alla ricerca di forme di espressione e comunicazione nuove e al fiorire di esperienze emerografico-letterarie che coinvolgono i giovani intellettuali dell'epoca in una comunità estetica e amicale.

> *Las revistas tienen ahora un aire común, una misma y alta calidad y unos mismos nombres se esparcen por todas ellas, en un frenético intercambio regional de amistad y poesia.* [22]

In generale le riviste degli anni '20 e '30 presentano dei comuni denominatori. In primo luogo la concezione estetica del momento aderisce all'idea dell'*art pour l'art* ed ai principi della poesia pura di Valery e questo fa sì che le riviste esaltino e ricerchino '*un molde bello*', un aspetto, uno stampo e una forma artistica valida in sé, un 'supersignificante' autonomo dai contenuti.

---

[21] A.Gallego Morell, *Vida y poesia de Gerardo Diego*, Barcelona, Aedos, 1956

[22] J.M.Rozas, *El 27 como generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978, p.123.
Le riviste possiedono ora un aspetto comune, una stessa e alta qualità e gli stessi nomi si spargono per tutte queste, in un frenetico interscambio regionale di amicizia e poesia.

Inoltre le stravolgenti innovazioni della avanguardia letteraria, dal creazionismo al cubismo letterario fino al puro calligramma (ma si pensi, in terra nostra, anche solo ai futuristi) avevano stressato e sottoposto l'arte tipografica a uno sforzo enorme nel loro tentativo di plastificare e dare corpo e potenza grafico-plastica alla poesia. Per i poeti del '27, dopo la squillante e frenetica stagione ultraista, il discorso tipografico è divenuto ormai un dato imprescindibile alle loro imprese editoriali, ma sono ispirati da attitudini decisamente più classiche, depurate e pulite.

Infine è impossibile pensare e riferirsi a questi periodi senza tornare e ritornare ripetutamente ai continui e instancabili scambi fra pittori e poeti. Con molta frequenza gli artisti intervengono sulle pagine delle riviste e fra loro troviamo Angeles Ortiz, Palencia, Gaya, Borres, Prieto. I poeti, Moreno, Villa, Lorca, Alberti e altri si trasformano in pittori, e ancora i pittori, Gaya, García Maroto, Dalí scrivono e commentano.

> *La poesia e la pittura, così come l'architettura o la scultura e, chiaramente, il disegno e la fotografia, hanno trovato nelle riviste un punto d'incontro che non è altro se non il sintomo di un equilibrio incessante tra i due discorsi artistici, un equilibrio tanto antico come la ekfrasis omerica dello scudo di Achille nell'Iliade. (…) la pratica artistica si avvicina una e una volta ancora a questo territorio 'fronterizo' dove parola e immagine, testo e icona si confondono e sovrappongono provando le differenze, giocando con i limiti, guardando all'altro lato senza essere capaci di lanciarsi completamente in quello.*[23]

[23] D.Sanchez Mesa, *Balance de revistas*, in *El Maquinista de la generación*, dicembre 2000.

La comunità artistica e intellettuale è forte e intricatissima, alcuni si sono conosciuti durante gli anni dorati della Residencia, tutti fanno parte della stessa *'tertulia'*, in un intreccio culturale e sentimentale insieme[24].

Rozas[25] cita come pubblicazioni più importanti del periodo d'oro *Mediodía* (1926-29; fig.1,2), diretta a Siviglia da Llosent, Porlán y Romero Murube; *Litoral* (nelle sue due prime epoche fra 1926-29; fig.17-68), nata a Malaga dal sodalizio fra Emilio Prados, Manuel Altolaguirre e Hinojosa; *Papel de Aleluyas* (Huelva, 1927-28; fig.3,4), redatta da Adriano del Valle, Francisco Villalón e Rogelio Buendía; *Verso y Prosa* (1927-28; fig.5,6) curata in Murcia da Juan Guerrero Ruiz e Jorge Guillén; *Carmen* e il suo supplemento *Lola* dirette fra il 1927-28 da Gerardo Diego da Gijón ma stampate a Santander (fig.7,8). A queste Rozas aggiunge la granadina *gallo* (1928; fig.69-80) nata per opera dei fratelli Lorca.

Più ampio è il ventaglio di scelte operate da Cesar Antonio Molina[26] che, partendo dalla periodizzazione di Rozas, ridistribuisce le riviste con alcune aggiunte salienti. Molina parte da un ristretto gruppo di riviste 'extraterritoriali' pubblicate in spagnolo fuori dalla penisola (lo stesso fenomeno si ripresenterà come una delle conseguenze del tragico esilio intellettuale successivo alla guerra civile) fra cui si incontra *Favorables París Poema* (Parigi, 1926; fig.11); un secondo gruppo è costituito per Molina dalle riviste che definisce 'puente', ossia ponti tra quelle dell'avanguardia ultraista e quelle già direttamente relazionate a quelle del 27. Fra queste appaiono *Papel de Aleluyas* e la canaria *La rosa de los vientos* (1927-28; fig.9,10). Alla fase che Rozas chiama *'edad de oro'*

---

[24] *Si tratta dunque di un gruppo omogeneo di amici –"La Generación de la amistad", la chiama José Luis Cano- che si incontrano, si frequentano con assiduità e partecipano a tertulias letterarie, atti pubblici, banchetti, omaggi gongorini: il tutto con amabilità, entusiasmo e spirito giovanile.* (da Gabriele Morelli, *La generazione del 27,* in *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento,* Firenze, La nuova Italia, 2001, p.177)

[25] J.M.Rozas, op. cit.

[26] C.A.Molina, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950),* Madrid, Ediciones Endymion, 1990.

Molina aggiunge la segoviana *Manantial* (1928-29) e *Meseta* (1928-29; fig.12) che nasce in Valladolid seguita poi dalle concittadine *DDOOSS* (fig.13) e da *A la Nueva Ventura* (fig.14).

A questa impressionante coincidenza temporale, tutte infatti nascono e muoiono tra il 1926 e il 1929, corrisponde una altrettanto comune condizione di provincialità che contrasta con la centralità madrilena delle precedenti pubblicazioni ultraiste e avanguardiste[27].

Nella sua analisi delle principali riviste del periodo 1926-1929, Osuna[28] sottolinea come i gioielli emerografici che sono *Litoral*, *Verso y Prosa*, *Carmen* (e il suo supplemento *Lola*) e *Gallo* siano rilevanti non solo letterariamente ma anche per almeno altre tre orbite culturali: arte, musica e cinema.

Fra le caratteristiche comuni Osuna sottolinea la frequente presenza di tematiche marinare (che sia il mare andaluso, canario o levantino) e di vignettismo, sintomo di un atteggiamento ludico e leggero, apparentato, secondo Osuna, al frammentarismo futurista, alle fratture cubiste.

Altrettanto, se non più salienti, sono le "assenze comuni". Mancano autori e artisti stranieri così come non emergono firme femminili. L'assenza di collaborazioni artistiche straniere non implica tuttavia che l'avanguardia artistica non sia rappresentata. Le collaborazioni che vanta *Litoral*, la più significativa dal punto di vista artistico fra le riviste considerate, sono infatti di altissimo livello raggiungendo il vertice nel numero triplo dedicato a Góngora dove si incontrano i nomi di Palencia, Togores, Moreno Villa, Angeles Ortiz, Bores, Viñes, Dalí, Peinado, Manolo, Uzelai, Picasso, Prieto, Cossío e Juan Gris. Inoltre se le riviste 'minori' lasciano

[27] Nella capitale si era concentrata la quasi totalità della produzione emerografica dei due decenni precedenti. A Madrid videro la luce le più note riviste ultraiste fra cui *Prometeo*, *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Reflector*, *Ultra* e *Grecia* (dopo una prima fase sivigliana) nonché le riviste dirette da Juan Ramón Jiménez.

[28] R.Osuna, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-textos, 1993.

spazio a riproduzioni di artisti locali, gli artisti spagnoli più noti frequentano abbondantemente le pagine delle riviste e fra questi offrono una presenza abbastanza costante Francisco Bores, Salvador Dalí, Ramón Gaya, Maruja Mallo, José Moreno Villa e Benjamín Palencia.

L'assenza (o la presenza così profondamente anonima) di donne risalta per contrasto se si pensa a nomi come María Zambrano e María Teresa León, animatrici (e fondatrici, nel caso della León), delle riviste più importanti e salienti dei periodi successivi, *Hora de España* e *Octubre.*

Ancora, le riviste si caratterizzano per quella che Osuna chiama mancanza di "esteriorizzazione" ossia l'assenza, con la sola eccezione di *gallo*[29] a Granada, di eventi collaterali e legati al lavoro editoriale: sono dimenticate le soirées ultraiste, le '*veladas*' che avevano animato le nottate madrilene. La scarsa ribellione dei poeti del '27 a questa data si soddisfa facilmente in occasioni d'incontro private o semiprivate, nei caffè, nelle cantine o nelle spiagge di qualche città provinciale o negli ambienti ufficiali e istituzionali della Residencia de Estudiantes. L'unico atto pubblico e pienamente inserito in un ambito accademico fu l'omaggio a Góngora del 1927.

> *Fue aquella una generación muy enchaquetada - veánse fotografías no estrictamente domésticas-, abundanted de catedráticos y eruditos (…) en la que incluso lo más rebeldes, como Larrea, terminaron siendo archiveros, o lo más huraños, como Cernuda, lectores de español en el extranjero.*[30]

Infine l'assenza pressoché generalizzata del teatro (con la solita eccezione di Lorca in *gallo*) appare evidentissima specie se paragonata all'uso

[29] La rivista *gallo* organizzò nell'Ateneo di Granada una "Noche de Gallo" (28 ottobre 1928) durante la quale intervenne Lorca con il celebre *Sketch de la pintura moderna* e una *velada* (serata) con Hermenegildo Lanz che parlò del cubismo e Francisco Campos Aravaca che pronunciò un *Elogio de la putrefacción.*

[30] R.Osuna, op. cit., p.112.
Fu quella una generazione molto 'ingiacchettata', basti vedere foto non strettamente domestiche, ricca di cattedratici ed eruditi (…) nella quale anche i più ribelli, come Larrea, finirono per fare gli archivisti, o i più schivi, come Cernuda, lettori di spagnolo all'estero.

ricchissimo che ne verrà fatto nel giro di pochi anni, quando proprio il teatro verrà scelto e investito delle più profonde responsabilità civili e sociali. Il precipitare degli eventi storici con la proclamazione della repubblica prima e la guerra civile dopo, radicalizza i linguaggi, i contenuti e l'impegno degli artisti. In pochi anni sorgeranno infatti sia le *Misiones Pedagogicas,* promosse dalla giovane Repubblica spagnola nell'ambito della campagna culturale a favore delle masse e dirette da Alejandro Casona, sia il *Teatro Universitario* e la sua filiazione più nota: la *Barraca* lorchiana. Con la *Barraca* Lorca coglie l'occasione di realizzare la fusione di più linguaggi artistici e di portare la tradizione teatrale classica spagnola in tutte le zone, specie le più disperse del paese, con un repertorio che andava dal drammatico al comico, con spazi per lo spettacolo di burattini e con vasta diffusione della musica popolare.[31]

In questi stessi anni, nel 1932, Buñuel gira "*Las Hurdes, o Tierra sin Pan*", documentario girato in due mesi con i soldi vinti alla lotteria da un operaio anarchico, opera di estrema rudezza sulla vita operaia nella terra maledetta delle Hurdes[32].

Inoltre proprio una borsa di studio per analizzare la situazione teatrale europea porterà Alberti e la León prima a Berlino durante gli ultimi tempi della Repubblica di Weimar e in seguito a Mosca.

Si tratterà di un viaggio fondamentale per la genesi di *Octubre* e proprio il teatro, 'di massa e rivoluzionario' giocherà un ruolo essenziale nella rivista e nel suo scopo di avvicinamento al popolo e al proletariato.

---

[31] *La Barraca ebbe un suo stemma (la famosa maschera a due volti sovrapposti, uno bianco di prospetto e l'altro nero di profilo, circondata da una ruota) disegnato da Benjamin Palencia. Tutti i componenti della troupe indossavano la tuta blu da operaio, richiamo all'esenza popolare di tale teatro, essenza che il poeta non perdeva mai occasione di sottolineare.* (da Piero Menarini, *Introduzione a Garcia Lorca*, Bari, Laterza, 1993, p. 109).

[32] A.Cattini, *Luis Buñuel*, L'Unità-Il Castoro, p. 15.

Anche la fine dell'esperienza editoriale avvicina e apparenta le riviste del '27. Le *'revistas chicas'* del '27 furono tutte effimere e effimere contemporaneamente.

Uno degli eventi principali dell'attività della Generazione del '27 è senza dubbio la commemorazione del terzo centenario della morte di Góngora, la cui data tra l'altro offre definitivamente il nome alla generazione. Osuna[33] sottolinea come la conseguenza più forte del recupero gongorino sia di carattere prevalentemente sovrastrutturale, in quanto richiama i valori assoluti di bellezza, perfezione morfologica, distacco e rifiuto dei contenuti umani e quindi definitiva negazione e allontanamento da tematiche religiose, sociali e politiche. Nel periodo fra il novembre 1926 e il giugno 1929, arco di tempo compreso fra l'apparizione del primo e ultimo numero di *Litoral*, gli uomini che animarono la generazione si situarono fra due poli ugualmente respinti e ignorati dagli stessi. Se da una parte ci si imbatte nella distrazione e trascuratezza formale e negli aspetti eccessivamente ludici, o per lo meno così interpretati e percepiti dagli stessi, delle avanguardie spagnole ultraiste, dall'altra si assiste al crescere di ansie e preoccupazioni sociali durante la dittatura primoriverista. Di fronte a queste due istanze gli uomini del '27 non rispondono.

> *En un islote, circundada de un halo refulgente, se erige la obra de casi todos ellos. A este respecto, las revistas que se crearon entonces para dar salida a esa obra, podían haberse publicado en la antigua Babilonia; no existe en ellas apenas nada datable e histórico.*[34]

L'apatia politica e il disinteresse sociale che gli autori del '27 sentirono, al meno al principio, si riflettono nella famosa inchiesta realizzata da *La*

[33] R.Osuna, op. cit.

[34] ibid. p.43
L'opera di quasi tutti loro si erge in un'isoletta circondata da un alone splendente. A questo proposito, le riviste che si crearono per far conoscere questa produzione, avrebbero potuto essere pubblicate nell'antica Babilonia; non esiste in queste niente di minimamente databile e storicizzabile.

Gaceta Literaria[35] fra il 1927-1928. Se con il cambio di decennio gli scenari si modificheranno tanto rapidamente da far parlare il critico Juan Cano Ballesta di transito dalla purezza alla rivoluzione, a questa data le risposte degli intellettuali intervistati oscillano unanimemente fra un'attitudine decisamente evasiva o sprezzante nei confronti della politica. Interessante è, a questo proposito, ricordare la testimonianza di Damaso Alonso.

> *Innanzitutto occorre dire che questa generazione non si solleva contro nulla. Non è mossa da un disastro nazionale, come quello che dà origine al pensiero del 98. Non ha alcun vincolo politico. A nessuno di questi poeti interessava allora quali fossero le idee politiche degli altri; alcuni sembravano persino ignorare che una simile cosa esistesse nel mondo.*[36]

---

[35] *La Gaceta Literaria* svolse un'inchiesta dal titolo *'Política y literatura: una encuesta a la juventud española'* dal numero 22 (15 novembre 1927) al numero 30 (15 marzo 1928). Le domande poste erano le seguenti:
-*¿Debe intervenir la política en la literatura?*
-*¿Siente Usted la política?*
-*¿Qué ideas considera fundamentales para el porvenir del Estado español?*
Le risposte degli intellettuali tendono tutte a sottolinearela torale estraneità fra politica e letteratura ed eventualmente ad evidenziare la superiorità della seconda che non deve 'scendere' al livello della vita pubblica. In quanto alla seconda domanda la maggior parte degli intervistati dichiara di non sentirsi coinvolto dalal politica. In pochi si soffermano sulla terza domanda. Particolarmente eloquenti sono le risposte offerte da Gerardo Diego (num.24, 15 dicembre 1927, p.3):
-*Soy tan lego en la una como en la otra. (Sono tanto ignorante in una come nell'altra)*
-*Me duele, pero no sé dónde. (Mi spiace ma non saprei dove)*
-*Ya he dicho que no entiendo una palabra. Ni siquiera por qué me lo preguntan. (Ho già detto che non capisco una parola e nemmeno perché me lo chiedono)*
Forse ancora più sorprendente è la strenue difesa di un'arte pura da parte di César Arconada (num. 25, 1 gennaio 1928), divenuto poi in pochi anni teorico della letteratura rivoluzionaria nel gruppo di *Octubre*, rivista di cui sarà collaboratore fisso:
No. No. No. Assolutamente. La letteratura è ozio, fantasia, inutilità. Cioè il contrario della politica (…) L'arte non è mai stata tanto artistica, tanto arte, come oggi. Come oggi in cui è perfettamente bella e inutile. Si lasci che l'arte sia arte. Se non altro per queste ragioni: vogliamo che sia così noi giovani. Lo sentiamo così. (…) Lo scrittore è nato per vedere come gli altri litighino mentre lui si intrattiene giocando a figurine.

[36] D.Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp.159-160

Riguardo all'iniziale indifferenza per la politica Leo Geist[37] non ritiene sconveniente ricordare che la gran parte di poeti e intellettuali del '27 erano di origine medio alto borghese. La maggior parte erano universitari o non dovevano preoccuparsi di lavorare, è questo il caso di Lorca, o occuparono ruoli accademici (Salinas, Diego, Alonso, Guillén) o ancora lavorarono per il solo piacere personale di farlo (Altolaguirre e Prados nella tipografia *Imprenta Sur*). La fortunata e agiata condizione economica dei componenti della *generación* ha sicuramente favorito (e permesso) tanto distacco dall'attualità e dalla sfera prettamente quotidiana dell'esistere allontanando così dall'universo poetico ogni preoccupazione etica, politica e morale. Come ricorda Morelli[38] il coinvolgimento nel politico e nel sociale che seguirà la proclamazione della Repubblica sarà confermato dalle risposte date all'inchiesta svolta dall' *Almanaque literario* nel 1935. La domanda d'esordio era "Lei crede che la letteratura e l'arte debbano restare fuori dalle preoccupazioni sociali del nostro tempo?". Quesito molto simile a quello posto dalla *Gaceta Literaria* nel 1927-28. In sette, otto anno gli umori degli intellettuali sono decisamente e radicalmente mutati.

Indubitabilmente questa condizione di '*deshumanización*' si riflette, oltre che nella scelta poetica, anche, e in modo nettissimo, in quella grafica e artistica. La veste delle riviste si presenta, come il suo contenuto, assolutamente metatemporale, nessun frivolo minuetto con le mode grafiche contemporanee. Difficile sarebbe datarle o contestualizzarle in uno spazio o in una realtà storica senza leggerle, limitandosi alla sola analisi del dato visivo.

Al contrario, le pubblicazioni del decennio successivo porteranno un chiaro marchio, un sigillo politico che emerge non solo nei contenuti ma

[37] A.L.Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama. Punto Omega,1980.

[38] G.Morelli, *La generazione del 27*, in *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

anche con forza dalla grafica. I drammatici avvenimenti avrebbero segnato la maturazione di una coscienza critica ridimensionando il divertissement[39] e la pura invenzione poetica, a volte euforica ed élitaria, a favore dell'impegno e in alcuni casi della militanza politica.

Sfogliando *Octubre* (fig.85-95) o *Nueva Cultura* (fig.107-114) il totale e fortissimo 'rientro' nel hic et nunc storico e sociale balza con evidenza all'occhio. Anche l'occhio meno addestrato potrebbe riconoscere nelle pagine di *Octubre* gli echi e le suggestioni del viaggio sovietico di María Teresa León e Alberti, viaggio che definitivamente traghetterà il giovane *marinero en la calle*.

La purezza e atemporalità delle pagine è data anche, per esempio, dalla totale assenza di annunci pubblicitari che invece animavano e attualizzavano le riviste ultraiste e, in misura minore, quelle juanramoniane[40].

I poeti del '27 lavorarono silenziosamente, raramente utilizzarono proclami o manifesti, furono restii a elaborare nelle pagine delle loro riviste un corpo dottrinale. Né *Litoral*, né *Verso y Prosa*, né *Papel de Aleluyas* offrono nei loro editoriali spunti teorici e formali.

---

[39] Si pensi ai giochi di società in voga tra gli abitanti della Residencia quali quello degli "*anaglifi*" e quello dei "*putrefatti*": gli anaglifi consistevano in quattro versetti composti di tre sostantivi, in cui il terzo doveva essere "la gallina" e i primi due dovevano essere ripetuti due volte, per creare un'unità semantica che sorprendesse per l'imprevedibilità associativa. Ad esempio sono di Lorca i seguenti anaglifi: 'Il gufo, il gufo, la gallina e il Pancreator' oppure 'La sciocca, la sciocca, la gallina e c'è sotto qualcosa'.
I 'putrefatti' erano giochi grafici di humour nero, inventati da Pépin Bello ma perfezionati da Lorca e Dalì, e consistevano nel commento di disegni surreali: ad esempio in due righe nere Dalì leggeva come putrefatti gli accademici, o il papa, o il re.
Secondo Morelli l'invenzione di neologismi (come *putrefacto*, che sarebbe poi stato titolo di un libro progettato, ma mai realizzato, da Lorca e Dalì) e tutta la serie di giochi rimici come gli anaglifi (dal nome di certi occhiali usati per i film tridimensionali) inaugurano un lessico irrazionale, un vero linguaggio surrealista *avant la lettre*.

[40] Ma mentre le riviste di Jiménez si limitavano a discretissime inserzioni di librerie, *Grecia* varia spaziando da annunci di grandi magazzini, vini e alcolici, fabbriche di strumenti musicali, macchinari agricoli, banche e prodotti di pasticceria.

Questo rompe con la serie di manifesti e dichiarazioni d'intenti che affollavano, se non soffocavano, le riviste ultraiste[41].

Sono solo gli autori della sivigliana *Mediodía* ad aprire il numero uno con un editoriale intitolato *'Nuestras normas'*. E le norme appaiono chiare:

> *(La revista) pide una sola norma: depuración. (…) Depuración en todos los órdenes dentro de una fina cordialidad para los diferentes gustos y tendencias. Las epocas de avanzadillas literarias, de «ísmos» y escuelas han pasado al fichero del cronista. Hoy solo hay arte. Arte desnudo, verdad: creación pura, perfecta, conseguida.* [42]

Lo stesso g*allo*, che pure pubblica il *Manifiesto Antiartístico Catalán*, non esplicita le finalità della rivista stessa ma si limita a riportare una fantastica leggenda granadina che ne spiegherebbe la genesi legata al mitico personaggio di Don Alhambro.

La nuova estetica si rifà, dichiaratamente o meno, ad un'arte autonoma, atemporale ed eterna che rifiuta mode e innovazioni in nome di purezza e, se necessario, di depurazione. Sebbene la definizione di arte '*deshumanizada*' coniata da Ortega y Gasset sia stata rifiutata e molte volte fraintesa, letta e interpretata come un manifesto, un programma, e non, come in effetti è, definizione per una realtà già esistente, il termine calza perfettamente a questa arte che esprime solo quintessenze, ostile a tutto quello che ha carattere effimero, circostanziale, anedottico condotta per vie e sentieri atemporali, alocali e astratti.

---

[41] Si vedano per esempio i numerosi documenti raccolti da Paul Ilie in *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapell Hill, 1969.
Per limitarsi alle riviste ultraiste più note, si possono citare i seguenti manifesti: *Liminar* (Cervantes, 1919), *Intenciones Ultra* (Grecia, 1919), *Propósitos para los hermanos del Ultra* (Cervantes, 1919), *El triunfo del Ultraísmo* (Grecia, 1919), *Manifiesto Ultraísta* (Grecia 1919), *La fiesta del Ultra* (Cervantes, 1919), *Introspección Ultraísta* (Cervantes, 1919), *Ultra-Manifiestos* (Cosmópolis, 1921).

[42] *Nuestras normas*, in Mediodía, 1,1926, pp.1-3
'(La rivista) pretende una sola norma: purificazione. (…) Purificazione in tutti gli ambiti all'interno di una gentile tolleranza nei confronti dei diversi gusti e tendenze. L'epoca delle evoluzioni letterarie, degli 'ismi' e delle scuole è passata all'archivio del cronista. Oggi c'è solo arte. Arte nuda, verità: creazione pura perfetta, riuscita'.

In varie occasioni la critica ha ricordato i profondi legami fra estetica cubista e poesia pura. Nel 1913 Guillame Apollinaire, in una delle più note difese del cubismo, scrive a riguardo della purezza del nuovo movimento sottolineandone l'assenza di tema e verosimiglianza e la sua tensione verso l'astrattismo.

> *Los jóvenes pintores de las escuelas radicales tienen como objetivo secreto hacer pintura pura.*[43]

Prassi letteraria e pittorica differiscono, ma la teoria e i caratteri della poesia pura e dell'estetica cubista trovano moltissimi punti di contatto. Nell'*Oda a Salvador Dalí* di García Lorca Guillermo de Torre vede la rappresentazione lirica più eccellente del cubismo pittorico[44] e ancora lo stesso Lorca nel suo *"Sketch de la nueva pintura"* tesse una celebrazione altissima della nuova arte.

> *El movimiento verdaderamente regenerador ha sido el cubismo con sus tres épocas. Disciplina, amor, ley.*[45]

Sempre a proposito della 'nuova arte' nel primo numero di *gallo* appare pubblicato in delicatissime veline gialle che precedono le pagine vere e proprie della rivista il *Manifiesto antiartístico catalán* firmato da Salvador Dalí, Sebastia Gasch e Lluis Montanya e in una nota della redazione si afferma:

> *No tiene esta revista ningún empacho en proclamar verdades, porque estamos en posesión de la única y verdadera verdad, que es el hecho innegable e indiscutible del Arte Nuevo que cubre ya el mundo y triunfa en él.*[46]

---

[43] G. Apollinaire, *Les Peintres Cubistes: meditations esthetiques, 1913.*
I giovani pittori delle scuole radicali hanno come obiettivo segreto fare pittura pura.

[44] G. de Torre, *Federico García Lorca (Boceto de uno estudio crítico)*, in «Verso y Prosa», 3, 1927.

[45] *Il movimento veramente rinnovatore è stato il cubismo con le sue tre epoche. Disciplina, amore, legge.*

[46] Anónimo, *Notas. Los pintores de Granada*, in «gallo», 1, 1928, s/p
Questa rivista non ha nessuna difficoltà nel proclamare verità, perché siamo in possesso dell'unica e vera verità, che è il fatto innegabile e indiscutibile dell'Arte Nuova che già copre il mondo e trionfa in esso.

2.1 Litoral

> *Llegamos casi al amanacer. Desde las palmeras del parque, vi los ojos de Málaga abrirse sobre el mar y sonrosarse toda como un clavel de sus orillas. A las nueve, corrí a la imprenta Sur. Ni Prados ni Altolaguirre me esperaban. No me conocían. Pero me adivinaron. Fue un encuentro maravilloso. Componían en ese momento el segundo o tercer número de Litoral, la mejor revista española de poesía que registró los años más felices de nuestra generación. Manolo -Manolito- se disparó hacia mí, derribando un frasco de tinta, rompiéndose en mis hombros como ángel caído de una torre. Emilio Prados, mientras, empinados los ojos tras su gafas, me contemplaba, inmóvil, con sonrisa de chino. Eran los héroes solitarios de la imprenta. De aquel minúscolo taller salían, compuestas pacientemente a mano y letra a letra, las páginas más limpias de toda la lírica de entonces.*[47]

Fra le riviste del ’27 è certamente la malagueña *Litoral* il più lucido e chiaro paradigma delle capacità e del livello creativo raggiunto dalla *generación de las revistas* i cui maggiori esponenti avevano esordito nelle precedenti produzioni moderniste-ultraiste.

---

[47] R.Alberti, *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp.231-232.
Arrivammo all’alba. Dalle palme del parco, vidi gli occhi di Malaga aprirsi sul mare e farsi rossa come un garofano delle sue rive. Alle nove corsi alla Imprenta Sur. Né Prados Né Altolaguirre mi aspettavano. Non mi conoscevano. Però indovinarono chi fossi. Fu un incontro meraviglioso. Componevano in questo momento il secondo o terzo numero di Litoral, la miglior rivista spagnola di poesia che registrò gli anni più felici della nostra generazione. Manolo –Manolito- si lanciò verso di me, rovesciando un contenitore di inchiostro, gettandosi sulla mia spalla come un angelo caduto da una torre. Emilio Prados, intanto, drizzati gli occhi da dietro gli occhiali, mi contemplava, immobile, con un sorriso da cinese. Erano gli eroi solitari della tipografia. Da quel minuscolo atelier uscivano, composte pazientemente a mano e lettera a lettera, le pagine più perfette di tutta la lirica di allora.

Fra le tante riviste prodotte nel dorato e sognante triennio 1926-29, le ultime a potersi consentire il lusso della purezza e della *limpieza*, sarà solo e proprio *Litoral* a rinascere oltreoceano, dove si era rifugiata l'intellighènzia spagnola sconfitta e umiliata dalle truppe franchiste. Con *Litoral. Cuadernos de poesía, pintura y música* verrà tentato dal Mexico un nostalgico dialogo-monologo con una madrepatria ormai lontana e sorda e un sentimentale recupero del primo *Litoral*, quello edito anni prima in Málaga, in quelle *claras jornadas de esperanza.*

Di *Litoral* vanno quindi distinte varie tappe: fra il 1926-29 si hanno due momenti redazionali differenti. La prima fase comprende i sette numeri (in cinque uscite di cui la ultima tripla) pubblicati fra il novembre 1926 e l'ottobre 1927, mese dello speciale numero triplo per Góngora. La seconda tappa, quella "surrealista", riguarda i due numeri del 1929. La terza epoca raccoglie i tre numeri messicani del 1944; infine, quarta tappa, *Litoral* tornerà a stamparsi nel 1968, proprio nella stessa sede della Imprenta Sur, sequestrata durante la guerra civile dai falangisti. Vi lavoreranno anche alcuni di quegli allora giovanissimi operai che videro i primi azzurri nel 1926, usando, decenni prima, la macchina Monopole e i caratteri Ibarra, Elzeviriano, Baskerville e Bodoni tanto amati da Altolaguirre.

2.1.1 AMBOS E IL GENEROSO SEÑOR PRADOS

Prima di considerare *Litoral* è necessario ricordarne la quasi diretta discendenza da *Ambos*, rivista apparsa in Málaga nel 1923. Nonostante la scarsissima tiratura e la ben poca menzione che ne fecero in seguito i suoi autori, *Ambos* è secondo Neira

> *…la pionera en Málaga de la nueva juventud creadora, el primer intento de manifestar las necesidades intelectuales que cristalizarían en Litoral.*[48]

[48] J. Neira, *Litoral*, Santander, Las islas de los ratones, 1978, p.25.

Ambos fu fondata da José Maria Hinojosa, José Maria Souvirón e Manuel Altolaguirre: diciotto anni i primi due e solo sedici per Manolo, Manolito, come affettuosamente lo chiameranno i compagni. Nonostante la inesperienza dei tre autori, *Ambos* raggiunse ben quattro numeri, usciti dal marzo all'agosto dello stesso anno. La rivista veniva stampata dall'Imprenta Molina su carta di bassa qualità in un formato quadrato di 18×18 non numerato. A finanziare l´opera erano gli introiti derivanti dalla pubblicità che accoglieva nelle prime e ultime pagine inserzioni, per lo più di concessionarie automobilistiche. In ogni caso inizia con *Ambos* la lunga lista di riviste costrette a smettere le pubblicazioni a causa di deficienze economiche. Nonostante la giovanissima età dei collaboratori e la poco solida struttura organizzativa, *Ambos* non fu affatto una rivista adolescenziale ma rivelò qualità e aspirazioni culturali ben più solide, immanenti e strutturate.

Il primo numero di *Ambos* si apre con un breve manifesto redatto da Hinojosa:

> *Ambos somos tú y yo, lector.*
>
> *Los dos elementos de una revista son el lector y el autor. Sin el lector no puede vivir la revista; sin el autor no viven la revista ni el lector.*
>
> *Se ha dicho que los poetas somos los criados que sirven los manjares del Arte. Nada más falso. Los criados no gustan como los señores; el poeta que te transmita una emoción o una imagen, ha gozado con ella espiritualmente mucho más de lo que a primera vista parece.*
>
> *AMBOS es una concepción del Amor y del Alma Andaluza, de esas rejas florecidas que tienen todo el ambiente de un palacio y toda la melancolía de un cárcel.*

… la pionera in Malaga della nuova gioventù creatrice, il primo intento di manifestare le necessità intellettuali que si cristallizzeranno in Litoral.

Creo que comprenderás nuestro ideal, amigo. Nuestro ideal es el tuyo. Que haya muchos enamorados del Arte y muchos artistas del amor.

No creas que todo el ideal es abstracto. Contempla nuestro propósito y piensa. Aún hay quien pueda sentir ante el Mediterráneo, ante las maravillosas perspectivas de la vega. Ante los cachitos de cielo de nuestras calles estrechas, árabes, orientales…

En fin, amigo, perdona los defectos que halles en nuestra obra, que solamente pretende halagarte.[49]

In questa apertura-manifesto Neira sottolinea tutta l'acutezza critica del giovanissimo Hinojosa che individua così lucidamente i caratteri fondanti di quasi tutta la miglior produzione poetica andalusa dell'epoca, focalizzata e intonata sulla dicotomia luce/oscurità e palazzo/carcere.

Nonostante la dichiarata vocazione andalusa, *Ambos* non assume affatto carattere provinciale e ristretto e pubblica collaborazioni di Ramón Gómez de la Serna, eterno sperimentatore e animatore di nuovi gruppi, Salazar Chapela, Rafael Laffón, José Llopis Sancho, García Lorca; traduce scritti e poesie di Jean Cocteau, Brjussow e I. Turgenev e ancora poesie orientali, persiane e cinesi nonché racconti delle kabylas.

Con *Ambos* Altolaguirre esordisce e nella letteratura e nella tipografia, attività che lo sedurrà e affascinerà completamente portandolo negli anni che seguono ad essere creatore, ideatore e animatore di riviste come

[49] *Entrambi siamo tu ed io, lettore. I due elementi di una rivista sono il lettore e l'autore. Senza il lettore non può vivere la rivista; senza l'autore non vivono né la rivista nè il lettore. Si è detto che noi poeti siamo i servi che servono i manicaretti dell'Arte. Niente di più falso. I servi non degustano come i signori; il poeta che ti trasmette un'emozione o una immagine, ha goduto con essa spiritualmente molto più di quello che a prima vista sembra. AMBOS è una concezione dell'Amore e dell'Anima Andalusa, di queste inferiate fiorite che hanno tutto l'aspetto di un palazzo e tutta la malinconia di un carcere. Credo che capirai il nostro ideale, amico. Il nostro ideale è il tuo. Che ci siano molti innamorati dell'Arte e molti artisti dell'Amore. Non credere che tutto l'ideale è astratto. Contempla il nostro proposito e pensa. C'è ancora chi possa provare emozioni davanti al Mediterraneo, davanti alle meravigliose prospettive di una vallata. Davanti ai pezzetti di cielo delle nostre vie strette, arabe, orientali… Infine amico, perdona i difetti che troverai nella nostra opera, che vuole solo piacerti.*

Litoral, *Poesía* (fig.83,84), *1616* (fig.81), *Héroe* (fig.82) *o Caballo verde para la Poesía* (fig.96-106).

In *Ambos* fa il suo esordio anche Emilio Prados, sebbene solo come traduttore, dal tedesco, di un racconto della kabyla, di poesie arabe del XIV e poesie cinesi. L´interesse per il poeta francese Cocteau è confermato dalla pubblicazione di un saggio, *Jean Cocteau*, di Elie Gagnebin e dalla riproduzione di un disegno a linea di Picasso dedicato a Cocteau.

Sempre in *Ambos* appare uno dei primi ricordi-omaggi che i giovani poeti spagnoli dedicano a Don Luis de Góngora, quattro anni prima della famosa celebrazione del *Centenario* di cui *Litoral* sarà uno dei maggiori protagonisti.

Ma i punti di contatto e parentela fra *Ambos* e *Litoral* non si limitano a Góngora; giá in *Ambos* infatti poesie e prose convivevano con la riproduzione di incisioni e fotografie di opere di pittori e artisti. Sempre di Picasso sarà, oltre al citato disegno per Cocteau, un disegno che ha per tema una gallina; di Gil de Sola erano gli olii ritraenti signorine della buona società malagueña, di María Uhden l´olio *El circo*.

Come poi farà *Litoral*, *Ambos* affianca a pittura e letteratura la musica, con la riproduzione del pentagramma annotato del *Retrato Musical* che José Such Martín dedica a Flor Guerrero.

Tre anni più tardi, dopo un intervallo in cui i giovani creatori s'arricchirono di esperienze, anche viaggiando all'estero, e allargarono notevolmente i loro orizzonti, Letteratura, Poesia e Musica torneranno a incontrarsi in una delle produzioni tipografiche più belle della editoria spagnola.

Non si potrebbe cogliere fino in fondo lo spirito che animò il gruppo di *Litoral* senza parlare della Sur, la tipografia dove veniva stampata la rivista. Altolguirre ricorda così quella officina situate in una *calle* molto vicina al porto di Málaga:

Nuestra imprenta tenía forma de barco, con sus barandas, salvavidas, faroles, vigas de azul y blanco, cartas marinas, cajas de galletas y vino para los naufragios. Era una imprenta llena de aprendices, uno manco, aprendices como grumetes, que llenaban de alegría el pequeño taller, que tenía flores, cuadros de Picasso, música de Falla, libros de Juan Ramón Jiménez en los estantes…[50]

A rendere possibile l´acquisizione della tipografia fu il padre di Prados, proprietario di un importante negozio di mobili nella Calle Larios di Malaga. La privilegiata posizione economica gli permise di appoggiare e sostenere i progetti creativi del figlio comprando per questi un locale al numero 12 della Calle San Lorenzo e le attrezzature ed i macchinari necessari alla tipografia. Il sostegno e la generosità del Señor Prados assumono ancor maggior risalto se si pensa che Emilio, abbracciate le idee socialiste dalla più tenera giovinezza, incoraggiava le rivendicazioni salariali dei dipendenti del padre e capeggiava i loro scioperi. E tuttavia l´aiuto del Señor Prados non venne mai meno, nemmeno quando si trattò di sgomberare la parte superiore del magazzino del negozio per farne uno studio.

Todos nosotros por allí pintábamos, Emilio pintaba y hacía collages y dibujos, él nos lo dio, así que el padre tenía simpatía por el grupo de Litoral, y nos cedió un sitio estupendo para dibujar y para escribir, allí había muy buena luz y estábamos solos, tranquilos, teníamos

[50] M. Altolaguirre, *Las islas invitadas*, Madrid, Castalia, 1972, ed a c. di Margarita Smerdou Altolaguirre, p.12
La nostra tipografia aveva forma di barca, con le sue ringhiere, salvagenti, fanali, travi azzurre e bianche, mappe marittime, scatole di biscotti e vino per i naufragi. Era una tipografia piena di apprendisti, uno monco, apprendisti come mozzi che riempivano di allegria il piccolo laboratorio, che aveva fiori, quadri di Picasso, musica di Manuel de Falla e libri di Juan Ramón Jiménez negli scaffali…

caballetes para pintar…Ese estudio creo que estaba…donde ahora hay un museo de…de la Casa de la Cultura.[51]

Nonostante la possibile apparenza "imprenditoriale" della Imprenta Sur, dati questi inizi così in grande scala, niente fu più lontano dai tradizionali rapporti di dipendente-impresario.

Tenían un gran cariño a los obreros de la imprenta Sur, siempre íbamos a la imprenta. A los obreros se le consideraba como gente del grupo Litoral. Igual que si hubieran sido otros poetas, con un respeto y un cariño enormes.[52]

Per Prados era impensabile un tipo di relazione padronale con i suoi dipendenti e il suo comportamento contribuì moltissimo allo stringersi di quella comunità affettiva e umana che sarà il gruppo *Litoral*. In una serie di interessanti aneddoti legati alla nascita dell'Imprenta Sur, ricorda Neira di come Prados si preoccupasse di portare ogni giorno un punch preparato dalla madre a José Andrade, operaio linotipista, che attraversava un momento delicato di salute.

Fedele fino in fondo alle sue idee, già orientate verso posizioni comuniste, non stupisce che Prados, in partenza per un esilio da cui non farà ritorno, lasci la tipografia proprio a José Andrade e ai suoi operai. La profonda e sincera, sincerissima solidarietà e amore che Prados sentiva per il "popolo" è testimoniata una volta ancora da Carmona:

---

[51] Questo ricordo di Darío Carmona è tratto da una conversazione con José María Amado, pubblicata come introduzione al numero 29-30 di *Litoral* (quarta epoca), Torremolinos, giugno-luglio 1972. E´ inoltre raccolta nel volume *Historia de Litoral*, riproduzione fac-simile delle tre prime epoche della rivista pubblicata da Avverman y Turner, Madrid, 1975.
Tutti noi lì dipingevamo, Emilio dipingeva e faceva collages e disegni, ce lo diede lui cosicchè il padre doveva provare simpatia per il gruppo di Litoral, e ci cedette un ambiente stupendo per disegnare e scrivere, lì c'era una luce molto buona e stavamo soli, tranquilli, avevamo cavalletti per dipingere… Questo studio credo si trovasse…dove ora c'è un museo di …della Casa della Cultura.

[52] Ibid.
Provavano un grande affetto per gli operai della Imprenta Sur, andavamo sempre alla tipografia. Gli operai erano considerati come gente del gruppo di Litoral. Esattamente come se fossero stati altri poeti, con un rispetto e un affetto enormi.

Tenía mucha amistad con los pescadores, con hombres que vivían en la playa, con los chaveas, con los chicos, escuchaba mucho a la gente del pueblo, siempre bromeaba con ellos, le querían una barbaridad. A nosotros nunca nos cobraban los pescadores los espetones y las albardillas cuando estábamos en la playa, porque eran todos amigos, todos adoraban a Emilio.[53]

2.1.2 APPARIZIONE DI LITORAL

LITORAL ¡Qué bellísimo nombre para una revista! Debo recordar que yo he tenido algo que ver con él. En mi viejo soneto –A un capitán de navío….por ti los litorales de frentes serpentinas…- y en muchos otros poemas de Marinero en tierra y libros posteriores, empleé esta palabra con tanto éxito, que cuando en aquellos años iniciales de mi generación lanzaron la revista, la palabra que ya ondeaba desde hacía tiempo repetida en el aire, fue elegida y estampada por ellos, en lo alto de su cubierta, en bellos caracteres negros sobre un profundo azul Mediterráneo…[54]

In una lettera al pittore Manuel Ángeles Ortiz Prados annuncia il proposito di creare una rivista evocante il mare e con queste indicazioni gli

---

[53] Ibid.
Era molto amico dei pescatori, di uomini che vivevano nella spiaggia, dei muchachos, dei ragazzini, ascoltava molto la gente del popolo, sempre scherzava con questi, lo amavano tantissimo. I pescatori a noi non facevano mai pagare il pesce quando eravamo in spiaggia, perché erano tuttti amici, tutti adoravano Emilio.

[54] Rafael Alberti, in www.edicioneslitoral.com
LITORAL! Che bellissimo nome per una rivista. Ricordo che ho avuto qualcosa a che vedere con questo. Nel mio vecchio sonetto -A un capitano di nave…per te i litorali dai profili serpentini…- e in molte altre poesie di -Marinero en tierra- e di libri successivi, usai questa parola con tanto successo, che quando in quegli anni iniziali della mia generazione fu lanciata la rivista, la parola, che già aleggiava da tempo ripetuta nell'aria, fu scelta e stampata da questi, in alto sulla copertina, in bei caratteri neri su un profondo azzurro blu Mediterraneo.

commissionava un disegno per la copertina. Ne nacque il famoso pesce (fig. 18) che sguizza fuori dall´acqua…

Sono effettivamente molti i richiami che accentuano e rimarcano la vocazione marina del gruppo: oltre alla sede, tanto vicina al porto e già descritta da Altolaguirre molto simile ad una barca, c'è il titolo stesso e l'anelante pesce simbolo…certamente il mare era molto vicino alla piccola Imprenta Sur e, se forse non si vedeva dalle finestre, sicuramente se ne sentivano i rumori, quelli della bonaccia come quelli della tempesta, e rinfrescava i giovani poeti la fresca brezza salina del litorale.

Fu in questo laboratorio, dall´arredamento portuale, che conservava in un angolo lo scafandro di un palombaro, che Prados e Altolaguirre composero a mano, usando elementi tipografici importati dalla Germania, Francia, Inghilterra e Olanda, le pagine della loro rivista, forse disturbati o ispirati dalle sirene delle barche.

> *…el lunes marcho para Málaga y empezará la tirada de Litoral…*[55]

Nel novembre del 1926 vede la luce il primo numero di *Litoral*. Con una copertina color azzurro marino (fig.17) su cui si staglia l´allegro e giocoso pesce di Ortiz (fig.18), il numero si apre maestosamente con tre dei *Romances Gitanos* di Federico García Lorca (*San Miguel*, *Prendimiento de Antoñito el Camborio* e *Preciosa y el Aire*). La profusione di errori nelle poesie di Lorca dovette offendere parecchio il poeta che così lamenta in una lettera destinata a Jorge Guillén:

> *Habrás recibido Litoral. Una preciosidad, ¿verdad? Pero ¿has visto qué horror mis Romances? (…) ¡Qué dolor me ha producido, querido Jorge verlos rotos, maltrechos*

[55] Cartolina postale inviata da Prados e Lorca a Guillén, spedita da Granada nell´ottobre 1926.
Lunedì partirò per Malaga e inizierà la stampa di Litoral.

(…) la mañana que recibí la revista estuve llorando, llorando de lástima (…)[56]

Nei numeri successivi si cercò (le lamentele lorquiane dovettero essere molto insistenti e il caso *Litoral* divenne l´exemplum dei mali contro cui esortare i futuri editori) di evitare gli errori di linotipia che, se pure diminuiti, non cessarono del tutto, tanto che Neira può persino ricordare gli errori nell´errata corrige di *La flor de la California* di Hinojosa, pubblicato nel 1928 nella serie dei supplementi poetici.

L´indice di questo primo numero si rivela subito di estrema pregnanza e qualità, con tre collaborazioni poetiche che venivano da fuori Malaga. Oltre al granadino Lorca partecipano al primo numero Jorge Guillén, all'epoca cattedratico in Murcia, con cinque composizioni intitolate neutralmente *Varios poemas* e Rafael Alberti, andaluso ma di Cadice, recente vincitore del *Premio Nacional de Literatura* per *Marinero en tierra* (1925). Con il titolo di *Narciso* Alberti presentava un trittico (*Situación*, *Sueño*, *Metamorfosis* poi raccolte in *Cal y Canto*) in cui un Narciso marinaio dopo aver attraversato le molte spirali di un alambicco rococó-barocco emerge da uno specchio trasformato in un moderno sportman, vestito impeccabilmente; secondo lo stesso Alberti si tratterebbe di *una trasposición de la fábula griega a los tiempos modernos*[57].

I poeti di Malaga che apparivano furono lo stesso Prados con *Víspera*, esaltazione di un viaggio in barca e Hinojosa i cui versi intitolati *N* appartenevano alla raccolta *La rosa de los vientos*, pubblicata l´anno successivo come settimo supplemento alla rivista.

Tre sono poi gli autori delle parti in prosa: José Bergamín che con *Hija de la Espuma* tesse un elogio sottile e intimistico di Malaga, la Malaga delle

---

[56] Citato da Osuna, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-Textos, 1993, p.130.
Avrai ricevuto Litoral. Un gioiello, vero? Però hai visto che orrore i miei Romances? (…) Che dolore mi ha provocato, caro Jorge, vederli rotti, maltrattati (…) la mattina in cui ho ricevuto la rivista ho pianto a lungo, pianto per la pena (…)

[57] R.Alberti, op. cit., p. 235.
…una trasposizione della favola greca ai tempi moderni.

passeggiate, delle chiacchere e della spiaggia con gli amici di *Litoral*. Gerardo Diego con il poema in prosa *Cinco* torna a evocare scenografie marinare di pirati che giocano a dadi. Benjamín Jarnés offre *Salón de Estío*, frammento del suo romanzo *Paula y Paulita* (1929).

Una delle qualità per cui *Litoral* si distingue dalle riviste contemporanee è l´abbondanza di disegni che ne ornano le pagine. In questo numero, oltre al pesce emblema, tutta la decorazione grafica sembra orientarsi, senza eccezioni, verso il tema marino, in modo parallelo alla maggior parte della testualità che omaggia e onora e il suo titolo e la sua origine geografica, quasi un marchio: Malaga, porto. Il mare si vede ovunque, si legge e si sente, un mare sereno e fresco, simbolo di rigenerazione e purezza oltre che di salutare sport e *joie de vivre*. Insieme al disegno di copertina di Ortiz (granadino anche se nato in provincia di Jaén) appaiono in questo primo numero tre illustrazioni del santanderino Francisco G. de Cossío (Pancho; fig.19, 23)[58] e tre di José María Uzelai, bilbaino (fig.20-22).

Con il primo numero era allegato un bollettino di abbonamento in cui venivano fissati i prezzi: 24 pesetas per un anno, 12 per sei mesi, 2.25 pesetas invece per un numero sciolto; da questi prezzi se ne deduce l´intenzione di uscire mensilmente con *Litoral*, costanza raggiunta solo per i primi numeri. León Sánchez Cuesta, che possedeva allora una libreria al numero 4 della Calle Mayor a Madrid veniva indicato come depositario delle sottoiscrizioni nella capitale. Nel bollettino venivano indicati i nomi della redazione e dei collaboratori e la lunga rassegna di nomi citati offre la misura di come fu prontamente e sollecitamente accolto l´invito dei due poeti di Malaga. Dei tanti letterati, musici e pittori citati non tutti giungeranno a firmarsi in *Litoral* ma in cambio lo fecero altri non citati

[58] Secondo Neira i disegni marini di Cossío sarebbero nati in origine per *Sí, Boletín Bello Español* (come dimostrerebbe la firma di una delle riproduzioni, -*Parigi, 1925*-) che Juan Ramón Jiménez iniziò a editare in Madrid nel 1925, fermandosi però solo al primo numero. Hinojosa, all´epoca residente a Parigi, sarebbe stato il tramite fra Juan Ramón e l´amico Cossío, in seguito illustratore del suo *La rosa de los vientos*, e, una volta venuta meno la possibilità di pubblicare in *Sí*, Hinojosa avrebbe poi inserito questi disegni, o parte, nella prima uscita di *Litoral.*

inizialmente nel gruppo redazionale. L´interesse destato dalla giovanissima *Litoral* è reso evidente dalla qualità e importanza dei contributi offerti e resi, tutti componimenti molto cari agli autori. Particolarmente degno di rilievo è che, insieme a poeti e artisti vengono segnalati (caso praticamente unico che denota quanto peso aveva l´arte tipografica per i giovani autori) i nomi degli operai tipografi: Antonio Chaves e Joaquín Padín.

L´accoglienza riservata a *Litoral* fu eccellente, con elogi da parte de *La Gaceta Literaria*, e, ancora più entusiasta, da parte di *Mediodía* che così commenta, dopo aver menzionato l´antecedente *Ambos*:

> *Los genuinos encarnadores de ese destacamento culto y laborioso vuelven a sorprendernos con su bellísimo Litoral donde la madurez sin limitaciones y la independencia libre de romanticismos desencajados se nos muestra en material presencia selectísima, como conviene a una publicación nacida para el gusto del público exigente. (…) Tiene, pues, Litoral una sólida significación en las manifestaciones literarias de la época; el texto de su número inicial, comprensivo de la producción más interesante que hoy pueda cosecharse entre las expresiones de la intelectualidad española, demuestra el franco apoyo merecido de parte de ella por los emprendedores poetas malagueños.*[59]

E ancora, l´autorevole Enrique Díez Canedo scriverà su *El Sol*:

> *Málaga tendrá, por supuesto, varias imprentas; pero, entre todas, una: la Imprenta Sur, la imprenta de la literatura joven, comprendida en la denominación la que*

[59] *Mediodía*, num. V, 1926, sezione Neorama, p.16.
I genuini incarnatori di questo (Ambos) distaccamento culto e laborioso tornano a sorprenderci con il loro bellissimo Litoral in cui la maturità senza limitazioni e l'indipendenza libera da romanticismi scomposti ci si mostra in una presenza materiale selezionatissma, come conviene a una pubblicazione nata per il gusto di un pubblico esigente.

por los años va dejando de ser joven y la que, por los años tambíen, aunque haya edad mínima para el ingreso, está empezando a ser literatura. De la Imprenta Sur sale una revista; (…) Los colaboradores llevan a sus páginas tan sólo obra personal. Verso, prosa, dibujo, música. Litoral es el título que se destaca en el azul intenso de la cubierta plegada, que protege otra blanca cubierta interior.

Atractiva en su aspecto tipográfico, tiene su precedentes evidentísimos, en ciertas publicaciones de –La Sirène- parisiense (…) la clase y la calidad del papel, las tintas, la tirada, revelan cierto gusto y manos cuidadosas.

Dos números van publicados de Litoral. En lo sumarios encuéntrase ya, con algunas excepciones muy visibles, lo más florido de las cosechas nuevas.

(…) Si nombramos a Gustavo Durán, que prende en sus notas una letra de Lope, y a los dibujantes Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco G. Cossío, José M. Uzelay y al proprio Moreno Villa (…) habremos dado la lista completa, hasta hoy de los colaboradores de Litoral.[60]

Infine, dalle importanti pagine della *Revista de Occidente* scrive Benjamín Jarnés:

---

[60] E.Díez Canedo, *La luz del mediodía*, in «El Sol», Madrid, 11 marzo 1927. Questo articolo, apparso nel quotidiano madrileno nel 1927, fu riproposto in *Litoral* (Mexico, agosto 1944) nel numero in omaggio al poeta Díez Canedo dopo la sua morte.
Malaga avrà, certamente, diverse tipografie; però, fra tutte, una: la Imprenta Sur, la tipografia della letteratura giovane, comprendendo in questa definizione sia quella che per l'età sta smettendo di essere giovane sia quella che, ancora per gli anni, sta cominciando ad essere letteratura, sebbene abbia l'età minima per l'ingresso. Dalla tipografia esce una rivista; (…) I collaboratori portano alle sue pagine solo opere originali: verso, prosa, disegno, musica. Litoral è il titolo che risalta nell'azzurro intenso della copertina ripiegata che protegge un'altra bianca copertina interna. Attrattiva nel suo aspetto tipografico, ha i suoi precedenti evidentissimi in certe pubblicazioni della –Sirène- parigina. (…) la classe e la qualità della carta, gli inchiostri, la tiratura, rivelano un gusto certo e mani attente e accurate. Sono stati pubblicati già due numeri di Litoral. Nei sommari si incontrano già, con alcune eccezioni molto visibili, ciò che vi è di più florido del nuovo raccolto. (…) Se nominiamo Gustavo Durán, che accende nelle sue note un testo di Lope e i disegnatori Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco G.Cossío, José M. Uzelay e lo stesso Moreno Villa, (..) avremo dato la lista completa, fino ad oggi, dei collaboratori di Litoral.

(…) la revista juvenil es siempre una plausibile manifestación vital, cuando ya no es una clara, una sugestiva floración original. (…) Saludemos con júbilo la reciente aparición de dos revistas, una de Málaga y otra de Sevilla, Litoral y Mediodía. Los dos primeros números de Litoral, lindos veleros del arte, de delicada ornamentación encomendada a nuestros jóvenes pintores y dibujantes de más acusado temperamento, en los que colabora un grupo de escritores de notoria personalidad, permiten creer en una firme, en una certera orientación futura.[61]

Fin dagli esordi *Litoral*, inondando il mondo culturale di letteratura e freschezza giovanile, si consegna al pubblico con tutta l´evidenza della sue nette scelte estetiche per le quali la tipografia assume un ruolo fondamentale al pari dei contenuti. La giovane rivista sposa e fa suoi quei criteri di chiarezza e limpidezza già adottati da Juan Ramón Jiménez la cui esigenza di qualità plastica e materiale nella confezione e stampa della rivista lo aveva portato a sorvegliare attentamente i differenti tipi e la qualitá della carta, la composizione delle copertine e delle singole pagine arrivando a curare i vari caratteri tiporafici delle lettere per i titoli e per i testi.

Il criterio estetico juanramoniano, votato alla pulizia e alla accuratezza formale, viene ricordato da Alberti nel racconto della sua prima visita all´*andaluz universal:*

Jamás poeta espanol iba a ser más querido y escuchado por toda una rutilante generación de poetas,

---

[61] B. Jarnés, *Revistas Nuevas*, in «Revista de Occidente», tomo XV, 1927, p.263-266.
(…) la revista giovanile è sempre una plausibile manifestazione vitale quando non è già, una chiara, suggestiva fioritura originale. (…) Salutiamo con giubilo l'apparizione di due riviste, una di Malaga e l'altra di Siviglia, Litoral e Mediodía. I due primi numeri di Litoral, bei velieri d'arte, dalla delicata ornamnetazione affidata ai nostri giovani pittori e disegnatori di più rilevante temperamento, ai quali collaborano un gruppo di scrittori di nota personalità, permettono di credere in un fermo e certo orientamento futuro.

segura del fresco manantial donde abrevaba y la estrella guiadora que se le ofrecía. Dirigía entonces Juan Ramón la revista Índice (fig.15) *y la editorial que llevaba el mismo nombre, enriquecida (…) con dos nuevos libros: -Signario-, de aquel Antonio Espina allí presente, y –Presagios- de Pedro Salinas. Aquella tarde, con un ejemplar de –Signario- en la mano, protestaba el poeta de sus imperfecciones tipográficas. Había encontrado erratas, letras sucias, renglones caídos, y todo esto iba a quitarle el sueño.*

-También -nos dijo- en la edición de la –Fábula de Polifemo y Galatea-, de Góngora, preparada por Alfonso Reyes, se le han escapado a éste otras horribles erratas: en vez de ´corona´ dice ´corna´; en vez de ´entre´, ´enter´, etc. España ha perdido su gran tradición tipográfica. Fíjense ustedes en este libro inglés –nos mostró uno, moderno, de Keats-. ¡Qué finura, qué gracia, qué delicadeza! Quisiera conseguir para la Biblioteca Índice lo mismo, pero, por lo visto, esto aquí es imposible.[62]

2.1.3 LITORAL NUMERO DUE, TRE e QUATTRO

È Cernuda ad aprire il numero due di *Litoral*, pronto per il dicembre del 1926, con *Tres poesías*, seguito da tre brevi prose poetiche di Antonio

[62] R.Alberti, op. cit., p.206
Mai poeta spagnolo sarebbe stato più amato e ascoltato da tutta una rutilante generazione di poeti, sicura della fresca fonte dove si abbeverava e della stella guida che le si offriva. Dirigeva allora, Juan Ramón, la rivista Índice e la casa editrice omonima arricchita da due nuove libri: -Signario- di quel Antonio Espina lì presente e –Presagios- di Pedro Salinas. Quel pomeriggio, con un esemplare di –Signario- in mano protestava il poeta per le sue imperfezioni tipografiche. Aveva trovato errori, lettere sporche, righe cadute, e tutto questo gli avrebbe tolto il sonno. Anche, ci disse, nell'edizione della –Fábula de Polifemo y Galatea- di Góngora, preparata da Alfonso Reyes, sono scappati altri orribili errori: invece di –corona- dice –corna-, invece di -entre-, -enter-, etc. La Spagna ha perso la sua grande tradizione tipografica. Osservino questo libro inglese –ce ne mostrò uno, moderno, di Keats-. Che finezza, che grazia, che delicatezza! Vorrei ottenere per la Biblioteca Índice lo stesso, ma, per ciò che vedo, questo qui è impossibile.

Marichalar, *Anadyomenas*, dalla prima riproduzione di uno spartito musicale, le note scritte da Gustavo Durán per accompagnare la *Seguidillas de la noche de San Juan*, di Lope de Vega (fig.29) e da due componimenti di Altolaguirre, *Poemas de asedio*. L´inserzione di pagine musicali è un fatto estremamente saliente e originale che riprende una felice intuizione sorta già ai tempi di *Ambos* e che culminerà con la partitura di De Falla nel numero omaggio a Góngora.

Sei pagine del numero sono riservate ai *Dibujos ilustrados de la serie titulada SCHOLA CORDIS* (fig.30-35), disegni con cui José Moreno Villa illustra alcuni versetti biblici. La serie pare ispirarsi ai libri rinascimentali di emblemi, fra cui, per esempio, quello famoso di Andrea Alciato. Il numero, il cui indice non evoca più tematiche marine, si chiude con un romance di Quiroga Pla, *Delgadina*, e un intervento di Gómez de la Serna che presenta le sue *Palpitaciones cinelandesas*, brevi prose a mo' di cronaca in *greguería*[63] sul mondo del cinema, forma di intrattenimento nuova, moderna e avanguardistica che rispondeva a una vocazione già presente nei giovani della generazione.

La seconda uscita di *Litoral* si presenta estremamente ricca in quanto a decorazione grafica: oltre alla serie di Moreno Villa, è nel numero due che si inaugura la collaborazione di Benjamín Palencia. A Palencia si devono tre disegni (a linea) di nudi femminili: una donna uscente dal bagno, molto simile alla serie di nudi pubblicata nel numero unico di *Sí* (fig.26) mentre le altre due illustrazioni, datate 1926, mostrano un avvenuto cambiamento nello stile dell´artista presentando un evidente accentuazione dei volumi, più scultorici e dalle carni rotondeggianti (fig.27,28). Sempre alla mano di

[63] La *greguería* (letteralmente chiasso, baccano) è una sorta di aforisma o epigramma di gusto iconoclasta e avanguardista creato Ramón Gómez de la Serna (Madrid 1888- Buenos Aires 1963) intorno al 1910. Queste brevi sentenze sono caratterizzate da insolite metafore, associazioni di pensiero o puri capricci linguistici e verbali dai toni a volte lirico-filosofici a volte umoristici e sarcastici. Le immagini inventate da Gómez de la Serna, che ne pubblicò una raccolta, *Greguerías completas*, nel 1953, influirono sui poeti del 27.

Palencia si deve la copertina interna su cui mollemente si adagia una indolente sirena verde seppia che emerge dalle acque (fig.25).
Commentava Gallego Morell, pioniere solitario negli studi sulle riviste di queste due feconde decadi emerografiche:

> *Litoral entraña la preocupación tipográfica que caracteriza a la generación de 1920, el cuidado de esas tintas de un verde indeciso o un rosa incierto para las letras iniciales, titulares en un gris claro y encartes en papeles de un rojo subido y con tintas brillantes.*[64]

Il terzo numero della rivista viene pubblicato nel marzo del 1927, con ritardo rispetto alla presunta mensilità progettata inizialmente dalla redazione. Il numero si presenta più omogeneo del secondo che aveva ospitato molti contributi giunti dall´esterno della cerchia degli esponenti generazionali.
Ad aprire il numero è un disegno di García Lorca datato 1925 (fig.36). Il disegno, famoso e variamente riprodotto, rappresenta uno dei tanti marinai della barca AMOR creati dalla feconda fantasia di Lorca. Il *marinero* che apre Litoral porta un fiore nella mano destra all´altezza del cuore. La collaborazione di Lorca per questo numero è esclusivamente grafica e comprende anche, sebbene non firmato, il disegno di un *bandolero* andaluso (fig.37). Riguardo allo stile di Lorca commentava Masoliver:

> *El surrealismo de Lorquita més aviat l´anomenaria ingenuisme o infantilisme (més patent, encara, en els seus dibuixos) tot per a no fer-li el disfavor de reduir-lo a superficialitat d´amateur.*[65]

---

[64] A. Gallego Morell, *Las revistas de los poetas*, in «Molino de Papel», 2 (1954), pp 6-7.
Litoral presenta la preoccupazione tipografica che caratterizza la generazione del 1920, la cura per questi inchiostri di un verde indeciso o un rosa incerto per le lettere iniziali, titoli in grigio chiaro e fascette in carta rossa e con tinte brillanti.
[65] Citato da Neira, op.cit., p.61.
Il surrealismo del piccolo Lorca molto presto l'avrei definito ingenuità o infantilismo (ancora più chiaro nei suoi disegni) il tutto per non fargli il dispetto di ridurlo a superficilaità da dilettante-amateur.

Illustravano ancora queste pagine tre disegni neocubisti, due dei quali dedicati a Prados, di Joaquín Peinado, datati 1926 (fig.38,39). La collaborazione di Peinado, che tornerà varie volte nei numeri successivi, è probabilmente legata alla stretta amicizia con Hinojosa.
La parte testuale prevede prose di Bergamín, Chabás e di Giménez de Caballero, versi di Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre e Emilio Prados.

Il quarto numero, stampato per l´aprile successivo, lascia generoso spazio a Manuel Ángeles Ortiz che contribuisce con la copertina (fig.40) e quattro disegni (fig.41-44). Dal punto di vista testuale il numero perde, come già il secondo, di omogeneità e compattezza generazionale, tornando però a testimoniare il fecondo e generoso processo di osmosi intergenerazionale di cui era capace l´ambiente artistico-intellettuale dell´epoca. Ecco quindi apparire le firme di Adriano del Valle, Antonio Espina, il messicano Alfonso Reyes[66], Rogelio Buendía e José M.ª de Cossío che con la prosa *Notas en un club de natación*, trasferisce paesaggi e momenti lopeschi al mondo del nuoto che, come tutti gli sport in questo momento di fine anni ´20, era tema di grande attualità e sicuro interesse generale.
A questi si aggiungono Jorge Guillén, Altolaguirre con due *Poesías* dedicate a Juan Ramón e Hinojosa.

2.1.4 OMAGGIO TRIPLO A GÓNGORA, OVVERO IL CANTO DEL CIGNO DI LITORAL

Il momento culmine di *Litoral* e, in generale, di tutta la generazione del ’27, è senza dubbio la nota celebrazione del terzo centenario della morte di Don Luis de Góngora. L’occasione rappresenterà il punto di massima

[66] Anche la collaborazione di Alfonso Reyes ha potuto stabilirsi grazie alla personale amicizia di Hinojosa con questi. Alfonso Reyes, con questo contributo, scritto in Veracruz nel 1924, sarà l’unica firma americana in tutta la storia dei primi nove numeri di *Litoral*.

coesione generazionale la cui eco si prolungherà ancora nel 1928 per vedere poi, a partire dal 1929, il lento ma decisivo e inesorabile disgregarsi del gruppo, che andrà perdendo omogeneità e compatezza assistendo alla scelta, da parte dei suoi rappresentanti, di percorsi differenti e posizioni lontane se non contrarie, sull'onda di spinte centrifughe di natura sociale e politica.

L´indice del volume speciale (numero triplo) che, nell´ottobre 1927, la revista chica de Malaga dedica all´autorevole quanto allora sottovalutato Don Luis rivela un´eccellenza senza pari non solo nella storia individuale di *Litoral*, ma in generale fra tutte le riviste coetanee, raggiungendo il suo maggior livello per qualità, diffusione e importanza storica.

> *…un número cuya repercusión histórica será tanta como la de los demás actos organizados en honor de Góngora.*[67]

Particolarmente lunghi dovettero essere i preparativi per la celebrazione gongorina la cui idea sarebbe nata, come racconta Alberti, al tavolo di uno di quei caffè dove si incontrava ogni giorno la compagnia, spesso il Regina, altre volte il Granja del Henar.

> *Estamos en el mes de abril de 1926. Y en uno de esos simpáticos cafés madrileños que amábamos. Los allí casi improvisadamente reunidos éramos: Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Gerardo Diego y yo. De nuestro primer cambio de ideas surgio la convocatoria para una primera asemblea gongorina en la que se trazarían las líneas generales del proyecto: reivindicar definitivamente a don Luis con motivo de su centenario. (…) La Relación del centenario sería compuesta por los de mejor voluntad. A mi*

[67] J.Neira, *Litoral*, in «Peña labra», 1977, (24-25), pp.93-104.
…un numero la cui ripercussione storica sarà tanta quanta quella degli altri atti organizzati in onore di Gongora.

cargo estarían las Poesías dedicadas a Góngora por los poetas invitados al homenaje. Además –gran honor- fui nombrado secretario del mismo. (…) (Estos datos y los que vendrán más adelante los refresco tomándolos de la Crónica del centenario, publicada por Gerardo Diego en Lola, suplemento de Carmen –número 1 y 2, 1927-28, la revista de poesía, dirigida por el mismo Gerardo). En sucesivas asambleas se planearon las fiestas que se celebrarían en honor de Don Luis: acto de fe en desagravio de tres siglos de necedades; representación de alguna pieza teatral de Góngora; conciertos, una verbena andaluza, exposiciones de grabados y dibujos, conferencias, lecturas, etc. (…) Yo, como secretario, me encargaría de todo esto. Mientras tanto, faltando aún bastante tiempo para iniciar la batalla y echandosé ya el verano encima, el grupo gongorino se deshizo, con la promesa de reunirse en octubre. [68]

Effettivamente i numerosi progetti messi in cantiere per la celebrazione gongorina portarono da un lato alla famosa conferenza presso l'Ateneo di Sevilla promossa e finanziata dal torero, mecenate e intellettuale Ignacio

[68] R. Alberti, op.cit., pp. 237-8.
Siamo nel mese di aprile del 1926. In uno di questi simpatici caffè madrileni che amavamo. Quelli lì, quasi improvvisamente riunitisi, eravamo: Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Gerardo Diego ed io. Dal nostro primo cambio di idee sorse la convocazione per una prima assemblea gongorina nella quale si sarebbero tracciate le linee generali del progetto: rivendicare definitivamente Don Luis in occasione del suo centenario. La Relazione del Centenario sarebbe stata composta da quelli di miglior volontà. A mio carico sarebbero state le Poesie dedicate a Gongora dai poeti invitati all'Omaggio. Inoltre, grande onore, fui nominato segretario dello stesso. (…) (Questi dati e quelli che seguiranno più avanti li rinfresco prendendoli dalla -Crónica del Centenario-, pubblicata da Gerardo Diego in Lola, supplemento di Carmen -numero 1 e 2, 1927-28-, la rivista di poesia diretta dallo stesso Gerardo). In successive assemblee si programmarono le feste da celebrare in onore di don Luis: atto di fede in riparazione di tre secoli di stupidità, rappresentazione di qualche testo teatrale di Gongora, concerti, una verbena andalusa (festa popolare notturna alla vigilia di certe ricorrenze), esposizioni di incisioni e disegni, conferenze, letture, etc. Io, come segretario, mi sarei incaricato di tutto questo.Intanto, mancando abbastanza tempo per iniziare la battaglia e avvicinandosi l'estate, il gruppo gongorino si lasciò con la seria promessa di riunirsi in ottobre.

Sánchez Mejías[69], dall'altro ad eventi ed occasioni meno note, caratterizzate da una forte impronta ludica, come per esempio l'auto de fe celebrato la sera del 23 maggio del '27 durante il quale i giovani poeti formavano un tribunale (con vestiti disegnati da Dalí) che condannò i tre massimi nemici di Góngora: l'erudito topo, il cattedratico marmotta e l'accademico crostaceo, arrivando a bruciare, veri o costruiti di cartone, i grandi saggi sulla letteratura spagnola, le grandi bibbie storiografiche che avevano concorso alla generale incomprensione o disprezzo di Góngora.

L´elaborazione del numero gongorino dovette essere particolarmente lunga, la lista dei collaboratori è infatti già nota in maggio, ma il corposo volume sarà pronto solo in ottobre, due mesi prima della famosa conferenza pronunciata all´Ateneo di Sevilla.

Nel maggio del '27 quindi

> *Gongóra ardía. Ya sabíamos los nombres de los adeptos, de los poetas invitados a colaborar en el número extraordinario que Litoral, de Málaga publicaría. (…) Contribuyeron con sus trabajos plásticos: Picasso, Juan Gris, Togores, Dalí, Palencia, Bores, Moreno Villa, Cossío, Peinado, Uzelai, Fenosa, Ángeles Ortiz y Gregorio Prieto. Dos músicos ilustres, Manuel de Falla y Óscar Esplá, habían concluido sus homenajes, con textos de don Luis. Falla: Soneto a Córdoba, para canto y arpa; y Esplá: Epitalamio de la Soledades, para canto y piano.*[70]

---

[69] Alla morte di Sánchez Mejías sono dedicate la poesia di Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, e quella di Alberti, *Verte y no verte*. Il famoso torero fu anche autore di varie opere teatrali fra cui si ricorda *Sinrazón (Senza ragione)*, ambientata in un manicomio.

[70] R.Alberti, op. cit., p.246.
Gongora ardeva. Sapevamo già i nomi degli adepti, dei poeti invitati a collaborare nel numero straordinaario che Litoral, da Malaga, avrebbe pubblicato. (…) Contribuirono con i loro lavori plastici: Picasso, Juan Gris, Togores, Dalí, Palencia, Bores, Moreno Villa, Cossío, Peinado, Uzelai, Fenosa, Ángeles Ortiz y Gregorio Prieto. Due musicisti illustri, Manuel de Falla e Óscar Esplá, avevano concluso i loro omaggi, con testi di don Luis. Falla: Soneto a Córdoba, per voce e arpa; e Esplá: Epitalamio de la Soledades, per voce e piano.

Saranno i migliori e più rappresentativi esponenti del panorama artistico, letterario e musicale spagnolo di questo decennio a rispondere all'appello del gruppo autoconvocatosi e a firmare le sessanta pagine della quinta uscita di *Litoral*.

L'indice ci presenta, in rigoroso ordine alfabetico, Alberti: *Soledad Tercera*; Aleixandre: *Adolescencia*, *Idea*, *Noche*; Altolaguirre: *Poema del agua*; Bergamín: *Décima*; R. Buendía: *Cacería*; Cernuda: *Poesía*; Diego: *Fragmento de la Fábula de Equis y Zeda*; Eugenio Frutos: *Romance de los molinos*; García Lorca: *Muerto de Amor*; Garfias*: Romance*; Guillén: *En honor de Don Luis de Góngora*; Hinojosa: *A Orillas de la Luz* (*Paseo*, *Abismo*, *Viaje con regreso*); Larrea: *Centenario*; Moreno Villa: *Contra Presagio*; Prados: *Noche en urna*; Quiroga Pla: *Baladas para acordeón* (*Don Bueso*, *Diana de la aventura*); Romero Murube: *Al Guadalquivir*; Adriano del Valle: *Arco Iris*.

Di uguale spessore furono i contributi degli artisti, a cominciare dalla copertina (fig.45-47), una natura morta cubista, riprodotta a colori, che Juan Gris inviò per il numero speciale già nel 1926 senza arrivare mai, tuttavia, a poterla apprezzare in apertura del numero, morendo in Parigi nel maggio del 1927. Una dedica in lettere grigie accompagna la firma e la data: *A Don Luis*.

Sempre a colori è riprodotto all'interno il contributo offerto da Pablo Picasso (fig.60), motivo di vanto per il giovane Altolaguirre che lo cita in una lettera in cui sollecita Alonso a mandare contributi per il numero. La composizione di Picasso, in cui è forse intravedibile il pesciolino di *Litoral* dopo una decisa metamorfosi cubo-surrealista, è riprodotta in policromia e, secondo Osuna, contribuì non secondariamente, dati gli elevati costi di stampa in policromia, ad accelerare la brillante caduta del sipario sulla rivista[71]. Seguono poi riproduzioni di Manuel Ángeles Ortiz, il più assiduo

[71] R.Osuna, op.cit., p.176.

fra i collaboratori plastici della giovane rivista, che offre una composizione cubista (fig.52), quindi Peinado (fig.56), Bores (fig.53) e Viñes (fig.54) che invia un olio ben rappresentativo di quella tappa in cui fu massimamente influenzato dal Surrealismo ed infine è un quadro di Manuel Cossío (fig.62), una composizione cubista, a sigillare il numero.

A queste riproduzioni si uniscono disegni di Palencia (fig.48) e Togores (fig.50), entrambi nudi femminili, una testa di toro o minotauro di Moreno Villa (fig.51)[72], una testa femminile tratteggiata dallo sculture Manolo Hugué (fig.57), chitarristi gitani di Uzelai (fig.58), un paesaggio surrealista di Salvador Dalí (fig.55), con la dedica *Homenaje a Góngora*, rappresentazione onirica completamente scissa da qualsiasi rappresentazione di una realtà concreta, e un disegno di Gregorio Prieto ritraente una donna su una spiaggia che legge un libro di Góngora con uno sfondo di mare e barche e velieri (fig.61). La modella per questo disegno fu Concha Méndez Cuesta in seguito moglie, nonché compagna nelle varie avventure tipografico-editoriali, di Altolaguirre.

Fra le illustrazioni è compresa la fotografia di un busto di donna dello scultore Apel.les Fenosa (fig.49).

Un momento di riposo musicale è offerto dall'inserzione di un paio di pagine del pentagramma, riprodotto autografo, con cui Manuel de Falla, musicava per canto e arpa il *Soneto a Córdoba* di Góngora (fig.59). Con l'inserzione della partitura del maestro di Cadice si compone così quella tanto cercata, teorizzata e agognata unione delle tre Arti (Poesia, Musica e Pittura) riallacciandosi alla tradizione inaugurata anni prima da *Ambos* ma rimasta poco frequentata dalle contemporanee riviste del '27. Una elegante nota a fine numero, scritta su un foglio di carta di velina rossa avverte che la brevità del contributo del maestro Falla è dovuta all'impossibilità di offrire l'intero spartito per motivi legali.

---

[72] Una serie taurina di Moreno Villa apriva anche il numero 7 di *Papel de Aleluyas* (fig. 4).

Riguardo all'interesse di Falla per Góngora *Lola*, nella *CRONICA DEL CENTENARIO DE GONGORA (1627-1927),* nell'articolo *La Conversión de Falla* racconta che

> *Federico G.ª Lorca nos ha contado la conversión de Falla al gongorismo. A nuestras invitaciones había sucedido un silencio angustioso. Falla no era amigo de Góngora; influido sin duda por el concepto corriente –tan injusto- sobre don Luis, le juzgaba probablemente seco, y poco espiritual. Lorca no perdía sin embargo la esperanza. Un día consiguió que el maestro leyera unas cartas de Góngora en la edición de Foulché Delbosc. Al día siguiente, encontró a Falla enfrascado en Góngora. «Magnífico, magnífico. ¡Qué hombre! ¡Qué grandeza de espíritu! ¡Qué artista! ¡Y mire usted: igual que con nuestros artistas. Las mismas incómprensiones para la pureza, para la firmeza de su arte». Ya sólo faltaba la elección de texto. El Soneto a Córdoba desde Granada. Falla ha fechado su música también desde Granada. Los versos de Góngora se cantarán gloriosamente en todo el mundo. «Porque Córdoba -dice Falla- es romana, romana, como la veía don Luis, y no árabe. No hay en su soneto una alusión que no sea romana, cristiana. Hace unos días cenábamos con Falla un grupo de amigos suyos y de Góngora.* [73]

[73] *Cronica del Centenario de Góngora*, in *Lola*, 1 (dicembre 1927).
Federico García Lorca ci ha raccontato la conversione di Falla al gongorismo. Ai nostri inviti era seguito un preoccupante silenzio. Falla non era amico di Gongora; influenzato senza dubbio dalle idee correnti –tanto ingiuste- su Don Luis, lo giudicava probabilmente secco e poco spirituale. Lorca non perdeva tuttavia la speranza. Un giorno riuscì a fare in modo che il maestro leggesse delle lettere di Gongora nella edizione di Foulché Delbosc. Il giorno seguente, incontrò Falla tutto preso da Gongora. «Magnifico, magnifico! Che uomo! Che grandezza di spirito! Che artista! E guardi: come con i nostri artisti. Le stesse incomprensioni per la purezza, per la fermezza della loro arte». Ormai mancava solo la scelta del testo. Il Sonetto a Cordoba da Granada. Anche Falla firmò la sua musica da Granada. I versi di Gongora si canteranno gloriosamente in tutto il mondo. «Perché Córdoba -dice Falla- è romana, romana, come la vedeva lui, Don Luis, e non araba. Non c'è nel suo sonetto una allusione che non sia romana, cristiana. Qualche giorno fa cenammo con Falla e un gruppo di amici suoi e di Gongora..

L'indice (fig.63) è, ancora una volta, una passerella-mostra degli eleganti tipi ed elementi tipografici che possedeva l'Imprenta Sur.
La chiusura del sommario nomina, di seguito agli autori di disegni e riproduzioni, la collaborazione tipografica di Joaquín Padín, José Andrade e Francisco Domínguez, ulteriore conferma del ruolo importante e della considerazione di cui godevano i tipografi della Sur.
I costi del numero speciale dedicato a Góngora, il numero che *dio más trabajo, dichoso número, dio un trabajo de muerte (…)*[74], dovettero essere sicuramente fra le cause determinanti il lungo silenzio in cui cadde la rivista dopo tanto sfarzo, chiudendo così la prima epoca di *Litoral*, la tappa della purezza, della poesia pura, dell'art pour l'art, lontana, ben lontana da qualsiasi mondana contaminazione.

2.1.5 IL SILENZIO DI LITORAL E LA BREVE RINASCITA SURREALISTA

Alcune lettere dei mesi successivi all'ottobre 1927 rendono ben chiara la situazione di paralisi economica che doveva vivere la Imprenta Sur.
Alle gravi deficenze finanziarie in cui versava la redazione, che tuttavia non bloccarono completamente le edizioni dei supplementi, fa riferimento Prados in alcune lettere destinate a José M.ª de Cossío:

> *(…) desconocía yo ciertas cosas necesarias para la marcha de un buen negocio –Vd. Sabe que un poeta nunca entenderá bien de esto-; pero más tarde, al hablar de ello –del negocio -IMPRENTA- me encuentro, después del balance, en condiciones económicas desagradabilísimas,*

[74]Conversazione di Dario Carmona con José M.ª Amado, op.cit.

hasta el punto de ver en grave aprieto lo que se pensó hacer aquí (…)[75]

Sempre sugli elevati costi di produzione, si sofferma Altolaguirre in una lettera a Gerardo Diego:

El precio del papel de Litoral es muy elevado, pues es papel Ingres de dibujo y a nosotros nos resulta a 85 pesetas la resma y solo salen doscientos ejemplares de la revista (…)[76]

Una delle conseguenze della crisi economica in cui versava *Litoral* fu il ritiro di Altolaguirre dall'impresa che lui stesso annuncia già nella primavera del 1928 in una lettera destinata a Cossío e Alberti:

Mi querido José María (…) no te he escrito antes pues he tenido varias contrariedades, entre ellas mi separación de la imprenta 'Sur' como parte comercial interesada, estando con ella y con con Emilio, amistosamente y con todo entusiasmo unido.

Por esto y por mas cosas no te he escrito, ni a Rafael – a quien tanto quiero- y espero vuestros perdones. (…)

*Desde luego Emilio esta encantado de hacerlo (*ndr. La pubblicazione del libro di Alberti) *y todo depende de la situación economica actual de la imprenta. (…)*

Adios Jose María! Adios Rafael!

Yo no se lo que haré, desde luego el verano lo paso en Málaga. En Septiembre iré por 6 meses a Marsella. (…)

---

[75] Lettera di Prados a Cossío del dicembre 1928. Pubblicata in J. Neira, *Claves inéditas para la historia de Litoral: el epistolario de la Casona de Tudanca*, in «Insula», num.594, giugno 1996, pp.13-16
…io non conoscevo certe cose necessarie per l'andamento di un buon affare –Voi sapete che un poeta non capirà mai bene ciò-; tuttavia più tardi, nel parlare di questo, dell'affare della tipografia, mi trovo, dopo il bilancio, in condizioni economiche sgradevolissime, fino al punto di vedere in grave difficoltà quello che si pensò di fare qui.

[76] Lettera di Altolaguirre a Diego. Pubblicata in ibid.
Il prezzo della carta di Litoral è molto elevato, si tratta di carta Ingres da disegno e a noi costa 85 pesetas la risma e ne risultano solo duecento esemplari della rivista.

Adios, Adios. Abrazos

Manolo

¡Venga un abrazo fuerte Rafael! ¡Y otro a Jose María! !!Escribidle a Emilio!!! Es una gran persona!!! (…) Jose María de tu libro escribele a Emilio. Yo ya no soy de la imprenta.[77]

In ogni caso fu l'*Homenaje a Góngora* a contribuire in modo decisivo al riconoscimento ufficiale del lavoro del gruppo e del loro importante ruolo culturale all'interno del panorama spagnolo. Furono mesi, quelli che seguirono, che videro lo stringersi o intensificarsi di amicizie e relazioni decisive. Il gruppo di Malaga e l'affascinante sede della Imprenta Sur accolsero e ricevettero numerose visite. Ricorda Carmona il pittore Sancha, *con su pinta de inglés y ojos claros que gustó mucho en el grupo*, Moreno Villa che *tenía mucha fama de tacaño por los cigarillos, porque fumaba cigarillos norteamericanos y según decían los chicos de Litoral los sacaba encendidos…;* anche Luis Cernuda passò diverso tempo a Malaga, progettando di lasciare definitivamente Madrid per trasferirsi qui e inserirsi più strettamente alla tipografia Sur, *estaba loco con Litoral y con Málaga*[78], e tuttavia nell'ottobre del 1928 partirà alla volta di Toulose dove Salinas gli aveva procurato un lettorato di spagnolo. Lorca visitò varie volte Malaga e fra i numerosi anedotti legati alle sue visite restano proverbiali quelli legati

---

[77] Lettera di Altolaguirre a Cossío e Alberti. Pubblicata in ibid.
Mio caro José Maria (…) non ti ho scritto prima perché ho avuto vari contrattempi fra cui la mia separazione dalla Imprenta Sur come parte commerciale interessata, pur restando con lei e con Emilio amichevolmente e con tutto l'entusiasmo unito. Per questo e per altre cose non ti ho scritto, e nemmeno a Rafael, che amo tanto, spero nei vostri perdoni. Sicuramente Emilio è incantato all'idea farlo (ndr: La pubblicazione del libro di Alberti) e tutto dipende dalla situazione economica attuale della tipografia. Addio Jose María! Addio Rafael! Io non so cosa farò, di sicuro l'estate la passo a Malaga. In settembre andrò per 6 mesi a a Marsiglia. (…) Addio, addio. Abbracci. Manolo. Suvvia, un abbraccio forte Rafael! E un altro a Jose María!!! Scrivete a Emilio!!! È una grande persona!!! (…) Jose María, riguardo al tuo libro scrivi ad Emilio. Io ormai non sono più della tipografia.

[78] Conversazione di Dario Carmona con José M.ª Amado, op.cit
…Sancha con il suo aspetto da inglese e gli occhi chiari che piacque molto nel gruppo; …Moreno Villa che aveva fama di taccagno per le sigarette, perché fumava sigarette nordamericane e, secondo quello che dicevano i ragazzi di Litoral le preìndeva accese…; Cernuda andava pazzo per Litoral e Malaga.
.

alla sua paura per il mare e il rifiuto assoluto a bagnarsi. Visitatori di Malaga in questi mesi furono ancora Buster Keaton, Norma Talmadge, il messicano Luis Alonso (Gilbert Roland al cinema), tutti strettamente e personamente legati a Altolaguirre e Hinojosa.

Notizie sull'intenzione di riprendere le pubblicazioni di *Litoral* si trovano in una lettera che Hinojosa invia a Gerardo Diego da Londra nel giugno 1928. Le parole e il tono di Hinojosa lasciano ben intendere la trasformazione del suo ruolo all'interno di questa seconda tappa: da semplice, per quanto attivo e presente, collaboratore, a direttore della rivista, tanto da proporne e deciderne le scelte editoriali.

> *Este otoño se reanudarà la aparición de Litoral. Litoral modificado o mejor dicho nuevo. (…) Lo único que siento en esta segunda época de Litoral es que no estará Altolaguirre con nosostros, aunque por lo menos conmigo lo esté de hecho.*[79]

Hinojosa, che in questo secondo momento redazionale si assume la responsabilità economica di *Litoral*, imprimerà alla rivista quel tono surrealista tanto evidente nel nono (secondo della nuova epoca) e ultimo numero.

Per la formazione del giovane Hinojosa fu fondamentale il viaggio a Parigi del 1925-26. Hinojosa tornò in Spagna *como de un mundo fabuloso, extraordinario, plenamente contagiado por las tendencias de la vanguardia francesa*[80]*;* ipnotizzato dal Surrealismo, Hinojosa sperava e credeva in un rinnovamento generale della letteratura spagnola in questa

---

[79] Lettera di Hinojosa a Gerardo Diego. Citata da Neira, op. cit., p.89.
Questo autunno riprenderanno le uscite di Litoral. Litoral modificato o, ancor meglio, nuovo. (…) L'unica cosa che mi dispiace per questa seconda epoca di Litoral è che non ci sarà con noi Altolaguirre, sebbene per lo meno con me ci sia di fatto.

[80] J.Neira, *Litoral*, in «Peña labra», 1977, (24-25), pp.93-104.
Come da un mondo favoloso, straordinario, pienamente contagiato dalle tendenze della avanguardia francese.

direzione. Ricorda Cernuda: *José M.ª Hinojosa fue según creo el primer surrealista español*[81].

Sulla partecipazione finanziaria di Hinojosa al nuovo progetto le testimonianze sono discordi. Nonostante la tipografia restasse di proprietà di Prados, è difficile non pensare, viste anche le condizioni economiche in cui versava dopo il numero speciale per Góngora, ad un forte sostegno finanziario di colui che a Parigi veniva chiamato *el bohemio con cuenta corriente* o che è spietatamente definito dal Bodini *più largamente dotato di mezzi finanziari che di mezzi poetici*[82].

Era stata la pausa fra il giovanile esperimento di *Ambos* e la prima apparizione di *Litoral* che Hinojosa aveva avuto la possibilità di allargare i suoi orizzonti culturali. Giunto a Madrid nel 1923 viene introdotto dall'amico Prados all'ambiente intellettuale delle giovanili *tertulias* della capitale e della Residencia. Inizia così a partecipare alle riunioni di quelli che sarebbero divenuti i poeti del '27. Nel 1925 parte alla volta di Parigi per frequentare corsi in legge alla Sorbona. Sarà nella città dove tutto allora appariva *nouveau* o *nouvelle* che Hinojosa scoprirà il Surrealismo, leggerà Breton, Aragon, Eluard e parteciperà alle riunioni surrealiste celebrate nel Café La Rotonde, nel centro di Montparnasse. A Parigi poi stringerà relazioni personali, che avranno modo di tornare e ritornare sotto forma di collaborazioni nelle due epoche di *Litoral*, con i giovani artisti spagnoli della Scuola di Parigi[83]: Bores, Pancho Cossío, Peinado, Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Gregorio Prieto e ancora con Francisco García Lorca, Luis Buñuel, Regino Sainz dela Maza, Hernando Viñes, lo

---

[81] Citato in ibid.
Hinojosa fu, per quello che credo, il primo surrealista spagnolo.

[82] V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, p.XCVII.

[83]La definizione *Scuola di Parigi* fu coniata nel 1925 dal critico André Warnod e designava quel gruppo di artisti spagnoli che scelsero di vivere e lavorare a Parigi. Il gruppo non raccoglie quindi pittori aderenti alle stesse correnti artistiche e anzi sotto questa definizione sono compresi artisti aderenti a espressioni plastiche lontane e differenti, dal cubismo al surrealismo, dalla figurazione espressionista a quella astratta.

scultore Apel.les Fenosa. Sia il contatto intellettuale e culturale con il Surrealismo sia quello amicale con i giovani spagnoli di Parigi si riveleranno fondamentali per la storia di *Litoral*, ed è proprio questo il primo motivo di merito di Hinojosa, il suo essere uno dei ponti, dei tramiti attraverso cui potette instaurarsi e stringersi il vincolo e il dialogo fra i giovani poeti che andavano riscoprendo la lirica tradizionale spagnola e quelle grandi correnti di rinnovamento artistico che soffiavano in Europa.

Sulla figura di Hinojosa ha pesato a lungo, a livello critico, la scura ombra del fatto che *all'approssimarsi della guerra civile, ricordandosi d'essere un ricco proprietario, aderì alla Falange*[84]. Il seguito è descritto da Alberti ne *La arboreda perdida* che nel citare per la prima volta Hinojosa ne ricorda subito la tragica fine, c*aído bajo las balas de sus proprios campesinos en las confusas horas iniciales de la guerra civil*[85].

Se pure, come vuole il Bodini, non fu il Colombo del Surrealismo e sebbene altri lo intesero meglio e con maggior profondità non accontentandosi di una adesione 'tecnica'e schematica al Surrealismo, un ruolo, fosse solo di tramite fra Parigi e Malaga e di promotore, non solo finanziario, della tappa surrealista di *Litoral*, gli è oggi riconosciuto.

Sarà in realtà solo nel maggio 1929 che vedrà la luce l'ottavo numero di *Litoral*, con lo stesso formato e con la copertina pressochè identica, non fosse per l'aggiungersi del nome di Hinojosa a quelli di Prados e Altolaguirre[86] come direttore. Per questo numero, oltre alla normale tiratura, viene stampata uan edizione di lusso di 25 esemplari in carta *vergé crème de Vidalon*[87], numerati da 1 a 25 e rilegati in pelle di antilope, in

---

[84] V. Bodini, op.cit., p.XCVIII.

[85] R.Alberti, op. cit., p.204.

[86] Il nome di Altolaguirre come direttore di *Litoral* (con Prados e Hinojosa) resta nonostante questi fosse commercialmente uscito dall'Imprenta Sur (cfr. pag…. e lettera) e si fosse trasferito a Madrid. Che non collaborasse in questo secondo momento al lavoro editoriale (salvo l'invio di qualche componimento) è tra l'altro chiaro dalla stessa lettera di Hinojosa a Diego.

vendita a 25 pesetas la copia, cifra considerevole per l'epoca, più di dieci volte il prezzo normale di copertina rimasto a 2,25 pesetas. Con questa tiratura speciale si voleva probabilmente tentare di coprire il déficit economico ereditato dalla prima stagione di *Litoral* e già in parte colmato dai contributi di Hinojosa.

L'indice[88] di questo numero svela una presenza di collaboratori letterari quasi esclusivamente andalusi, con la unica eccezione di Bergamín, e tuttavia, curiosamente, nessun numero fu meno'andaluso' dal punto di vista lirico-poetico di questo, già rivolto ad un'estetica nuova e surrealista.

Le illustrazioni del numero sono firmate da Bores e Joaquín Peinado (fig.66) che presenta un disegno rappresentante due nudi, uno di spalle e l'altro di profilo su uno sfondo di onde incorniciato da due colonne classiche abbandonate e un'altra indecifrabile struttura architettonica. Di Bores è il disegno di apertura, una composizione surrealista in cui appaiono zampe, code, una treccia di ragazza, occhi o occhiali, forse un pulcino e un metro (fig.64); ancora di Bores è una piccola natura morta e una figura umana ad un tavolo, firmata *París 1927*, cosa che fa pensare a Osuna[89] che queste due ultime composizioni siano state ripescate in cartelle rimaste dalle composizione di numeri anteriori (fig.65).

Solo un mese dopo, in giugno, appare il numero nove di *Litoral* la cui riapparizione aveva già avuto modo di essere celebrata dalla critica[90] e di

---

[87] La carta vergata è un tipo di carta che in trasparenza rivela una sottile rigatura.

[88] Cernuda apre il numero con tre poesie inquadrate sotto il titolo generale di *Cielo sin dueño* (*Quisiera estar solo en el sur*, *Remordimiento en traje de noche* e *Sombras blancas*, poesia questa ispirata dall'omonima pellicola cinematografica, lo segue Aleixandre che pubblica *Las culpas abiertas*, tre prose poetiche di stampo surrealista (*Superficie del cansancio*, *El mar nos es una hoja de papel*, *Renacimiento*). Moreno Villa presenta tre poesie dal suo libro *Jacinta la Pelirroja* (*D*; *El duende*; *Al pueblo, sí, pero contigo*); i componimenti di Prados sono dedicati a Pedro Salinas con il titolo *Formas de la huida* e sono seguiti da *Fuego granado, granadas de fuego*, quattro poesie di Hinojosa. Bergamín pubblica *El Alma en un hilo* (L'anima in un filo) composta da due prose: *Monóculo de Paul Valery* e *Los momentos dados.* Il numero è chiuso da *Amor* di Altolaguirre.

[89] R.Osuna, op. cit., p.283.

[90] Così commenta la catalana *helix* (*helix*, Vilafranca del Penedès, n.5, giugno 1929, pag.7)

cui si ripeterà l'edizione di lusso inaugurata con l'ottavo numero. L'impronta surrealista è ora ancora più evidente, dichiarata, capace di dare il tono generale al numero in questione. A chiudere il numero saranno sei poesie di Paul Eluard tradotte da Cernuda e precedute da un breve saggio dello stesso sul poeta francese padre del movimento surrealista. Due disegni originali di Benjamín Palencia, ariosi, ampi e rotondi, apparentemente influenzati-ispirati a Mirò, sigillano definitivamente il carattere surrealista del numero (fig.67-68).

Il sommario[91] risulta omogeneamente compatto e stretto intorno alla nuova estetica francese che tanto appassionava il nuovo direttore Hinojosa il quale riuscì a contagiare la redazione malagueña anche grazie alle riviste di Bretón e ai testi che si faceva inviare da Madrid dall'amico libraio Sánchez Cuesta. Ricorda Carmona che *Hinojosa estaba interesadísimo en el surrealismo y Emilio enloquecido con el surrealismo*[92].

Un altro divertentente aneddoto legato alla nuova passione dei giovani malaghegni riguarda il cinema: pare che i giovani della Sur fossero letteralmente impazziti per la scena di un film in cui Vilma Banky, avvenente starlette ungherese, poneva il suo piede in una piscina. Carmona, allora giovanissimo, ricorda quell'eccentrica ossessione:

> *Como la cámara ya había venido sonora, después del 28, metía el pie en una piscina y chapoteaba con la punta del los dedos en el agua, era una escena que duraba ocho*

LITORAL, la germana de Málaga, torna a pluralitzar les revistes andaluces. (…) La presentació –com sempre- acuradíssima. (…) Consignem, satisfetissims, la reaparició.
LITORAL, la sorella di Malaga torna a rendere plurali le riviste andaluse. (…) La presentazione, come sempre, è accuratissima. (…) Annunciano, sodisfatissimi, il suo ritorno.

[91]Il numero nove è aperto da Alberti con tre sequenze di *Sermones y Moradas* seguite da due frammenti di Hinojosa intitolati *Estos dos corazones* (*Mi corazón es redondo como la tierra* e *Su corazón no era más que una espiga*). Le quattro poesie inviate da Altolaguirre sono intitolate, esattamente come nel numero precedente, *Amor*; questo numero segna l'esordio poetico di Luis Felipe Vivanco che pubblica *Memoria de la plata*, quattro poesie aperte da una citazione di San Juan de la Cruz. Chiude il numero il saggio di Cernuda su Paul Eluard seguito dalla traduzione di sei poesie dell'autore francese dal libro *L'Amour La Poésie.*

[92] Conversazione di Dario Carmona con José M.ª Amado, op.cit
Hinojosa era interessatissimo al surrealismo e Emilio impazzito per il surrealismo.

secundos, ellos se fueron cuatro o cinco días a ver ese pie, que les parecía precioso, surrealista, poético, les gustaba mucho el sonido (…) Les parecía maravilloso mirar aquel pie, mirar la imagen de aquel pie y el sonido del agua…como seis veces irían a ver el pie de Vilma.[93]

L'ambiente dunque, entusiasta e stimolato dalle novità estetiche in cui si era imbattutto, non lasciava presagire una ricaduta, questa volta definitiva, nel silenzio. La cause della sparizione così repentina della neorinata *Litoral* restano assolutamente sconosciute.

Noto è però il progetto di dare vita a una nuova pubblicazione, progetto sorto nell'estate del 1929 durante la quale Dalí passò le vacanze in Torremolinos con Gala Eluard. La convivenza con Dalí, la cui ansia avanguardistica era accresciuta in questo momento dal successo cinematografico con Buñuel e dal contatto con il gruppo di Breton, non fece altro che rafforzare decisamente i fervori e gli entusiasmi surrealisti di tutti i poeti di Malaga. Quella che ora Prados, Hinojosa e Dalí progettavano era la prima rivista spagnola puramente surrealista, sul modello di quelle francesi. L'eco dei momenti surrealisti che si vissero quell'estate in Andalusia arrivò fino in Catalogna dove Ramón Masoliver scrive:

La gent de 'Litoral', considerant caducada aquesta, tractaren de fundar una revista subversiva amb el nom d'«elementos» o «poesia» (força suspectes) a la publicació de la qual precederia el manifest dels «cinc poetes». (…) Què ens reserven els amics d'Andalusia?[94]

---

[93] Ibid.
Dato che il cinema era già passato al sonoro, dopo il 1928, metteva il piede in una piscina e sguazzava–schizzava con la punta delle dita nell'acqua, era una scena che durava otto secondi e loro andarono quattro o cinque giorni a vedere questo piede che pareva loro bellissimo, surrealista, poetico, piaceva loro molto il suono (…) Amavano guardare quel piede, guardare l'immagine di quel piede e il suono dell'acqua…andarono qualcosa come sei volte a vedere il piede di Vilma.

[94] Citato da Neira, op. cit, pp.107-8.

Sempre su questa rivista Osuna riporta le parole di Francisco Aranda che afferma che *el propósito no se llevó a efecto, según Prados, 'a causa del buen tiempo'. De hecho (Prados) se pasaba la vida en la playa*[95].

Differenti e più varie sono le ipotesi avanzate da Neira[96] che recupera la spiegazione di Cano il quale indica nei timori di Hinojosa per la radicalizzazione sul piano politico e surrealista di Prados, le ragioni del venir meno del progetto. Nell'estate del 1929 tuttavia Hinojosa era ancora stregato dalla nuova corrente avanguardistica e ben lontano dalle posizioni cattoliche e di destra che avrebbe difeso più tardi. Neira riporta quindi la più credibile e articolata delle ipotesi, quella di Carlos Blanco Aguinaga che evidenzia come la radicalizzazione politica di Prados stesse già arrivando al punto di considerare insufficiente il surrealismo come mezzo per la Rivoluzione. Secondo Blanco quindi

> *…coinciden las dificultades amorosas con pequeños conflictos ideológicos con sus amigos de generación y como Litoral anda en dificultades económicas, decide liquidarlo todo en 1929. Así rompe un día, de golpe, con su sueño y con su generación.*[97]

Mentre si chiudeva la breve riapparizione di *Litoral* ha così inizio l'inconsapevole dispersione degli uomini della generazione. Anche la Spagna è rapidamente toccata dalla crisi economica mondiale che segue il crollo della borsa di New York e questo accresce la decadenza della già debole dittatura del Generale Primo de Rivera. Nel 1929 viene scritto un

---

Gli amici di Litoral considerando terminata questa, cercarono di fondare una rivista sovversiva con il nome di 'elementi' o 'poesia' (abbastanza sospetti) la cui pubblicazione sarebbe stata preceduta dal manifesto dei 'cinque poeti'. (…) Che cosa ci riservano gli amici andalusi?

[95] R.Osuna, op. cit., p.287.
Non si condusse a termine il proposito, secondo Prados, 'a causa del buon tempo'. Di fatti Prados passava la vita in spiaggia.

[96] J. Neira, op.cit., p.108.

[97] Introduzione a Prados, *Obras completas*, a c. di Blanco Aguinaga e e A.Carreira, p. XXXVIII.
…coincidono le difficoltà amorose con piccoli conflitti ideologici con i suoi amici di generazione e dato che Litoral continuava ad avere problemi economici, decide di liquidare tutto nel 1929. Così, un giorno, rompe di colpo con il suo sogno e con la sua generazione.

testo chiave come *Poeta en Nueva York* di García Lorca mentre si pubblica *Sobre los ángeles* di Rafael Alberti, che già partecipa alle prime rivolte studentesche. L'ambiente sempre più carico di segnali anticipatori dei disastri storici del decennio seguente condiziona, più o meno latentemente, le coscienze dei giovani poeti spagnoli. L'asfissia che tali inquietudini provoca è evidente nel panorama delle riviste *chicas*, che di tanto entusiasmo ed energia necessitavano per resistere alle non facili condizioni di pubblicazione. Non è casuale che nel 1929 abbiano già smesso le loro pubblicazioni *Parábola*, *Papel de Aleluyas*, *Carmen y Lola*, *La rosa de los vientos*, *Verso y Prosa* e *gallo* e che nel 1929 s'interrompano, oltre a *Litoral*, la catalana *L'Amic de les Arts*, *Mediodía*, *Manantial* e *Meseta*, tutte riviste legate alla generazione del 27. Le riviste che nasceranno di qui in poi, con l'eccezione delle raffinatezze di Altolaguirre, seguiranno scelte estetiche profondamente diverse, aderendo a modelli e principi, artistici, sociali, poetici, ben lontani da quelli di purezza assoluta juanramoniani, orteghiani e valeryani.

La storia va separando e allontanando i percorsi individuali ed ecco quindi che, mentre Altolaguirre si trasferisce a Parigi, Prados, dopo un periodo di ritiro in un eremo, torna a Malaga dove fonda con gli operai della Sur il *Sindicato de Artes Gráficas* attraverso cui organizza corsi e letture di Marx per i pescatori malaghegni. Hinojosa invece segue un cammino inverso che lo riporta ad un osservante cattolicesimo e ad una attività politica in difesa dei propietari terrieri contro le pressioni contadine.

Sebbene tutte le testimonianze ricordino che, al di là di qualsiasi contrasto politico, gli affetti personali fra i poeti che avevano dato vita a *Litoral* permanessero immutati nel corso degli anni, ormai *fa la comparsa il demonio della politica*[98].

---

[98] D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, p.171.

2.2 gallo

> *Me explicaré. En 1928 se dieron cita en Granada unos cuantos hombres que formaron un gran grupo espiritual. Federico todavía vivía en la Acera del Casino, y Manuel de Falla en la Antequeruela Alta, orilla del carmen donde estuvo San Juan de la Cruz. Los amigos (…) repartíamos nuestro tiempo entre uno y otro lugar: las primeras horas de la tarde las pasábamos en el gabinete de García Lorca, abierto a un sol embriagador, y que guardaba inapreciables joyas: un piano, para el arte y la voz de Federico; dibujos de Picasso y los primeros cuadros de Dalí, para la contemplación; amplio silencio para nuestras charlas; luego ascendíamos, cuesta de Gomeles arriba, pasando por la frenética algarabía del musgo y de los pájaros alhambreños, a gozar de la sonrisa de don Manuel y de los rotos oros del crepúsculo de la vega. Amistad y arte eran nuestras únicas empresas, y nunca la diosa felicidad coronó tan limpiamente frentes humanas.*[99]

Nonostante il gallo granadino abbia cantato solo due volte, nel marzo e nell'aprile del 1928, la rivista concepita e animata da García Lorca merita

[99] E. Gómez Arboleya, nota preliminare a *Historia de este Gallo*, in *Clavileño*, num.2, 1950, p. 63.
Mi spiegherò. Nel 1928 si diedero appuntamento a Granada alcuni uomini che formarono un grande gruppo spirituale. Federico viveva ancora nell'Acera del Casino e Manuel de Falla nell'Antequeruela Alta, ai lati del carmen dove visse San Juan de la Cruz. Noi amici passavamo il nostro tempo fra un luogo e l'altro: le prime ore del pomeriggio le passavamo nello studio di Lorca, aperto ad un sole inebriante e che custodiva gioielli inestimabili: un pianoforte, per l'arte musicale e la voce di Federico; disegni di Picasso e i primi quadri di Dalí per la contemplazione; ampio silenzio per le nostre chiacchierate; dopo salivamo, su per la salita di Gomeles, passando per la frenetica confusione del muschio e degli uccelli dell'Alhambra, per gioire del sorriso di don Manuel e degli ori rotti del crepuscolo della vallata. Amicizia e arte erano le nostre uniche imprese, e mai la dea felicità coronò tanto luminosamente visi umani.

un posto di assoluto risalto nel ricco e fecondissimo panorama delle riviste del ’27. Oltre ad essere l’unica rivista creata personalmente da Lorca, che già aveva collaborato in tante altre pubblicazioni, *gallo* costituì il veicolo di espressione privilegiato del gruppo andaluso orientale, localizzato in Granada, della Generazione del ’27. Pur esplicitando dall’inizio quell’alone di *granadinidad* che la caratterizzava, *gallo* deve tanta della sua importanza al fatto di essere stato il crocevia e il luogo d’incontro fra la cosmopolita avanguardia catalana e la giovane intellettualità andalusa. Come ricordava ancora E. Gómez Arboleya, *Gallo expresaba el deseo de este grupo de inquietar y dar vida a nuestra ciudad, de inscribirla con su fulgor único en la mapa espiritual de Occidente*[100]. Con un occhio ai valori eterni di Granada e uno ai modernissimi e frenetici stravolgimenti che l’arte subiva nelle grandi capitali europee, *gallo fue, por eso una revista de vanguardia sin dejar de ser perenne*[101].

2.2.1 LA GENESI DI GALLO

È nel 1926, quasi due anni prima dell’esordio di *gallo*, che Lorca comincia a pensare e progettare una pubblicazione, come testimonia la lettera indirizzata a Jorge Guillén il 2 marzo 1926 in cui annuncia l’apparizione di una rivista da lui stesso diretta *desde lejos*, intitolata *Granada* e sottotitolata *Revista de alegría y juego literario*. Gli stessi nomi tornano nella lettera diretta a Melchor Fernández Almagro, nell’estate del 1926:

> *Los muchachos novísimos de Granada van a hacer una revista. La llaman “Granada” porque no tienen más remedio, porque es una revista que les hacen de balde unos*

[100] Ibid., p. 63.
Gallo esprimeva il desiderio di questo gruppo di scuotere e dare vita alla nostra città, di collocarla con il suo fulgore unico nella mappa spirituale dell’Occidente.

[101] Ibid., p. 63
Gallo fu, per questo, una rivista di avanguardia senza smettere di essere perenne.

tipógrafos. Se llama Granada, pero en cambio se sub-llama "Revista de alegría y juego literario", con lo cual ya no tendremos que explicar más. Yo pienso colaborar en todos los números, pues puede quedar una cosa simpatiquísima. Llevará cosas de Dalí. Y publicarán reproducciones de Manuel Ángeles. Y fotos graciosíssimas de poetas y amigos. Espero que en seguida enviarás un artículo muy bello.[102]

Los *muchachos novísimos* de Granada sono un gruppo di giovani granadini che si raccoglievano intorno a Lorca *come una muta di cuccioli promettenti, impazienti, estrosi*[103]; fra i *muchachos* c'erano Enrique Gómez Arboleya, di sedici anni, Don Luis Pitín, noto per i suoi racconti di diavoli e streghe e altri "un po' più presentabili"[104], secondo parole dello stesso Lorca; a questi si aggiungeva Paquito, fratello minore di Federico poi direttore di *gallo*, recentemente rientrato dall'Inghilterra e delle cui doti letterarie Lorca si diceva entusiasta[105].

Alla ricerca di collaborazioni e contributi Lorca scrive, sempre nel 1926 a Guillén:

---

[102] Federico García Lorca, *Obras Completas*, a c. di Arturo del Hoyo, vol.3 (sezione Epistolario), Madrid, Aguilar, 1986, p.750.
I giovani nuovissimi di Granada stanno per creare una rivista. La chiamano "Granada" perché non hanno altra soluzione, essendo una rivista che gli stampano gratis dei tipografi. Si chiama "Granada" però in cambio si sottotitola "Rivista di allegria e gioco letterario", con la qual cosa non dobbiamo spiegare di più. Io penso di collaborare in tutti i numeri, può risultare una cosa simpaticissima. Avrà cose di Dalí. E pubblicheranno riproduzioni di Manuel Ángeles. E foto molto belle di poeti e amici. Spero che subito manderai un articolo molto bello.

[103] C. Fusero, *García Lorca*, Dell'Oglio Editore, 1969, p. 195.

[104] Fra questi Fusero nomina Francisco Argala, i due Cienfuegos, Joaquín Amigo, Manuel López Banús, J. Francisco Cirre. La maggior parte dei giovani riuniti intorno a Lorca facevano parte della compagnia di amici che si ritrovava in interminabili chiacchierate intorno ai tavolini del bar granadino *Riconcillo*.
E. Gómez Arboleya in *Historia de este gallo*, cita anche Antonio Gallego, José Segura, José Navarro Pardo, Fernando Vilches, Luis Jiménez Pérez.

[105] In una lettera a Jorge Guillén del febbraio 1927 Lorca scrive:
Sono pazzo di allegria. Non dir nulla a nessuno, ma mio fratello Paquito sta scrivendo un romanzo meraviglioso, letteralmente così, meraviglioso. E senza alcuna somiglianza con le cose mie. Ciò è delizioso… (F. García Lorca, op.cit., p.903)

Los muchachos de Granada van a hacer un suplemento literario del períodico "El Defensor de Granada" con el título "El Gallo del Defensor". Va ilustrado por Dalí. Falla publica un artículo magnífico. (…)[106]

Non dimentica Lorca di sollecitare Guillermo de Torre, già protagonista di tante giovanili avventure emerografiche:

Los muchachos de Granada (entre los que hay varias sorpresas) …Va decorado por Dalí de una manera atrevidísima y su formato es en forma de biombo y papel amarillo, intenso.[107]

In questi mesi, durante i quali la corrispondenza fra Federico e Dalí è intensissima, quest'ultimo conferma il suo appoggio alla rivista granadina e scrive a Lorca

Querido Federico: te haré todas las portada que quieras, para las revistas que me digas, pero tienes que precisar más. Dame los datos de tamaño, negro-color, etc…, grado de putrefacción de la revista..[108]

In tutte queste lettere Lorca chiede contributi originali agli amici e, con doti definite da Fusero da buon imbonitore, cita i nomi degli artisti già coinvolti e delle firme di cui *gallo* si è già assicurata la presenza.

---

[106] F. García Lorca, op.cit., pp. 904-5.
I ragazzi di Granada faranno un supplemento letterario del quotidiano "El Defensor de Granada" con il titolo "El Gallo del Defensor". Sarà illustrato da Dalí. Falla pubblica un articolo magnifico.

[107]Ibid., p.931)
I ragazzi di Granada (tra i quali ci sono diverse sorprese…) Sarà decorato da Dalí in un modo molto audace e il suo formato sarà a forma di paravento e la carta di un giallo intenso.

[108] A. Rodrigo, *Epistolario reproducido y transcrito*, in *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981, p.228. La lettera è tradotta in *Lettere a Federico*, a c. di R. Santos Torroella, Rosellina Archinto Editore, Milano, 1989, p.26.
Caro Federico, farò tutte le copertine che vuoi, per le riviste che mi dirai, però devi precisare di più. Dammi le dimensioni, bianco- nero o colori, etc…, livello di putrefazione della rivista.

Nel marzo del ’27 Lorca chiede a Guillermo de Torre di inviargli una lista di abbonati alla *Gaceta Literaria* e di *gente buena de América para enviarles nuestro gallo*[109].

Ai primi di maggio Lorca partiva, ospite di casa Dalí, per Cadaqués, dove preparerà con l’amico, che ne realizzerà le scenografie, la rappresentazione di *Mariana Pineda*, piéce vista di mal occhio dalla dittatura militare del generale Primo de Rivera. Inizia durante questo soggiorno la sua stretta e fraterna amicizia con il critico catalano Sebastia Gasch il quale organizza una mostra dei disegni del poeta alla celebre galleria Dalmau[110], che fu nei primi decenni del secolo scorso una vera e propria porta attraverso cui il mercante Josep Dalmau traghettò le più nuove tendenze europee in Barcellona e, da qui, in tutta Spagna.

Le amicizie e relazioni avviate durante il soggiorno a Cadaqués con il gruppo catalano di Dalí, Gasch e Montanya si riveleranno fondamentali per *gallo* e costituiranno, come scrive Montanya,

> *…un puente a lo largo del Mediterráneo eterno. Y un puente ya no levadizo. Firme y inconmovible. Para siempre. El trazado, con pulso enérgico y voluntad emocionada, lo ha hecho un lírico dibujante. Vuestro, nuestro García Lorca. Debe haberos hablado de nosotros. De nuestras ansias enormes de confraternidad con vosotros. Élite de la última promoción española. ¿Española? ¿Catalana? ¿Andaluza? ¿Mediterránea? (…) En Gerona 26, tenéis*

[109] Federico García Lorca, op. cit., p.932.

[110] Esattamente il giorno seguente alla prima della *Mariana Pineda*, il 25 giugno del 1927, si inaugura una esposizione di quadri di Lorca alla Galleria Dalmau. È la prima volta che Lorca espone i suoi disegni; si trattava di ventiquattro pezzi. L’accoglienza fu molto tiepida, non fosse per il pezzo che Gasch scrisse su *L’Amic de les Arts* incitando i burocrati dell’arte, i paurosi, i timorosi del ridicolo e delle avventure inedite a tenersi lontani. Nel suo elogio ai disegni dell’amico Gasch li descrive come adatti solo ai puri, ai semplici e a coloro che sono capaci di sentire senza capire.

todos vuestra casa. En L'Amic de les Arts vuestra Revista.[111]

Rientrato a Granada Federico riprende il progetto che sembra entrare in una fase definitiva, tanto che in ottobre, in piena celebrazione gongorina, Lorca scrive a Sebastia Gasch

> *Querido Sebastián: Ya está en vías la revista. Hasta ahora tiene este título: "Gallo Sultán". Dime si te gusta. El formato será parecido a L'Amic de les Arts y será a base de fotos. Envíame tu artículo cuando quieras. Puedes mandar también las fotos que quieras publicar. Yo creo que deben ser dos. Y si fueran de Picasso o Chirico, o alguien muy concreto, mejor. (…) Hemos preferido un formado grande porque, aunque es incómodo, siempre es alegre.*
>
> *Y además siempre se está a tiempo de variarlo.*[112]

Il formato fu effettivamente molto simile a quello de *L'Amic de les Arts* e l'articolo che Lorca sollecita a Gasch fu *Picasso*, pubblicato in apertura del secondo numero.

Attraverso l'epistolario di Lorca, senza dubbio la miglior fonte riguardo alla storia di *gallo*, si possono quindi seguire le varie fasi che attraversò il progetto che prendeva corpo dalla fervidissima fantasia di Federico. Nei

---

[111] Lettera di Lluis Montanya a Federico García Lorca, con una parte per tutti i giovani redattori di *gallo*. Riprodotta in A. Rodrigo, *L'Amic de les Arts y gallo*, in *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, p.230.

…un ponte lungo il Mediterraneo eterno. E non un ponte levatoio. Solido e immutabile. Per sempre. Il percorso, con polso energico e con volontà emozionata lo ha tracciato un poeta disegnatore. Il vostro, il nostro García Lorca. Deve avervi parlato di noi. Della nostra enorme ansia di confraternita con voi. Élite della ultima generazione artistica spagnola. Spagnola? Catalana? Andalusa? Mediterranea? (…) In Gerona, 26, avete tutti la vostra casa. Ne L'Amic de les Arts la vostra rivista.

[112] Lettera di Sebastia Gasch a Federico García Lorca. Riprodotta in A. Rodrigo, ibid., p.231.
Caro Sebastián: è già in dirittura d'arrivo la rivista. Finora ha questo titolo: Gallo Sultán. Dimmi se ti piace. Il formato sarà simile a quello de L'Amic de les Arts e sarà a base di foto. Inviami il tuo articolo quando vuoi. Puoi mandare anche le foto che vuoi pubblicare. Io credo che devono essere due. E se fossero Picasso o Chirico, o qualcuno molto concreto, meglio. (…) Abbiamo preferito un formato grande perché, se pure è scomodo, è sempre allegro. Inoltre si fa sempre in tempo a cambiarlo.

due anni che trascorrono fra l'idea di una rivista 'd'allegria' e la sua nascita il progetto sofferse quindi notevoli cambiamenti, a partire dal titolo.

Riassumendo, il cammino di *gallo* cominciò nel 1926 quando si era pensato ad una rivista dal titolo *Granada. Revista de alegría y juego literario*, stampata grazie a sconosciuti tipografi che si offrivano di farla gratis imponendo tuttavia il titolo. Venuta meno questa prima soluzione *los muchachos novísimos* pensano, già agli inizi del 27, di pubblicare la loro rivista come supplemento letterario del quotidiano locale *El Defensor de Granada*, con il titolo *El Gallo del Defensor*. Una volta rientrato dalla Cataluña Lorca scrive quindi a Gasch, nell'autunno del 27, accennando al nome di *Gallo Sultán* e parlandone come di una rivista indipendente, non più come di un supplemento. Da ultimo l'aggettivo fu soppresso e *gallo*, titolo definitivo in cui è caduta pure la maiuscola, fu un progetto finanziato principalmente dal padre di Lorca, secondo quanto afferma Daniel Eisenberg[113] e da annunci pubblicitari secondo l'Osuna[114] (fig.16).

A parte il primitivo *Granada*, torna continuamente nelle varie ipotesi di titolo, il termine gallo. Il perché di tale scelta lo spiega Lorca quando, nello scrivere a Bergamín, racconta:

---

[113] D. Eisenberg, *Cinco textos lorquianos de la revista 'Gallo'*, «Papeles de Son Armadans», 1976, (247), p.61.

[114] R. Osuna, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 225-226.
Per sostenere le spese di pubblicazione *gallo* conteneva annunci pubblicitari, purtroppo non riprodotti nel facsimile del 1977 (Barcelona, Ed. Literatura). Nonostante Lorca inviasse a J. Guillén una copia di *gallo* a cui aveva strappato le pagine pubblicitarie, quasi per purificarla, A. Gallego Morell (nella introduzione alla reimpressione ad opera dell'Editorial Comares, Granada, 1988, p. xvi) sostiene che:

Federico animaba los anuncios diciendo que las referencias a las producciones de la "Metro Goldwyn Mayer" con las efigies de Eleanor Boardman y de Lon Chaney como intérpretes del film "El sargento Malacara" o las marcas automovilísticas de Chevrolet, Cadillac, Oakland, Pontiac, GMG o la Salle como automóviles que podían contemplarse en los escaparates de Gran Vía, 12, daban a la revista el tono de época y modernidad similar a lo que había sido la etiqueta de la lata de aceite de automóvil en la portada de la revista ultraísta Grecia de Sevilla. (fig. 16).

Federico incoraggiava gli annunci dicendo che i riferimenti alle produzioni della "Metro Goldwyn Mayer" con le immagini di Eleanor Boardman e di Lon Chaney come interpreti del film "El sargento Malacara" o le marche automobilistiche di Chevrolet, Cadillac, Oakland, Pontiac, GMG o della Salle come automobili che potevano essere contemplate nelle vetrine della Gran Via, 12, davano alla rivista il tono dell'epoca e di modernità simile a quello che era stata la etichetta della tanica di benzina per auto sulla copertina della rivista ultraista Grecia di Siviglia.

¿Por qué no haces unos aforismos de encargo sobre el gallo sultán? (…) El gallo es un tema fino, un tema de madrugada que no puede ponerse viejo nunca. El istinto del gallo es tan agudo y perfecto que llega a convertirse en mecánico. Pon un gallo sultán encima de tu mesa de escritor (casi, casi como un caballo andaluz); si su cola acerada te recuerda la fanfarronería española, en cambio su pecho puro rompe aguas y tierras todavía no pisadas, mientras su canto pone un cohete inteligente de luz oscura en la tonta modorra de la gente.[115]

Si ricordi inoltre il celebre incipit lorchiano del *Romance de la pena negra*: *Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora, / cuando por el monte oscuro / baja Soledad Montoya*[116].

Ecco che quindi è svelata la 'simbologia' del gallo: questo gallo granadino avrebbe dovuto svegliare con il suo canto, portando esempi della nuova arte, gli uomini addormentati e incoscienti e, primi fra tutti, i suoi concittadini.

2.2.2 IL COLLETTIVO GALLISTA NELLA VENTA DE ERITAÑA

Nel frattempo, in attesa dell'ormai prossimo esordio della rivista, il gruppo di giovani granadini, con il nome di *gallo*, dava il via ad una serie di attività pubbliche culminanti, l'8 marzo del 1928, giorno precedente all'uscita del primo numero, nel banchetto che il collettivo gallista organizzò presso la

---

[115] F. García Lorca, op. cit., pp.935-936.
Perché non fai alcuni aforismi sul gallo? (…) Il gallo è un tema fino, un tema d'alba che non può mai invecchiare. L'istinto del gallo è talmente acuto e perfetto che arriva a diventare un che di meccanico… Metti un gallo sultano sul tuo tavolo di scrittore (quasi, quasi come un cavallo andaluso), e se la sua coda acciaiata ricorda la fanfaroneria spagnola, in compenso il suo petto puro squarcia acque e terre ancora inviolate, mentre il suo canto mette un razzo intelligente di luce oscura nell'ottuso sopore della gente.

[116] *Le piccozze dei galli scavano / in cerca dell'aurora, / mentre dal nero monte / scende Soledad Montoya.*

Venta de Eritaña. Durante questa cena letteraria furono pronunciati vari discorsi, fortunatamente riportati dalla cronaca locale che, nel caso di Lorca, trascrisse il discorso quasi integro. Ecco come Lorca presentò *gallo*:

> *Con Costantino Ruiz Carnero, José Mora Guarnido, Miguel Pizzarro, Pepe Fernández Montesinos, Antonio Gallego, Paquito Soriano, José Navarro y otros hemos dado largos paseos por la vega y las primeras colinas de la sierra, hablando de una revista, de un periódico que expresara, que cantara, que gritara a los cuatros vientos esta belleza viva y sangrante de Granada.*
>
> *(…) Cinco, seis veces ha estado esta revista a punto de salir. Cinco o seis veces ha querido volar.* [117]

Lorca sottolinea con forza la vocazione granadina della rivista, inserendola in una tradizione emerografica locale interrotta dopo la sparizione di *Andalucía*, che aveva, più di dieci anni prima, rappresentato *todo lo que había de puro y juveníl en la ciudad*[118]. E tuttavia, con slancio verso l'universale, Lorca afferma che *gallo* sarebbe stata *revista de Granada, para fuera de Granada*, realizzata e pensata *con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa*[119]. La serata di presentazione della nuova, pugnace e veemente rivista si concluse con un'accesa discussione sul secolo XIX, con scontri fra sostenitori e denigratori, finchè l'intervento di un "gallo maturo" non sospese la riunione.

---

[117] *Una comida literaria: Gallo y sus simpatizantes en la Venta de Eritaña*, in *El defensor de Granada*, 9 marzo 1928. Il testo fu recuperato da Marie Laffranque (*Textes en prose tirés de l'oubli*, in «Bulletin Hispanique», 55, 1953, pp.341-5) e quindi riprodotto in F. García Lorca, op.cit., pp.409-412.
Con Costantino Ruiz Carnero, José Mora Guarnido, Miguel Pizzarro, Pepe Fernández Montesinos, Antonio Gallego, Paquito Soriano, José Navarro e altri abbiamo fatto lunghe passeggiate per la vallata e le prime colline della sierra, parlando di una rivista, di un periodico che si esprimesse, che cantasse, che gridasse ai quattro venti questa bellezza viva e sanguinante di Granada. (…) Cinque o sei volte questa rivista è stata sul punto di uscire. Cinque o sei volte è voluta volare via.

[118] Ibid.
…tutto quello che c'era di puro e giovanile nella città.

[119] Ibid.
…rivista di Granada per fuori Granada…con amore per Granada però con il pensiero rivolto all'Europa

2.2.3 APPARIZIONE DI GALLO

Il 9 marzo del 1928 (nonostante la copertina rechi l'indicazione febbraio) vede finalmente la luce *gallo* (fig.69). La rivista, in vendita al modico prezzo di 1,25 pesetas, fu stampata presso la tipografia di Paulino Ventura Treviset, l'antico editore di *Impresiones y pasajes*, opera di esordio di Lorca. Il formato era minore rispetto a quello progettato (20,5 x 28,5 cm), sicuramente per motivi di ordine economico e le 22 pagine erano di carta patinata, salvo la prima e l'ultima, stampata in una carta molto leggera di color giallo.

> *La edición era bellísima, los tipos de imprenta claros y limpios, algunas páginas en verde o en amarillo como gustaba a Juan Ramón.*[120]

La prima pagina era costituita da una velina gialla su cui si stagliava sola e perfettamente centrale la seguente citazione lucreziana

> *GALLUM*
>
> *noenu queunt rabidi contra constare leones*
> *inque tueri: ita continuo meminere fugai.*
>
> *Lucrecio*
>
> *De Rerum Natura. L.IV, vs.713 y 714*[121]

Il retro della velina annunciava le utopistiche EDICIONES GALLO, che sarebbero state formate, se mai fossero state prodotte, da classici granadini. La precisione dell'elenco di testi da pubblicare, di cui erano già stati determinati i traduttori, prefatori e addirittura le fotografie dimostra una lunga e compiuta pianificazione.

---

[120]Intervista di A. Gallego Morell a E. Gómez Arboleya, in «Estafeta Literaria», num.4, 1944, p.19.

[121] Si tratta di un pezzo del IV libro in cui Lucrezio disserta sulla relatività delle sensazioni visive.
…al gallo non possono resistere i rabbiosi leoni e nemmeno guardarlo fisso in faccia: perciò si ricordano immediatamente della fuga.

Una nota a fine pagina preannuncia inoltre traduzione di opere moderne e ammonisce: *Evite usted como buen granadino que por la dificultades económicas no se lleve a cabo esta colección*[122].

Il numero vero e proprio si apre quindi, sulle pagine bianche e patinate, con una lunga e pittoresca prosa di Lorca, il cui titolo *Historia de este gallo* (Appendice 2) è incorniciato da uno degli stilizzatissimi e svolazzanti galletti preparati da Dalí per l'amico Lorca. Con questa fantasiosa favola Lorca sostituisce il tradizionale editoriale di presentazione e spiega le origini del titolo e gli stessi intenti della nuova iniziativa. Il delizioso racconto cela le figure di Lorca e dei suoi giovani collaboratori dietro la figura del leggendario Don Alhambro che, di ritorno a Granada nel 1830, si sforzò invano di svegliarla da quel sopore magico che avvolgeva la città, prigioniera di una bellezza perfetta, di un glorioso passato ma ormai morta, senza presente. Don Alhambro fu quindi improvvisamente ispirato da un sogno in cui gli apparve San Gabriel, *el arcángel de la propaganda*, circondato di galli e da questa visione sorse l'idea di fondare una rivista il cui simbolo sarebbe stato un gallo simile a uno di quelli apparsi nel sogno. Don Alhambro morì, anni dopo, senza essere riuscito a dare vita alla sua rivista. Ecco quindi, a conclusione della favola dello sfortunato Don Alhambro, che Lorca ed i suoi amici si presentano come continuatori di quell'antico progetto, con lo stesso desiderio di svegliare Granada al canto del gallo.

> *Yo conocía la historia del gallo de don Alhambro, pero no me atrevía resuscitarla, y he aquí que hace varios días subieron a mi casa todos los redactores contentísimos. Traían un gallo admirable. Era de pluma azul Rolls Royce y*

[122]*Eviti, da buon granadino, che a causa delle difficoltà economiche non si riesca a editare questa collezione.*

gris colonial, con todo el cuello de un delicioso azul Falla que se le acentuaba en el espolón.[123]

Quindi, una volta appurato che si trattava proprio del gallo di don Alhambro che reclamava il suo diritto ad ascendere al titolo per cui fu creato, convinti dalle stesse parole del gallo: *Soy bello. Anuncio la madrugada y come lema seré siempre insustituible*[124], i giovani redattori aprirono il balcone *y el gallo ascendió al título con sus plumas encendidas*[125]. A conclusione della storia Lorca esorta il suo gallo con queste speranzose parole: *canta gallo, regallo y controgallo. Canta seguro bajo tu sombrerito de llamas, porque una de tus gallinas puede ser muy bien la gallina de los huevos de oro*[126].

Seguiva questo pezzo d'apertura una poesia di Jorge Guillén, un saggio di Melchor Fernández Almagro, *Brindis de cualquier día*, su Granada e la necessità che i suoi cittadini potenziassero la loro attività culturale. Si apre quindi una serie di ventiquattro aforismi di Bergamín intitolati *El grito en el ciel.* In questo periodo Bergamín si dilettava in questa forma poetica a metà fra la massima e la greguería[127], inventando sentenze di ispirazione tradizionale ed avanguardistica insieme.

---

[123] *Historia de este gallo*, in *gallo*, num.1, febbraio 1928, p.4.
Io conoscevo la storia del gallo di don Alhambro, ma non mi azzardavo a resuscitarla ed ecco che qualche giorno fa salirono a casa mia i redattori felicissimi. Portavano un gallo ammirevole. Aveva le piume color azzurro Rolls Royce e grigio coloniale, con tutto il collo di un delizioso azzurro Falla che gli si accentuava nello sperone.

[124] Ibid.
Sono bello. Annuncio la mattina e come lemma sarò sempre insostituibile.

[125] Ibid.
E il gallo ascese al titolo con le sue piume accese.

[126] Ibid.
Canta gallo, rigallo e controgallo. Canta sicuro sotto il tuo cappellino di fiamme, perché una delle tue galline può essere benissimo la gallina delle uova d'oro.

[127] La *greguería* (letteralmente chiasso, baccano) è una sorta di aforisma o epigramma di gusto iconoclasta e avanguardista creato Ramón Gómez de la Serna (Madrid 1888- Buenos Aires 1963) intorno al 1910. Queste brevi sentenze sono caratterizzate da insolite metafore, associazioni di pensiero o puri capricci linguistici e verbali dai toni a volte lirico-filosofici a volte umoristici e sarcastici. Le immagini inventate da Gómez de la Serna, che ne pubblicò una raccolta, *Greguerías completas*, nel 1953, influirono sui poeti del 27.)

Gli aforismi che presenta sul primo numero della rivista sono tutti ispirati al gallo e spaziano da *Aprende del gallo anunciador la ciencia del conocimiento: la ciencia gaya; de la alegría del gallo matutino, símbolo alborotador de la inteligencia;* a *El gallo es un grito puesto en el cielo; grita más la alegría luminosa de su presencia que el magnífico ¡kikirikí!* E ancora, *El gallo es reclamo divino; anuncio luminoso de la creación*[128].

Composizioni simili, aforismi su Malaga e sull'idea di enigma, Bergamín le aveva già scritte per celebrare il primo numero di *Litoral* e nel numero due di *Carmen*.

Gli aforismi di Bergamín erano seguiti, a pagina nove, da *San Sebastián* (Appendice 2), articolo firmato da Salvador Dalí. Il lungo testo era già stato pubblicato in catalano in *L'Amic de les Arts*, nel luglio dell'anno prima, ed è dedicato a García Lorca, forse per l'interesse che il poeta rivolgeva in questo momento alla figura e al mito di San Sebastián e al suo progetto di preparare una conferenza proprio su questo tema. Nell'inviare il pezzo a Lorca, Dalí aggiunse una lettera[129] in cui dava istruzioni molto dettagliate sulla pubblicazione che voleva accompagnata da tre foto, in realtà non apparse in *gallo*, forse per l'eccessiva spesa che avrebbero comportato.

---

[128] J. Bergamín, *El grito en el cielo*, in *gallo*, num. 1, febbraio 1928, p.7
Impara dal gallo annunciatore la scienza della conoscenza: la scienza gaia; dall'allegria del gallo mattutino, simbolo turbolento dell'intelligenza.
Il gallo è un grido posto in cielo; grida più la allegria luminosa della sua presenza che il magnifico ¡kikirikí!
Il gallo è richiamo divino; annuncio luminoso della creazione.

[129] A. Rodrigo, *Epistolario reproducido y transcrito*, in *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, cit., p. 240. La lettera è tradotta in Dalí, *Lettere a Federico*, cit., p. 64.

Querido Federico, te mando mi "poema" con fotos para Gallo. Es preciso cuidarlo mucho tipográficamente siguiendo mis instrucciones, donde van los números corresponde a las fotos que llevarán los siguientes titúlos: 1 Mariposa- 2 gallina – 3 rostro especial. Si es dificil el fotograbado de dichas fotos por estar pegadas será necesario que hagaís otra foto de esas fotos, esto es fácil, pero sin ellas el poema pierde muchísimo porque se trata de algo muy orgánico y homogéneo.

Caro Federico, ti mando la mia "poesia" con le foto per Gallo. È necessario curarlo molto tipograficamente seguendo le mie istruzioni, ai numeri corrispondono le foto che avranno i seguenti titoli: 1 Farfalla- 2 Gallina- 3 Volto speciale. Se è difficile la fotoincisione di queste fotografie per il fatto che sono incollate, sarà necessario che facciate un'altra foto di queste foto, questo è semplice, però senza le foto la poesia perde moltissimo perché si tratta di qualcosa di molto organico e omogeneo.

Nel suo lungo intervento Dalí, citando Eraclito e Savinio, traccia attraverso vari paragrafi (*Ironía, Paciencia, Descripción de la figura de San Sebastián, Vientos alisios y contra alisios, El aire del mar, Heliometro para sordo-mudos, Invitaciones a la astronomía, Putrefacción*) le linee principali della sua estetica e contesta i concetti tradizionali di arte. Secondo il Gibson

> *Sin duda Dalí quería expresar en ella, con toda seriedad, la estética de la Santa Objetividad que tanto lo preocupaba estos días. En Sant Sebastià se ha suprimido toda referencia emotiva. Ambiente desinfectado, aséptico, de clínica o laboratorio. Medición científica de la agonía del santo. (…) Todo ello expresado en una prosa incisiva, rápida, irónica, entre cuyas frases a menudo parece faltar una ilación lógica..*[130]

L'articolo era seguito da un piccolo disegno accompagnato dalla legenda *Tipo de putrefacto* (fig.70). Tutti i cinque disegni che riempiono gli spazi vuoti delle pagine (fig.70-73), nonché il gallo nel retrocopertina (fig.77) sono opera di Dalí, inviati a Lorca con la seguente lettera:

> *Me pides cosas absurdas; ¡qué título más gordo el Gallo del Defensor! Cojo la pluma y te mando el gallo te mando todo lo que me dices ya ves… (…) Mando puñetitas para el Gallo, no creo en la ornamentación de nada, ni tu tampoco, pero esto son intenciones más que adornos.*[131]

---

[130] Citato da Osuna, op. cit., p.222.
Senza dubbio Dalí voleva esprimere in questo, con tutta serietà, l'estetica della Santa Oggettività che tanto lo preoccupava in questi giorni. In Sant Sebastià si è soppressa qualsiasi riferimento emotivo. Ambiente disinfettato, asettico, da clinica o laboratorio. Misurazione scientifica dell'agonia del santo. (…)Tutto questo espresso in una prosa incisiva, rapida, ironica, tra le cui frasi spesso sembra mancare una illazione logica.

[131] La lettera è riprodotta in A. Rodrigo, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, cit.; è tradotta inoltre in S. Dalí, *Lettere a Federico*, cit.

A seguire Dalí erano due dei *muchachos granadinos*: M. López Banús e E. Gómez Arboleya. Il primo pubblica il suo testo *Lucía en Sexquilandia*, testo che, come sottolinea Neira[132], riunisce gli elementi più tipici della prosa dell'epoca: metafore geometriche, la femme-garçon, gli sport, un'ambientazione art-déco e frasi, all'epoca nuovissime, che suonano molto simili agli odierni slogan pubblicitari come, ed esempio, *Vacaciones sin Kodak son vacaciones perdidas.* Infine completa il sommario del primo numero il pezzo di Gómez Arboleya, *Cuaderno de Eugenio Rivas*, un testo dallo stile più classico del precedente che tratta tuttavia di un tema "moderno" come quello della fotografia fatta donna, vergine e martire nella mente e nel diario di un collegiale.

Chiude il numero il foglio di velina gialla, corrispondente a quello di apertura. Questo spazio è destinato alla voce NOTAS. Due delle note sono firmate dalla redazione e intitolate *Los pintores de Granada* e *La construcción urbana*. Mentre nella prima si elogia Ángeles Ortiz rispetto all'accademicismo e alla scarsa personalità dei mediocri pittori granadini come don Gabriel Morcillo, nel secondo si attacca lo stile antiquato delle più recenti costruzioni architettoniche ed urbanistiche della città.

Stando a quello che Lorca scrive a Gasch alla fine di marzo *gallo* ebbe un'accoglienza eccezionale nella sua città:

> *El gallo en Granada ha sido un verdadero escandalazo. Granada es una ciudad literaria y nunca había pasado nada nuevo en ella. Así es que el gallo ha producido ruido como no tienes idea. Se agotó la edición a los días y hoy se pagan los números a doble precio. En la Universidad hubo ayer una gran pelea entre gallistas y no*

Mi chiedi cose assurde. Che titolo formidabile il Gallo del Difensore! Afferro la penna e ti mando il gallo, ti mando tutto quello che mi chiedi, vedi… (…) Ti mando delle quisquilie per il Gallo. Non credo assolutamente nell'abbellimento, e tu nemmeno, ma queste sono intenzioni più che ornamenti.

[132]J. Neira, *Gallo, revista granadina de Federico García Lorca,* in «Peña Labra», 1978, (27), p.13.

gallistas, y en cafés, peñas y casas no se habla de otra cosa. Ya te contaré más cosas. Ahora preparamos el segundo número. Abre marcha tu artículo, como es natural.[133]

Nel secondo numero, alla voce *Recepción de Gallo*, Lorca racconta dettagliatamente dell'accoglienza ricevuta da *gallo*, amichevole da parte di alcuni, nemica e ostile invece da parte di altri. Fra i "putrefatti ostili" a *gallo*, Lorca cita *un célebre abogado*, *un joven médico* che ritenne un'offesa aver ricevuto la rivista, *un maestro nacional* che interpretava il punto rosso in copertina come un pericoloso simbolo di affiliazione comunista e sovietica, infine un prete, sorpreso che si trattasse proprio degli stessi giovani conosciuti anni prima al catechismo. Questo per non parlare di chi commentava, rassegnato: *Si Gutemberg levantara la cabeza…*[134]. La redazione affermava però di aver ricevuto molti complimenti e auguri, soprattutto da fuori Granada. Parole d'elogio furono effettivamente quelle usate da Lluis Montanya in *L'Amic de les Arts* che presenta *gallo* come una rivista dalla *pulcritud reconfortante y de una sorprendente homogeneidad*[135]. Nello stesso articolo Montanya annunciava che *L'Amic de les Arts* progettava un numero speciale dedicato alla letteratura giovane andalusa, in risposta a quello che la rivista di Granada progettava di fare sulla letteratura giovane catalana.

---

[133]Lettera di García Lorca S. Gasch. Riprodotta in A. Rodrigo, *L'Amic de les Arts y gallo*, in *García Lorca en Cataluña*, cit., p.246.
Gallo a Granada è stato un vero e proprio scandalo. Granada è una città letteraria e non vi era mai successo niente di nuovo. Cosicché gallo ha fatto tanto rumore che non ne hai un'idea. L'edizione si è esaurita in pochi giorni e oggi le copie si pagano al doppio del prezzo. All'Università ci fu ieri una grande rissa fra gallisti e non gallisti, e nei caffè, nelle compagnie e nelle case non si parla d'altro. Ti racconterò ogni cosa. Adesso stiamo preparando il secondo numero. Naturalmente fa da apripista il tuo articolo.

[134] *Recepción de gallo*, in *gallo*, num II, aprile 1928
Se Gutemberg alzasse la testa….

[135] L.Montanyà in *L'Amic de les Arts*, 23 (31 marzo 1928), p.174.
… dalla bellezza confortante e dalla sorprendente omogeneità.

2.2.4 PAVO[136]

In una Granada divisa fra gallisti e antigallisti, Lorca continuava le sue attività nell'intenzione di svecchiare culturalmente la città. In marzo organizzò presso l'Università (fig.80) una proiezione di diapositive di Miró e Dalí le cui composizioni, nonostante l'eloquenza affabulante di Lorca, non piacquero ai granadini presenti, in difficoltà soprattutto nel comprendere quegli strani pastiche infantili del pittore di Mointroig.

Sempre in marzo, nella pausa tra il primo e il secondo numero di *gallo*, *los muchachos* gallisti confezionano *Pavo* (fig.74), replica giocosa di *gallo*, nata sull'onda dell'esempio di *Lola*, vivace amica-supplemento di *Carmen*. Con questa autoparodia i giovani gallisti vogliono esorcizzare e prendere in contropiede la feroce reazione degli ambienti conservatori della città. Secondo Gallego Morell, infatti, i redattori della locale rivista *Reflejos* si preparavano a pubblicare una forte e aspra critica a *gallo*.

E se il sipario su *gallo* s'era lussuosamente alzato con una citazione da Lucrezio, *Pavo* s'annunciava con un sagace e strampalato latino maccheronico:

Pavus est matatus itaque Pascuo-
rum Nativitatis per burguesorum
ricorum a la setifiorum fiorum ga-
rrapiñorum al caer.
(Propercio
«De animalia manducatum»
Li. 13.V.1928).

Pavo, quattro pagine stampate su due fogli di pessima qualità, esordisce con un editoriale intitolato *Nuestro objeto*, in cui questa presunta redazione reazionaria e ostile a *gallo* attacca i giovani gallisti sulla falsa riga dell'articolo di apertura di *gallo.*

---

[136] *Tacchino*

No sale Pavo a replicar únicamente a la aturdida revista, sino que ella es pie o por mejor decir pretexto, que gente como nosotros, sensatas y razonables, se mofen de las modernas tendencias artísticas que un ave de corral defende. (…) La citada revista saluda a imaginarios colegas lanzando unos kikirikíes. Nosotros no podemos contestar con el mismo canto, pues la naturaleza nos impuso otro bien distinto; así pues, nos metemos el dedo en la boca y hacemos glo-glo-glo.

Canta pavo, repavo y contropavo.

Canta seguro bajo tu moco tendido porque una de tus pavas puede ser muy bien la pava de los huevos de oro.[137]

Questo aperto richiamo in chiave satirica e sbeffeggiante dello stesso incipit di *gallo* evidenzia molto chiaramente come i giovani autori di *gallo* considerassero chiaramente la loro rivista una rivista d'avanguardia. A fianco dell'articolo di apertura è collocato un *Romance no gallista* che qualifica i creatori di *gallo* come '*cagatintas de vanguardia*', salvo poi nascondere, nelle prime lettere delle trentacinque righe che lo compongono, l'acrostico *Pavo está hecho por la redacción del gallo.*

La seconda pagina, ornata nell'angolo superiore destro da un cappello a cilindro segnapagina, riporta una *Poesia de vanguardia* con lo scopo di dimostrare ai lettori *lo facíl de la nueva poesía, su insulsez y su falta de*

---

[137] *Nuestro objeto*, in *Pavo*, pag.1 (il facsimile riprodotto è stato tratto da un *ejemplar de caja dedicado a Melchor* [Fernández Almagro] e reca dediche manoscritte di Federico e Francisco García Lorca e degli altri giovani redattori).

Tacchino non esce unicamente per rispondere alla stordita rivista, ma quella è occasione o, per meglio dire, pretesto, per il quale gente come noi, sensata e ragionevole, si faccia beffa delle moderne tendenze artistiche che un uccello da cortile difende. (…) La citata rivista saluta gli immaginari colleghi lanciando un kikirikíes. Noi non possiamo rispondere con lo stesso canto, dato che la natura ce ne ha imposto un altro ben distinto; così ci mettiamo il dito in bocca e facciamo glo-glo-glo.

Canta tacchino, ritacchino e controtacchino.

Canta sicuro sotto la tua caruncola tesa perchè una delle tue tacchine potrebbe benissimo essere la tacchina dalle uova d'oro.

sentido común[138] e, perché la differenza risalti, si pubblica una di quelle poesie *despreciadas por estos pollos vanguardistas*, una poesia in alessandrini che sostenga *el tono de la gran poesía tradizional española.* Agli aforismi di Bergamín *El grito en ciel* fanno il verso una serie di sentenze, firmate Andres Bergantin, intitolate *El grito en el entresuelo;* all'articolo di Dalí da *risposta Elogio del bisturi o San Cosme y San Damian* firmato Enrique Solí, *Mataor de marranos*. A chiudere *Pavo* è la satira dello stesso banchetto organizzato dai gallisti nella Venta de Eritaña. Nella parodia, scritta da *El Reportes desconocido* e intitolata *Pavo y sus simpatizantes en la venta de la lata* sono menzionate fra l'altro le numerose adesioni ricevute da *Pavo*, tutti i nomi più 'putrefatti' del panorama spagnolo e si citano le parole di Don Emilio Sandoval che prese la parola durante questo *banquete antivanguardista*: *queremos pintar, esculpir y hablar como nuestros padres*[139]. Con questa spassosa e pungente autoparodia, gli autori di *gallo* erano riusciti furbescamente e in perfetto anticipo a mettersi al riparo… con un furbo controtempo.

2.2.5 IL SECONDO CANTO DEL GALLO

È nell'aprile seguente che il *gallo* canta per la seconda (ed ultima) volta e lo fa con un identico formato e uguale numero di pagine (fig.75)[140]. Ad aprire il numero sulla prima pagina non numerata, di carta velina color azzurro, verde acqua, è il lemma cidiano (fig.76):

Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores.
«Del Poema del Cid, v.235 »

---

[138] *Pavo*, p. 2
…quanto è facile la nuova poesia, la sua insulsaggine, e la sua mancanza di senso comune.

[139] *…vogliamo dipingere, scolpire e parlare come i nostri padri.*

[140] Tuttavia, rispetto al primo numero che presentava un solo foglio colorato (giallo) in apertura e chiusura e non numerato, il secondo numero di *gallo* ha due di questi fogli di carta velina, uno giallo e l'altro color carta da zucchero.

Segue, tutta riprodotta sui fogli colorati, la traduzione in castigliano ed il commento di *El Manifesto Antiartístico Catalán* (Appendice 2; fig.78-79) di cui si dirà più avanti.

Due riproduzioni (una composizione cubista del 1914 ed una del 27) accompagnavano il primo articolo, un breve saggio del critico catalano Gasch sul *malagueño genial*, Picasso. Le due riproduzioni, unite ad una terza sempre di Picasso (un quadro del 1921 di cui si segnala l'appartenenza alla *famosa Colección de Paul Rosemberg en Paris*) destarono le attenzioni dell'ufficio di censura primoriverista en Granada, come ricorda Gallego Morell[141]. Francisco García Lorca pubblica un frammento del romanzo che stava scrivendo, *Encuentro*, tanto elogiato dal fratello Federico nella lettera citata a Guillén. Una illustrazione taurina, una *cabeza de toro*, apre la sezione *Novillada poética* che raccoglie vari componimenti di M. López Banús, E. Gómez Arboleya e F. Cirre. L'articolo che segue, *Cuatros versos*, è di José Navarro Pardo, professore di arabo all'Università di Granada che tesse un elogio di Cordoba e della sua moschea; Gómez Arboleya conclude il suo *Cuaderno de Eugenio Rivas* con la seconda parte intitolata *Viaje. Josefina-Fernanda y yo*, seguito da Francisco Ayala con il brano *Susana saliendo del baño*.

Chiudono il sommario due brevi dialoghi di Lorca: *La doncella, el marinero y el estudiante* e *El paseo de Buster Keaton*, datato luglio 1925 e strutturato quasi a mo' di copione cinematografico.

Nella sezione NOTAS (stampata sulla prima velina) si da notizia del successo ottenuto dal maestro Falla a Parigi e della entusiastica accoglienza ottenuta dal primo numero di *gallo.*

La pubblicazione di *El manifiesto antiartístico catalán* (Appendice 2; fig.78-79) è senza dubbio il frutto più importante della relazione che si era

[141]A.Gallego Morell, *Ilusión y kirikikí de Gallo*, Introduzione alla riedizione di g*allo*, Granada Editorial Comares, 1988, p.xviii

instaurata con il gruppo avanguardistico catalano e la presentazione, per la prima volta in castigliano, del manifesto redatto da Dalí, Gasch e Montanya nel marzo precedente è la nota più saliente in questo numero di *gallo*. Al manifesto segue il commento ricco di elogi redatto da Joaquín Amigo. Gasch aveva già anticipato la redazione del manifesto in una lettera a Lorca nella quale scriveva:

> *A mediados de marzo [de 1928] saldrá un manifiesto firmado por Dalí, Montanyà y yo, dirigido a los jóvenes de Cataluña y en el que denunciamos el estado de putrefacción de la cultura catalana, señalando los focos de infección y enseñando el remedio a los jóvenes no contaminados todavía. (...) Hará sensación, te lo aseguro.*[142]

Una volta ricevuto a Granada il manifesto Lorca risponde all'amico:

> *En este numero [dos] reproducimos íntegro el manifiesto, y Joaquín Amigo Aguado, uno de los jóvenes de más valía de Granada y de más entusiasmo y pureza, lo comenta con un elogio a vosotros tres. Como verás, vuestro manifiesto ha tenido aquí la acogida que se merece.*[143]

Pur non trattandosi di un documento realmente rivoluzionario e originale, restando sostanzialmente ben incanalato in un già collaudato vocabolario iconoclasta e "filo-macchinista" di anti-arte e di esaltazione ad oltranza di ciò che si considerava nuovo e moderno, la decisione di pubblicare questo manifesto rende g*allo* la rivista castigliana d'avanguardia del momento.

---

[142] Lettera di Sebastià Gasch a Federico García Lorca. Riprodotta in A. Rodrigo, *L'Amic de les Arts y gallo*, in *García Lorca en Cataluña*, cit., p.242.

A metà marzo [1928] uscirà un manifesto firmato da Dalí, Montanyà e da me, diretto ai giovani di Catalogna e nel quale denunciamo lo stato di putrefazione della cultura catalana, segnalando i focolai di infezione e indicando il rimedio ai giovani ancora non contaminati. (…) Farà sensazione, te lo assicuro.

[143] Ibid., p.250.

In questo numero [due] riproduciamo integralmente il manifesto e Joaquín Amigo Aguado, uno dei giovani di maggior valore di Granada e di maggior entusiasmo e purezza, lo commenta con un elogio per voi tre.

La presa di posizione a favore dell'arte nuova è totale e assoluta e comprende tutte le manifestazioni che l'arte nuova andava investendo: arte pittorica, plastica, architettonica, letteraria nonché musicale. Sono contestate e rifiutate, in quanto *valores inadecuados a nuestro temperamento*, le opere conservate nei musei mentre si esaltano, *como arquetipos integrales de ineludible belleza, el salón del automóvil y de la aeronáutica*[144]

Lo scritto, redatto dai tre catalani sulla scia di una ormai consolidata tradizione inaugurata dai futuristi, dichiara di aver eliminato dal manifesto qualsiasi forma di cortesia e di limitarsi a *señalar el grotesco y tristísimo espectáculo de la intelectualidad catalana de hoy, estancada en un ambiente reducido y putrefacto*[145]. Si denuncia una Cataluña che continua a vegetare idillicamente e la cui cultura *es inservible para la alegría de nuestra época.* Ecco quindi che inizia un lungo elenco di *nuevos hechos de intensa alegría y jovialidad*[146] che devono richiamare l'attenzione dei giovani. Fra questi si incontra, primo fra tutti, il cinema, seguito da vari sport di 'tendenza' fra cui il rugby, il tennis, la box. Ma ancora reclamano attenzione i giochi di spiaggia, la musica moderna e le mostre degli artisti moderni, i concorsi di bellezza all'aria aperta e le sfilate delle modelle, il grammofono *que es una pequeña máquina* e la macchina fotografica *que es otra pequeña máquina*[147].Segnalati i motivi di attrazione "nuovi" iniziano le denunce: si denuncia la mancanza di giovinezza dei giovani, il sopore e

---

[144] J. Amigo Aguado, *El manifesto antiartístico catalán,* in *gallo*, II, aprile 1928, pagina non numerata.
(…) valori inadeguati al nostro temperamento….archetipi integrali di ineluttabile bellezza, il salone dell'automobile e dell'aeronautica.

[145]Dalí, Gasch, Montanya, *Manifesto Antiartístico catalán*, in *gallo*, II, aprile 1928,
(…) *segnalare il grottesco e tristissimo spettacolo del mondo intellettuale catalano di oggi, ristagnante in un ambiente ridotto e putrefatto.*

[146] Ibid.
È inservibile per l'allegria della nostra epoca….nuovi fatti di intensa allegria e giovialità.

[147]Ibid.
…che è una piccola macchina …che è un'altra piccola macchina.

la noia dei gruppi e persone del mondo dell'arte nonché l'ignoranza dei critici in merito non solo all'arte nuova ma pure nei confronti di quella vecchia. A questo punto i tre firmatari del manifesto possono finalmente dichiarare sotto le ali di quali celebrati artisti "di oggi" andranno a posarsi e la benedizione scende su Picasso, Gris, Ozenfant, Chirico (così viene citato da Lorca), Joan Miró, Lipchitz, Brancusi, Arp, Le Corbusier, Reverdy, Tristan Tzara, Paul Eluard, Louis Aragon, Robert Desnos, Jean Cocteau, Strawinsky, Maritain, Raynal, Zervos, André Breton…

Pur riconoscendo a futuristi e dadaisti il primato nell'aver rotto con violenza i legami con l'arte del passato e di aver aperto le porte per una visione vergine del mondo, Aguado, nel suo commento, indica nel manifesto antiartistico il merito di aver superato la *sarcástica disolución dadaísta* sostituendo quella caotica disintegrazione con un fervente principio di esattezza e concretezza. In opposizione ai futuristi, invece, il manifesto ha saputo sostituire *a quella torpe inmersión en el mundo de la materia, por la contemplación e inspiración en su ritmo*[148].

Riguardo poi ai tre firmatari dell'incendiario manifesto e del loro ruolo nella stesura è utile ricordare il commento di Fusero:

> *Dove si vede che dire nuova scuola catalana e dire Salvador Dalí era tutt'uno, e che il secondo e il terzo firmatario del Manifesto non facevano che reggere la torcia ai lati del pontefice, per avallare con al loro compunta presenza le sue benedizioni e le sue scomuniche.*[149]

L'accoglienza di questo secondo numero non fu certamente quella sperata da Lorca. La tracotante aggressività del manifesto, che non poté che scandalizzare il ristagnante ambiente culturale di una città allora così

[148] J. Amigo Aguado, *El manifesto antiartístico catalán*, Gallo, II, aprile 1928, pagina non numerata. (…) *quella turpe-pesante immersione nel mondo della materia con la contemplazione e ispirazione al suo ritmo.*

[149] C. Fusero, op. cit., p.241

periferica come Granada, e l'apparente assurdità di quelle brevi farse nonsense pubblicate da Lorca non fecero che provocare lo sdegno e lo sprezzo dei *putrefactos* concittadini. Sebbene Lorca riferisca in varie lettere di lavori per il terzo numero[150] di *gallo*, forse pensato interamente in omaggio a Dalí, e nonostante avesse già raccolto del materiale, la sonnolenta Granada, città in cui *el día no tiene más que una hora inmensa*[151], si era sì svegliata al primo canto del gallo ma per subito rigirarsi dall'altro lato e tornare a dormire….Il gallo a Granada cantò solo due volte!

[150] Lorca aveva, tra l'altro, già ricevuto un articolo di Gasch su Manuel Ángeles Ortiz, come si deduce dal suo epistolario.

[151] E. Gómez Arboleya, op.cit., p.63.
(…) il giorno non ha più di una sola immensa ora.

Capitolo terzo
Le riviste durante la Repubblica

Per Juan Manuel Rozas è intorno al 1929 che comincia la politicizzazione della generazione del ’27.

> *En ese año [1929] se produce un evidente corte en las revistas fundamentales. Hay como un cansancio o como una dispersión. Sólo Manolo Altoalguirre sigue impertérrito, arrimado a la máquina de hacer revistas generacionales. Y crea Poesía (1930-31), Héroe (1932), y en Londres la más suntuosa de todas: 1616. English and Spanish Poetry (1934-35). Pero la novedad de este momento es cómo surgen revistas politizadas por completo, como Octubre (1933-34), de Alberti. O cómo la poesía cambia de signo en otras, queriendo ser impura: Caballo Verde para la poesía, dirigida por Neruda en 1935-36.*[152]

Non può considerarsi infatti un caso che nel 1928 s’interrompano le publicazioni di *Papel de Aleluyas*, *Parábola*, *La rosa de los vientos*, *Verso y Prosa*, *Carmen* e *Gallo* e che nel 1929 anche *Mediodía*, *Litoral*, *Manantial*, *Meseta* e la catalana *L’Amic de les Arts* abbandonino il campo.

Con la fine degli anni ’20 sembra definitivamente chiudersi, salvo particolari reminiscenze sparse e sporadiche, la felice stagione della *revista*

---

[152] J. Manuel Rozas, *Las revistas de poesia del 27*, in *El 27 como generación*, La isla de los ratones, Santander, 1978, pp.124-125.
Durante quell’anno si verifica un evidente blocco nelle reviste fondamentali. C’è come stanchezza o una dispersione. Solo Manolo Altolaguirre continua imperterrito, attaccato al ruolo di creatore di riviste generazionali. E crea Poesía (1930-31), Héroe (1932), e in Londra la più sontuosa di tutte: 1616 English and Spanish Poetry (1934-35). Ma la novità di questo momento è il sorgere di riviste politicizzate come Octubre (1933-34) di Alberti. O come la poesia abbia cambiato segno in altre riviste, volendo essere impura: Caballo verde para la poesía diretta da Neruda nel 1935-36.

chica, di precario finanziamento, frutto di un coeso gruppo di provincia ed esclusivamente, o quasi, dedicata alla poesia secondo i principi estetici di una bellezza pura non contaminata dal contatto con la realtà quotidiana.

Che la crisi, l'agonia della rivista giovane e "disimpegnata" fosse lampante ed evidente anche agli occhi dei contemporanei è dimostrato dall'articolo di Miguel Pérez Ferrero, *Perfil de revistas en 1930*, sottotitolato *Las hojas que se han ido y no vuelven (I fogli che se ne sono andati e non tornano)*:

> *La decadencia de las revistas de literatura pura.*
>
> *En el año transcurrido hay un marcadísimo signo de decadencia. Y se nota en el campo de las revistas de literatura pura. Mediodía (Sevilla), Litoral (Málaga), Papel de Aleluyas, (Huelva), Verso y prosa (Murcia), Meseta (Vallalolid), Parábola (Valencia), Manantial (Segovia); todas estas revistas, de un renacimiento literario, han confirmado su desaparición. Y con ellas las dos publicaciones limitadas, pero a cuya falta ya no era fácil acostumbrarse, Carmen –para la poesía- y Lola –para la ironía-. Desapariciones tanto las de unas como las de otras en exceso dolorosas. Hoy se nos asegura el nacimiento de nuevas voces, en hojas semejantes. Pero es lamentable dejar morir así los esfuerzos que ya habían dado evidentes fructíferas recolecciones.*[153]

In una fase di stallo emerografico avviene quindi il passaggio fra gli anni '20 ed il terribile decennio successivo. Al ritiro del dittatore Primo de

[153] Miguel Pérez Ferrero, *Perfil de revistas en 1930*, in «La gaceta literaria», num.97, 1 gennaio 1931, p.17.
La decadenza delle riviste di letteratura pura. Nell'anno trascorso c'è stato un nettissimo segno di decadenza. E si nota nel campo delle riviste di letteratura pura. Mediodía (Sevilla), Litoral (Malaga), Papel de Aleluyas, (Huelva), Verso y prosa (Murcia), Meseta (Vallalolid), Parábola (Valencia), Manantial (Segovia); tutte queste riviste, da un nuovo rinascimento leterario, hanno confermato la loro sparizione. E con queste quelle due pubblicazioni limitate, della cui mancanza non era però già facile abituarsi, Carmen per la poesia e Lola per l'ironia. Sparizioni delle une e delle altre troppo dolorose. Oggi ci si assicura la nascita di nuove voci, in fogli simili. Però è lamentabile lasciar morir così gli sforzi che già avevano dati evidenti e fruttiferi raccolti.

Rivera nel gennaio del 1930 segue l'abdicazione di Alfonso XIII in seguito alla vittoria elettorale delle sinistre nell'aprile 1931. Con la proclamazione della seconda Repubblica la politica entra prepotentemente nella vita spagnola conquistando un ruolo principale nella coscienza nazionale e culturale del paese.

Pur essendo riuscita a mantenersi più a lungo immune da infiltrazioni politiche e ideologiche nel mondo dell'arte, protetta dall'ala dell'estetica pura orteghiana e juanramoniana, anche la Spagna assisteva ora alla contaminazione di letteratura e arti plastiche per opera della politica. Rapidamente intellettuali, scrittori e artisti si integrano e iniziano una partecipazione attiva alla vita politica del paese.

L'incontro fra l'avanguardia politica e quella artistica si stava consumando ormai da qualche anno in tutta Europa.

Nel 1930 Breton affermava:

> *Al di là dei procedimenti peculiari a ciascuno di coloro che si sono richiamati o che si richiamano al surrealismo, si deve riconoscere in definitiva che esso ha teso, più che a ogni altra cosa, a provocare, dal punto di vista intellettuale e morale, una crisi di coscienza della specie più generale e più grave.*[154]

Come osseva il Bodini[155] i poeti spagnoli non avevano combattuto la prima guerra mondiale, non avevano respirato le carneficine né si erano mossi in una trincea che era, secondo un'espressione bretoniana, *una cloaca di sangue, di stoltezza e di fango.* Ma i motivi per una crisi di coscienza e presa di posizione politica, per una compromissione con la vita civile, non si fecero attendere: le prime rivolte contro la dittatura primoriverista, il rovesciamento di questa, il nascere della *niña bonita*, così come fu

[154] A. Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, Editions du Sagittaire, Paris, 1930. Traduzione italiana in *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino, 1966, p.64.

[155] V. Bodini; *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi 1963, p. XLII.

festosamente soprannominata la neonata Repubblica, celebrata anche dai surrealisti francesi nel manifesto *Al fuoco!*, e quindi il drammatico e insulso ripiegarsi e aggrovigliarsi dei fili della storia nazionale fino alla guerra civile, non poterono che imprimere un deciso cambio in senso sociale, ideologico e politico degli indirizzi culturali.

> *Ma o la dialettica interna delle nuove idee o la tensione causata dai vecchi mali della Spagna, maturano a partire dal 1929 una serie di modificazioni che pur essendo dovute a esiti o a atteggiamenti individuali, pure son sufficienti alterare gradualmente la visione d'insieme e a segnare il passaggio da una prima a una seconda fase, in cui sotto l'incalzare degli eventi la lotta per la libertà tecnica si trasforma in una inchiesta di libertà totale dell'uomo dalla tirannide e dall'ingiustizia sociale.*[156]

Mentre i lacci generazionali si allentano, i percorsi umani dei poeti del '27 si diversificano.

García Lorca parte nel 1929 alla volta di New York, città che gli svelerà crudamente le angosce e le mostruosità di un capitalismo selvaggio che lo sconvolgerà. Nella conferenza-recital *Un poeta en Nueva York*, pronunciata a Madrid nel 1932, Lorca affermava che:

> *Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavidud dolorosa de hombre y máquinas juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje. (…) Y, sin embargo, lo*

[156] Ibid., pp.XLIII-XLIV

verdaderamente salvaje y frenético de Nueva York, no es Harlem. Hay vaho humano y gritos infantiles y hay hogares y hay hierbas y dolor que tiene consuelo y herida que tiene dulce vendaje. Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las parte de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia de espíritu.[157]

Nel 1931 Lorca affermava:

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprension simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío…, del morisco, que todos llevamos dentro.[158]

García Lorca parteciperà alla manifestazioni popolari che salutarono la nascita della Repubblica e nel 1933 firmerà un manifesto di protesta contro Hitler e in solidarietà agli scrittori tedechi oppressi dal nazismo.

Ma sarà attraverso il teatro, grande assente nel panorama letterario degli anni precedenti, che si incanaleranno e prenderanno forma queste nuove pulsioni verso il sociale che animano alcuni dei grandi poeti del ’27. Il teatro fa rapidamente, e in grande stile, la sua comparsa soprattutto con l’attività di Lorca e Alberti. Rientrato in Spagna Lorca dà il via, nel 1931, all’esperienza della *Barraca* che, finanziata dal ministero della Pubblica Istruzione all’interno del progetto delle *Misiones Pedagogicas*, avvia una

---

[157] F. García Lorca, Conferenza-recital *Un poeta en Nueva York* (1932), in F. García Lorca, *Obras Completas*, a c. di Arturo del Hoyo, vol. 3 (*Prosa*), Madrid, Aguilar, 1986.
I due elementi che il viaggiatore capta nella grande città sono: architettura extraumana e ritmo furioso. Geometria e angoscia. Al primo colpo d’occhio, il ritmo può sembrare allegria, ma quando si osserva il meccanismo della vita sociale e la schiavitù dolorosa di uomo e macchina insieme, si comprende quella tipica angoscia vuota che rende perdonabile, come evasione, perfino il crimine e il banditismo. (…) Ed in ogni caso quello che c’è di veramente selvaggio e frenetico in New York non è Harlem. Lì c’è vapore umano e grida infantili e ci sono case ed erbe e dolore che ha consolazione e ferita che ha dolce bendaggio. Quello che è impressionante per la freddezza e crudeltà è Wall Street. Arriva l’oro a fiumi da tutte le parti del mondo e la morte arriva insieme. In nessuna parte della terra si può sentire come lì l’assenza totale dello spirito.

[158] Intervista con Gil Benumeya, ibid.
Credo che l’essere di Granada mi porti alla comprensione alla simpatia per tutto ciò che è perseguitato. Del gitano, del nero, dell’ebreo… del moro che tutti ci portiamo dentro.

lunga e fortunata esperienza di teatro universitario e ambulate attraverso le campagne di Spagna. Affermava Lorca nel 1935:

> *En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso, aparte las razones que antes le decía [es decir que los hombre que pueblan el paisaje le interesaban más que el paisaje por sí solo], me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas. (…) Por los demás tengo en proyecyo varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la guerra.*[159]

Alberti percorre un sentiero esemplare del passaggio *entre pureza y revolución*, riassumendo in sé…lo stesso delle riviste.

Anni più tardi, nel pubblicare le sue opere giovanili, questo sarà il commento dello stesso Alberti:

> *Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa). Aparece incluido en este volumen el libro Sermones y moradas (1929-1930) con la Elegía cívica, crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento poético. A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional.*[160]

---

[159] Ibid.
Nella nostra epoca, il poeta deve aprirsi le vene per gli altri. Per questo, a parte le ragioni che le spiegavo prima (cioè che gli uomini che popolano il paesaggio gli interessavano più del paesaggio da solo), mi sono dedicato al genere drammatico, che ci permettte un contatto più diretto con le masse. (…) Per il resto sto progettando diversi drammi di tipo umano e sociale. Uno di questi sarà contro la guerra.

[160] R. Alberti, Prefazione a *Poesía: 1924-1930*, Madrid, Ed. Cruz y raya, 1934.
Pubblico la maggior parte della mia opera poetica compresa fra il 1924 e il 1930 per il fatto di considerarla un ciclo chiuso (mio contributo, irrimediabile, alla poesia borghese). Appare incluso in questo volume il libro inedito Sermones y Moradas (1929-1930) con la Elegía cívica, crisi anarchica e momento di passaggio del mio pensiero poetico. A partire dal 1931, la mia opera e il mio pensiero stanno al servizio della rivoluzione spagnola e del proletariato internazionale.

Alberti, che già nel 1929 aveva preso parte a manifestazioni studentesche contro la dittatura di Primo de Rivera, ribadirà in molte occasioni la netta cesura che separava due momenti ben distinti della sua produzione poetica, e, ricordando la vittoria repubblicana, dichiarò:

> *Antes, mi poesía estaba al servicio de unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos, o sea, una razón revolucionaria.*[161]

Come si è detto il teatro assume un ruolo di rilievo e, con una borsa di studio della *Junta de Ampliación de Estudios*, una delle numerose attività culturali finanziata dalla giovane Repubblica spagnola, nel 1932 Alberti parte con la moglie María Teresa León per un lungo viaggio in Europa con lo scopo di studiare i movimenti teatrali europei[162]. Durante questo tour europeo Alberti viaggia in Francia, in Danimarca, in Norvegia, in Belgio ed in Olanda dove nell'agosto del 1932 assiste al Congresso Mondiale contro la guerra, presieduto da Henri Barbusse che conosce personalmente. È durante questo congresso ad Amsterdam che affronta per la prima volta uno dei temi caldi per le politiche di sinistra dell'epoca: il pericolo della guerra imperialista, che avrà poi tanta importanza nel programma di *Octubre*. In Germania, dove conosce Bertold Brecht, sarà testimone degli ultimi e apassionanti vaievieni della morente Repubblica di Weimar e, come si legge negli articoli e cronache che invia in Spagna, segue con entusiasmo pubblicazioni legate al Partito Comunista, fra cui *Die Rote Fahne* (Bandiera rossa) e *Die Linkskurve*. Lascerà Berlino alla volta dell'U.R.S.S.

---

[161]Cit. in G. Morelli, *La generazione del 27*, in *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 2001, p.192.
Prima la mia poesia stava al servizio di pochi. Oggi no. Ciò che mi spinge a questo è la stessa ragione che muove gli operai e i contadini, ossia, una ragione rivoluzionaria.

[162] Alberti aveva già espresso le sue idee iconoclaste e rinnovatrici sul teatro spagnolo durante il finale di *El hombre dashabitado* (febbraio 1931) quando gridò: «*¡ Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!*» (*Viva lo sterminio! Muoia la povertà della attuale scena taetrale spagnola!*) La sua ribellione artistica e civile tocca il suo culmine nel *Fermín Galán* (giugno del 1931), opera sull'eroe repubblicano fucilato durante la sollevazione di Jaca del dicembre del 1930, con una scena in cui la stessa Vergine si proclama, gridando e con un fucile in mano, repubblicana e rivoluzionaria.

nel dicembre del 1932 per tornarvi in coincidenza con la salita di Hitler al potere e dell'incendio del Reichstag alla fine di febbraio. L'essere testimone diretto[163] di questi eventi configurerà definitivamente le sue posizioni antifasciste come lui stesso e la moglie avranno modo di ricordare più volte. Così Alberti racconta il suo trasferimento da Berlino all'URSS e quindi il suo rientro:

> *(…) me encontraba en Berlín en donde ya, en aquel final de 1932 no se podía vivir. Un tremendo clima de violencia la sacudía en todas direcciones. (…) En ese momento se me ocurrió viajar, por primera vez, a la Unión Soviética, que fue para mi entonces como realizar un viaje del fondo de la noche al centro de la luz. (…) Cuando regresé a Berlín, en la Unter den Linden era primavera y los tilos se alzaban radiantes de verdes y aguaceros, y Adolfo Hitler ya había escalado el poder y una legión de hombres sin trabajo disfrazaban el hambre por las principales calles y avenidas de Berlín, ofreciendo mínimas mercancías, comprables per un precio equivalente a las más mínimas limosnas. (…) La guerra (que vendría después) aún no había descuajado en Berlín los tilos de la Unter den Linden, aunque yo había ya comenzado a vivir para siempre entre el clavel y la espada.*[164]

---

[163] Scrive Xavier Abril nella sua introduzione a *Consignas*, prima raccolta di poesie politiche pubblicate da Alberti nel 1933:
En Alemania el poeta se ha dado cuenta material de la verdadera estructura de la sociedad capitalista. La comprensión de este fenómeno es la que ha determinado su evolución profunda.
In Germania il poeta si è reso conto materialmente della vera struttura della società capitalista.. La comprensione di questo fenomeno è ciò che ha determinato la sua evoluzione profonda.

[164]R. Alberti, *La arboleda perdida. Tercero y cuartos libros (1931-1987)*, Anaya &Mario Muchnik, Madrid 1997, p.21-22.
Mi trovavo in una Berlino dove già, in quel finale di 1932, non si poteva più vivere. Un tremendo clima di violenza la scuoteva in tutte le direzioni. (…) In questo periodo mi capitò di viaggiare, per la prima volta, in Unione Sovietica, che rappresentò per me, allora, come realizzare un viaggio dal profondo della notte al centro della luce. (…) Quando ritornai a Berlino, nella Unter den Linden era primavera e i tigli si alzavano radianti di verdi e acquazzoni, e Adolf Hitler era già asceso al potere e una legione di uomini

Il soggiorno in U.R.S.S., che parve ad Alberti essere "il centro della luce giunto dopo il fondo della notte", doveva essere inizialmente di una sola settimana ma, su invito della *Unión Internacional de Escritores Revolucionarios* (MORP) Alberti vi si fermerà due mesi (per poi tornare nel 1934 come invitato al Primo Congresso di Scrittori Sovietici dove avrebbe incontrato Gorki, Eisenstein, Prokofieff e Malraux). Qui conoscerà molti intellettuali russi, Fadiev, Ivanov, Glakov, Pasternak, etc. Nella casa di Lilí Brik, "vedova" di Maiakovski, incontrerà la notte di Natale, Andrè Breton e Louis Aragon con la moglie Elsa Triolet, sorella di Lilí. Durante la serata fu letta l'ultima lettera di Maiakovski, che Alberti definiva *el primero y más grande poeta de la Revolución de octubre*[165].

Sono dunque anni intensissimi per Alberti, che si iscrive al partito comunista e compie nel 1934 un viaggio in vari paesi sudamericani dove legge poesie, pronuncia conferenze e conoscerà, tra gli altri, i grandi pittori rivoluzionari messicani, Orozco, Siqueiros e Rivera.

Riferendosi agli anni 1933-34 Alberti affermerà più tardi:

> *Empiezo a ser un poeta en la calle. Escribo multitud de poemas satíricos y de agitación, que recito en los actos públicos, en las bibliotecas obreras y en las plazas públicas. Aparece Consignas, librito en que recojo mis primeros poemas revolucionarios. Muchos amigos se distancian de mí.*[166]

Un altro poeta che visse un'intensa fase di avviccinamento alla politica è senza dubbio Prados la cui presa di coscienza tuttavia risaliva, con almeno

---

senza lavoro travestivano la fame nelle principali strade e vie di Berlino, offrendo piccole mercanzie, comperabili per un prezzo pari alla più piccola elemosina. (…) La guerra (che sarebbe giunta dopo) non aveva ancora sradicato in Berlino i tigli della Unter den Linden, sebbene io già cominciassi a vivere per sempre tra il garofano e la spada.

[165] Ibid., p.23.

[166] R. Alberti, Poesías completas, Buenos Aires, 1961, p.13.
Comincio ad essere "un poeta in strada". Scrivo molte poesie satiriche e di agitazione, che recito in atti pubblici, nelle biblioteche operaie e nelle piazze pubbliche. Appare Consignas, libretto nel quale raccolgo le mie prime poesie rivoluzionarie. Molti amici si allontanano da me.

un decennio di anticipo sui suoi coetanei, al 1921-22, periodo che Prados, allora giovanissimo, aveva trascorso fra il sanatorio di Davos in Svizzera e l'Università di Friburgo e Berlino. Qui oltre ad avvicinarsi al mondo letterario tedesco, aveva avuto modo di sperimentare in prima persona l'ambiente in cui si consumava la lotta fra il crescente nazionalismo tedesco e l'opposizione di sinistra. Rientrato in Spagna guardò con un atteggiamento più critico dei compagni la realtà sociale e culturale del paese dove tutto, in quei sonnolenti anni venti della dittatura primoriverista, sembrava *desembocar en el puro juego gratuito*[167].

Dal 1929 Prados, interrotta definitivamente l'esperienza di *Litoral*, si dedicherà ad insegnare a leggere ai pescatori di Malaga, a spiegare i testi di Marx e a organizzare le attività del Sindacato dei tipografi di Malaga.

Ai poeti spagnoli si unisce il cileno Pablo Neruda che proprio in Spagna, in questi anni, matura una sempre più forte presa di coscienza politica. Lo stesso Neruda ricorderà come l'attività di Alberti, suo primo scopritore, lo avesse profondamente indirizzato verso un radicale *engagement*. L'attività politica incessante che Neruda svolse in questi anni, e in quelli della guerra civile, sia in qualità di diplomatico del Cile sia in veste privata, sarà sempre schierata in difesa della Repubblica Spagnola e contro il fascismo. Quella di Neruda in questi anni fu *una vera e propria conversione al prossimo e la sua poesia divenne quella dell'uomo con gli uomini, cioè una poesia sociale e di lotta politica*[168]. Fu Neruda, ormai destituito dall'incarico consolare, a intercedere variamente per la salvezza del poeta Miguel Hernández, suo "*figlio spirituale*"[169]. Per il giovane poeta pastore di Orihuela l'amicia e l'appoggio di Neruda, e degli altri intellettuali che ne incoraggiarono la poesia, furono fondamentali nel momento della

---

[167] J. Lechner, *El compromiso de la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers, 1968, p.74. …*sfociare nel puro gioco gratuito.*

[168] D. Puccini, Introduzione a P.Neruda, *Canto Generale*, Firenze, Sansoni, 1967, p.VIII.

[169] Ibid., p.VIII.

conversione al mondo collettivo e alla poesia sociale. L'adesione ai principi socialisti sarà per Hernández *un naturale sfogo delle sue origini contadine*[170] e lo porterà ad arruolarsi nelle milizie popolari e, dal punto di vista letterario, alle poesie di lotta delle raccolte *Viento del pueblo* e *El hombre acecha.* A proposito dei celebri versi *Vientos del pueblo me llevan / vientos del pueblo me arrastran, / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta…*[171] commenterà più tardi: *Intuii, sentii venire incontro alla mia vita come un gran vento, la grande tragedia, la tremenda esperienza poetica che prendeva piede in Spagna…*[172]

Il profondo cambiamento che si consuma in questi anni e che porta estetica e ideologia a fondersi e letteratura e vita a farsi una sola cosa, conduce, a livello editoriale, a esperienze *engagées* come quelle della rivista fondata da Alberti e María Teresa León, *Octubre* o di quella diretta da Neruda, *Caballo Verde para la poesía* e ancora *Nueva Cultura*, ideata e diretta da Josep Renau. Come già detto, a queste riviste si affiancano, ma appartate in una isola felice e incotaminata, quelle prodotte da Altolaguirre che, sebbene sia anche attivo nella redazione di *Caballo verde para la poesía*, continua tuttavia a creare riviste di poesia pura seguendo i solchi già tracciati dagli ideali estetici che avevano animato *Litoral*, raffinatezza, bellezza ed eleganza formale e tipografica (fig. 81-84).

Fra le riviste del periodo repubblicano *Octubre*, *Nueva Cultura* e *Caballo Verde para la poesía* sono certamente le più rappresentative di quella fase di superamento del concetto di letteratura come di qualcosa di scisso dalla realtà sociale. Nel farsi portavoci di una totale *rehumanización* dell'arte contribuiscono alla conversione di una letteratura che va ora a porsi interamente al servizio di un ideale politico preciso. A parte *Caballo Verde*

---

[170] D. Puccini, Introduzione a M. Hernández, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1970, p.XIX

[171] Traduzione di D.Puccini, ibid.
Ibid.*Vento del popolo mi porta, / vento del popolo m'incalza: / nel cuore mi si propaga, / e nella gola mi alita.*

[172] Ibid., p.XXI.

para la poesía infatti, *Nueva Cultura* nasce come organo della *Unión de Escritores y Artistas Proletarios de Valencia* mentre *Octubre* rappresenterà le preocupazioni di un altro gruppo che si autonominò *Escritores y Artistas Revolucionarios.* All'interno del panorama emerografico repubblicano sono state scelte queste riviste perché sono quelle che, presentando molti dei nomi già visti nella stagione passata, meglio incarnano, per contenuti e grafica, il cambiamento estetico e ideologico che si è avviato con la fine della dittatura primoriverista.

3.1 Octubre

> *En aquel mismo momento en que Federico García Lorca lanzaba el suyo de La Barraca por los pueblos de España, nosotros nos volvimos para crear algo muy diferente: la revista Octubre, una revista de literatura revolucionaria, en la que colaboraron Luis Buñuel, Antonio Machado, Arturo Serrano Plaja, César M. Arconada y Luis Cernuda al lado de poetas franceses como Luis Aragon, Paul Éluard…*[173]

L'apparizione di *Octubre* nel giugno-luglio del 1933 sancisce e conferma l'avvenuto *compromiso* politico dei suoi direttori, Rafael Alberti e María Teresa León, e dei numerosi scrittori e intellettuali che vi collaborano. La rivista va così ad assumere ed occupare il ruolo tradizionalmente riservato a riviste di partito o a base operaia. *Octubre* esordisce con il primo numero nel giugno-luglio del 1933, preannunciata da un *Adelanto de Octubre*[174] apparso il primo maggio dello stesso anno, e pubblica sei numeri, fino all'aprile del 1934. Dall'ottobre-novembre del 1933 (numero speciale 4-5) è costretta da una direttiva governativa (alla fine del 1933 nuove elezioni segnano un deciso spostamento a destra nell'orientamento del governo della Repubblica Spagnola) a sospendere le uscite fino all'aprile del 1934, pur essendo già pronto il sesto numero[175]. Infine con la Rivoluzione delle

---

[173] R. Alberti, *La arboleda perdida. Tercero y cuartos libros (1931-1987)*, Anaya &Mario Muchnik, Madrid 1997, p.21.
In quello stesso momento in cui Federico García Lorca lanciava la sua Barraca per i paesi di Spagna, noi tornavamo per creare qualcosa di molto diverso: la rivista Octubre, una rivista di letteratura rivoluzionaria nella quale collaborarono Luis Buñuel, Antonio Machado, Arturo Serrano Plaja, César M. Arconada e Luis Cernuda al fianco di poeti francesi come Luis Aragon, Paul Éluard…

[174] *Anticipo di Octubre*

[175] L'ipotesi di un blocco a causa di una direttiva del governo è avanzata da Michel Lassus in *La revue Octubre de Rafael Alberti*; tesi dottorale, Università di Parigi; 1963, pag.65-67. Il sospetto che la rivista

Asturie dell'ottobre del 1934, che vide il feroce massacro dei minatori insorti da parte della legione straniera guidata da Francisco Franco, si chiude definitivamente l'esperienza di *Octubre.* Allo scoppio del sollevamento asturiano Alberti si trovava a Mosca con la moglie per il *Primo Congresso di Scrittore Sovietici*. Avvisati di non tornare a Madrid dove la loro casa era già stata perquisita alla ricerca di armi da parte della polizia repubblicana di quello che fu poi definito *el bienio negro* i due scrittori partono alla volta del Messico. La rivoluzione proletaria appariva ora sempre più lontana mentre dall'interno del paese venti di guerra soffiavano sempre più forti.

Con un formato di poco più di venti centimetri per trenta (equivalente alle dimensioni di una odierna rivista), *Octubre* appare stampato su preziosa carta cuché, ideale per le numerosissime riproduzioni fotografiche. Della confezione materiale della rivista si occupò principalmente Alberti ottenendo una presentazione dalla grafica estremamente originale e nuova, se confrontata con le contemporanee riviste spagnole e europee. Nelle copertine e nelle illustrazioni interne, fino alla più banale scelta dei caratteri tipografici, risalta il favore accordato alle recenti tendenze estetiche emergenti in U.R.S.S. Sapori, ricordi e suggestioni del soggiorno russo si fanno palpabili e materiali in *Octubre* sin dall'iniziale *Adelanto*. Con ampiezza di vedute che ben si distinse da quel fastidioso paternalismo in cui tante simili esperienze scivolarono, Alberti dedicò spazi amplissimi, quanto costosi, al linguaggio visuale, *ya que algunas de nuestras provincias deben contar con el 70% de analfabetismo*[176] e si presentava

---

suscitò negli ambienti ufficiali e il ripristino della censura in seguito alla rivoluzione delle Asturie sarebbero, secondo Lassus, la causa della sparizione definitiva della rivista.

[176] Citato in E. Montero, *Octubre: revelación de una revista mitica*, Introduzione alla ristampa di *Octubre*, del 1977; p. XVII.
Dato che alcune delle nostre provincie devono fare i conti con il 70% di analfabetismo.

magníficamente compuesta con mucho aparato fotográfico[177]. Per le stesse ragioni ideologiche, ossia avvicinare effettivamente il proletariato, il prezzo viene fissato a 50 centesimi[178], con l'eccezione del numero doppio, venduto ad una peseta. Prezzo contenuto, carta cuché, ricchissimo apparato fotografico e assenza di pubblicità fecero presto parlare di una rivista finanziata dall'*oro de Moscú*. In realtà, come succederà più tardi con *Nueva Cultura*, le spese per la pubblicazione dei circa duemila esemplari di copie di *Octubre* furono tutte a carico dei due stessi direttori con contributi di alcuni dei collaboratori.

Riguardo al sistema di diffusione della rivista, oltre alle offerte di sottoscrizione che venivano pubblicate in ogni numero, è la stessa María Teresa León a ricordare in *Memoria de la melancolía* che:

> *…la vendíamos nosotros a gritos. (…) Todos los demás nos miraron con desconfianza. Vendíamos la revista por las calles. Algunos amigos, asombrados, dejaban en mi mano unas pesetas con el gesto de decir y para qué me va servir esto, ¡locos!*[179]

In quanto alla ricezione della rivista, dal discorso che Alberti tenne durante il *Primo Congresso di Artisti Sovietici* veniamo a conoscenza che

> *…los pescadores de Málaga se reunían a escuchar la lectura en voz alta de nuestra revista revolucionaria. (…) Y sabemos que se encuentran en las paredes de las casas y colegios las fotos de nuestras publicaciones. Se nos ha escrito también que en los campos de Jaén y Córdoba,*

---

[177] C.A.Molina, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950),* Madrid, Ediciones Endymion, 1990, p.211.
…magnificamente composta con molto apparato fotografico.

[178] Il prezzo così modico di *Octubre* è veramente un prezzo politico se confrontato con quello delle precedenti e contemporanee pubblicazioni.

[179] M. T. León, *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998, p.171.
La vendevamo noi a grida. (…) Tutti gli altri ci guardavano con sfiducia. Vendevamo la rivista per le strade. Alcuni amici, sconcertati, mi lasciavano in mano qualche spicciolo con l'aria di dire: per quello che mi può servire, pazzi!

cuando se acaban los trabajos de los campos, los campesinos se agrupan para comentar algún poema recitado por sus compañeros de trabajo.[180]

Di contro al quasi totale silenzio con cui risposero le altre riviste, che raramente menzionarono *Octubre*, le vendite dovettero essere un successo dato che nel secondo numero si dichiarano esaurite le duemila copie del primo, così come la terza uscita farà per la seconda. Dall'assenza quasi generale nei vari *Índices de revistas* si discostano tuttavia la *Hoja Literaria* e *Noroeste*[181] che saluta la nuova pubblicazione con queste parole:

El mayor elogio que podemos hacer de él es constatar que la calidad de sus originales, el primor tipográfico y su orientación estética, le hacen homenaje muy digno del gran suceso que conmemora. (…) Número sugestivo en todos los conceptos.[182]

Anche la *Gaceta de arte. Revista internacional de cultura de Tenerife* spende parole di sincero elogio e amichevole ammirazione nel segnalare la nascita di *Octubre* (si mantiene la grafia originale senza maiuscole):

aparece octubre, revista española de artistas y escritores revolucionarios. (…) en ella se presiente ya la fuerza de esa ola revisionista en que se agrupan figuras de positivo valor y cuya actitud de sincera dureza, más

---

[180]Citato in E. Montero, op. cit., p. XVII.
…i pescatori di Malaga si riunivano ad ascoltare la lettura a voce alta della nostra rivista rivoluzionaria. (…) E sappiamo che si trovano appese alle pareti delle case e dei collegi le foto delle nostre pubblicazioni. Ci hanno anche scritto che nei campi di Jaén e di Cordova, quando terminano i lavori nei campi, i contadini s'incontrano per commentare qualche poesia recitato dai loro compagni di lavoro.
Sulle letture a Malaga non c'è dubbio che fossero ad opera di Emilio Prados.

[181] Rivista edita a Zaragoza (1932-36) e diretta da Tomás Seral Casas, Ildefonso Manuel Gil e Antonio Cano. Facsimile del 1981. Noroeste recensisce con queste parole l'apparizione del numero speciale di *Octubre* interamente in omaggio all'U.R.S.S. (quarto-quinto numero; ottobre-novemre1933) nel suo quarto numero (febbraio 1934).

[182] *Il più grande elogio che possiamo fare di lei (Octubre) è constatare che la qualità dei suoi originali, l'accuratezza tipografica e al sua orientazione estetica, rendono un omaggio all'altezza del grande evento che commemorano. (…) Numero suggestivo in tutti i suoi aspetti.*

justificada aún en una revista de tendencia, se hacía necesaria en el paisaje intelectual español.[183]

La segnalazione della *Gaceta de Arte* è degna di particolare risalto trattandosi della rivista più avanguardistica del momento, capace di abbracciare un panorama culturale e artistico veramente internazionale e di potersi permettere di menzionare nel suo *Índice de revistas* solo pubblicazioni della portata di *Cahiers d'art* (Parigi), *Der Querschnitt* (Berlino) e la francese *Esprit.*

Octubre, sottotitolata *Escritores y Artistas Revolucionarios*, sorge, come segnala Cano Ballesta[184], nell'atmosfera di una Madrid repubblicana imbevuta delle teorie artistico-estetiche élitarie e puriste di Ortega y Gasset cui Alberti si era già contrapposto con la raccolta di poesie *Consignas* che si apriva con la frase di Lenin: *La literatura debe ser una literatura de partido*. Se da un lato *Octubre* resta sostanzialmente indipendente dal Partito Comunista Spagnolo, mai nominato nella rivista, sono invece molto più stretti i legami spirituali che intrattiene con quello sovietico e tedesco.

A livello europeo *Octubre* si inserisce nel contesto di una serie di pubblicazioni sorte all'interno del panorama culturale promosso dalla Terza Internazionale fra le quali emergono la francese *Commune*, che avrà con *Octubre* non pochi scambi, e la tedesca *Die Linkskurve* (La curva a destra), decana e pioniera delle riviste di questo orientamento, essendo stata pubblicata dal 1928 al 1932, anno in cui l'ascesa del nazismo ne causò la sparizione. Di particolare importanza è la relazione che *Octubre* intrattenne con queste sorelle straniere. *Die Linkskurve* si configura quasi come un modello ed è da questa che provengono molte delle iniziative intorno ad

---

[183] *Gaceta de Arte*, Tenerife, num. 17, luglio 1933, p.2.
appare octubre, rivista spagnola di artisti e scrittori rivoluzionari. (…) in questa già appare la forza di quest'onda revisionista in cui si raggruppano figure di positivo valore e la cui attitudine di sincera durezza, ancora più motivata in una rivista militante, si rendeva necessaria nel paesaggio intellettuale spagnolo.

[184] J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, p.120.

una possibile, futura, arte proletaria, iniziative che *Octubre* riprende e rilancia spesso con risultati eccezionali. Tra gli altri il progetto del *Teatro de Agitación y Propaganda*, nato in U.R.S.S. e sviluppato in Germania da Piscator e Brecht, del quale saranno esempi le pièces teatrali *Huelga en el Puerto*, di María Teresa León (numero tre), la *Farsa de los Reyes Magos*, di Alberti (numero sei) o il pezzo di Vsevolod Vichnevski, *La caballería de Budionny* (numero due). Dalla rivista tedesca procede anche l'idea di coinvolgere attivamente scrittori e poeti proletari e contadini, da cui ne verrà il contributo nel numero due di Rodrigo Fonseca nonché la confezione di un inchiesta rivolta specialmente a contadini e operai per sondarne le preferenze e i gusti letterari[185]. Se la comune intenzione di sviluppare una letteratura proletaria e rivoluzionaria, di avanzare un'aspra e radicale critica a quella borghese (specie attraverso brevi note di rassegna su libri e attività letterarie borghesi), di favorire la partecipazione attiva degli scrittori proletari-rivoluzionari e di porsi in difesa dell'Unione Sovietica rappresentano i punti comuni fra *Octubre* e *Die Linkskurve*, va però sottolineata la diversità di approccio ai vari problemi. Rispetto al forte e netto predominio teorico di *Linkskurve*, che ospita nelle sue pagine il dibattito e le riflessioni critiche sull'esistenza e il carattere di una eventuale letteratura proletaria nonchè la polemica fra Brecht e Lukács sull'espressionismo e le opinioni di Lukács sul realismo socialista, *Octubre* si mantiene invece ad un livello molto più pratico, empirico, meno teorico e critico.

Octubre, nonostante si presenti subito come rivista estremamente originale per i contenuti, per la presentazione grafica e per il pubblico che vuole avvicinare, non manca, all'interno del panoramo spagnolo, di alcuni precedenti di riviste che, già seguendo modelli di importazione sovietica,

[185] L'inchiesta, intitolata *Por una literatura proletaria* , cominciò già dal primo numero e chiedeva *¿Qué libro, de cualquier clase de literatura, os ha impresionado más, y por qué?* Nei vari numeri successivi vennero pubblicati varie risposte giunte in redazione.

tentarono di dare voce a una cultura proletaria e rivoluzionaria. Fra queste pubblicazioni vanno segnalate *Post-guerra* (1927-28), *Nueva España* (1930-31), *Nuestro Cinema* (1932-36) e *Sin Dios. Organo mensual de la atea, filial de la Internacional de Librepensadores proletarios revolucionarios*.

Nonostante titolo e sottotitolo della rivista siano eloquenti e non lascino alcun dubbio sulla linea che *Octubre* si propone di seguire, il primo numero riporta in prima pagina un ulteriore dichiarazione programmatica: *Octubre está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado*[186]. L'ultima pagina dello stesso numero reca in basso un testo intitolato *Por una literatura proletaria*, che si ripeterà fino al penultimo numero:

> *Camaradas obreros y campesinos: la revista OCTUBRE no es una revista de minorías. Es una revista para vosotros. Debéis tomar parte en ella, enviándonos vuestras impresiones del campo y de la fábrica, críticas, biografías, artículos de lucha, dibujos. La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores. Los únicos herederos legítimos de toda la ciencia, la literatura y el arte que han ido acumulando los siglos, son los obreros y campesinos, la clase trabajadora, que, como dice Carlos Marx, es la que lleva en sí el porvenir.*[187]

I collaboratori di Alberti e della León provengono tanto dalla Spagna quanto dall'estero: fra questi risaltano i nomi di Aragon, Ehrenburg, Ludwig Renn, Barbusse, Gide, Alejandro Carpentier (narratore cubano) e

---

[186] *Octubre si schiera contro la guerra imperialista, in difesa dell'Unione Sovietica, contro il fascismo, con il proletariato.*

[187] *Octubre*, numero 1, p.21.
Compagni operai e contadini: la rivista OCTUBRE non è una rivista per élite. È una rivista per voi. Dovete prenderne parte, inviandoci vostre impressioni dei campi e della fabbrica, critiche, biografie, articoli di lotta, disegni. La cultura borghese agonizza, incapace di creare nuovi valori. Gli unici eredi legittimi di tutta la scienza, la letteratura e l'arte che si sono accumulate nei secoli sono gli operai e i contadini, la classe lavoratrice, che, come dice Marx, è quella che ha in sé il futuro.

un gran numero di intellettuali russi (fra cui Svetlov, Ehrenburg, Dinamov, Vichnevski, Lunatcharsky, Stalin, Utkin, Gorki, Zelinski, Korsunski, Ivanov, Persov). La maggior parte di questi scrittori giungeranno in Spagna in occasione del *I Congreso de Escritores Antifascistas* svoltosi a Valencia nel 1937.

La rivista presenta una serie di sezioni fisse, fra cui risalta il *Calendario revolucionario* che riporta e commemora eventi ed efemeridi del movimento rivoluzionario internazionale, spesso riferendosi ad episodi di vita comunista (o precomunista) russa o ad eventi dell'imperialismo mondiale. A titolo di esempio nel *Calendario revolucionario* del numero del giugno 1933 (il calendario occupa rispettivamente l'interno della copertina e della controcopertina) si citano al giorno uno due fatti: l'introduzione ad opera del Papa, nel 1501, della censura sulla stampa e, nel 1917, l'Inaugurazione del concilio panrusso, controrivoluzionario, ad opera del clero di Mosca. Al giorno tre sono ricordati i processi a Sacco Vanzetti (1921) e la nascita dell'anarchico Bakunin (1814); il giorno 10 menziona la nascita del Partito Comunista negli Stati Uniti (1920) e l'assassinio Matteotti (1924) e ancora fatti della Rivoluzione francese, motti del 1848 nonché fatti di cronaca contemporanea internazionale. Fissa era anche la rubrica *Notas* che riportava brevemente appunti, notizie e commenti di varia entità ed argomento ad opera della redazione.

I temi di cui esclusivamente si occupa *Octubre* sono le grandi emergenze rivoluzionarie già menzionate: guerra contro l'imperialismo, antifascismo, difesa dell'Unione Sovietica etc. Il trattamento di questi argomenti è di tipo monografico cosicché ogni numero si occupa quasi esclusivamente di uno di questi.

Dal punto di vista grafico risaltano le copertine e, come già detto, l'abbondanza di medi fotografici e visuali all'interno. I fotomontaggi di José Renau (per esempio la copertina del numero 4-5) e Monleón si fanno

eco, secondo Andres Soria Olmedo[188], delle teorie di Brecht e Benjamin sulla trasformazione funzionale delle nuove tecniche artistiche in senso rivoluzionario.

3.1.1 ADELANTO DEL *PRIMER DE MAYO* e PRIMO NUMERO

Il primo maggio del 1933 *Octubre* esordisce con l'uscita di un foglio doppio dal formato di periodico, intitolato *Adelanto de la revista de Octubre* (fig.85). Questi due fogli stampati su carta di bassa qualità dovevano presentare la prossima e imminente uscita della rivista. Questo 'anticipo' di *Octubre* si apre con una riproduzione di Goya *contra la guerra de invasión* e un grido di protesta, *S.O.S.*, firmato da Alberti e terminante con questo appello: *Amigos, Escuchad. ¿Qué? Nos llaman*. Segue una *Declaración de principios*, una lettera di André Gide alla gioventù sovietica ed una breve nota intitolata *Los escritores y artistas franceses contra el fascismo* che riporta dichiarazioni ed appelli di René Crevel, Paul Eluard, Ozenfant e Darius Milhaud. Ma a risaltare più di tutto nell'*Adelanto* del primo di maggio è senza dubbio l'appello intitolato *En favor de nuestros camaradas. Protestamos contra la barbarie fascista que se encarcela a los escritores alemanes*. Questo scritto rappresenta la prima effettiva dichiarazione ufficiale e collettiva dell'intellighènzia spagnola che nel giro di soli tre anni si vedrà impegnata e schierata in prima persona nella resistenza intellettuale e militare antifascista. La prima firma è quella di García Lorca seguita da quella di Alberti, León, Altolaguirre, Concha Méndez, Luis Buñuel e altre ancora. L'ultima pagina dell'*Adelanto*, venduto a venti centesimi, riporta un bollettino di iscrizione a *Octubre* in cui appaiono i prezzi previsti per la rivista, una pesetas e mezzo per il singolo numero e qualche sconto sugli abbonamenti. Come si è già avuto

[188]A. Soria Olmedo, *Presentación e inventario de Octubre*, in «Letras del Sur», 1978, (1), p.4.

modo di analizzare i prezzi furono poi drasticamente ridotti, esattamente ad un terzo per il numero sciolto. Il bollettino fissa tra l'altro la sede della redazione in Calle Marqués de Urquijo 45, coincidente con l'indirizzo privato degli Alberti.

L'esordio di *Octubre*, non fosse per il già citato motto, non reca un vero e proprio editoriale programmatico e di presentazione della redazione, redazione di cui peraltro mai si citeranno per esteso e completo i nomi del comitato direttivo, basicamente animato da Alberti e dalla León con l'aiuto di qualche amico *comprometido*, fra cui Emilio Prados e Arconada. Il primo numero risulta quasi interamente dedicato a temi antifascisti con tre articoli principali: *Su héroe* di Ilia Ehremburg, *La verdad sobre el incendio del Reichstag. Revelaciones por el ex diputado alemán Ludvig*, cronaca degli avvenimenti tedeschi di cui gli stessi Alberti e León furono testimoni oculari nella Berlino del 1933, e da ultimo l'articolo di Juan Piqueras, *Kuhle Wampe y el cine proletario*. Quest'ultimo tratta del film di Osttwalt, Brecht e Eisler sulla storia dell'omonima comune berlinese, realizzato nel 1932 e uscito in Spagna nel 1933. Oltre alla rassegna del film l'autore si sofferma ad analizzare i meccanismi capitalistici di produzione e distribuzione cinematografici. Appare così dal principio l'interesse profondo che *Octubre* ha per il cinema, mezzo di comunicazione potentissimo e dall'enorme portata rivoluzionaria, specie per chi si deve rivolgere a masse spesso analfabete. *Octubre* intratteneva tra l'altro uno stretto rapporto con la redazione di *Nuestro Cinema*[189], di cui tra l'altro sottoscriverà alcuni manifesti.

Con questi tre articoli *Octubre* si tinge da subito di un acceso e caldo antifascismo certamente memore della recentissima esperienza umana che i due direttori portavano con sé in Spagna dopo il 'soggiorno' berlinese in cui assistettero all'ascesa del partito nazionalsocialista.

[189] Rivista con sede a Parigi, Barcellona e Madrid; 1932-35; direttore Juan Piqueras.

Dal punto di vista letterario e poetico risaltano, oltre alla pubblicazione di una lettera di Engels a Minna Kautsky, la *Antología folklórica de cantares de clase* (fig.87) raccolta di ventritre componimenti popolari (20 *coplas* e tre *soleares*). Nella breve nota introduttiva, non firmata ma difficilmente attribuibile ad altri se non allo stesso Alberti, si spiega come, al fianco di una poesia colta ed ufficiale, scritta e fruita dalla *clase dominante*, si siano diffusi i *cantares*, opera di poeti anonimi che, dalle sedi geografiche più lontane, sono andati coltivando l'arte minore della *copla*.

> *Ella, mejor que nadie, ha ido registrando toda la vida nacional, todos los dolores de la clase oprimida, en sus oficios, en sus empleos, en sus profesiones, en la intimidad de su familia, en sus alegrías, en todas sus reacciones como ser humano, en sus partecipaciones históricas. Mineros, pastores, marineros, soldatos, anarquistas, mendigos, encarcelados, descreídos, contrabandistas, nos dejan expresados los horrores de su vida. Pero la copla no se para, sigue el proceso revolucionario de los que la crean. El despertar de la conciencia de clase de proletarios y campesinos empieza ya a cantarse por los campos, calles, plazas y tabernas.*[190]

---

[190] *Octubre*, num. 1, p. 2.

Questa, meglio di qualsiasi altro genere, è andata registrando tutta la vita nazionale, tutti i dolori della classe oppressa, nei suoi mestieri, impieghi, nelle sue professioni, nell'intimità della sua famiglia, nelle sue gioie, in tutte le sue reazioni come essere umano, nelle sue partecipazioni storiche. Lavoratori di miniera, pastori, marinai, soldati, anarchici, mendicanti, carcerati, miscredenti, contrabbandieri, ci lasciano espressi gli orrori della loro vita. Tuttavia la copla non si ferma, segue il processo rivoluzionario di coloro che la creano. Lo svegliarsi della coscienza di classe di proletari e contadini comincia già a cantarsi nei campi, per le strade, nelle piazze e nelle osterie.

Lechner (in op. cit., pp.88-89) obietta sulla veridicità critica e filologica di questa ricostruzione della storia della poesia popolare spagnola, sottolineando che da un lato questa evoluzione in senso politico e rivoluzionario è difficilmente dimostrabile e dall'altro che molte delle *coplas* non sono in senso stretto *cantares de clase* ma solo riflettono aspetti della vita quotidiana di una certa classe sociale.

Al fianco delle *coplas* quattro piccole vignette in bianco e nero riportano disegni di gusto tipicamente popolare accompagnati da alcuni versi di commento: *Una mujer varonil desarma a un guardia civil* o ancora *En los pueblos el santero por besar una estampita saca a los tontos dinero; Porque no tengo dinero me echa de casa el casero* ed infine *Diez hijos y sin tener pan que darles a comer*[191] (fig.87).

Un lungo componimento di Prados, *No podréis*, dal ritmo martellante e anaforico, si fa espressione dell'indignazione del poeta per le classi dominanti cui viene vaticinata un futuro annientamento, perché, come scrive Prados, *no habrá ningún alivio para los que olvidaron que eran hombres, ningún descanso a aquellos que conocieron la ignominia y no se levantaron para combatirla…*[192]

La poesia è anticipata da qualche parola:

> *Ya en España, como en los otros paises, al crecer la ola revolucionaria, los poetas, saliendo del rincón de su intimidad, situación mística a que los llevó la decadencia creadora de su clase, se incorporan al proletariado. Emilio Prados, poeta de Málaga, es uno de ellos. Pertenece a la generación de los que ahora tienen treinta años y que formaron, durante la Dictadura de Primo de Rivera, el grupo (apolitico) más importante de la poesía burguesa española. Contra el egoísmo y la injusticia criminales de la burguesía es este poema.*[193]

---

[191] *Una donna virile disarma la guardai civile; Nei paesi il santero, il sacrestano prende denaro dai tonti per il fatto di far baciare un'immaginetta; Il proprietario mi caccia di casa perchè non ho soldi; Dieci figli senza avere il pane per farli mangiare.*

[192] *Non ci sarà nessun sollievo per coloro che dimenticarono di essere uomini; nessun riposo per chi vide la ignominia e non si alzò per combatterla…*

[193] *Octubre*, num. 1, p.14.

In Spagna, come negli altri paesi, al crescere dell'ondata rivoluzionaria, i poeti uscirono dal loro angolino intimo, situazione mistica cui li condusse la decadenza creativa della loro classe e si unirono al proletariato. Emilio Prados, poeta di Malaga, è uno di questi. Appartiene alla generazione di coloro che ora hanno trent'anni e che formarono, durante la dittatura di Primo de Rivera, il gruppo

Va considerato fino a che punto la problematica della poesia di Prados rimandasse e affondasse in tensioni profondamente religiose e spirituali (non si dimentichi il periodo che Prados trascorse in isolamento in un eremo); Prados risulta ossessionato dall'idea del corpo perseguitato, corpo che, come il mondo, è prigione dello spirito. L'anima si vedrebbe realizzata solo attraverso la sua uscita nel mondo esteriore, attraverso un compromesso che si traduce in parola e voce ed è da questo che ne viene la lettura quasi evangelica che Prados fa della sua insistente ricerca e aspirazione di giustizia sociale.

Di particolare rilevanza e valore grafico sono le copertine (e controcopertine) con cui verranno aperti i vari numeri di *Octubre*. La copertina del primo numero (fig.86) presenta sotto al titolo il breve sommario e quindi la foto di una contadina con il figlio sullo sfondo di un muro grezzo che sembra essere quello interno di una casa. Il testo affianco recita: *Así son las mujeres de los campesinos de España que luchan y sufren por la posesión de la tierra*[194]. La controcopertina (fig.88) riporta gli ultimi giorni menzionati del *Calendario revolucionario* e la foto di due bambini contadini al cui lato è inserita la poesia poi raccolta con alcune varianti in *Poesías Completas* in cui Alberti denuncia la miseria in cui sprofondava la classe contadina spagnola:

Los niños
De Extremadura
Van descalzos.
¿Quién les robó
los zapatos ?
Les hiere
El calor y el frío.

(apolitico) più importante della poesia borghese spagnola. Contro l'egoismo e l'ingiustizia criminali della borghesia va questa poesia.

[194] *Così sono le mogli dei contadini di Spagna che lottano e soffrono per il possesso della terra.*

¿Quién les quitó
Los vestidos?[195]

3.1.2 SECONDO NUMERO. CONTRO L'IMPERIALISMO

Il secondo numero di *Octubre* esce nel luglio-agosto del 1933 e si presenta come interamente concentrato sulla preoccupazione nei confronti della guerra imperialista e la conseguente e necessaria difesa dell'U.R.S.S. Il richiamo antibellicistico in prima pagina, *¡Uníos contra la guerra imperialista!* può essere considerato editoriale del numero e, dopo l'apertura con la frase di Lenin, *La lucha contra la guerra está lejos de ser cosa fácil*, si unisce alla campagna internazionale che veniva promossa in quei mesi conto la guerra, definendo il fascismo tedesco uno degli ultimi fenomeni del capitalismo. Legati a questo tema sono le poesie, di carattere marcatamenete panfletario, di Pascual Plá y Beltrán, *¡Gritamos!* e di Alberti il cui componimento, *La iglesia marcha sobre la cuerda floja*, è affiancato da riproduzioni di due disegni di Goya (1808), *Que se rompe la cuerda* e *No se puede mirar* aspramente critici e satirici rispetto a personaggi ecclesiastici. Allo stesso modo il componimento di Alberti è ridondante di attacchi all'istituzione ecclesiastica, uno dei supporti più solidi della reazione spagnola.

L'argomento militare torna nella maggior parte dei testi: *La guerra química en lo porvenir*, *Documentos secretos del espionaje internacional*, *El capitalismo y la preparación de la guerra* (Pedro Salinas).
Di profonda qualità sono i contributi stranieri: testi di Henri Barbusse, *Los extranjeros*, di Ludwig Renn, *Mi libro "Guerra"*, di Dinamov, *La literatura y la preparación de la guerra*, di Vichnevski, *La caballería de Budion*. Tanto ardore antibellicista porta Alberti ad aggiungere alcuni versi

[195] *I bambini della Extramadura camminano scalzi. Chi gli ha rubato le scarpe? Li ferisce il caldo ed il freddo. Chi gli ha tolto i vestiti?*

alla poesia di Luis Aragon, *¿Conoces el pais de los obreros?*[196], in cui il poeta francese canta tutti gli aspetti che più lo entusiasmavano della vita in U.R.S.S.; i versi che Alberti aggiunge colorano di un tono bellicista in favore e difesa del paese degli operai in pericolo e si appella alle coscienze dei *camaradas* perché si alzino contro le minacce: *Escucha. Se oyen balas contra la Unión Soviética*[197].

Sempre nell'ambito della lotta contro la guerra imperialista resta l'articolo dedicato al cinema: *El cine y la propaganda de guerra.* L'autore, Inga (sic), tratta del tema del guerriero nella cinematografia borghese esortando a confrontare film di guerra prodotti dalla borghesia con film o documentari registrati su un reale campo di battaglia.

> *En los primeros los soldatos son buenos chicos que golpean las caderas de las muchachas invadidas y que cuando vuelven al ataque, convertidos en héroes, aún tienen un ratito para cantar en medio de la paz de las trincheras. En el segundo, miserables, con barro, cansados, desechos, van y vuelven cegados, cogidos en la trampa del patriotismo con un miserable, triste dolor humano. Pero esos kilómetros de film se guardan para las autoridades militares, son terriblemente realistas e impresionan los débiles nervios de la burguesía que va al cineo abre excesivamente los ojos del proletariado que los mira.*[198]

---

[196] La stessa poesia apparirà nella rivista organo della *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, El Mono Azul* (num.40, 11 novembre 1937).

[197] *…ascolta, si odono spari contro la Unione Sovietica.*

[198] *Octubre*, num.2, p. 31.
Nei primi i soldati sono bravi ragazzi che danno pacche sui fianchi delle ragazze invase e che quando tornano all'attacco, convertiti in eroi, ancora trovano un attimo di tempo per cantare in mezzo alla pace delle trincee. Nei secondi sono miserevoli, sporchi di fango, stanchi, disfatti, vanno e vengono accecati, caduti nella trappola del patriottismo con un infimo e triste dolore umano. Però questi kilometri di film sono custoditi dalle autorità militari, sono terribilmente realistici e impressionano i deboli nervi della borghesia che va al cinema o aprono eccessivamente gli occhi del proletariato che li guarda.

Ancora legato alla guerra è l'articolo della León che affronta il tema da una prospettiva opposta, quella della pace, nel testo intitolato *El país que se enriqueció en la paz.*

Non c'è quindi in questo numero articolo che si allontani dal tema della guerra, eccezion fatta per il contributo giunto, come tanto atteso e richiesto, da un giovane operaio che invia la sua poesia *Elegía a una fábrica*, definita da Lechner un buon esempio di poesia *comprometida.* Qui il tema della fabbrica vuota, che riapparirà più tardi in Pablo Neruda, è trattato con grande ricchezza di immagini. Di Rodrigo Fonseca, *auténtico poeta proletario que se incorpora en la Revolución*[199], la redazione di *Octubre* pubblica anche la lettera con cui questi si presenta, quasi a sottolineare l'avvenuto contatto e convolgimento con il proletariato:

> *…tengo 24 años. Soy obrero fotógrafo. Hasta hace un par de meses yo no había escrito poemas. En general, soy un ignorante. No he tenido dinero para estudiar nada metódicamente.*
>
> *…Ocupado en trabajar nueve horas diarias, apenas me queda tiempo para nada más. Ahora, la crisis ideológica y estética están remontadas, la primera sobre todo. En la última aún vacilo…*[200]

In copertina viene riprodotta la foto di un soldato della marina sovietica (identificabile grazie alla divisa e alle scritte sul berretto) mentre intona probabilmente l'inno (fig.89).

---

[199] Così viene definito dalla redazione nelle brevi righe che introducono la sua *Elegía a una fábrica.*

[200] *…ho 24 anni. Sono operaio fotografo. Fino ad un paio di mesi fa io non avevo composto poesie. In line adi massima, sono un ignorante. Non ho avuto soldi per studiare qualcosa metodicamente.*
…Occupato a lavorare nove ore al giorno, appena mi resta il tempo per qualcos'altro. Ora la crisi ideologica ed estetica sono superate, soprattutto la prima. Nell'altra ancora tentenno…

3.1.3 TERZO NUMERO

Il terzo numero di *Octubre*, sebbene sia tematicamente più vario dei due precedenti, si orienta, a parte alcuni articoli di argomento spagnolo, sul tema dell'America e dell'oppressione dei suoi popoli e minoranze. Alejo Carpentier, collaboratore di origine cubana che Alberti conobbe nel suo primo viaggio a Parigi del 1931, firma *De la revolución cubana. Retrato de un dictador*. Emilio Delgado commenta una selezione di *Canciones de los negros de Norteamérica* e presenta il poeta nordamericano di colore Langston Hughes la cui famosa poesia *Yo también canto América* (*I, too, sing America*)[201] appare in questo numero per la prima volta in Spagna. Sempre sul tema americano vengono pubblicate istantanee tratte dal film *¡Viva México!* di Eisenstein a cui C.M.Arconada dedica una nota sulle disavventure del film negli Stati Uniti. Il tema americano torna infine nel testo di A. Hurtado Mendoza, *Vida y muerte del indio siringuero.*

Per quanto riguarda poesia e letteratura risaltano in questo numero gli interventi di Prados e Alberti nonchè l'apertura del numero con una serie di citazioni da Lenin sulla letteratura e sull'arte. Prados pubblica *¿Quién, quién ha sido?*, componimento sorto sull'onda dei repetuti incendi dei raccolti nelle campagne di Córdoba e le conseguenti sollevazioni dei contadini contro il patronato. All'uscita di questo numero di *Octubre* (agosto-settembre 1933) erano già successi i tragici fatti di Castilblanco e quelli, di ripercussione più vasta per la vita nazionale, di Casas Viejas[202].

---

[201] La poesia viene riprodottta in *Octubre* nella traduzione fatta da Jorge Luis Borges nell'autunno del 1931 per la rivista argentina *Sur*. Nella traduzione di Alberti apparirà invece in *El Mono Azul* (num. 29, 19 agosto 1937).

[202] Nel quadro delle numerose sollevazioni popolari che andava soffrendo in quei mesi la Spagna, quella avvenuta nel paese andaluso di Casas Viejas é ricordata come una delle più terribili. L'8 gennaio del 1933 proteste anarchiche ebbero inizio in Barcellona, Madrid e Valencia ma furono rapidamente sedate salvo riscoppiare del tutto inaspettatamente tre giorni dopo, l'11 gennaio, nel piccolo paesino andaluso di Casas Viejas. I manifestanti dichiararono di aderire al comunismo libertario. Durante gli scontri con la polizia la resistenza popolare, guidata da un carbonaio detto Seisdedos, fu fortissima; l'uccisione di due guardie civili provocò la durissima rappresaglia dei militari che presero a bruciare delle case. Il bilancio finale fu di venti morti e una durissima e ferocissima repressione. Simbolo della furia e del martirio che soffrirono i poverissimi contadini andalusi, la tragedia di Casas viejas scosse enormemente le coscienze di tutto il

Come nella precedente poesia, *No podréis*, la denuncia si unisce alla profezia di un'imminente vendetta ma in toni ancora più drammatici.

A pagina 12-13 viene riprodotta una poesia di Alberti, *Himno a las bibliotecas proletarias*, accompagnata da uno spartito musicale di Salas Viu. Una vecchia ed elegante usanza che i giovani poeti del '27 avevano inaugurato sulle pagine lievi e pure di *Ambos* e *Litoral*, torna su *Octubre* non più per celebrare Góngora e la sua fine poesia ma per musicare, a ritmo di marcia, un inno ai lavoratori ed incitarli ad impossessarsi di arte, scienza e storia e spingerli *¡A estudiar para luchar, trabajadores!*

La ricchezza fotografica di questo numero è data, oltre che dalle fotografie tratte dal film di Eseinstein, da una pagina intitolata *Esta no es la Edad Media, es el tiempo presente*, che, con un breve commento, riporta la foto di un cardinale *humildemente vestido de sedas, enjoyado y servido por sus familiares*[203] affiancata da quello del Presidente del Tribunale Supremo inglese con ironici e aspri commenti sulla necessità di parrucche e mantelli di pelliccia per sentenziare. Altre due foto riproducono una esecuzione capitale in Siam: nella prima il condannato implora mentre lo preparano a morire, nella seconda mentre il boia ancora volteggia sulla spinta del colpo, il condannato giace immobile senza testa.

3.1.4 NUMERO QUATTRO-CINQUE. OMAGGIO ALLA RIVOLUZIONE D'OTTOBRE

Il numero doppio dell'ottobre novembre 1933, interamente dedicato alla Unione Sovietica nel sedicesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre,

---

paese. Lo scontento generale e lo scredito per come l'azione venne condotta da parte del governo trasformarono la sollevazione di Casas Viejas in uno degli incidenti che condussero alla guerra civile.
In alcuni discorsi allo scoppio della guerra Franco citerà il caso di Casas Viejas come esempio di come anarchismo e scioperi avevano distrutto il paese. Nel film *Franco, ese hombre*, diretta da Jose Luis Sáenz de Heredia e realizzata nel 1964 la sollevazione di Casas Viejas viene citata come uno dei fatti decisivi che convinsero *el caudillo* ad attaccare la Repubblica.

[203] *Umilmente vestito si sete, ingioiellato e servito dai suoi domestici.*

venne ampiamente annunciato dalla redazione che ne dava già notizia nel terzo numero dove scriveva:

> *Gran extraordinario del mes de Octubre*
>
> *Nuestra revista publicará, como homenaje de los escritores y artistas revolucionarios de España a la Revolución de Octubre, un número especial. Estará ilustrado por magníficas fotografías enviadas expresamente de la U.R.S.S., y colaboraciones de Gorki, Ivanov, Serafimovicht y otros grandes escritores soviéticos. COMPRAD OCTUBRE.*[204]

La prima pagina si apre con un caloroso saluto di *Octubre* ai *camaradas* dell'Unione Sovietica, seguito da un articolo di Stalin su Lenin, *El águila de las montañas,* un breve omaggio a Marx di Arconada, un lungo testo di Máximo Gorki, *V.I. Lenin visto por M. Gorki* e la traduzione in spagnolo di una lettera di Lenin allo stesso Gorki. Per il resto il numero ruota completamente sulla descrizione e su testimonianze della vita pratica, materiale e spirituale nella Russia di quegli anni, dalle cronache della costruzione del Canale Stalin fino a edificanti foto e commenti sull'operosa economia sovietica nei vari settori e ancora pagine con *Viejos documentos de la Revolución de Octubre* in cui brevi commenti accompagnano foto dei giorni rivoluzionari del 1917.

È in questo numero che Alberti pubblica il famoso pezzo, *Un fantasma recorre Europa….* Il componimento, che si può considerare il più riuscito tentativo di poesia politico-marxista da parte di Alberti, unisce il visionario con una interpretazione dialettica della storia attraverso varie immagini; appare in varie pubblicazioni quasi contemporaneamente, dall'ultimo

---

[204]*Octubre*, num.3 (agosto-settembre 1933), p.29.
Grande straordinario del mese di Ottobre. La nostra rivista pubblicherà come omaggio da parte degli scrittori e artisti rivoluzionari di Spagna alla Rivoluzione d'Ottobre, un numero speciale. Sarà illustato da magnifiche fotografie inviate espressamente dall'URSS, e da collaborazioni di Gorki, Ivanov, Serafimovicht e altri grandi scrittori sovietici. Comprate Octubre.

numero di *Héroe* di Altolaguirre fino alla francese *Commune*. Nella stessa linea di visione idealizzata dell'U.R.S.S., in questo solco di romanticismo rivoluzionario, si colloca la poesia di Prados, *Existen en la Unión Soviética*, nella quale si rimette all'U.RS.S. come al paese che è esempio concreto di una realtà sociale giusta. Un testo in prosa apparso nel numero speciale di *Octubre* ha lasciato sconcertata tanta critica: si tratta di *Los que se incorporan* di Luis Cernuda. Le linee di introduzione al pezzo recitano: *Luis Cernuda, poeta andaluz de quien la burguesía no ha sabido comprender su gran valor, se incorpora al movimiento revolucionario*[205]. Si tratta effettivamente della prima esplicita dichiarazione di presa di posizione politica da parte di Cernuda, presa di posizione che, oltre a non avere riflessi sulla sua successiva produzione poetica, non avrà modo di offrire altri esempi di sé. Riguardo alla conversione al comunismo di Cernuda scrisse il poeta valenciano Juan Gil-Albert:

> *En el momento de su colaboración en Octubre, llegó a declararse comunista y no sé bien si engresó en el partido. Pronto se decepcionó. (…) El caso de Cernuda es dificil de precisar, como el de todo el artista; nadie puede dudar de su antifascismo y ha muerto repudiando la España oficial. Fuera de esto, tratar de catalogarlo no es, repito, fácil.*[206]

Effettivamente la posizione di Cernuda va letta all'interno di un suo generale e totale rifiuto delle limitazioni imposte dalle strutture sociali, politiche e ideologiche; lo scontro del poeta s'infrange contro tutti i

---

[205] *Octubre*, num.4-5 (ottobre-novembre 1933), p.125.
Luis Cernuda, poeta andaluso, del quale la borghesia non ha saputo cogliere il grande valore, si incorpora al movimento rivoluzionario.

[206] Citato in Lechner, op. cit., pag. 94-95
Nel momento della sua collaborazione a Octubre, giunse a dichiararsi comunista e non so bene se s'iscrisse al partito. Rapidamente ne fu deluso. (…) Il caso di Cernuda è difficile da precisarsi, come tutto l'artista; nessuno può dubitare del suo antifascismo ed è morto ripudiando la Spagna ufficiale. Al di là di questo, cercare di catalogarlo non è, ripeto, facile.

convenzionalismi e le leggi che, riflettendo niente più che il carattere della classe dominante attentano alla *Verdad de amor y Verdad de vida* che il poeta stesso evoca. I motivi per cui Cernuda 's'incorpora' a una rivista militante come *Octubre* sono perciò le speranze di una rivoluzione che portasse non solo ad un cambio strettamente politico ma, più generalmente, a una svolta della totalità delle condizioni sociali ed esistenziali vigenti. Le ragioni di questo testo in prosa, così come della poesia che apparirà nel numero sei, *Vientres sentados*, sarebbero quindi non differenti alle stesse tematiche che si incontrano in *Los placeres prohibidos* (1931) e non sarebbero strettamente legate a un *engagement* politico ed ideologico in senso stretto ma piuttoste rivolte a una *rebeldia* soggettiva e sui generis.

La ossessione di Cernuda, *salvar la vida*, emerge nelle sue parole come una lotta universale contro il caduco e la morte identificati da una classe sociale dominante vecchia e repressiva delle forze vitali e giovanili :

> *Llega la vida a un momento en que los juguetes individualistas se quiebran entre las manos (…) Mas lo que ven los ojos son canalladas amparadas por los códigos, crímenes santificados por la religión y, en todo lugar, indignantes desigualdades en las que siempre resulta favorecido el estúpido (…) Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruírsela antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. Confío para ésto en uan revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así.*[207]

[207] *Giunge la vita ad un punto in cui i giocattoli individualistici si rompono fra le mani. (…) Quello che gli occhi vedono sono canagliate protette dai codici, crimini santificati dalla religione e, in ogni caso, indignanti disuguaglianze in cui sempre risulta favorito lo stupido. (…) È necessario smettere, distruggere la società caduca nella quale la vita attuale si dibatte imprigionata. Questa società risucchia,*

Dal punto di vista grafico risalta ancora una volta la copertina, realizzata da Josep Renau (fig.92). Il fotomontaggio costruisce, sullo sfondo di una gremitissima Piazza Rossa, un enorme edificio nello stile tipico del realismo socialista, su cui due possenti e forti braccia lavorano montando le ultime parti del tetto. Di fronte al palazzo tre soldati (guardie rosse?) sono schierati, presumibilmente in difesa dell'edificazione dello stato comunista. Sotto ad essi, ai bordi della piazza, una scritta incita: *¡¡Adelante, la fuerza obrera de la civilización y la cultura!* Nel retro di copertina una poesia di Plá y Beltrán, *¡Imitaremos vuestro ejemplo!*, stampata in inchiostro rosso, contorna la fotografia di un lavoratore a dorso nudo che porta in spalla un attrezzo da lavoro e le cui dimensioni risultano parossisticamente ingigantite e sproporzionate dal taglio della foto (fig.93).

Nell'interno di copertina, al fianco della foto di una giovanissima contadina russa, si può leggere:

> *Uno de estos días se cumplirá el aniversario de la revolución rusa. El proletariado mundial, puesto de pie, se elevará de júbilo en un saludo a los heroicos constructores del Socialismo, a los obreros, campesinos y intelectuales de la Unión Soviética. La revista OCTUBRE dedica un extraordinario conmemorando la toma del Poder por los obreros y campesinos. La UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS PROLETARIOS de Valencia, con 125 afiliados, se adhiere incondicionalmente al número-homenaje de la revista OCTUBRE, saludando con voces emocionadas a los trabajadores manuales e intelectuales rusos, prometiéndoles que estamos alerta y dispuestos a cambiar la pluma por el fusil en la primera ocasión.*

---

inaridisce, distrugge le energie giovani che ora stanno sorgendo alla luce. Bisogna darle la morte; bisogna distruggerla prima che lei distrugga tali energie e, con loro, la vita stessa. Confido per questo in una rivoluzione ispirata dal comunismo. La vita si salverà in questo modo.

UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS PROLETARIOS, Valencia. Por el Comité Plá y Beltrán.[208]

Una simile adesione al numero veniva inviata *dall'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris de Catalunya (*AEAR*)*, fra i cui firmatari si ritrova l'operaio Rodrigo Fonseca, e da parte del *Sindicato Unitario de Ferroviarios*. Dal testo inviato e dalle adesioni emerge con chiarezza un modo di guardare all'U.R.S.S. come a un modello, un esempio ideale da seguire 'alla prima occasione' e si rileva che già all'epoca esistevano nuclei pseudosindacali di artisti e intellettuali, prima che si andasse organizzando la *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, sorta dopo il *Primo Congresso di Scrittori per la Difesa della Cultura*, svoltosi a Parigi nel giugno del 1935.

3.1.5 SESTO NUMERO

L'ultimo numero è privo di carattere monografico e appare molto più variegato delle uscite precedenti. L'apertura è lasciata alle parole di Waldo Frank e di Michael Gold che intitolano il loro pezzo *Antifascismo*. Fu in questo numero che si pubblicò il famoso testo di Machado *Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia*, dedicato a Rafael Alberti che nella breve introduzione di elogio al poeta parla de *la edad que se avecina y los poetasque han de surgir cuando una tarea común apasione las almas*[209]. Il breve saggio di Machado interessa soprattutto per la differenza ideologica che si respira rispetto a quella che è la linea politica ortodossa seguita da

[208] *Uno di questi giorni si compierà l'anniversario della rivoluzione russa. Il proletariato mondiale, in piedi, si alzerà di giubilo in saluto agli eroici costruttori del Socialismo, agli operai, contadini e intellettuali dell'Unione Sovietica. La rivista OCTUBRE dedica uno straordinario commemorando la presa di potere da parte degli operai e dei contadini. La UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS PROLETARIOS di Valencia, con 125 affiliati, aderisce incondizionatamente al numero omaggio della rivista Octubre, salutando con voce emozionata i lavoratori manuali e intellettuali russi, promettendo loro che staremo in guardia e disposti a sostituire la penna con il fucile nella prima occasione. UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS PROLETARIOS, Valencia. Per il comitato, Plá y Beltrán.*

[209] *…dell'età che si avvicina e dei poeti che devono sorgere nel momento in cui una missione comune apassiona le anime.*

Octubre. Machado termina identificando comunismo e fraternità umana ed esprimendo parole di ammirazione per la Unione Sovietica facendo della Russia una depositaria di valori prima cristiani che marxisti. La pubblicazione dell'articolo di Machado conferma il carattere aperto, per niente dogmatico e non legato ad una ortodossia di partito rigida e cieca di *Octubre* e sancisce l'inizo di quel processo di formazione di un fronte intellettuale comune che presto si sarebbe trasformato *nell'Alianza de Intelectuales Antifascistas*.

L'articolo *Por qué el campesino Tcheng se hizo rojo*, di Paul Vaillant Coutourier, in cui per la prima volta si fa cenno alla Cina, è affiancato dal *Llamamiento de la Liga de los escritores de izquierda de China*, firmato da Emi-Siao e Victor Fang in qualità di rappresentanti della *Liga de escritores de izquierda*. Il breve richiamo denuncia le insopportabili e misere condizioni di vita del popolo cinese che, *bajo la cruel explotación ilimitada de todos los imperialismos, bajo la burguesía china y los propietarios agoniza privado de toda posibilidad de existencia*[210].

E continua:

> *Os llamamos para que os incorporéis a la cruzada contra la guerra imperialista, contra la ofensiva imperialista, para rescatarnos de la esclavitud de los propietarios de la tierra, de la burguesía y que podamos construir una vida digna de seres humanos. Camaradas, vuestra ayuda puede sernos preciosa. El pueblo chino gime bajo la mano de sus verdugos y llevaréis un rayo de luz a la vida intolerable de los pueblos de Oriente.*[211]

---

[210] *…sottomesso al crudele sfruttamento di tutti gli imperialismi, alla borghesia cinese ed ai proprietari agoniza privato di qualsiasi possibilità d'esistenza.*

[211] *Vi chiamiamo perché vi incorporiate alla crociata contro la guerra imperialista, contro l'offensiva imperialista, per riscattarci dalla schiavitù dei propietari terrieri, della borghesia affinchè possiamo costruire una vita degna di esseri umani. Compagni, il vostro aiuto può esserci prezioso. Il popolo cinese geme sotto la mano dei suoi carnefici e portereste un raggio di luce alla vita intollerabile dei popoli orientali.*

Oltre alla già citata poesia di Cernuda *Octubre* pubblica un altro componimento di Fonseca, *Altona*, sulla decapitazione di tre comunisti ad opera di una squadra nazista e *¿Nos conocéis?*, opera anche questa di un giovanissimo operaio, Renato Ibañez. Il già citato contributo cernudiano, *Vientres sentados*, è un asprissimo attacco alla borghesia tranquilla e pasciuta, politicamente incosciente o indifferente, opportunista e reazionaria del suo paese. Alberti inserisce in questo numero frammenti della sua *Farsa de los Reyes Magos* i cui personaggi sono un *amo* (padrone), il *cura* (prete) ed un *espantapajaros* (spaventapasseri), che rappresenta metaforicamente sia la figura di un bolscevico, sia quella di *un grande y gordo señor*, vestito in frac e cilindro.

Due pagine abbondantemente illustrate riferiscono a proposito della *I exposición de Arte Proletario* (fig.91) svoltasi in Madrid nel dicembre del 1933. La piccola mostra, allestita in una sala dell'Ateneo de Madrid era stata organizzata dalla rivista stessa ed esponeva disegni panfletari da periodico, cartelloni d'agitazione destinati alle strade, montaggi fotografici (Renau, Monleón) nonché più classico materiale pittorico e scultorico. Nell'articolo se ne sottolinea il successo fra i lavoratori:

> *Diariamente, centenares de ellos, a la salida del trabajo, desfilaron ante las obras. Mientras las exposiciones burguesas se mueren de soledad y aburrimiento y el comprador de cuadros desaparece entre los rotos bastidores de la crisis, un nuevo público, una nueva clase, limpios los ojos y clara la conciencia, irrumpe, ávida, en el mundo de la revolución y la cultura.*[212]

A chiare lettere si annunciavano i principi ispiratori dell'esposizione, identici a quelli ribaditi in ogni numero di *Octubre*. Si dichiarava quindi

[212] *Quotidianamente centinaia di loro all'uscita dal lavoro sfilarono davanti alle opere. Mentre le mostre borghesi muoiono di solitudine e noia e il compratore di quadri sparisce tra le tele rotte della crisi, un nuovo pubblico, una nuova classe, limpidi gli occhi e pulita la coscienza, irrompe avida nel mondo della rivoluzione e della cultura..*

che partecipare alla mostra significava essere contro la guerra imperialista, contro il fascismo ed in difesa dell'Unione Sovietica e del proletariato. L'articolo quindi continua passando in rassegna i nomi di coloro che *aceptaban con sus obras estas consignas*: Cristóbal Ruiz. Rodríguez Luna, Pérez Mateos, Julián Castedo, Miguel Prieto, Dario Carmona, José Renau, Monleón, el escultor Alberto, Ravasa, Salvador Bartolozzi, Karreño, A. López-Obrero, Fersal, Muñoz, Yes, Ramón Puyol, José Carnicero, Galán e Isaías Díaz.

Chiude il numero un articolo di Eisenstein, *Código de conducta moral del cinema norteamericano* in cui il regista sovietico commenta un serie di principi professionali elaborati e adottati dalla *Asociación de productores y explotadores del cinema* che dovevano regolare il sistema censorio negli U.S.A. Le norme in questione toccano moltissimi aspetti e sono dettagliatissime quanto piene di moralismi e perbenismi a cui forse nemmeno il cinema degli anni '30 si atteneva. Non a caso l'articolo si conclude con queste parole:

> *¿Se cumple? Los espectadores pueden comprobarlo en la pantalla. El negocio es antes que esta moral de vieja solterona burguesa.*[213]

Mentre la copertina del sesto numero (fig.94) si apre con due foto generiche di lavoratori spagnoli, più pregnante è la controcopertina (fig.95) che riporta e confronta le *Necesidades de los obreros soviéticos* con le *Necesidades de los obreros y campesinos españoles.* Fra le prime risalta (tratte da trasmissioni radiofoniche russe) la richiesta di informazioni su Anatole France e su dove si possano comprare i suoi libri dato che …*no es fácil satisfacer en nuestra estepa las necesidade intelectuales*[214] oppure c'è chi chiede che la radio dia notizia delle vite di uomini illustri: Goethe,

[213] *Vi si adempie? Gli spettatori possono verificarlo sullo schermo. Gli affari vengono prima di questa morale da vecchia zitellona borghese.*

[214] *…non è facile soddisfare nella nostra steppa le necessità intellettuali.*

Hugo, Puchkin e trasmetta più opera classica. Alla tanto “privilegiata” condizione degli operai russi la redazione contrappone “materialisticamente” quella disperata e drammatica degli spagnoli che chiedono libertà politiche, lavoro per i disoccupati, riforma agraria e pane!

3.2 Caballo verde para la poesía

> *Ese concepto del arte por el arte es una cosa cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.*[215]

Buttare via i gigli per mettersi nel fango con il proprio popolo è la drammatica necessità intellettuale cui Lorca fa riferimento nell'ultima intervista, rilasciata poco tempo prima del suo assassinio da parte delle truppe falangiste. Dichiarando *cursi*, pacchiano, il concetto di arte pura Lorca dimostra la sua adesione incondizionata a quell'ideale di arte impura, di *poesía oliente a orina y a azucena*[216] che Neruda aveva lanciato solo pochi mesi prima nel famoso manifesto-editoriale *Sobre una poesía sin pureza* della rivista da lui diretta *Caballo verde para la poesía.*

Dopo un primo, sfortunato e quasi anonimo passaggio in Spagna nel 1927, Neruda vi torna nel 1934, in qualità di rappresentante diplomatico del Cile, dopo alcuni anni trascorsi a Ceylon. Come dichiarò lui stesso:

> *Quando tornai in Spagna, nel 1934, il panorama era mutato (…) Nella Spagna del 1927 il concetto generale della poesia era meccanico, esteriore, influenzato dai futuristi, dagli ultraisti, ecc., che tendevano a fare di essa*

---

[215] F. García Lorca, Intervista del 1936, in *Obras Completas*, a c. di Arturo del Hoyo, vol.3, Madrid, Aguilar, 1986.
Questo concetto dell'arte per l'arte è una cosa crudele se non fosse fortunatamente pacchiana. Nessun uomo vero può credere ancora in questa inezia dell'arte pura, dell'arte per l'arte stessa. In questo momento drammatico del mondo l'artista deve piangere e ridere con il suo popolo. Bisogna lasciare il ramo di gigli e mettersi nel fango fino alla cintura per aiutare chi cerca i gigli.

[216] *…poesia odorante di orina e gigli.*

una sorta di gioco di combinazioni acustiche e retoriche. Da questo clima vanaglorioso, ma inutile, sorse il libro di Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, proprio nel momento in cui l'energia che stava per prorompere era di profonda umanità in ogni settore della vita. Nel 1934 accade tutto l'inverso: si ha la fioritura della Repubblica, e con essa, fresca di realtà e copiosa di elementi creativi, una generazione di poeti che era la prima dopo il Secolo d'Oro. Arrivai, perciò, in una situazione unica per me. Ciò significava per un americano, né più né meno, assistere alla nascita d'una Repubblica che attendevamo con tanta ansia. Questa Repubblica aveva fatto scomparire gli scarabei della monarchia e portava con sè l'uomo puro e nuovo: una nuova consapevolezza. Quando scesi dal treno mi stava aspettando una sola persona con un mazzo di fiori in mano: era Federico (García Lorca). Pochi poeti sono stati trattati come sono stato trattato io in Spagna. (…) Forse il fatto più significativo di tutti fu che, quando si cercò di pubblicare una rivista, si volle che la dirigessi io. Così uscì El caballo verde para la poesía, stampata da Manolo Altolaguirre e da me diretta. Il sesto numero non si poté vendere perché nel mese di luglio del 1936 scoppiava la guerra. (…) Profonda influenza ebbe sulle mie idee politiche la coraggiosa condotta di Rafael Alberti, che era già un poeta popolare e rivoluzionario…[217]

Il ritorno di Neruda in Spagna nel 1934 suscitò tanta impressione che nel 1935 le *Ediciones Plutarco* presentavano i suoi *Tres cantos materiales*, con una presentazione firmata da quasi tutti i rappresentanti della generazione

[217] Citato da V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, p. XXXVI.

del ’27 cui si univano esponenti più giovani: Rafael Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Diego, León Felipe, García Lorca, Jorge Guillén, Salinas, Hernández, Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Rosales, Serrano Plaja e Vivanco. L’accorato elogio a Neruda recita:

> *Chile ha enviado a España al gran poeta Pablo Neruda, cuya evidente fuerza creadora, en plena posesión de su destino poético, está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano. (…) Al reiterarle en esta ocasión una cordial bienvenida, este grupo de poetas españoles se complace en manifestar una vez más y públicamente su admiración por una obra que sin disputa constituye una de la más auténticas realidades de la poesía de lengua española.*[218]

Caballo Verde para la poesía vede quindi la luce in una Madrid ancora libera nell’ottobre del 1935. Se secondo Bodini[219] quello che oggi si chiamerebbe il “progetto editoriale” fu opera ancora una volta della fortunata collaborazione dei due malaghegni Prados e Altolaguirre, che ne proposero poi la direzione al poeta cileno, altre fonti e lo stesso Neruda non menzionano la partecipazione di Prados, se non come collaboratore del terzo numero. Nelle sue memorie Neruda ricorda infatti che *Altolaguirre llegó un día por mi casa y me contó que iba a publicar una hermosa revista de poesía con la representación de lo más alto y lo mejor de España*[220].

---

[218] Citato da J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers, 1968, p.98.
Il Cile ha mandato in Spagna il grande poeta Pablo Neruda la cui evidente forza creatrice, in pieno possesso del suo destino poetico, sta producendo opere personalissime, per l’onore della lingua castigliana. (…) Nel ribadirgli in questa occasione un cordiale benvenuto, questo gruppo di poeti spagnoli si compiace nel manifestare ancora una volta e pubblicamente la sua ammirazione per un’opera che senza ombra di dubbio costituisce una delle più autentiche realtà della poesia di lingua spagnola.

[219] V. Bodini, op. cit., p. XCIII.

[220] P. Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 168.
Altolaguirre giunse un giorno a casa mia raccontandomi che stava per pubblicare una bella rivista di poesia che rappresentasse quanto di più alto e migliore vi fosse in Spagna.

Senza giri di parole il poeta tipografo dichiara a Neruda che solo una persona avrebbe potuto dirigerla *y esa persona eres tú*. Neruda, ricordando che *había sido un épico inventor de revistas*, fra le quali cita *Caballo de bastos* (Cavallo di bastoni; Cile, 1925), accetta la direzione del nascente *Caballo verde para la poesía* propostagli da quel *poeta con vocación de imprentero* che era Altolaguirre. A proposito di Altolaguirre e della sua attività di tipografo scriverà anni dopo Neruda:

> *…un impresor glorios cuyas propias manos enriquecían las cajas con estupendos caracteres bodónicos. Manolito hacía honor a la poesía, con la suya y con sus manos de arcángel trabajador. (…) Cuánto fulgor despedían las estrofas áureas y esmaltinas del poema en aquella majestuosa tipografía que destacaba las palabras como si estuvieran fundiéndose de nuevo en el crisol. (…) Me gustaba ver a Manolito, siempre lleno de risa y de sonrisa, levantar los tipos, colocarlos en las cajas y luego accionar con el pie la pequeña prensa tarjetera.*[221]

Come ammonisce Lechner, *le pasa a la revista un poco lo que al caviar, a que muchos se refieren y que sólo pocos conocen*[222]. Così vari studi fanno riferimento a cinque numeri pubblicati di *Caballo Verde* più un sesto la cui uscita sarebbe stata bloccata dallo scoppio della guerra civile. Alla confusione, dovuta anche alla difficoltà degli studi durante la lunga stagione franquista e alla scarsa reperibilità di copie originali, per la

---

[221] Ibid., pp. 168-9.
…un tipografo glorioso, le cui mani arricchivano le casse tipografiche con stupendi caratteri bodonici. Manolito faceva onore alla poesia con la sua poesia e con le sue mani di arcangelo lavoratore. (…) Quanto fulgore emanavano le strofe auree e smaltate della poesia in quella maestosa tipografia che faceva risaltare le parole come se stessero fondendosi nuovamente nel crogiolo. (…) Mi piaceva osservare Manolito, sempre ricco di risate e sorrisi, alzare i caratteri, collocarli negli spazi e quindi azionare con il piede la piccola macchina tipografica.

[222] J.Lechner, *Nota preliminar*, introduzione alla ristampa di *Caballo verde para la poesía*; Glashütten im Taunus, Verlag Detlev Auvermann KG, 1974.
…succede alle riviste un po' quello che succede al caviale, di cui tutti parlano ma che pochi conoscono davvero.

maggior parte perse o distrutte in tempo di guerra, contribuì lo stesso Neruda che nelle sue *Memorias* scrive: *de mi Caballo Verde salieron a la calle cinco números primorosos, de indudable belleza*[223]. Tuttavia, come ricorda Lechner, in una lettera firmata a Parigi il 12 novembre 1965 Neruda si riferisce al numero doppio 5-6 con queste parole: *se imprimió y quedó sin salir a la calle un solo ejemplar*[224] e alla controversia pone definitivamente fine in un'altra lettera del 1973 indirizzata a Detlev Auvermann, editore della ristampa tedesca in cui ricorda:

> *Con respecto a CABALLO VERDE estoy, naturalmente, muy contento de su reimpresión. Lástima grande que el número doble 5 y 6, totalmente impreso, se quedó para siempre con la imprenta de Manuel Altolaguirre, en Madrid, y nunca se logró rescatar un solo ejemplar. Iba a aparecer justamente en los días que estalló la Guerra Civil. Sólo faltaba coser los pliegos y agregar las tapas.*[225]

Come ricorda il poeta, infatti, *la revista debía aparecer el 19 de julio de 1936, pero aquel día se llenó de pólvora la calle*[226]. Il numero doppio che non uscì mai dalla tipografia di Altolaguirre si stava preparando già dal dicembre del 1935, infatti una nota nel terzo numero lo annunciava come

---

[223] P. Neruda, op. cit., pp. 168-9.
…*del mio Caballo Verde uscirono cinque numeri eccellenti di indubitabile bellezza.*

[224]Citato da J.Lechner, *Nota preliminar*, introduzione alla ristampa di *Caballo verde para la poesía*, cit.
…*si stampò e restò lì senza che ne arrivasse alla strada un solo esemplare.*

[225] Lettera di Pablo Neruda a Detlev Auvermann (15 maggio 1973), direttore dell'editoriale che ripubblicò *Caballo Verde para la poesía.* La lettera è pubblicata in apertura del volume di riedizione della rivista.
Riguardo a CABALLO VERDE sono, naturalmente, molto soddisfatto della sua riedizione. Grande pena è il fatto che il numero doppio 5 e 6, completamente stampato, restò per sempre con la attrezzatura tipografica di Altolaguirre a Madrid e non si riuscì mai a riscattarne un solo esemplare. Doveva apparire giusto nei giorni in cui scoppiò la Guerra Civile. Bisognava soltanto cucirne i fogli e aggiungere le copertine.

[226]P. Neruda, op. cit., p. 169.
La rivista doveva appparire il 19 di luglio del 1936 ma quel giorno le vie si riempirono di polvere da sparo.

interamente dedicato *a la memoria del grande y olvidado poeta Julio Herrera y Reissig* e chiedeva aiuti e collaborazioni rivolgendosi in particolare a *nuestros amigos uruguayos*.

I quattro numeri di *Caballo Verde* uscirono quindi, a cadenza mensile, dall'ottobre del 1935 al gennaio 1936. La rivista veniva venduta solo in alcune librerie di Madrid al prezzo, decisamente non popolare, di 2,50 pesetas[227]. Per comprendere la 'artigianalità' del prodotto, che certo non si avvantaggiava di un circuito editoriale e distributivo solido e provato né, forse, a questo aspirava, è significativo un commento apparso nel numero quattro della *Hoja Literaria*, rivista di Barcellona:

> *Afirmamos no conocer al Caballo Verde para la poesía recientemente aparecido en Madrid. Y no lo conocemos porque aún no ha llegado a Barcelona. Dos meses –apareció en octubre- es mucho tiempo para no haber cubierto, aun a paso de burro cojitranco, la distancia que media entre Madrid y Barcelona. ¿Es que se trata de un caballo de ruedo taurino que para que atraiga la querencia del toro ha sido pintado de verde? No lo creemos. El Caballo Verde, raro ejemplar de la fauna americana, es, a lo que parece, un joven magnífico potranco de dos meses de edad que corretea por las letras españolas, como un corral de caliente y húmedo estiercol. Entonces, ¿por qué no está aquí ya, entre nosotros, luciendo su fina estampa entre andaluza y americana? ¿Teme al mar? ¿Teme que el mar –el mar griego y romano- le dispinte y descubra que se trata de un viejo mulo, más que su padre?* [228]

[227] Si ricordi che il prezzo di *Octubre* (1933-34) era di 50 centesimi di pesetas mentre *Mono Azul* (1936-38) verrà venduto, negli anni della guerra, ad un prezzo che oscillava fra i 10 e 50 centesimi.

[228] Citato da López de Abiada, *Notas sobre Caballo verde para la poesía*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 1986, num.430, p. 152.

La tipografía pulcra y primorosa[229] era, come si è già detto, opera ancora una volta di Manuel Altolaguirre e della moglie Concha Méndez.

> *Como en toda las revistas anteriores de las que fueron responsables, Caballo Verde tenía una presentación magnífica que desdecía todo aquel aspecto de impureza de que se le hacía -y se le ha venido haciendo- responsable. En este sentido la publicación madrileña seguía las pautas de belleza y tipográficas estatuidas en su cenit durante la década pasada. Se utilizaban varios colores, y la novedad de variar los mismos en los titulares de los poemas, e incluso la inclusión de tinta azul.*[230]

L'inconfondibile eleganza che i due tipografi imposero alla rivista si può rilevare nel formato di 22,50 cm per 29 cm, nella carta liscia di color *agarbanzado*, un color beige-cece e nelle tinte che spaziano dal rosso al nero, dal verde all'azzurro (in due tonalità, chiaro e scuro) a seconda dei componimenti (fig.97,98). Ricchezza insolita anche nell'uso dei vari caratteri tipografici: nelle pagine composte a mano Altolaguirre da sapiente sfoggio del suo, notoriamente preferito, tipo Bodoni che maneggia in corpo

---

Affermiamo di non conoscere Caballo Verde para la poesía, recentemente apparso in Madrid. E non lo conosciamo perché ancora non è arrivato a Barcellona. Due mesi, è apparso in ottobre, è molto tempo per non aver coperto, anche al passo di un asino claudicante, la distanza che separa Madrid da Barcellona. Si tratta forse di un cavallo da arena taurina che per attrarre l'affetto del toro è stato dipinto di verde? Non lo crediamo. Il Caballo Verde, raro esemplare della fauna americana, è, per quello che sembra, un giovane magnifico puledro di due mesi d'età che scorrazza per le lettere spagnole, come fosse un cortile di caldo e umido sterco. Allora, perché non si trova già qui, fra di noi, sfoggiando la sua raffinata immagine metà fra andalusa e americana? Teme il mare? Teme che il mare, il mare greco e romano, gli cancelli la pittura e scopra che si tratta di un vecchio mulo piuttosto che di suo padre?

[229] J.Lechner, *Nota preliminar*; introduzione alla ristampa di *Caballo verde para la poesía,* cit.
La grafica accurata ed eccellente.

[230] C.A. Molina, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950),* Madrid, Ediciones Endymion, 1990, p. 156.
Come in tutte le riviste precedenti di cui furono responsabili, Caballo Verde aveva una presentazione magnifica che contraddiceva completamente quell'aspetto di impurezza del quale si faceva –e si è andati facendola-, responsabile. In questo senso la pubblicazione madrilena seguiva le norme di bellezza e tipografiche che avevano raggiunto il loro zenit durante il decennio passato. Si utilizzavano vari colori, e la novità di variare gli stessi fra i vari titoli delle poesie e anche l'uso del colore azzurro.

8, 9 e 12[231]. A parte il primo numero, composto di ventiquattro pagine, tutti gli altri ne presentano venti non numerate. La copertina, sobria ed equilibrata, era stampata con due tinte, rosso e verde su carta vergata e i numeri venivano rilegati, sempre dalle pazienti mani dei due poeti tipografi, Manuel e Concha, con filo verde (fig.96,99).

Riguardo al titolo, probabilmente memore di quel *Caballo de bastos* che il poeta diresse in Cile, racconta Neruda:

> *A Rafael Alberti no le gustó el título:*
>
> *-¿Por qué va a ser verde el caballo? Caballo rojo debería llamarse.*
>
> *No le cambié el color. Pero Rafael y yo no nos peleamos por eso. Nunca nos peleamos por nada. Hay bastante sitio en el mundo para caballos y poetas de todos los colores del arco iris.*[232]

Effettivamente questa simbologia cromatica, ad uno sguardo attento, si fa pregnante e molto significativa. Non è un caso infatti che le pagine in carta cuché di *Octubre*, rivista votata a consacrare e celebrare la rivoluzione rossa, distribuiscano rossi con una abbondanza senza pari. In una bicromia pressoché assoluta, la rivista diretta dal *poeta en la calle* si gioca tutta nel contrasto fra rosso e nero con qualche rara e isolata virata di verde. Il rosso, colore della passione impulsiva ed indomita, simbolizza in *Octubre* il colore pieno della bandiera della rivoluzione comunista, *la sangre derramada* nella lotta, nonché la cappa del torero che si confronta con la morte. Di contro il verde si fa veicolo di messaggi di speranza,

---

[231] Nel loro articolo Cantarellas e Genè svolgono un'accurata analisi dei tipi usati da Altolaguirre in *Caballo verde*. La gamma tipografica che sfoggiò il poeta fu considerevole, combinando una media di 5/6 tipi e altrettante misure per un solo numero della rivista.
Il carattere Bodoni, inciso da Giambattista Bodoni, tipografo editore parmense, è facilmente distinguibile per la semplicità ed il nitore.

[232] P. Neruda, op. cit., p. 169.
A Rafael Alberti il titolo non piacque:
-Perché dev'essere verde il cavallo? Cavallo rosso dovrebbe chiamarsi.
Non gli cambiai il colore. Però io e Rafael non litigammo per questo. Non litigammo mai per nessuna ragione. C'è abbastanza spazio nel mondo per cavalli e poeti di tutti i colori dell'arcobaleno.

simbolizzando la vita nella sua pienezza, la natura, il rinascere ciclico e una certa *joie de vivre* ma pure l'angosciato grido del romance lorquiano, *¡Verde que te quiero verde!*. In quanto al cavallo:

> *…ya tenía sus precedentes en las cartas, como poesía en juego, se enriquecía con la simbología surrealista, que tiene su fuente en los sueños, por donde cruzan desde los blancos y alados pegasos hasta los caballos negros de la muerte, representando, en general, el poder, la nobleza y al mismo tiempo la fuerza de los instintos éroticos vitales.*
>
> *En síntesis, pues, Caballo Verde venía a significar: Fuerza, gracia e impulsos renovadores para la poesía.*[233]

Le illustrazioni del primo numero si devono a José Caballero, *pintor de deslumbrante talento y gracia*[234] secondo Neruda, che invia tre composizioni a matita di impronta surrealista: un essere poco identificabile, forse un insetto su una spiaggia, una natura morta di strumenti musicali (fig.100) e una vignetta che riunisce un cavallo compresso fra teste di donna e due mani (fig.101). Nel secondo numero Caballero firma un'altra vignetta, ancora un cavallo, questa volta libero, con sullo sfondo una luna (fig.103). Nella retrocopertina un disegno di Ramón Pontornes rappresenta, con tinte azzurre, una donna a due volti (fig.104). L'unica illustrazione del terzo numero, di cui non si conosce l'autore, è una composizione surrealista che rappresenta un tronco su cui si attorciglia un serpente e alla base del tronco una statua di viso umano e un cavallo in riposo (fig.102). Nel quarto numero ecco che finalmente appaiono, dipinti ad acquarello, due eleganti e

---

[233] S. De la Nuez, *La poesía de la revista Caballo Verde de Neruda (1935-1936)*; in «Anales de la literatura hispanoamericana», 1978, num.7, p. 212.
…aveva già i suoi precedenti nelle carte, come poesia in gioco, si arricchiva ora con la simbologia surrealista, che ha la sua fonte nei sogni che sono attraversati da bianchi e alati pegasi fino ai cavalli neri della morte, rappresentando, in generale, il potere, la nobiltà e allo stesso tempo la forza degli istinti erotici vitali. In sintesi Caballo Verde veniva a significare: Forza, grazia e impulsi rinnovatori per la poesia.

[234] P. Neruda, op. cit., p. 169.
Pittore di affascinante talento e grazia.

sinuosi cavalli verdi, probabilmente sempre di mano di Caballero (fig.105-106).

3.2.1 I MANIFESTI DI NERUDA, POESIA MACCHIATA D'OLIO

Ognuno dei quattro numeri di *Caballo Verde para la poesía* si apriva con una breve prosa poetica, con funzioni quasi di editoriale, scritta, ma non firmata, da Neruda. La struttura della rivista veniva così ad essere paradossalmente speculare a quella di *Héroe*, rivista diretta e impressa dallo stesso Altolaguirre nel 1932, ma animata dal vate massimo della purezza, Juan Ramón Jiménez che con Neruda e la sua poetica della *poesia impura* aprirà un'aspra e lunga querelle poetica. Molto simile per grafica e presentazione, anche *Héroe* infatti si apriva con brevi prose, in questo caso scritte da Juan Ramón, che commentò anni dopo:

> *…llamé héroes a los españoles que en España se dedican más o menos decididamente a disciplinas estéticas o científicas.*[235]

Il primo testo-manifesto scritto da Neruda, *Sobre una poesía sin pureza* (Appendice 2), ebbe una eco enorme nel mondo delle lettere spagnole aprendo fronti di polemica e contestazione del tutto inaspettate[236].

---

[235] J.R. Jiménez, *Españoles de tres mundos*.
…chiamai eroi gli spagnoli che in Spagna si dedicano più o meno decisamente a discipline estetiche o scientifiche.
I sei eroi spagnoli di cui scrisse Jiménez furono lo stesso Altolaguirre, Rosa Chacel, Vicente Aleixandre, Concha Méndez ed Emilio Prados.

[236] Al manifesto di Neruda si replicò, in modo praticamente simultaneo (ottobre 1935), in un *Manifiesto* sottotitolato *Hacia lo puro de la Poesía* pubblicato dalla rivista *Nueva Poesia* (num.1; ottobre 1935; pag.1). Nel testo si precisava:
Aprovechamos la ocasión para declarar que nuestra orientación poética es muy distinta de la de Caballo Verde. Nosotros queremos ir HACIA LO PURO DE LA POESÍA, entendendo por puro lo limpio, lo acendrado. Y por poetas puros a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Juan Ramón Jiménez… Rechazamos lo impuro en el sentido de confuso, de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: PRECISION.
Approfittiamo dell'occasione per dichiarare che il nostro orientamento poetico è molto differente da quello di Caballo Verde. Noi vogliamo andare VERSO IL PURO DELLA POESIA, intendendo per puro ciò che è senza macchia e perfetto. E per poeti puri San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León,

Il sintagma nerudiano *sin pureza* ha fatto pensare e parlare a lungo di una poesia compromessa e rivoluzionaria mentre, se si osservano le collaborazioni scelte e pubblicate dalla rivista, ci si può rendere conto che ben pochi sono i contributi di contenuto sociale e politico ospitati dalla rivista. I quattro numeri di *Caballo Verde para la poesía* rappresentano infatti correnti ideologiche ed estetiche estremamente varie e persino opposte.

Gli editoriali di Neruda rispondevano quindi più alla descrizione della sua stessa poesia e davano voce alla sua personale polemica contro Jiménez e i suoi seguaci piuttosto che tentare di formulare una teoria poetica concreta. Lontano dai toni alti e aggressivi di *Octubre* e utilizzando un linguaggio più 'poetico', il testo sostiene una poesia in cui trovino spazio e ruolo le cose, perché è proprio negli oggetti che *la confusa impureza de los seres humanos se percibe*[237]. Continuando, con quella tecnica di 'enumerazione caotica' cara a Neruda in questo periodo, con un elenco di 'cose' che recano le tracce dell'uso e del disuso, dello sfruttamento e quindi della vita e presenza umana, Neruda invoca

> *Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, como manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. (…) Sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada…*[238]

Bécquer, Juan Ramón Jiménez… Rifiutiamo ciò che è impuro nel senso di confuso, caotico. A tutto questo opponiamo una grande parola: PRECISIONE.

[237] *…la confusa impurezza degli esseri umani si percepisce.*

[238] P. Neruda; *Sobre una poesía sin pureza*; in *Caballo Verde para la poesía*; num.1, ottobre 1935.
Una poesia impura come un vestito, come un corpo, come macchie di nutrizione, e atteggiamenti vergognosi, con rughe, osservazioni, sogni, veglia, profezie, dichiarazioni d'amore e odio, bestie, scosse, idilli, credenze politiche, negazioni, dubbi, affermazioni, dazi. (…) Senza escludere deliberatamente niente, senza accettare deliberatamente niente.

Conclude con una sentenza decisa e netta: *Quien huye del mal gusto cae en el hielo*[239].

Se possiamo quindi rifiutare la definizione di rivista *comprometida* per *Caballo Verde*, come si vedrà da una rapida analisi degli interventi poetici cui da spazio, non si può tuttavia non rintracciare nelle parole di Neruda il profondo mutamento in corso all'interno del panorama estetico e stilistico spagnolo. Se pure non si tratta di un appello ai poeti ad unirsi per cantare per tutti e per lottare con fini sociali e ideologici, certo l'esortazione a non temere macchie d'olio e cattivo gusto in una poesia impregnata di sudore e fumo e odorante di orina e gigli sembra per lo meno, se non implicarlo direttamente, poterlo suscitare facilmente.

Il testo di apertura del secondo numero, *Los temas*, è una sottile (ed insolita per il poeta cileno, non solito a rispondere ad attacchi e critiche) replica in chiave allegorica e velata agli attacchi mossigli da *la grave estatua férrea de estatura implacable* sotto cui si cela, ovviamente, Jiménez. Continuando il primo manifesto Neruda torna qui ad insistere sulle radici, sulle fonti della creazione poetica. Parola centrale su cui ruota il testo è *corazón*, termine che si ripete ben cinque volte nel breve testo del manifesto. *Corazón* è la parola chiave della nuova poesia, il cuore, cuore umano che torna a battere e a cantarsi libero e senza formalismi stilistici ed estetici. A parlare è il Neruda malinconico, solitario e disilluso:

> *El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón.*[240]

Conducta y poesía è il manifesto che apre il terzo numero di *Caballo verde*. Secondo Lechner:

---

[239] Ibid.
Chi fugge dal cattivo gusto cade nel gelo.

[240] P. Neruda, *Temas*, in *Caballo Verde para la poesía*, num.2, novembre 1935.
Il luogo del cuore è quello che ci appartiene. Solo e solamente da lì con l'aiuto della notte scura e dell'autunno deserto escono, ai colpi della mano, i canti del cuore.

El prólogo al número tres refleja, aunque de manera velada, pero inconfundible, las conmociones del período en que fue escrito y se refiere más claramente que el del primer número, a la comunión humana en que debe estribar el quehacer poético. Rechaza el aislamiento del hombre encerrado en su reducido dominio particular, 'miserable ser humano defendiendo su miserable tesoro de persona preferida' y constituye un llamamiento, esta vez sí, a la autenticidad y a que se abandone el juego gratuito.[241]

Il testo si conclude con la seguente affermazione:

…en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fué escrito con sangre para ser escuchada por la sangre.[242]

Il quarto editoriale del gennaio del 1936 s'intitola *G.A.B. (1836-1936)* ed è un omaggio al poeta romantico spagnolo Gustavo Adolfo Bécquer, mai dimenticato dai poeti della generazione, dall'Alberti di *Sobre los ángeles* al Salinas di *La voz a ti debida* fino a *Donde habite el olvido* di Cernuda. L'intensa rievocazione di questa *Gran voz dulce, corazón herido* è una delle più alte che fu composta in onore del centenario di Bécquer.

Los dolores del amor ponen ahora falanges de cólera y odio en el corazón. Pero las lagrimas no se han secado. Debajo de los nombres, debajo de los hechos corre un río de aguas de sal sangrienta.[243]

---

[241] J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, cit., p. 100.
Il prologo al numero tre riflette, anche se in maniera velata, però inconfondibile, le commozioni del periodo in cui fu scritto e si riferisce più chiaramente di quello del primo numero, alla comunione umana su cui deve basarsi il dafarsi poetico. Rifiuta l'isolamento dell'uomo chiuso nel suo ridotto spazio individuale, 'miserevole essere umano che difende il suo miserevole tesoro di sua persona preferita' e costituisce un richiamo, questa volta sì, all'autenticità e all'abbandono del gioco gratuito.

[242] P. Neruda, *Conducta y poesía,* in *Caballo Verde para la poesía*, num.3, dicembre 1935.
…nella casa della poesia non resta niente se non quello che fu scritto con il sangue per essere ascoltato dal sangue.

[243] P. Neruda, *G.A.B. (1836-1936),* in *Caballo Verde para la poesía*, num.4, gennaio 1936.

3.2.2 LE POESIE E I POETI DI CABALLO VERDE

Sottolineata da tutti i critici è l'estrema varietà delle collaborazioni a *Caballo Verde para la poesía*. La diversità si manifesta su più fronti: dalla nazionalità degli autori allo stile e genere praticati. Riguardo alla provenienza degli autori si può notare una varietà eccezionale rispetto alle riviste precedentemente analizzate, non casuale trattandosi della prima diretta da un poeta non spagnolo. Dei ventinove poeti che *Caballo Verde* pubblica, ben dieci sono stranieri (senza contare Neruda). A due francesi (Desnos e Delons, pubblicati in lingua originale) e uno svizzero (Gebser) si uniscono sette ispanoamericani: quattro argentini (González Tuñón, Ricardo Molinari, González Carbalho e Miguel Angel Gómez), due cileni (Luis Enrique Délano e Cruchaga) ed un cubano (Félix Pita Rodríguez). Anche solo tra gli stranieri il panorama offerto è variegatissimo: un surrealista francese ed uno ispanoamericano (Desnos e Pita Ródriguez), un poeta alla ricerca di una patria spiritualizzata, una Argentina interiore (Molinari) ed un altro di stampo intimista (González Carbalho), infine un duro e aspro critico della società contemporanea come Gónzalez Tuñón, cui Hernández dedicherà un sonetto, che si fa cantore della rivoluzione delle Asturie e più tardi di episodi della guerra civile, vissuta e sofferta sul fronte repubblicano. La varietà è evidente pure in campo strettamente nazionale. Vi collaborano i nomi più importanti della generazione del '27: Guillén, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Moreno Villa, Altolaguirre, Prados; a questi si uniscono autori più giovani come Miguel Hernández e Serrano Plaja. Proprio quest'ultimo, con *Estos son los oficios* (numero 1 e 2), offre uno dei pochi casi di poesia politica che si incontra fra le pagine della rivista. Altro caso è *Poema caminando* del già citato Gónzalez Tuñón. Il poeta argentino risponde alle esigenze formulate dal prologo nerudiano del

---

I dolori d'amore mettono ora falangi di collera e odio nel cuore. Però le lacrime non si sono seccate. Sotto i nomi, sotto i fatti, scorre un fiume di acque di sale sanguinoso.

primo numero e la presa di coscienza dei mali contemporanei risulta evidente dai suoi versi.

Se han visto marchas de hambre sobre flamantes villas
y de burgueses muertos vientres agujereados
y filas de mineros fusilados
y judías violadas y suicidas y ahorcados.(…)[244]

Rafael Alberti esordisce in *Caballo verde* sul secondo numero con *El toro de la muerte*, sonetto di struttura classica che apre il suo libro *Verte y no verte*, dedicato alla memoria di Ignacio Sánchez Mejías. Nel quarto numero Alberti collabora con quattro sonetti di poesia di lotta e protesta. I sonetti di *El terror y el confidente* si riferiscono a fatti concreti della repressione del governo, forse nella insurrezione delle Asturie. Gli altri due sonetti, raccolti sotto il titolo di *Perro rabioso,* descrivono la furia del poeta che vorrebbe trasmutarsi in cane rabbioso per apprestarsi alla lotta mentre il secondo offre un quadro della decomposizione del mondo borghese e delle sue istituzioni a partire dalla famiglia. Ma a queste poesie si affiancano testi di natura completamente differente, di tematica personale, esistenziale e umana, come, per esempio, *Himno a la tristeza* (num.2) di Luis Cernuda, quanto di più lontano si possa immaginare dal testo che lo stesso Cernuda offriva a *Octubre*, e ancora *Nocturno del hueco* di García Lorca e *Vecino de la muerte* di Hernández.

Pur non presentandosi quindi come una rivista militante e *comprometida* come fu *Octubre*, senza sposare la sola causa della poesia sociale e politica e restando quindi sotto l'ala di una estetica, non solo stilistico-poetica, ma anche grafica, ben lontana dalle esperienze *engagées* di Alberti e di Josep Renau in *Nueva Cultura*, *Caballo Verde* contiene tuttavia già alcuni spunti e documenti importanti per il periodo prebellico. Si tratta soprattutto dei prologhi di Neruda che scandiscono un certo ritmo

[244] *Si sono viste marce di fame sotto fiammanti ville/ e di borghesi morti ventri bucati/ e file di minatori fucilati/ e ebree violate e suicidi e impiccati. (…)*

di marcia e indicano una via ben chiara…*quién huye del mal gusto cae en el hielo*.

Capitolo quarto
Le riviste durante la Guerra Civile

España cae –digo es un decir-
salid, niños del mundo; ¡id a buscarla!
(César Vallejo)

"…Si mi pluma valiera tu pistola
De capitán, contento moriría".

…dijo Antonio Machado en unos versos dirigido a Líster[245]*. Casi al mismo tiempo su hermano Manuel envidiaba a Moscardó*[246]*. Eran dos pruebas de la locura que había invadido a los españoles. A todos los españoles incluyendo a los más eximios escritores.*

Sí. España entera perdío la cabeza. La pasión le pudo al sentido común, la razón perdió ante la insensatez, el hermano de ayer se convirtió en el enemigo de hoy; quien compartía mesa de café y aun mesa familiar se volvió un enemigo mortal al que había que matar para que el país fuera feliz y dichoso. Una ola de rabia cruzó la península, una ola de rabia que nunca hubiera podido imaginar cada uno de los rabiosos antes, una ola de rabia que muchos no quieren recordar después.[247]

[245] Enrique Líster. Nato in Spagna (Galizia) nel 1907, emigrò nel 1927 a Cuba dove si unisce al Partito Comunista Cubano. Fra il 1931 e il 1934 vive in Unione Sovietica. Rientrato in Spagna aderirà al PCE e diventa, negli anni della guerra civile uno dei massimi comandanti dell'Esercito Repubblicano. Tornerà a vivere in URSS alla vittoria delle truppe di Franco; in seguito (1946-47) organizzerà varie operazioni di guerriglia contro Franco. Rientrerà in Spagna solo alla morte di Franco.

[246] José Moscardó: colonnello falangista, comandante dell'Accademia militare di Toledo.

[247] F. Díaz Plaja, *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritore españoles en la guerra civil*, Esplugas de Llobrega, Plaza & Janes Editores, 1979, p. 11.

Mentre il quinto numero di *Caballo Verde* restava per sempre bloccato nella macchina tipografica inglese di Altolaguirre nella sua casa madrilena di calle Viriato, *un general desconocido, llamado Francisco Franco, se había rebelado contra la República en su guarnición de Africa*[248]. Fu così che il 18 luglio del 1936 incominciò, attesa, ma non creduta tanto prossima e vicina, la tragica '*prova generale della seconda guerra mondiale*'[249], quella Guerra Civile Spagnola che non mise alla prova solo le forze armate della Germania di Hitler e dell'Italia di Mussolini ma pure provò e esercitò sul campo le estreme risorse della resistenza intellettuale e morale europea contro le forze di fascismi sempre più forti e organizzati. Scrive Maria Zambrano che la catastrofe, pur prevista, non era immaginata tanto incipiente e violenta e la prima reazione fu di ingenuo stupore e di stordita incredulità salvo poi reagire prontamente grazie a quell'arte 'd'arrangiarsi' coltivata nel tempo dal popolo spagnolo. Infatti:

> *El español (…) tiene el poder, bien comprobado, de acomodarse inmediatamente a las situaciones más extraordinarias del modo más natural.*[250]

L'esercito del *Frente Popular* si organizzò infatti spontaneamente in pochi giorni e *muchos muchachos de profesión intelectual, sintiéndose ante todo*

"Se la mia penna valesse la tua pistola, da capitano contento morirei »…disse Antonio Machado in alcuni versi diretti a Líster. Quasi allo stesso tempo suo fratello Manuel invidiava Moscardó. Erano due prove della pazzia che aveva invaso gli spagnoli. Tutti gli spagnoli incluso i più famosi scrittori. Sì. La Spagna intera perse la testa. La passione vinse il senso comune, la ragione perse di fronte all'insensatezza, il fratello di ieri si convertì nel nemico di oggi; chi prima condivideva un tavolo al caffè o anche il tavolo di casa diventò un nemico mortale che bisognava uccidere perché il paese fosse felice e fortunato. Un'onda di rabbia attraversò la penisola, un'onda di rabbia che mai nessuno dei rabbiosi avrebbe potuto immaginare prima, un'onda di rabbia che molti non vollero più ricordare.

[248] P. Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p.169.
…un generale sconosciuto, chiamato Francisco Franco, si era ribellato contro la Repubblica nella sua guarnigione d'Africa.

[249] C.G. Bowers; *My mission to Spain* (trad. it., *Missione in Spagna*, Milano, 1957). Sottotitolo del libro è proprio l'espressione '*prova generale della seconda guerra mondiale'*.

[250] M. Zambrano, *Los intelectuales en le drama de España. Ensayos y notas (1936-39)*, Madrid, Editorial Hispamerica, 1977, p. 48.
Lo spagnolo ha il potere, ben esercitato, di arrangiarsi immediatamente di fronte alle situazioni più straordinarie nel modo più naturale possibile.

hombres, marcharon a combatir al frente de la Sierra, o participaron en la toma del Cuartel de la Montaña, nuevo 2 de Mayo[251].

In quei convulsi giorni di luglio, mentre la loro casa veniva perquisita e derubata, Rafael Alberti e sua moglie María Teresa León si trovavano nell'isola di Ibiza che riuscirono a lasciare solo ad agosto inoltrato, dopo diverse settimane passate in nascondigli improvvisati fra i boschi ed i monti dell'isola. Concha Méndez, dopo aver depositato in banca le lettere di Alberti e di Lorca lascia Madrid alla volta di Valencia, portando con sé solo poche testimonianze della lunga attività editoriale condivisa con Altolaguirre. Il resto verrà completamento perduto in un bombardamento franquista che distruggerà la loro casa. La accompagnava la moglie di Neruda. Ha scritto Guillermo de Torre che *il sacrificio di due poeti apre e chiude la guerra di Spagna: quello di Federico García Lorca e di Antonio Machado*[252]. Ed infatti Lorca, potendo scegliere fra un viaggio in Messico e il fermarsi in Spagna sceglie, a quanto dice Carlo Bo[253], di tornare nella sua Granada per festeggiare col padre la giornata di San Federico.

> *E il 16, pienamente convinto che si avvicinano gravi avvenimenti politici, decide di tornare nella sua terra. (…) Credeva il poeta di stare più tranquillo a Granada, con i suoi genitori, in quella sua Huerta di San Vicente, all'imbocco della pianura, quando arrivò la notizia della sollevazione del generale Franco in Africa. (…) Come sarebbero crollate per Federico tante ore belle e felici! Gli doveva sembrare di trascinare tutta la propria infanzia in quel tragitto d'amarezza che lo portò dalla sua Huerta de*

---

[251] Ibid., p.48.
…*molti ragazzi di professione intellettuale, sentendosi anzitutto uomini, partirono per combattere al fronte della Sierra, o parteciparono alla presa del Cuartel de la Montaña, nuovo 2 di maggio.*

[252] G. de Torre, *Tríptico del sacrificio*, Buenos Aires, 1948, p.113.

[253] C. Bo, Introduzione a García Lorca, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti,. 1962, p. IX.

> *San Vicente alla casa dei fratelli Rosales, falangisti suoi amici, che cercavano di salvarlo; quell'infanzia da cui il poeta non voleva staccarsi (…) Addio infanzia, in cui tornava sempre a rifugiarsi! Granada ha indossato l'uniforme militare.*[254]

All'alba del 19 agosto Federico García Lorca, il poeta *de los perseguidos*, verrà fucilato in un luogo che in arabo si chiama la fonte *de Aynadamar*, Fonte delle Lacrime. In quegli stessi giorni il giovane poeta Miguel Hernández si arruolava volontario nel poi famoso Quinto Reggimento, e viene assegnato ad una compagnia di zappatori per passare, due mesi dopo, ad essere Commisario di Cultura del battaglione campesino. *De pastor de cabras se había transformado en verbo militante. Con uniforme de soldado recitaba sus versos en primera línea de fuego*[255].

Neruda inizia a scrivere *España en el corazón*, viene destituito dal suo incarico consolare a causa della sua presa di posizione a favore della resistenza repubblicana, viaggia a Valencia poi lascia definitivamente la Spagna alla volta di Parigi dove fonda con César Vallejo il *Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España* e da dove edita, con l'ex-aristocratica ed ex-compagna di Aragon, l'inglese Nancy Cunard, *Los poetas del mundo defienden al Pueblo Español*[256], distribuita da Parigi e Madrid.

---

[254] R. Alberti (trad. it. di Dario Puccini), *García Lorca*, in *I Protagonisti della Storia Universale*, vol.XII, Milano, CEI, 1965, pp. 417-418.

[255] P. Neruda,op. cit., p.174.
Da pastore di capre si era trasformato in verbo militante. Con uniforme di soldato recitava i suoi versi in prima linea di fuoco.

[256] Le maggiori informazioni circa *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, oggi vera rarezza emerografica, le fornisce J.M. Rozas che tratta della rivista in *El 27 como generación*. Afferma che si tratta di un opuscolo di quattro fogli (otto pagine, tutte stampate e non numerate) che non riporta né il luogo di pubblicazione né la data. I quattro fogli sarebbero stampati in eccellente carta (*papel barba*: tipo di carta tradizionale spagnola usata per documenti importanti; sfrangiata ai bordi) timbrata Vidalon Haut. Il formato è di 27 x 19 cm. La prima pagina reca la seguente scritta:
DEUX POEMES / par / FEDERICO / GARCIA LORCA / et / Langston HUGHES / LES POETES DU MONDE DEFENDENT / LE PEUPLE ESPAGNOL / 3 / Madrid sera la tombe du Fascisme / Internacional. Intelectuels ! Combattez / dans vos propes pays les assassins de / Federico Garcia Lorca.

Nancy tenía una pequeña imprenta en su casa de campo, en la provincia francesa. (…) Nancy tenía experiencia de imprenta. (…) Yo me puse por primera vez a parar tipos y creo que no ha habido nunca un cajista peor. (…) Pero la publicación salió muy decorosa y alcanzamos a imprimir seis o siete entregas. Aparte de poetas militantes, como González Tuñón o Alberti, o algunos franceses, publicamos apasionados poemas de W. H. Auden, Spender, etc. Estos caballeros ingleses no sabrán nunca lo que sufrieron mis dedos perezosos componiendo sus versos. De cuando en cuando llegaban de Inglaterra poetas dandys, amigos de Nancy, con flor blanca en el ojal, que también escribían poemas antifranquistas. No ha habido en la historia intelectual una esencia tan fértil para los poetas como la guerra española. La sangre española ejerció un magnetismo que hizo temblar la poesía de un gran época. No sé si la publicación tuvo éxito o no, porque por ese

---

Nous demandons / de l'argent, du matériel sanitaire, des / vivreset des vêtements pour le peuple / de l'Espagne Républicaine. / Ils ne passeront pas ! / NUMERO TROIS – COMPOSE A LA MAIN PAR / NANCY CUNARD ET PABLO NERUDA / TOUT LE PRODUIT DE LA VENTE IRA AU / PEUPLE DE L'ESPAGNE REPUBLICAINE

La quantità di errori di stampa che rivela il Rozas è segnalata dallo stesso Neruda nelle sue memorie dove racconta di come la maggior parte delle p diventassero d e viceversa, così che le parole ne uscivano stravolte in buffi nonsense.

Il numero tre di cui si occupa Rozas, pubblica l'allora inedito sonetto lorquiano *A Carmela, la peruana* e *A song of Spain* di Hughes (datato gennaio 1937). L'ultima pagina, che fa anche da controcopertina, annuncia gli autori che la rivista aveva finor apubblicato e pianificava di pubblicare:

Paraîtront prochainement des Inédits de: / Rafael Alberti – Pierre Robin / W. H. Auden – Aragón / González Tuñón – Brian Howard / Hans Gebser – Nicolás Guillén / M. Altolaguirre- Boris Pasternak / Miguel Hern'andez –Greta Knutson /león felipe – Serrano Plaja / Robin Wilson / Déjà paru: Pablo Neruda, Nancy Cunard / Tristan Tzara, Vicente Aleixandre.

Neppure Rozas sa affermare quanti numeri si pubblicarono della rivista; l'unica fonte resta quindi la testimonianza di Neruda che ricorda sei o sette numeri. Il primo numero (novembre 1937) conteneva quindi poesie dello stesso Neruda e di Nancy Cunard. Nel secondo venivano pubblicati versi di Tristan Tzara e Aleixandre, nel terzo (posteriore al genanio 1937, vista la data del componimento di Hughes) invece testi di Lorca e Langston Hughes. Gli altri numeri avrebbero potuto seguire o meno, le anticipazioni riportate dal terzo numero.

tiempo terminó mal la guerra de España y empezó mal otra nueva guerra mondial.[257]

Altolaguirre, insieme a molti compagni poeti e repubblicani, resta a Madrid dove, afferma, alterna le ore in tipografia a quelle in trincea, nella difesa della città. Oltre ad essere editore delle più importanti riviste di resistenza repubblicana, *El Mono Azul* e *Hora de España*, di cui si parlerà più avanti, Manolo, *angel imprintero*, si lancia in una serie di avventure tipografiche individuali. Fra queste *Los lunes del Combatiente*, supplemento poetico e letterario che il poeta realizzava personalmente ed aggiungeva ad un bollettino militare della cui stampa era incaricato. Menzionato solo in qualche biografia e studio sul poeta, oggi quegli inserti sono, se davvero in qualche casa o biblioteca privata sono conservati, una fra le più salienti rarezze emerografiche di questo periodo. A proposito de *Los lunes del Combatiente* affermava lo stesso Altolaguirre: *en dicha publicación aparecían romances y canciones tradicionales, antologías de poetas contemporáneos y alguna que otra colaboración inédita.*[258]

Nel 1938 Altoalguirre è destinato al *XI Cuerpo del Ejército del Este*. Stabilisce la sede della sua tipografia nel vecchio e abbandonato Monasterio de Montserrat vicino a Gerona da dove cura, oltre alle tante che gli vengono affidate, la pubblicazione della sua personale *Granada de las*

---

[257] P. Neruda, op. cit., p. 169.
Nancy aveva una piccola tipografia nella sua casa di campagna, nella provincia francese. (…) Lei aveva esperienza di tipografia. (…) Io mi misi per la prima volta a bloccare i caratteri e credo che non esistette mai un tipografo peggiore. (…) Però la pubblicazione risultò molto dignitosa e riuscimmo a stampare sei o sette numeri. Al di là dei poeti militanti, come González Tuñón o Alberti, o alcuni francesi, pubblicammo poesie appassionate di W. H. Auden, Spender, etc. Questi cavalieri inglesi non sapranno mai quello che soffrirono le mie dita pigre nel comporre i loro versi. Di quando in quando arrivavano dall'Inghilterra poeti dandys, amici di Nancy, con fiore bianco nell'occhiello, che pure scrivevano poesie antifranchiste. Non c'è stata nella storia intellettuale una essenza tanto fertile per i poeti come la guerra spagnola. Il sangue spagnolo esercitò un magnetismo che fece tremare la poesia di una grande epoca. Non so se la pubblicazione ebbe successo oppure no, perché in quel momento terminò male la guerra di Spagna e iniziò male un'altra nuova guerra mondiale.

[258] Citato da Margarita Smerdou in M. Altoalguirre, *Las islas invitadas*, a c. di M. Smerdou Altolaguirre, Madrid, 1972, p.18.
…in questa pubblicazione apparivano romances y canzoni tradizionali, antologie di poeti contemporanei e qualche altra collaborazione inedita.

Letras y de las Armas, anche questa, come la precedente, rarissima e introvabile. Il titolo rievoca ed allude, oltre che alla granata esplosiva, anche a quella *pobre Granada* dove Lorca era cresciuto, *en su Granada*, e dove si era consumato il suo assassinio, *que el crimen, sabed, fue en Granada.*

Ma quello che colpisce, allo scoppio della guerra civile, aldilà delle imprese intellettuali personali ed individuali, fu la capacità e la prontezza nel far coagulare e convergere le forze e le energie intorno ad avventure ed esperienze collettive di enorme profilo, e dalla portata intellettuale valida e carica di messaggi vivi ancor oggi, così lontani da quelle contingenze belliche che le suscitarono. Superato il primo momento, quando l'intellettuale si sentì posto di fronte innanzitutto e soprattutto alle sue responsabilità di uomo, per cui ecco il formarsi immediato delle milizie popolari, avviene che, passato lo shock iniziale,

> *…el intelectual recordó su oficio, pensando que la guerra no debía despojarle de esta su condición, que debía, por el contrario, afinar y pulir como un arma más en servicio de la causa común. (…) La inteligencia tenía que ser también combatiente. Y nació El Mono Azul, publicado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas: la inteligencia vistió este traje sencillo de la guerra, este uniforme espontáneo del ejército popular*.[259]

Nasce quindi nell'urgenza dettata dal momento, verso la fine di agosto, *El Mono Azul*, seguito, a distanza di qualche mese, da *Hora de España*.

Prima di passare in rassegna le due riviste più note del periodo va segnalato che la sollevazione militare comportò il blocco pressoché totale e

[259] M. Zambrano, op. cit., p. 48.
…l'intellettuale ricordò il suo compito, ritenendo che la guerra non doveva privarlo della sua condizione, che doveva, al contrario, affinare e pulire come fosse un'arma in più al servizio della causa comune. (…) La intellighènzia doveva essere anche combattente. E nacque El Mono Azul, pubblicato dall'Alianza de Intelectuales Antifascistas: la intellighènzia vestì questo vestito semplice della guerra, questa uniforme spontanea dell'esercito popolare.

immediato delle riviste letterarie e culturali. Smettono di colpo le loro attività riviste come *Gaceta de arte*, *Cruz y Raya* e *Revista de Occidente*. Differente sarà solo la parabola editoriale di *Nueva Cultura*.

4.1 NUEVA CULTURA

Fondata a Valencia nel 1935 e portavoce di quell'ideale di rinnovamento e "riumanizzazione" della cultura di cui si è parlato nel capitolo precedente, *Nueva Cultura* interrompe le sue pubblicazioni con il numero di luglio del 1936 salvo poi riprenderle nel 1937. Rivista di grande qualità artistica e letteraria, *Nueva Cultura* fu ideata e diretta da Josep Renau. Animata sin dal principio da un ideale di cultura rinnovata, viva e tessuta sul filo della storia e degli uomini, nella rivista valenciana spariscono i grandi nomi che la *vieja cultura* omaggiava, spariscono Góngora e Lope, e compaiono i nomi nuovi, gli eroi della cultura nuova ed urgente: Durruti, Líster, Hernández, Lorca… Dal punto di vista artistico risaltano le riproduzioni dei fotomontaggi di Renau (fig.107-111;114), quegli stessi con cui magistralmente allestì la facciata del Padiglione Spagnolo alla Esposizione Universale di Parigi del 1937. Per l'occasione Renau creò fotomontaggi in scala gigante che, esposti all'ingresso del Padiglione, informavano sugli svolgimenti della guerra e venivano quindi tenuti costantemente in aggiornamento. Luis Araquistain, ambasciatore a Parigi per il governo repubblicano, tenne il discorso di apertura del Padiglione in cui sottolinea, oltre all'esemplarità del caso del popolo spagnolo come simbolo di lotta per la pace, la continuità storica con cui il governo repubblicano affrontava la drammatica emergenza:

> *Per la Spagna repubblicana, la guerra non è che un accidente, un male passeggero imposto dall'esterno che non*

potrà in alcun modo impedire che si continuino a creare opere spirituali e artistiche.[260]

Nel cortile del Padiglione lo spettatore poteva camminare in una galleria di statue fra cui si trovava l'opera dello scultore Alberto Sánchez, collaboratore anch'esso di *Nueva Cultura*. Il titolo dell'obelisco che esponeva alludeva, una volta ancora, al ruolo guida che il popolo spagnolo incarnava ed assumeva in quelle ore nella lotta per la conquista della pace: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Entrando nel salone, senza alcun preambolo o accompagnamento museale ecco che lo spettatore si imbatteva nell'opera d'arte che poi si fece simbolo per eccellenza di tutto lo strazio e lo scempio che la Spagna conobbe in quel sanguinoso triennio: stagliato, con tutta la sua *virulenza dirompente*[261] si trovava *Guernica*. Proprio a *Nueva Cultura* Picasso aveva inviato i disegni e i bozzetti della opera che veniva nascendo (fig.112-113), che vennero pubblicati nel numero del giugno-luglio del 1937 insieme alle vignette *Sueño y mentira de Franco*. Scrive lo stesso Renau:

En nuestra revista apareció, por primera vez en el mundo, el proceso de los nueve estados consecutivos del Guernica, cuyas fotos, de Dora Marr, me entregó personalmente Picasso en París con este fin.[262]

4.2 EL MONO AZUL

El Mono Azul, sottotitolato *Hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la cultura* nasce a solo un mese dallo

---

[260] Citato in M.C. Maiocchi, *L'esposizione Universale*, in *Arte e artisti nella modernità*, a c. di A. Negri, Milano, Jaca Book, 2000, p. 150.

[261] Ibid, p.152

[262] Josep Renau, *Notas al margen de nueva cultura*, Introduzione all'edizione facsimile, 1977, p. xxiii. *Nella nostra rivista apparve, per la prima volta al mondo, il processo dei nove stadi consecutivi del Guernica, le cui fotografie, di Dora Marr, mi consegnò personalmente a Parigi lo stesso Picasso proprio con questo scopo.*

scoppio della guerra civile e pubblica il suo primo numero il 27 agosto, a meno di due settimane dal rientro in Madrid di Rafael Alberti che ne fu il principale promotore. La rivista nasce a Madrid come organo ufficiale di propaganda dell'*Alianza*[263] che era sorta nel febbraio dello stesso anno e di cui Alberti era sottosegretario. Il titolo, che in italiano suonerebbe "La salopetta blu", fu un'idea di Bergamín. In quei giorni infatti anche gli intellettuali avevano abbandonato camicie, giacche e cravatte, preferendo indossare quella tuta da lavoro di tela grezza e colore blu che spontaneamente era divenuta la divisa ufficiale dell'esercito repubblicano.

> *Nuestro modestísimo El Mono Azul, de Madrid, nacido entre metralla, bombas y fusiles, revive este momento de la aurora de la razón en Grecia. En vez de las armas guerreras de la diosa Palas, la humilde tela azul del traje de trabajo, pueblo directamente, para fijar poéticamente las hazañas heroicas y que el pueblo se recuerde y se reconozca a sí mismo en la poesía. (…) Trabajo y combate significados en nuestro "mono" obrero, que llenaba los ojos en el Madrid luminoso y espléndido en su tragedia, en el Madrid inolvidable, todavía intacto, de Julio y Agosto de 1936.*[264]

El Mono Azul pubblicò, con numerose intermittenze e formati differenti, quarantasette numeri, dall'agosto del 1936 al febbraio del 1939 (fig.115-

---

[263] La *Alianza de Intelectuales antifascistas para la Defensa de la Cultura* era sorta dal *Bureau Internacional* (nel quale Valle Inclàn aveva rappresentato la Spagna) scelto dal *Premier Congrès des Ecrivains pour la Défense de la Culture* che si era celebrato in Parigi dal 21 al 26 giugno del 1935 sotto la presidenza di Gide e Malraux. Dall'agosto del 1936 assume l'incarico di presidenza il cattolico José Bergamín, ex direttore della rivista *Cruz y Raya*.

[264] M. Zambrano, op. cit., p. 51.
Il nostro modestissimo El Mono Azul, di Madrid, nato tra mitragliatrici, bombe e fucili, rivive questo momento dell'aurora della ragione in Grecia. Al posto delle armi guerriere della dea Pallade, la umile tela blu del vestito da lavoro, direttamente popolo, per fissare poeticamente i fatti eroici e perchè il popolo si ricordi e si riconosca nella poesia. (…) Lavoro e combattimento rappresentati nel nostro "mono" operaio, che riempiva gli occhi nella Madrid luminosa e splendida nella sua tragedia, nella Madrid indimenticabile, ancora intatta, del luglio e dell'agosto del 1936.

120). La sua storia redazionale si può dividere in due epoche ben definite, con tre numeri sciolti durante la pausa fra queste due tappe e due numeri dopo la fine. Nella prima epoca pubblicò quattordici numeri con periodicità settimanale, dal 27 agosto al 26 novembre del 1936. Una lunga pausa (salvo i tre numeri sciolti[265]), dovuta a vari ed evidenti problemi logistici, lo blocca fino al 3 giugno del 1937[266] data che segna l'inizio di una seconda epoca regolare, con uscite settimanali durante la quale il foglio dell'*Alianza* venne ospitato, dal numero 18 al 44, da una pagina del giornale *La Voz*. I due penultimi numeri, il 45 ed il 46, uscirono nuovamente in forma indipendente mentre l'ultimo, il 47 fu nuovamente accolto dalle pagine di un'altra rivista, *Cuadernos de Madrid*, rivista che non vide mai un secondo numero. La irregolarità e di periodicità e formati[267] offre un'immagine chiara e precisa delle precarie condizioni e circostanze in cui l'*Alianza* operava. Gli intervalli fra molte uscite furono causati, fra l'altro, da una difficoltà fondamentale di ordine pratico, segnalata per tutte le pubblicazioni di questo periodo: la mancanza di carta. A questo proposito Neruda racconta di come ci si procurò la carta per il suo *España en el corazón* che nel 1938 Altolaguirre si apprestava a stampare dalla sua tipografia-monastero nel fronte orientale:

> *Los soldatos del frente aprendieron a parar los tipos de imprenta. Pero entonces faltó el papel. Encontraron un viejo molino y allí decidieron fabricarlo. Extraña mezcla la*

[265] Il n° 15 è datato 11 febbraio 1937, il n° 16 invece 1 maggio 1937, il numero 17 non appare nella riedizione facsimile e pare che non si sappia niente di questo.

[266] Per errore nella testata di *La Voz* appare 3 maggio 1937. Su *La Voz*, *El Mono Azul* veniva pubblicato in terza pagina con regolarità settimanale salvo un'interruzione tra il numero 32 (9 settembre) e il 33 (23 settembre). L'ultimo numero pubblicato su *La Voz*, il 44, è datato 9 dicembre 1937. Il numero 45 e 46, pubblicati indipendentemente, sono rispettivamente del maggio e luglio 1938. Il 47 e ultimo numero apparve nel febbraio del 1939.

[267] I primi undici numeri sono composti da otto pagine, mentre i successivi tre da quattro delle quali le due interne restano a mo' di cartellone. I numeri 15 e 16 hanno otto pagine mentre, a parte il 17 di cui non si sa nulla, i numeri pubblicati su *La Voz* constano di una sola pagina. I numeri 45 e 46 possiedono lo stesso formato di otto pagine. L'ultimo numero, pubblicato su *Cuadernos de Madrid*, occupa trentasei pagine (da pagina 91 a 127 della pubblicazione ospitante).

que se elaboró, entre las bombas que caían, en medio de la batalla. De todo le echaban al molino, desde una bandera del enemigo hasta la túnica ensangrentada de un soldado moro. A pesar de los insólitos materiales, y de la total inexperiencia de los fabricantes, el papel quedó muy hermoso.[268]

Ancora una volta con *El Mono Azul* troviamo la coppia Alberti-León in una instancabile opera di lotta e protesta. Durante la sua prima epoca, forse la più interessante, *El Mono Azul* si caratterizza come una *hoja de combate*, una rivista di agitazione che arrivava ai soldati del *Frente Popular*, per animarli ed informarli e si proponeva di portare dal fronte *el sentido claro, vivaz y fuerte de nuestra lucha antifascista*[269]. Questa pubblicazione, sorta nel segno del compromesso politico urgente ed incalzante, si caratterizza per una netta ed evidente rottura con le esperienze precedenti. Si tratta ora di una rivista di guerra, pubblicata con mezzi di fortuna e stretta dalle continue urgenze e frenesie che caratterizzano, come ben sappiamo, le giornate di guerra sia sul fronte dove si combatte sia in quei luoghi dove le giornate vengono rielaborate e rilette. Se i nomi che collaborano sono gli stessi sentiti prima, Alberti, León, Bergamín, Altolaguirre, Herrera Petere, Hernández, Cernuda ecc…, lo spirito, i tipi di collaborazioni selezionate e l'accuratezza della grafica sono radicalmente cambiati. Ai nomi più noti si aggiungono quelli di autori e intellettuali più giovani o fino ad allora meno noti: Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Vicente Salas Víu e i due disegnatori Antonio Luna e Arturo Souto. Alcuni numeri (33, 34 e 35, del 23, 30

[268] P. Neruda, op. cit., p.174.
I soldati *del fronte impararono a sistemare i caratteri della macchina tipografica. Però in quel momento mancò la carta. Incontrarono un vecchio mulino e lì decisero di fabbricarla. Strano miscuglio quello che si creò, tra le bombe che cadevano, nel mezzo della battaglia. Gettavano nel mulino di tutto, da una bandiera nemica fino alla tunica insanguinata di un soldato moro. Nonostante gli insoliti materiali, e di tutta l'inesperienza dei fabbricanti, la carta risultò molto bella.*

[269] Così recita l'editoriale del primo numero firmato dalla redazione.

settembre e 7 ottobre1937) saranno interamente composti da articoli e testi di scrittori antifascisti tedeschi (fig.119).

La sezione più celebre di *El Mono Azul* fu senza dubbio *El Romancero de la guerra* (fig.121-125) che nei primi undici numeri occupava le due pagine centrali, in seguito destinate a consigli, grafici e schemi sul modo di proteggersi dai bombardamenti in quei sanguinosi giorni della Madrid del novembre 1936 (fig.126-127). Con la presentazione dei *romance*, componimento poetico della tradizione popolare spagnola composto da versi ottosillabici assonanti, *El Mono Azul* stringeva con il popolo cui si rivolgeva e di cui chiedeva la collaborazione uno strettissimo rapporto intellettuale e, soprattutto, spirituale.

> *Estos poemas que son un vestigio de la vieja tradición épica castellana realizan una especie de milagro; permiten al hombre del pueblo español, para el que son la forma poética más familiar y más espontánea, contribuir a la cultura nacional con el mismo título que el hombre de letras y su público privilegiado. En la medida en que participa de una cultura antigua y moderna a la vez, popular y culta, el romance es un factor de desalienación del pueblo y un factor de unidad nacional.*[270]

I *romances* che *El Mono Azul* pubblicò, firmati dagli autori più conosciuti o inviati da anonimi soldati o aderenti alla causa repubblicana, costituirono poi il *Romancero de la guerra civil*, curato nella sua prima edizione da Emilio Prados e in un secondo momento da Alberti. Scrisse in seguito Varela che attraverso i *romances*, fossero essi anonimi o firmati, si realizzò

---

[270] M. Garcia, *El Mono Azul*, in *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona, Monte Avila, 1977, pp.226-227.
Queste poesie, che sono un vestigio della vecchia tradizione epica castigliana, realizzano una sorta di miracolo; permettono all'uomo del popolo spagnolo, per il quale sono la forma poetica più familiare e spontanea, di contribuire alla cultura nazionale con lo stesso titolo dell'uomo di lettere e del suo pubblico privilegiato. Nella misura in cui partecipa di una cultura antica e moderna insieme, popolare e colta, il romance è un fattore di disalienazione del popolo e un fattore di unità nazionale.

una forte identificazione poeta-popolo rendendo la relazione profonda e realmente dialettica e comunicante, i *romances* permisero in un certo senso di superare il tradizionale confine divisorio:

> *…es una forma de ver al poeta comulgar con el pueblo, de verlos caminar los dos, cogidos de la mano, por la senda libremente elegida. Esto explica por qué el poeta es ahora el poeta del pueblo y el pueblo, el pueblo del poeta.*[271]

A lato di *romances* divenuti famosi come *Defensa de Madrid* di Alberti o *Viento del Pueblo* di Miguel Hernández *El Mono Azul* pubblicò moltissimi componimenti giunti alla sede dell'*Alianza* in forma del tutto spontanea.

> *Versi, tutti romances, semplici ed effusivi gli uni, combattivi e satirici gli altri, che, senza un previo accordo, ci inviavano dai fronti e dalla retroguardia, i nostri compagni di lettere o i semplici lavoratori, non professionisti della letteratura! In tutti, c'era un grido di protesta contro la barbarie che pianta la sua scure cruenta sui territori bagnati dal sangue del popolo. In molti, i canti ai caduti (…) in alcuni l'eroismo anonimo.*[272]

I *romances*, insieme a vari testi di teatro di propaganda, saranno pubblicati sulla rivista fino alle ultime uscite e tuttavia a partire dal numero dodici non occuperanno più le pagine centrali di *El Mono Azul*: con l'incalzare della guerra infatti queste verranno destinate a scopi ben più pratici. I numeri 12, 13 e 14 infatti, presentano le pagine centrali come fossero un unico

---

[271] L. Varela,…*and Spain sings*, Introduzione a *Ballads of the spanish people*, New York, The Vanguard Press, 1937.
…è una forma di vedere il poeta comunicare con il popolo, di vederli camminare a due, presisi per la mano, per il sentiero liberamente scelto. Questo spiega perché il poeta è ora il poeta del popolo e il popolo, il popolo del poeta.

[272] A.R. Rodríguez Moñino, *Origen y formación del Romancero de la Guerra de España*, introduzione al *Romancero* curato da Prados. Citato da D. Puccini, *Romancero della resistenza spagnola*, Bari, Laterza, 1970, pp. 63-64.

cartellone con disegni o commenti sulla posizione da assumere per sparare da una trincea o sulla assoluta necessità di recuperare i propri caschetti, etc…(fig.126-127) *El Mono Azul* in questo modo poteva essere aperto e fissato in un pannello nella stessa trincea, a mo' di bollettino del fronte, uno strano destino per una rivista animata da intellettuali e poeti che avevano lungamente fatto professione di purezza…forse il miglior destino per una rivista che si dichiarava senza remore al servizio di un popolo in guerra.

4.3 HORA DE ESPAÑA

Hora de España è la rivista più conosciuta del periodo della guerra spagnola. Venne fondata a Valencia, dove il governo repubblicano, dopo aver creato una *Junta de defensa de Madrid*, si era trasferito nel novembre del 1936 insieme a numerosi intellettuali che erano stati evacuati dalla capitale e venivano ospitati dalla locale *Casa de la Cultura*[273].

Il primo numero della rivista apparve a Valencia nel gennaio del 1937 e le pubblicazioni continueranno a cadenza mensile fino al numero ventidue, pubblicato da Barcellona nell'ottobre del 1938; a questi si aggiunge il numero ventitré del novembre del 1938 che non giunse ad essere distribuito[274]. Le dimensioni della pubblicazione furono notevoli, spaziando da settanta a centoventi pagine numerate per numero. Fra i fondatori della rivista si trovano numerosi giovani intellettuali: Rafael Dieste, Antonio

[273] Durante la guerra l'hotel Palace di Valencia fu sgomberato ed adibito a *Casa de la Cultura* per il lavoro degli intellettuali evacuati.

[274] Il numero XXIII di *Hora de España*, datato novembre 1938, era già pronto per essere distribuito, con ritardo rispetto alla data della copertina, nel gennaio del 1939. Rimase tuttavia chiuso nelle macchine e nessuno dei redattori riuscì mai a recuperarne un solo esemplare, tanto che lo si credette per lungo tempo irrimediabilmente perduto e si pensò che l'edizione intera fosse stata distrutta alla fine della guerra. E tuttavia toccò a *Hora de España* una sorte molto più felice di quella del quasi coetaneo *cavallo verde*, perduto e mai più ritrovato. Solo trentacinque anni dopo se ne recuperò qualche esemplare che venne riprodotto insieme al facsimile di tutta la rivista. Scrisse per l'occasione María Zambrano: …*aparece impresa la derrota. Mas sin huella alguna de hundimiento, sin angustia, sin alzar los brazos pidiendo auxilio. (…appare ora la sconfitta. E tuttavia senza alcuna traccia del crollo, senza angoscia, senza le braccia alzate per chiedere aiuto*)
Nel numero XXXIII di *Hora de España* apparsero, con decenni di ritardo, *Mairena póstumo*, testo, forse l'ultimo, di Antonio Machado e le poesie postume di *España, aparta de mí este cáliz* di Vallejo.

Sánchez Barbudo, Ramón Gaya e Juan Gil-Albert cui si aggiunsero in un secondo momento María Zambrano e Arturo Serrano Plaja. Si costituì un consiglio di redazione cui presero parte i nomi più rappresentativi della classe intellettuale del paese: Antonio Machado, Dámaso Alonso, José Gaos, Alberti, León Felipe, Bergamín, Moreno Villa, e vari artisti fra cui lo scultore Alberto. Il titolo fu ideato da Rafael Dieste, come lui stesso ricorda in una lettera a Lechner[275] ed era inizialmente *La Hora de España*, trasformatosi poi in *Hora de España* su consiglio di Moreno Villa. Le ragioni del titolo furono poi date nel *Propósito* del primo numero dalla redazione:

> *El título de nuestra revista lleva implícito su propósito. Estamos viviendo "una" hora de España de trascendencia incalculable. Acaso "su" hora más importante. Saber si ésta es "su" hora definitiva, o "una" hora de enorme importancia sencillamente, es un problema que se nos presentó al pensar en el título. Y si optamos por la forma indeterminada fue porque ésta no admite ambigüidades, mientras, que, la otra sí. Al decir HORA DE ESPAÑA afirmamos que es hora suya, pero no que sea "su" hora. (…) Quede, pues, en HORA DE ESPAÑA, y sea nuestro objetivo literario reflejar esta hora precisa de revolución y guerra civil.*[276]

Sebbene appaiano molti nomi in comune con *El Mono Azul*, *Hora de España*, nata in circostanze distinte e lontana dall'assedio di Madrid ha uno

[275] La lettera è pubblicata in J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers, 1968.

[276] *Il titolo della nostra rivista trasmette implicitamente il suo stesso proposito. Stiamo vivendo "una" ora di Spagna di trascendenza incalcolabile. Forse "la sua" ora più importante. Sapere se questa è "la sua" ora definitiva, o semplicemente "una" ora di enorme importanza, è il problema che ci si presentò nel pensare il titolo. E se abbiamo optato per la forma indeterminata è perché questa non ammette ambiguità mentre la altra sì. Nel dire HORA DE ESPAÑA affermiamo che questa è un'ora sua, ma non che sia la sua ora. (…) Vada, quindi, per HORA DE ESPAÑA e sia nostro obiettivo letterario riflettere questa precisa ora di rivoluzione e guerra civile.*

spirito e finalità dichiaratamente differenti rispetto alla rivista madrilena. Il gruppo redazionale si sforzò di dare alla rivista un tono di serenità e altezza intellettuale sorprendenti per una pubblicazione in tempo di guerra. Lo stesso sottotitolo *Revista mensual; Ensayos. Poesía. Crítica; Al servicio de la Causa Popular* cerca evidentemente di offrire quel senso di continuità del lavoro critico e artistico che veniva minato dalla guerra.

> *Ahora bien, pasados los primeros meses de la guerra fue posible ya comenzar a pensar en la necesidad de ofrecer a los intelectuales otros "niveles" también de expresión y de dar muestra de su compromiso. Muchos creyeron que era preciso dar continuidad a la obra de cultura detenida y que los clercs, mayores y jóvenes, pudieran seguir produciendo, publicando, dando a sus escritos un tono menos istantáneo, combatiente en cuanto el porvenir merecía igualmente su debida tasa de atención. Urgía, en definitiva, improvisar un clima de convivencia entre distintas generaciones y que posibles diferencias de credo político o matiz estético fueran superadas. Ello redundaría a la larga en beneficio de la cultura y podría en la medida de lo posible reparar el atroz efecto que tuvo para ésta la guerra, suspendidas diversas revistas y publicaciones.*[277]

Forse proprio questo aspetto, più di altri, colpisce e fa sì che *Hora de España* meriti l'alto ruolo morale che la storiografia le assegna nel

[277] F. Caudet e M. García, *Hora de España y El Mono Azul*, in *Historia y crítica de la literatura española*, vol.7: *Epoca contemporánea, 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, p.788.
Ora, passati i primi mesi di guerra, fu già possibile cominciare a pensare alla necessità di offrire agli intellettuali anche altri "livelli" di espressione e di mostrare il loro compromesso. Molti credettero che era doveroso dare continuità all'opera culturale che si era bloccata e che i clercs, gli intellettuali, anziani o giovani, potessero continuare producendo, pubblicando, dando ai loro scritti un tono meno istantaneo, combattente in quanto anche il futuro meritava la suo doverosa dose di attenzione. Urgeva, in definitiva, improvvisare un clima di convivenza tra le distinte generazioni e che possibili differenze di credo politico o di sfumature estetiche fossero superate. Questo sarebbe risultato, alla lunga, in beneficio della cultura e avrebbe potuto, per quanto possibile, riparare l'atroce effetto che ebbe questa guerra, dopo che erano state sospese le pubblicazioni di varie riviste.

panorama della guerra, perché raramente, come scrive la Zambrano *en medio de tanta sangre y muerte se ha escrito y publicado nada semejante, porque la inteligencia española, sin pausa y sin fatiga, prosigue su obra, la comienza más bien, en las más difíciles trincheras del mundo.*[278]

Oltre a testi di saggistica, poesia e critica che *Hora de España* citava nel suo sottotitolo, ospitò nelle sue pagine tutti i generi letterari, compresi narrazioni e brevi testi teatrali, nonché rassegne di atti culturali: spettacoli, film, conferenze e concerti. Animata da uno spirito repubblicano e di sinistra *Hora de España* riuscì però, in nome di un'ideale civile superiore, a mantenersi al di sopra dei settarismi e ospitò scritti e testi, in catalano come in castigliano, di scrittori provenienti da tutte le posizioni: repubblicani, socialisti, comunisti, filomarxisti, cattolici, conservatori, esteti ecc…. Collaborarono con la redazione scrittori di tutte le generazioni attive, da quella del '98, che aveva in Machado il suo più illustre rappresentante, fino a quella del '36, impersonata da Miguel Hernández e dai componenti fondatori della rivista. Non mancarono autori stranieri fra i quali il messicano Octavio Paz e il peruviano César Vallejo.

Ancora una volta si incaricò degli aspetti tipografici Altolaguirre che seppe proporre, con la sua proverbiale eleganza, una rivista di sobria e curata finezza[279], le cui pagine venivano arricchite dalle vignette e dai disegni di Ramón Gaya (fig.128-131).

Limitando la nostra analisi ai soli articoli e interventi di critica e studio d'arte va segnalato il ruolo motore che proprio Gaya ebbe in questo settore all'interno della redazione. Fu Gaya a rendere conto nel numero nove dell'esposizione di arte plastica messicana, a cui parteciparono anche Diego Rivera e Clemente Orozco, che si era tenuta in occasione del *II*

---

[278] M. Zambrano, op. cit., p. 56.
…in mezzo a tanto sangue e morte non si è scritto né pubblicato niente di simile, perché la intelighènzia spagnola, senza conoscere pausa né fatica, prosegue la sua opera, ne comincia altra, nella più difficile delle trincee del mondo.

[279] Il formato di *Hora de España* era di 24 x 16,50 cm e ne venivano stampati all'incirca, 5000 esemplari.

Congreso de Escritores nel 1937. Grande valore teorico ha la nota polemica che si instaurò fra Ramon Gaya e Josep Renau sul ruolo dei pittori e dei cartellisti in questo momento di guerra. Gli articoli di Gaya furono *"Carta de un pintor a un cartelista"* (num.1) e *"Contestación a José Renau"* (num. 3) mentre di Renau è *"Contestación a Ramón Gaya"* (num. 2). Gaya, esteta per temperamento e stile, come visibile nelle vignette e disegni con cui illustrò la rivista, affermava che affinché un artista stesse veramente dalla parte del popolo e lavorasse per la causa popolare non era imprescindibile che il popolo ne comprendesse e apprezzasse l'opera. La questione ritorna in *España, toreadores, Picasso* (num.10) in cui Gaya sostiene le sue tesi portando l'esempio di Picasso. Scrive Gaya:

> *Y hoy el hecho de Picasso viene a darme razón. Pablo Ruiz Picasso, el más difícil de los pintores, está con el pueblo sencillo, trabaja por el pueblo sencillo. Pero esta aparente paradoja no es única. Al sonar la hora de todas las verdades, ¿qué artistas se han quedado junto al pueblo? Pues Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, el escultor Alberto, Picasso –por sólo nombrar a los más acreditados de extremosamente difíciles-, artistas que el pueblo tuvo fatalmente que ignorar…*[280]

Di tutt'altra opinione era, evidentemente, il comunista Josep Renau a cui si devono tra l'altro i migliori cartelli di propaganda della guerra civile.

Intervenne in *Hora de España* anche il critico catalano Sebastiá Gasch segnalando la vertiginosa evoluzione dell'arte moderna e l'imporsi dell'arte realista nel testo *Retorno al realismo* (num.15).

---

[280] R. Gaya, *España, toreadores, Picasso*, in *Hora de España*, num.10, pp. 411-417.
E oggi il fatto di Picasso viene a darmi ragione. Pablo Ruiz Picasso, il più difficile dei pittori, è dalla parte del popolo semplice, lavora per il popolo semplice. Ma questo apparente paradosso non è l'unico. Allo scadere del tempo di tutte le verità, quale artista è rimasto insieme al popolo? Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, lo scultore Alberto, Picasso –nominando solo quelli ritenuti più estremamente complessi-, artisti che il popolo dovette fatalmente non comprendere…

Con il numero XXIII di *Hora de España*, pronto nel gennaio del 1939 ma distribuito in realtà solo decenni dopo, ha fine la prodigiosa avventura intellettuale che i suoi autori erano riusciti a vivere e costruire nonostante le circostanze. Stava iniziando ora un capitolo diverso la cui vicenda avrebbe toccato, senza troppe differenze, quasi tutti gli intellettuali fino a qui citati che, insieme a migliaia di connazionali, partivano per un esilio che solo per pochi sarebbe terminato. Il 23 febbraio a Collioure, paesino dei Pirenei francesi, moriva Antonio Machado e se questa data spesso è fatta coincidere con la fine della sanguinosa guerra che aveva sporcato le terre di Spagna non è questa la data che segna la fine dello strazio di tanti spagnoli: le prigioni sono piene ed in carcere si trova Miguel Hernández, ai confini e sulle banchine dei porti si ammassavano migliaia di uomini, *españoles del exodo y del llanto.*

Capitolo quinto

Le riviste dell'esilio repubblicano

EL LLANTO ES NUESTRO
Españoles:
el llanto es nuestro
y la tragedia también,
como el agua y el trueno de las nubes.

Se ha muerto un pueblo
pero no se ha muerto el hombre
porque aún existe el llanto,
el hombre está aquí de pie,
de pie y con su congoja al hombro
con su congoja antigua, original y eterna,
con su tesoro infinito
para comprar el misterio del mundo,
el silencio de los dioses
y el reino de la luz.
Toda la luz de la tierra
la verá un día el hombre
por al ventana de una lagrima…

Españoles,
españoles del exodo y del llanto:
levantad la cabeza
y no miréis con ceño
porque yo no soy el que canta la destrucción
sino la esperanza.
(León Felipe, julio 1939)

Così, mentre Machado moriva appena attraversata la frontiera francese, iniziava quell'esodo che avrebbe portato quasi un milione di spagnoli lontano dalla patria. Fra questi, cinquemila intellettuali esiliati lasciavano la Spagna impoverita e inaridita culturalmente. I *desterrados* si sparsero in vari paesi di Europa e, soprattutto, in America Latina. Francia e Messico furono i due paesi che accolsero un maggior numero di esiliati.

L'emigrazione verso la Francia si caratterizzò per un'estrazione sociale medio bassa di matrice soprattutto operaia. La prima accoglienza fu terribile: attraversata la frontiera fra Cataluña e sud francese migliaia di spagnoli furono internati in campi di concentramento e finirono col soffrire in forma indiretta la seconda guerra mondiale. Mentre alcuni furono

deportati in campi nazisti, altri si arruolarono nella resistenza partigiana francese.

Ben diversa fu la situazione in Messico, uno dei pochi paesi che riconobbe a lungo il governo repubblicano ricostituitosi in esilio. Già dal principio della guerra civile, infatti, il presidente messicano Lázaro Cárdenas appoggiò incondizionatamente la Repubblica. Dal 1938 Cárdenas invitò in Messico, su proposta dello scrittore e diplomatico Daniel Cosío Villegas, intellettuali spagnoli perché potessero continuare le loro attività culturali. Per loro fu creata la *Casa de España*, in seguito divenuta *El Colegio de México*. Il governo accolse un numero quasi illimitato di rifugiati, vi giunsero in maggior parte politici, intellettuali scienziati e tecnici qualificati. In Messico si trasferirono, anche se solo momentaneamente, Alberti e María Teresa León, mentre fissarono qui le loro dimore Altolaguirre con la moglie Concha Méndez, Moreno Villa, Prados, León Felipe e vi giunse infine Cernuda dopo un lungo periodo in Inghilterra.

La tappa delle pubblicazioni dell'esilio è la più lunga fra quelle qui considerate e abbraccia un arco di tempo che va dal 1939 al 1975, anno della morte di Franco. Le riviste scritte e prodotte fuori dalla patria saranno inizialmente opera degli stessi intellettuali che avevano partecipato attivamente alla guerra civile e tuttavia al cambio generazionale, quando il testimone passava a chi la Spagna la aveva abbandonata da bambino, le pubblicazioni continuarono mantenendo quel senso di identità nazionale che non andava sfumando neppure dopo anni di ospitalità straniera.

La maggior parte delle riviste prodotte in esilio furono scritte in castigliano, con eccezione della Francia dove l'identità linguistica nazionale si perse molto rapidamente venendo assorbita dal francese, mentre vi sopravissero più a lungo le pubblicazioni in catalano. Non mancarono i casi di riviste scritte nelle altre lingue della penisola spagnola: esemplare è in questo

senso *Galeuzca* (Galicia-Euskadi-Catalunya) edita in Buenos Aires in gallego, vasco e catalano.

La intensa vocazione editoriale si fece sentire da subito e già nel maggio e giugno del 1939 un gruppo di intellettuali diede vita alla prima rivista dell'esilio, scritta ed edita in alto mare: *Sinaia*, lo stesso nome della barca che li stava portando verso Veracruz.

La profusione di riviste dell'esilio repubblicano può essere classificata in base ai paesi di pubblicazione con una prima, sostanziale, distinzione fra Francia e Latino America dove saranno Messico e Argentina a veder fiorire le più salienti riviste dell'intelighènzia spagnola.

Il tipo di emigrazione che si era riversato in Francia da vita a pubblicazioni dal carattere molto più marcatamente politico e ideologico e di stampo spesso sindacale e operaio. Inoltre la vicinanza col paese di origine farà sì che l'attenzione per i problemi politici di questo vada scemando e sfumando molto più lentamente. La maggior parte delle pubblicazioni sono organi di espressione e informazione del governo repubblicano e dei vari partiti e movimenti dissidenti fra cui assume particolare rilievo quello catalano. Vanno ricordate *Revista de Catalunya* (1939-40), *Iberia*, *Revue des Nationalités Ibériques* (1945), *L'Espagne Républicaine* (Tolosa 1945-48), *Méduse* (1945).

In sud America la lontananza (e il tipo sociale di emigrazione) permetterà una più serena, per quanto lenta e dolorosa, 'elaborazione del lutto' che consentirà il rinascere di riviste letterarie o di creazione artistica e la speculazione intellettuale e filosofica. In Argentina nascerà *De mar a mar* (1942-1943; fig.133), prodotta da due ex collaboratori di *Hora de España*, Serrano Plaja e Lorenzo Varela con collaborazioni di Alberti, Gaya e Dieste. A Cuba si pubblicherà *Nuestra España* e a Caracas *España*. Fra tutti i paesi sudamarericani sarà però il Messico a vedere la maggiore fioritura emerografica. Qui verranno redatte, infatti, *España Peregrina*

(1940; fig.132) diretta da José Bergamín e *Romance* (1940-1941; fig.134-135) diretta da Juan Rejano, prime testimonianze della forza creatrice e della volontà di resistenza al fascismo da parte degli intellettuali *desterrados*. Sarebbero seguite *Litoral* nella sua terza tappa, *Las Españas*, *Diálogo de las Españas*, *Ultramar*, *Presencia*, *El Pasajero*, *Los cuatros gatos*, *Sala de Espera* e *España y la paz*. I soli titoli parlano ed evocano eloquentemente i temi della lontananza mista all'attesa e alla solitudine di quei quattro gatti, torna e ritorna sempre la Spagna, risuona ripetutamente la parola mare, quel mare che divide e separa i litorali lontani di quelle che ormai sono due 'spagne'.

5.1 LITORAL. EPOCA MESSICANA

Nel 1944 risorge in Messico *Litoral*. Saranno i suoi stessi creatori originari, quelli di quel lontanissimo 1926, a ridarle vita, seppur su un altro, ben diverso, litorale marino. Insieme a Prados e Altolaguirre parteciperanno altri tre poeti spagnoli: José Moreno Villa, Juan Rejano e Francisco Giner de los Ríos. Il rinascere di *Litoral* rispondeva a ragioni di natura sentimentale, voleva significare recuperare quell'altro *Litoral*, quello giovane e mediterraneo, sorto sull'onda di un entusiasmo innocente per la poesia. Si trattava di un recupero simbolico della Málaga pura e fresca di poco più di quindici anni prima, un recupero della gioventù, della poesia dedita a sé stessa e dell'amicizia spensierata di quella generazione rotta e dispersa brutalmente dalla guerra civile.

Nuovo sottotitolo è *Cuadernos de poesía, pintura y música*, che altro non erano se non i tre principi ispiratori del primo *Litoral*, sanciti squisitamente nel numero gongorino. Rievocare la vecchia Imprenta Sur significava anche recuperarne i colori e i caratteri tipografici ed infatti il nuovo *Litoral* si presenta nella stessa identica veste (fig.136-137). Il formato resta quello

tradizionale a quaderno e le copertine splendono dello stesso azzurro marino mentre le pagine interne sono illustrate da Moreno Villa, Arturo Souto (fig.141), Rodríguez Luna, Enrique Climent (fig.140) e dal pittore messicano Rufino Tamayo (fig.143). La tipografia curata e raffinatissima è sempre opera *de los dedos amorosos* di Altolaguirre. La nuova tappa di *Litoral* conoscerà solo tre numeri, il primo nel luglio del 1944 e il secondo nel settembre dello stesso anno. A queste si aggiungeva il numero speciale dedicato alla memoria di Enrique Díez Canedo, pubblicato in agosto.

Il primo numero poteva vantare nomi brillanti come Juan Ramón Jiménez e Alfonso Reyes ai quali si aggiungevano gli stessi autori della redazione. Seguendo un'usanza inaugurata proprio da *Litoral* si pubblicava lo spartito della *Sonata de El Escorial* di Rodolfo Halffter. Il numero si apriva con i ritratti, ad opera di Moreno Villa, dei tre poeti martiri della causa repubblicana: *Recuerdo de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández* (fig.138). Gli altri disegni erano di Rodríguez Luna (fig.139) e Enrique Climent ed alludevano all'esodo e ai campi di concentramento francese.

La preparazione del numero successivo venne a coincidere con la morte di Enriquez Díez-Canedo, *poeta y maestro queridísimo de todos nosostros*[281]. Nel numero in omaggio a Canedo (fig.142) collaborarono artisti spagnoli e ispanoamericani, fra cui León Felipe, Concha Méndez, Moreno Villa, Prados, Altolaguirre, Jiménez e Reyes.

> *La variedad y calidad de los tributos, su fraterna emoción, representan una de las manifestaciones conjuntas más ejemplares de las letras españolas transterradas. Y de las hispanoamericanas.*[282]

---

[281] J.Rejano, *Algunas revistas literarias,* «Litoral», 1978, (91), p.105.

[282] M.Andujar, *Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica,* in *El exilio español de 1939,* a c. di J.L. Abellán, Madrid, Ed. Taurus, 1976, vol. III, p.47.
La varietà e qualità dei contributi, la loro fraterna commozione, rappresentano una delle manifestazioni --congiunte più esemplare della letteratura spagnola trasferitasi in esilio. E di quella ispanoamericana.

Nel numero di settembre risalta l'articolo di Rejano su Picasso in occasione della sua prima esposizione in Messico e *Diario de un pintor*, serie di pensieri di Ramón Gaya sulla creazione artistica.

Se anche l'aspetto del *Litoral* azteco, ancora amorosamente cucito e stampato da Manolo, era lo stesso di quello mediterraneo, era però molto cambiato lo spirito di quei *desterrados*, gli stessi giovani e poeti del primoriverismo. La situazione storica si era trasformata e compromessa irrimediabilmente, in Spagna si seguiva fucilando i prigionieri e decine di militari dell'esercito repubblicano restavano in carcere o in campi di lavoro forzato. Miguel Hernández era già morto nel carcere di Alicante. Nonostante nel primo numero si insista sulla continuità non solo nominale ma anche stilistica ed estetica con il vecchio *Litoral*, il tono delle poesie (e dei disegni) è profondamente mutato. Il peso dell'esilio e dello sconcerto di questo *destierro* forzato si fa sentire in poesie come *Nueva morada* di Rejano o in *Cuando era primavera* di Prados:

Cuando era primavera en España:
frente al mar, los espejos
rompían sus barandillas
y el jazmín agrandaba
su diminuta estrella,
hasta cumplir el límite
de su aroma en la noche…
¡Cuando era primavera! (…)
Pero, ¡ay!, tan sólo
Cuando era primavera en España.
¡Solamente en España,
antes, cuando era primavera![283]

[283]Quando era primavera in Spagna: / davanti al mare, i riflessi / rompevano i parapetti / e il gelsomino allargava / la sua minuta stella, / fino a raggiungere l'estremo / del suo aroma nella notte…/ Quando era primavera! / (…) Ma, ahimé, soltanto / quando era primavera in Spagna./ Solamente in Spagna, / un tempo, quando era primavera! (Traduzione di Dario Puccini).

Appendice 1

Indici delle riviste analizzate

INDICE DI LITORAL

Numero 1 - Novembre 1926

Romances gitanos - FEDERICO GARCIA LORCA

Hija de las espumas - JOSÉ BERGAMÍN

Varios poemas - JORGE GUILLÉN

Cinco / Poema en prosa - GERARDO DIEGO

Narciso – RAFAEL ALBERTI

Víspera – EMILIO PRADOS

Salón de estío - BENJAMIN JARNÉS

N – JOSÉ M.ª HINOJOSA

INDICE

Numero 2 - Dicembre 1926

Tres poesías – LUIS CERNUDA

Anadyomenas - ANTONIO MARICHALAR

Seguidillas de la noche de San Juan – GUSTAVO DURÁN

Poemas de asedio - MANUEL ALTOLAGUIRRE

DIBUJOS ILUSTRADOS Schola Cordis - JOSÉ MORENO VILLA

Baladas para acordeón / Delgadina - JOSÉ MARÍA QUIROGA PLÁ

Palpitaciones cinelandesas - RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

INDICE

Numero 3 - Marzo 1927

Tormenta - DAMASO ALONSO

Tres composiciones viendo el lugar - JOSÉ BERGAMÍN

Reloj – VICENTE ALEIXANDRE

Intermedio - JUAN CHABÁS

Crepúsculo y Encuentro - EMILIO PRADOS

Con guitarra negra - E. GIMÉNEZ CABALLERO

INDICE

Numero 4 – Aprile 1927

Poema - JORGE GUILLÉN

Los Escándalos – ANTONIO ESPINA

Poesias – MANUEL ALTOLAGUIRRE

Trópico – ALFONSO REYES

Notas en un club de natación – JOSÉ M.ª DE COSSÍO

Dos cabezas - JOSÉ M.ª HINOJOSA

Piloto observador – ADRIANO DEL VALLE

Columpio – ROGELIO BUENDÍA

INDICE

Numero 5/6/7 – Ottobre 1927

sin titulo - B. PALENCIA

Soledad / Tercera – RAFAEL ALBERTI

sin titulo - B. PALENCIA

Adolescencia – VICENTE ALEIXANDRE

sin titulo - TOGORES

Poema del agua / Fragmentos - MANUEL ALTOLAGUIRRE

Dé Cima - JOSÉ BERGAMÍN

Cacería – ROGELIO BUENDÍA

Poesía – LUIS CERNUDA

sin titulo - Mª ÁNGELES ORTIZ

Fragmento de la fábula de equis y zeda - GERARDO DIEGO

Romance de los molinos – EUGENIO FRUTOS

Muerto de amor - FEDERICO GARCIA LORCA

Romance – PEDRO GARFÍAS

sin titulo - VIÑEZ

En honor de Don Luis de Góngora - FEDERICO GARCIA LORCA

A orillas de la luz – JOSÉ M.ª HINOJOSA

Centenario - JUAN LARREA

sin titulo - MANOLO

Contra presagio - JOSÉ MORENO VILLA

Noche en urna – EMILIO PRADOS

Baladas para acordeón - JOSÉ MARÍA QUIROGA PLÁ

Adolescencia – VICENTE ALEIXANDRE

Baladas para acordeón - JOSÉ MARÍA QUIROGA PLÁ

Al Guadalquivir - J. ROMERO Y MURUBE

Arco iris - ADRIANO DEL VALLE

INDICE

Numero 8 – Maggio 1929

SIN TITULO

Cielo sin dueño – LUIS CERNUDA

Las culpas abiertas – VICENTE ALEIXANDRE

Jacinta la pelirroja - JOSÉ MORENO VILLA

Formas de la huida – EMILIO PRADOS

Fuego granado, Granadas de fuego – JOSÉ M.ª HINOJOSA

El alma en un hilo – JOSÉ MARÍA BERGAMÍN

Amor - MANUEL ALTOLAGUIRRE

INDICE

Numero 9 – Giugno 1929

SIN TITULO

I. Auto de fe – RAFAEL ALBERTI

Estos dos corazones – JOSÉ M.ª HINOJOSA

Amor - MANUEL ALTOLAGUIRRE

Memoria de la plata - LUIS FELIPE VIVANCO

Paul Eluard – LUIS CERNUDA

El amor la poesía – JOSÉ MARÍA BERGAMÍN

Nota - ANTONIO MARICHALAR

INDICE DI GALLO

gallo, num.1 (febbraio 1928)

Historia de este gallo, (García Lorca), pp.1-4

Poema, (Jorge Guillén), p.5

Brindis de cualquier día, (Melchor Fernández Almagro), pp.6-7

El grito en cielo, (José Bergamín), pp.7-8

San Sebastián, (Salvador Dalí), pp.9-12

Lucia en Sexquilandia, (M.López Banús), pp.12-16

Cuaderno de Eugenio Rivas I, (Enrique Gómez Arboleya), pp.16-20

NOTAS Los pintores de Granada, (Redacción)

La construcción urbana, (Redacción)

Los Cármenes de Granada, (L.B.)

Alternativa de M. López Banus y E.Gómez Arboleya (F.G.L.)

gallo, num.2 (aprile 1928)

El Manifiesto Antiartístico catalán (Dalí, Gasch, Montanya)

El manifiesto antiartístico catalán, (Joaquín Amigo)

Picasso, (Sebastia Gasch), pp.1-3

Encuentro, (Francisco García Lorca), pp.4-7

Novillada Poética: Canciones entomologicas (M.López Banús), Flechas con vista al blanco (E. Gómez Arboleya), Barco pirata (Francisco Cirre), pp.8-10

Reseña, (José Navarro Parro), pp.10-12

Cuaderno de Eugenio Rivas II, (Enrique Gómez Arboleya), pp.14-16

Susana saliendo del baño, (Francisco Ayala), p.17

La doncela, el marinero y el estudiante, (Federico García Lorca), pp.17-19

El paseo de Buster Keaton, (Federico García Lorca), pp.19-20

NOTAS Falla en Paris, (Redacción)

Recepción de gallo, (Redacción)

Bandos de música, (Lluis Jiménez)

Advertencias sin importancia, (Redacción)

INDICE DI CABALLO VERDE PARA LA POESÍA

Num. 1 – Ottobre 1935

Sobre una poesía sin pureza, (Pablo Neruda)

La tristeza, Vicente Aleixandre

Quel foui1lis!, Robert Desnos

Nao d'amores, Ricardo E. Molinari

Nocturno del hueco, Federico García Lorca

Vecino de la muerte, Miguel Hernández

Poema caminando, Raúl González Tuñón

Estos son los oficios (Fragmentos), Arturo Serrano Plaja

Por el centro del día, Leopoldo Panero

Dibujos de José Caba1lero

Num. 2- Novembre 1935

Los temas, (Pablo Neruda)

Himno a la tristeza, Luis Cernuda

La rosa, Hans Gebser (Traducción de Hans Gebser y Luis Cernuda)

El hondo sueño, Jorge Gui1lén

El toro de la muerte, Rafael Alberti

Oda Lautreamont, Luis Enrique Délano

Fin de elegía, A. Aragon

Estos son los oficios (Fragmento final), Arturo Serrano Plaja

(Nota), (Luis Cernuda)

Viñeta de J. Caba1lero. *Contraportada* de Ramón Pontones.

Num. 3 –Dicembre 1935

Conducta y poesía, (Pablo Neruda)

Negación a un viaje (Fragmento), Emilio Prados

Une ville dort dans ma poitrine, André Bernard Delons

Yo sé, Concha Méndez

El luchador, José María Souvirón

Poema, Félix Pita Rodríguez

Cantar de la luna, Cayetano Aparicio

(Valle Inclán, 5 de enero, 1936)

Num.4-Gennaio 1936

G.A.B. (1836-1936), (Pablo Neruda)

Cartas sin correo, José Moreno Villa

Sonetos: EI terror y el confidente. Perro rabioso, Rafael Alberti

La muerte verdadera, Gonzalez Carbalho

Pero mueren las almas, Eugenio Mediano Flores

Costa mortal, Miguel Angel Gómez

Soneto, Rosa Chacel

Presencia del sur, Angel Cruchaga Santa María

Romance, Manuel Altolaguirre

INDICE LITORAL - epoca messicana

Número 1- Julio 1944

Recuerdo de Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández

Cantada - *JUAN RAMÓN JIMÉNEZ*

San Ildefonso - *ALFONSO REYES*

Confusion y bloqueo - J. MORENO VILLA

Sonata del Escorial – RODOLFO HALFFTER

Una voz – *EMILIO PRADOS*

Poemas - *MANUEL ALTOLAGUIRRE*

Angelès-sur-Mer – ANTONIO RODRIGUEZ LUNA

Nueva Morada – JUAN REJANO

Tierna memoria – F. GINER DE LOS RIOS

Indice

Número 2 - Septiembre 1944

Más vida – JORGE GUILLÉN

Oda a los viejos y grades ríos- RICARDO E. MOLINARI

Diario de un pintor – RAMON GAYA

La verdad – ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

Homenaje a Díez Canedo – GUSTAVO PITALUNGA

Divagaciones de Mocambo – J. MORENO VILLA

Dibujo – ENRIQUE CLIMENT

Poema – MANUEL ALTOLAGUIRRE

Cuando era primavera – EMILIO PRADOS

Dibujo – RUFINO TAMAYO

INDICE

Suplemento: Duende español- Juan Rejano

Número Speciale – Agosto 1944

Los laureles reales de Cuernavaca - *E. Díez Canedo*

Homenaje – MANUEL ALTOLAGUIRRE

Nuestro amigo – MAX AUB

Transit d´Enric Diez-Canedo – JOSEP CARNER

Enrique Díez-Canedo y los chilenos – L.ENRIQUE DÉLANO

In memoriam – JUAN JOSE DOMENCHINA

Estás aquí - F. GINER DE LOS RIOS

Enrique Díez Canedo – E.GONZALEZ MARTINEZ

Las dos sabidurías- BENJAMÍN JARNÉS

En la ultima pared - JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Encuentro - LEON FELIPE

El soneto de la voz - PAULINO MASIP

Sombras - CONCHA MÉNDEZ

El Nombre hecho Hombre - J. MORENO VILLA

Enrique Díez-Canedo, retrato al óleo – J. MORENO VILLA

Recuerdo - MARIANO PICON SALAS

Laurel – EMILIO PRADOS

Homenaje a Díez Canedo, dibujo, GREGORIO PRIETO

Canción en tiempo de la elegia - JUAN REJANO

Ausencia y presencia del amigo - ALFONSO REYES

Diez- Canedo - DANIEL TAPIA

INDICE

ELENCO DELLE IMMAGINI

1) Copertina di *Mediodía*, num. IV (settembre 1926).

2) Copertina di *Mediodía*, num. IX (gennaio 1928).

3) Copertina di *Papel de Aleluyas*, num. 1 (luglio 1927).

4) Copertina di *Papel de Aleluyas*, num. 7 (luglio 1928). Disegni di J. Moreno Villa.

5) Copertina di *Verso y Prosa*, num. 4 (aprile 1927). Disegno di Salvador Dalí, *La playa*.

6) Copertina di *Verso y Prosa*, num. 6 (giugno 1927). Disegno di Ramón Gaya, *Homenaje a Góngora*.

7) Copertina di *Carmen*, num. 1 (dicembre 1927).

8) Copertina di *Lola*, amiga y suplemento de Carmen, num.1 (dicembre 1927).

9) Copertina di *La rosa de los vientos*, num. 1 (aprile 1927).

10) Copertina di *La rosa de los vientos*, num. 5 (gennaio 1928).

11) Copertona di *Favorables Paris Poema*, num.1 (luglio 1926).

12) Copertina di *Meseta*, num. 1 (gennaio 1928).

13) Copertina di *DDOOSS*, num. 1 (1931).

14) Copertina di *A la nueva ventura* (1934).

15) Copertina di *Indice* num. 1 (1921)

16) Copertina di *Grecia* num. 39 (gennaio 1920)

17) Copertina di *Litoral*, num.1 (novembre 1926)

18) Interno di copertina di *Litoral* num.1. Disegno di M.A. Ortiz

19) Illustrazione di F.G. de Cossío, *Litoral* num.1

20 – 21 – 22) Illustrazioni di J.M. Uzelai, *Litoral* num.1

23) Illustrazione di F.G. de Cossío, *Litoral* num.1

24) Retro di copertina di *Litoral* num.1

25) Interno di copertina di *Litoral* num.2 (dicembre 1926). Disegno di B. Palencia

26 – 27 – 28) Illustrazioni di B.Palencia, *Litoral* num.2.

29) Spartito di Gustavo Durán, *Litoral* num.2.

30 – 31 – 32 – 33) Serie illustrata di J.Moreno Villa, SCHOLA CORDIS, *Litoral* num.2 (I° Parte)

34 – 35) Serie illustrata di J.Moreno Villa, SCHOLA CORDIS, *Litoral* num.2 (II° Parte)

36) Interno di copertina di *Litoral* num.3 (marzo 1927). Disegno di F.García Lorca.

37) Illustrazione di García Lorca, *Litoral* num.3

38 – 39) Disegni di J. Peinado dedicati a Prados, *Litoral* num.3.

40) Interno di copertina di *Litoral* num.4 (aprile 1927). Realizzata da M.A.Ortiz.

41 – 42 – 43 – 44) Illustrazioni di M.A.Ortiz per *Litoral* num.4.

45) Copertina di *Litoral*, num. 5/6/7 (ottobre 1927).

46) Interno di copertina di *Litoral*, num. 5/6/7. Illustrazione di Juan Gris.

47) Prima pagina di *Litoral* num. 5/6/7.

48) Illustrazione di B.Palencia, *Litoral* num. 5/6/7.

49) Foto di una scultura di Apel.les Fenosa, *Litoral* num. 5/6/7.

50) Illustrazione di Togores, *Litoral* num. 5/6/7.

51) Illustrazione di J.Moreno Villa, *Litoral* num. 5/6/7.

52) Illustrazione di M.A.Ortiz, *Litoral* num. 5/6/7.

53) Illustrazione di Bores, *Litoral* num. 5/6/7.

54) Illustrazione di H.Viñez, *Litoral* num. 5/6/7.

55) Illustrazione di Salvador Dalí, *Litoral* num. 5/6/7.

56) Illustrazione di Peinado, *Litoral* num. 5/6/7.

57) Illustrazione di Manolo Hugué, *Litoral* num. 5/6/7.

58) Illustrazione di J.M.Uzelai, *Litoral* num. 5/6/7.

59) Lo spartito di Falla per il numero gongorino di *Litoral*.

60) Illustrazione di Picasso per *Litoral*, num.5/6/7.

61) Illustrazione di Gregorio Prieto, *Litoral* num. 5/6/7.

62) Illustrazione di Cossío, *Litoral* num. 5/6/7.

63) Indice del numero speciale di *Litoral* che mostra i vari caratteri in possesso dell'Imprenta Sur.

64 – 65) Illustrazioni di Bores, *Litoral* num.8 (maggio 1929).

66) Illustrazione di Peinado, *Litoral* num.8 (maggio 1929).

67 – 68) Illustrazioni di B.Palencia, *Litoral* num.9 (giugno 1929).

69) Copertina di *gallo*, num.1 (febbraio 1928).

70 –71 –72 – 73) Vignette di Dalí, *gallo* num.1.

74) Copertina di *Pavo*, numero unico (marzo 1928).

75) Copertina di *gallo*, num.2 (aprile 1928).

76) Pagina di carta velina con citazione del Cid, *gallo* num.2.

77) Retro di copertina, *gallo* num.2. Disegno di Dalí.

78-79) Pagine del Manifiseto Antiartístico Catalán su veline gialle, *gallo* num.2.

80) Programma della *Noche de gallo*, serata culturale organizzata all'Ateneo di Granada dalla redazione.

81) Copertina di *1616 English and Spanish Poetry*, num.2 (1934)

82) Copertina di *Héroe*, num.3 (1932)

83) Copertina di *Poesía*, num 1 (1930)

84) Copertina di *Poesía*, num 3 (1930)

85) Prima pagina dell'*Adelanto de Octubre* (1 Maggio 1933)

86) Copertina di *Octubre*, num.1 (giugno-luglio 1933)

87) Pagina di *Octubre* (num.1) con la Antología folklórica de cantares de clase.

88) Retro di copertina di *Octubre* num.1 con parte del Calendario revolucionario.

89) Copertina di *Octubre*, num.2 (luglio-agosto 1933)

90) Retro di copertina di *Octubre*, num.3 (agosto-settembre 1933)

91) Rassegna della I Exposición de arte revolucionario, *Octubre* num.6

92) Copertina di *Octubre*, num. 4-5 (ottobre-novembre 1933)

93) Retro di copertina di *Octubre* num. 4-5

94) Copertina di *Octubre*, num. 6 (aprile 1934)

95) Retro di copertina di *Octubre* num. 6

96) Copertina di *Caballo verde para la Poesía*, num.1 (ottobre 1935).

97 - 98) Pagine di *Caballo verde para la Poesía*, num.1 (ottobre 1935).

99) Copertina di *Caballo verde para la Poesía*, num. .3 (dicembre 1935)

100 - 101) Illustrazioni di José Caballero, *Caballo verde para la Poesía*, num. 1

102) Illustrazione di *Caballo verde para la Poesía* num. 3

103 - 104) Illustrazioni di Caballero e Pontornes, *Caballo verde para la Poesía* num.2

105 - 106) Illustrazioni di José Caballero, *Caballo Verde para la Poesía*, num.4 (gennaio 1936)

107) Copertina di *Nueva Cultura*, num.4 (aprile-maggio 1935)

108) Copertina di *Nueva Cultura*, num.5 (giugno-luglio 1935)

109) Copertina di *Nueva Cultura*, num. straordinario(ottobre-novembre 1935)

110) Copertina di *Nueva Cultura*, num. 10 (gennaio 1936)

111) Copertina di *Nueva Cultura*, num.10 bis (febbraio 1936)

112) Primo e secondo stadio dei bozzetti di Guernica (anno III, num.4-5; giugno-luglio 1937)

113) Terzo stadio dei bozzetti di Guernica (anno III, num.4-5; giugno-luglio 1937)

114) Aleluyas di *Nueva cultura* num.1, Historial breve y sincero del Don Fascismo de España y también del extranjero

115) Copertina di *El Mono Azul*, num.1 (27 agosto 1936)

116) Copertina di *El Mono Azul*, num.7 (8 ottobre 1936)

117) Copertina di *El Mono Azul*, num. 16 (1 maggio 1937)

118) L'orso, simbolo di Madrid imbraccia un fucile in una vignetta del 1937.

119) Copertina di *El Mono Azul*, num.33 (23 settembre 1937)

120) Copertina di *El Mono Azul*, num.45 (1 maggio 1938)

121 -122) Vignette del Romancero in El Mono Azul num.2 (3 settembre 1936)

123) Pagine del Romancero de la guerra civil, in El Mono Azul num.1 (27 agosto 1936)

124) Pagine del Romancero de la guerra civil dedicate a Lorca, in *El Mono Azul* num.4 (17 settembre 1936)

125) Pagine del Romancero de la guerra civil, in *El Mono Azul* num.10 (29 ottobre 1936)

126) Pagine centrali di *El Mono Azul*, num. 12 (12 novembre 1936)

127) Pagine centrali di *El Mono Azul*, num.13 (19 novembre 1936)

128) Copertina di *Hora de España*, num. 1 (gennaio 1937)

129) Retro di copertina di *Hora de España*, num.22 (ottobre 1938)

130-131) Vignette di Ramón Gaya in *Hora de España*.

132) Copertina di *España Pelegrina* num.1 (febbraio 1940)

133) Copertina di *De mar a mar* num.1 (dicembre 1942)

134) Copertina di *Romance* num.2 (15 febbraio 1940)

135) Copertina di *Romance* num.9 (1 giugno 1940)

136) Copertina di *Litoral*, num.1 epoca terza, luglio 1944

137) Interno di copertina di *Litoral*, num.1 epoca terza, luglio 1944

138) *Recuerdo de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández.* Disegno di J. Moreno Villa

139) *Argelès- sur- mer*. Disegno di A.Rodríguez Luna (*Litoral*, num.1 epoca terza)

140) Disegno di Enrique Climent (*Litoral*, num.2 epoca terza, settembre 1944)

141) *Laureles y pájaros*. Disegno di Arturo Souto. (*Litoral*, numero straordinario epoca terza)

142) *Homenaje a Enrique Díez-Canedo*. Disegno di Miguel Prieto (*Litoral*, numero straordinario)

143) Disegno di RufinoTamayo che chiude l'ultimo numero di *Litoral* e segue la poesia di Prados, *Cuando era Primavera* (*Litoral*, num.2 epoca terza, settembre 1944)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

-AA.VV., *Las revistas literarias españolas,* «Anthropos», 1984, (39/40), pp.58-67.

--------, *Periodismo y periodistas en la guerra civil,* a c. di J.M.Martínez, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

--------, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México,* Pedregal de Santa Teresa (Mexico), Ed. El Colegio de México, 1993. A cura di R.Corral, A.Souto Alabarce e J. Valender.

-Albert, Lorraine, Dennis, Nigel, *Literary and Cultural Periodicals in Spain: 1920-1936. A Bibliography,* «Ottawa Hispánica», 1982, (4), pp.127-170.

-Alberti, Rafael, *García Lorca,* in *I protagonisti della Storia Universale,* Vol.XII, Milano, CEI-Compagnia Edizioni Internazionali, 1965, pp. 393-420.

--------, *La arboleda perdida,* Barcelona, Seix Barral, 1975.

--------, *La arboleda perdida. Tercero y Cuarto libros (1931-1987),* Anaya&Mario Muchnik, Madrid, 1997.

-Alonso Girgado, Luis, *La generación del 27 de nuevo en Litoral: reencuentro con José María Hinojosa,* «Anales de la Literatura Española Contemporanea», IX, 1984, (1-3), pp.131-141.

-Altolaguirre, Manuel, *Las islas invitadas,* Madrid, Castalia, 1972, ed a c. di Margarita Smerdou Altolaguirre.

-Amado, José Maria, *Resultado de la convocatoria a los diez años del renacer de Litoral y en el cincuentenario de la generación del 27,* «Litoral», 1978, (79), pp.6-12.

-Andujar, Manuel, *Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica,* in *El exilio español de 1939,* a c. di J.L. Abellán, Madrid, Ed. Taurus, 1976, vol. III, pp.21-92.

- e Risco, Antonio, *Crónica de la emigración en las revistas,* in *El exilio español de 1939,* a c. di J.L. Abellán, Madrid, Ed. Taurus, 1976, vol. III, pp.11-20.

-Arean, Carlos, *Los pintores de la generación del 27,* «La Estafeta Literaria», 1977, (618), pp.49-52.

-Asor Rosa, Alberto, *Avanguardia,* in *Enciclopedia Einaudi,* Vol. 2, pp.195-231.

-Auclair, Marcelle, *Le coq,* in *Enfances et mort de García Lorca* Paris, Seuil, 1968, pp.155-157.

-Aznar Soler, Manuel, *Una potente voz enmundece: Nueva Cultura*, «Debats», 1985, (11), pp.6-35.

-Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi 1963.

-Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza,1995.

-Brihuega, Jaime, *La vanguardia y la República*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

-Caballero, José, *Notas de trabajo sobre los dibujos lorquianos*, «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», 1993, (12), pp.49-57.

-Calamai, Natalia, *El compromiso en la poesía de la guerra civil española*, Barcelona, Laia, 1979, pp.46-51.

-Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Editorial Gredos, 1972.

-Cantarellas, Bartolomé e Gené, Emilio, *Caballo Verde para la Poesía*, «Papeles de Son Armadans», 1977, (256), pp.5-28.

-Carmona, Eugenio, *Federico García Lorca. El sketch de la nueva pintura y las opciones de lo moderno*, «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», 1997, (21-22), pp.131-165.

-Caudet, Francisco, *Noticias sobre 'Hora de España' (reimpresión alemana)*, «Papeles de Son Armadans», 1973, (122), pp.171-198.

--------, *Romance (1940-41): una revista del exilio*, «Triunfo», 20 luglio 1974, pp.55-57.

--------, *Hora de España. Antología*, Madrid, Turner, 1974.

--------, *Romance (1940-41): una revista del exilio*, Madrid, Ediciones Porrúa, 1975.

--------, *Presentación de Hora de España*, in *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, tomo 1, Bordeaux, 1977, pp.279-285.

--------, *Una revista olvidada. Nueva Cultura*, «Insula», 1978, (380/1), p.16.

-------- e García, Michel, *Hora de España y El Mono Azul*, in *Historia y crítica de la literatura española*, vol.7 *Epoca contemporánea, 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, pp.787-791.

--------, *Rafael Dieste, mentor del 'grupo de Hora de España'*, «Documentos A», 1991, (1), pp.139-141.

-Costa, René De, *Juan Gris y la poesía*, in catalogo della mostra *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura,1985, pp. 73-93.

-Couffon, Claude, *La revista Gallo y el teatro breve*, in *Granada y García Lorca*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1967, pp.69-76.

-Crispin, John, *Quest for Wholeness: the personality and works of Manuel Altolaguirre*, Valencia-Chapel Hill, Albatros Hispanofila, 1983, pp.20-38.

-Dalí, Salvador; *Lettere a Federico*, a cura di Rafael Santos Torroella, Rosellina Archinto Editore, Milano, 1989.

-Dennis, Nigel, *Ramón Gaya: el taller de la soledad*, «Nueva Estafeta», 1979, (9/10), pp.87-97.

-Díaz Plaja, Fernando, *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*, Esplugas de Llobregat, Plaza y Janés, 1979, pp.11-15.

-Diego, Gerardo, *Carmen y Lola o la duración limitada*, «La Estafeta literaria», 1944, (4), p.16.

-Díez de Revenga, Francisco Javier, *La revista Verso y Prosa. Murcia 1927-1928*, «Murgetana », 1971, (35), pp.31-60.

--------, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X,1975.

--------, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Editorial Castalia,1987.

--------, *Revistas literarias y literatura del siglo XX*, in «Monteagudo», numero monografico a cura di Díez de Revenga, 2002, (7).

-Domingo, José, *La reimpresión de 'Hora de España'*, «Insula», 1974, (336), pp.12.

-Dumitrescu, Domnita, *Sobre la terminología cromatica en la poesía de la generación del 27*, in *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, tomo 1, Bordeaux, 1977, pp.345-354.

-Eisenberg, Daniel, *Cinco textos lorquianos de la revista 'Gallo'*, «Papeles de Son Armadans», 1976, (247), pp.60-75.

-Férriz, Maria Teresa, *La revista literaria 'De Mar a Mar': la cultura española en la Argentina de los años cuarenta*, «Scriptura», 1992, (8/9), pp.341-357.

-Fusero, Clemente, *García Lorca*, Milano, Dall'Oglio Editore, 1969, pp. 194-197, 237-245.

-Gallego Morell, Antonio, *Gallo, revista de Granada.Vanguardia y putrefactos y gallo y controgallo*, «La Estafeta literaria», 1944, (4), p.19.

--------, *Las revistas de los poetas*, in «Molino de Papel», 2 (1954), pp 6-7.

--------, *Ilusión y kirikikí de Gallo*, Introduzione alla riedizione di g*allo*, Granada Editorial Comares, 1988.

-Gaos, Vicente, *Antología del grupo poetico de 1927*, Madrid, Catedra, 2001.

-García Lorca, Federico, *Obras Completas*, a c. di Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986.

-García, Michel, *El Mono Azul*, in *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona, Monte Avila, 1977, pp.221-233.

-García Montero, Luis, *Rafael Alberti y la pintura*, «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», (9), pp.51-64.

-Garosci, Aldo, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, Einaudi, 1959.

-Geist, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, GUADARRAMA.Punto Omega, 1980.

-Giner de los Rios, Francisco, *Lorenzo y Emilio de nuevo en Litoral*, «Litoral», 1978, (88), pp.147-152

-Gómez Arboleya, Enrique, *Historia de este Gallo*, «Clavileño», 1950, (2), pp.63-67.

-Hernández, Mario, *Otras palabras de Ramón Gaya*, «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», 1993, (12), pp.39-48.

-Ilie, Paul: *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969.

-Jarnés, Benjamín, *Revistas nuevas*, «Revista de Occidente», XV, 1927, pp.263-266.

-Jiménez Millan, Antonio, *Escritores Españoles en la Revista Octubre*, «Letras del Sur», 1978, (1), pp.6-8.

--------, *La intelectualidad republicana y la revista 'Hora de España*, «Analecta Malacitana», V, 1982, (2), pp.343-390.

-Jiménez Tomé, María José, *Gerardo Diego y la Málaga Poética*, «Voz y letra», VI, 1995, (2), pp.21-46.

-Jowers, Rebecca, *Las revistas literarias*, «Revista de Occidente», 1981, (7-8), pp.133-154.

-J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Universitaire Pers, Leiden, 1968.

--------, *Nota preliminar*, Introduzione alla riedizione facsimile di *Caballo Verde* Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1974.

-León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998.

-*Manuel Altolaguirre y Concha Mendez, poetas e impresores*, (Madrid, Residencia de Estudiantes, marzo-aprile 2001), a c. di J. Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

-López De Abiada, José Manuel, *La experiencia madrileña de Neruda: su evolución ideológica, el cambio de estética y su compromiso frente a España*, «Anales de Literatura Española», 1986/1987, (5), pp.247-266.

--------, *Notas sobre Caballo verede para la poesía*, «Cuadernos hispano-americanos», num.430, 1986, pp.141-163.

-Losada, S. Miguel, *Presencia de la literatura hispanoamericana en las revistas españolas de vanguardia: 1918-1939*, «Anales de literatura hispanoamericana», 1988, (17), pp.41-59.

-Mainer, José Carlos, *Sobre el arte español de los años treinta. Manifestos de 'Gaceta de Arte'*, in *Literatura y pequeña burguesia en España*, Madrid, Editorial Edicusa, 1972, pp.189-212.

-Menarini, Piero, *Introduzione a Garcia Lorca*, Bari, Laterza, 1993.

-Molina, Cesar Antonio, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Ediciones Endymion, 1990.

-Monleón, José, *El Mono Azul. Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979.

-Montero, Enrique, *Octubre: revelación de una revista mitica*, Introduzione alla ristampa di *Octubre*, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977.

-Morelli, Gabriele, *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Lucca, Mauro Baroni Editore, Atti del Convegno Internazionale organizzato presso l'Università di Bergamo, 5-6 maggio 1997.

--------, *La generazione del 27*, in *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

-Musacchio, Danièle, *La Revista Mediodía de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla,1980.

-Neira, Julio, *Litoral*, in «Peña labra», 1977, (24-25), pp.93-104.

--------, *Litoral. La revista de una generación*, Santander, La isla de los ratones,1978

--------, *Gallo, revista granadina de Federico García Lorca*, «Peña Labra», 1978, (27), pp.12-14.

--------, *Claves inéditas para la historia de Litoral: el epistolario de la Casona de Tudanca*, «Insula», num.594, giugno 1996, pp.13-16.

-Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

-Nuez, Sebastián De La, *La poesía de 'Caballo Verde' de Neruda (1935-36)*, «Anales de literatura hispanoamericana», 1978, (7), pp.205-257.

-Osuna, Rafael, *Biografía de revistas y periódicos,* in *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1975, pp.158-173.

--------, *Las revistas españolas durante la República (1931-1936),* «Ideologies and literature», 1978, (2), pp.47-54.

--------, *Revistas literarias y culturales espanolas (1920-36). Bibliografía comentada,* «Ottawa Hispánica», 1985, (7), pp.50-86.

--------, *Las revistas españolas entre dos dictaturas (1931-1939*), Valencia, Pre-Textos, 1986.

--------, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-Textos, 1993.

--------, *Tempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

-Palenzuela, Nilo, *Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años veinte,* «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», 1994,(16), pp.113-127.

-Perez Ferrero, Miguel, *Perfil de revistas en 1930, las hojas que se han ido y no vuelven,* «Gaceta literaria», 1931, (97), pp.17.

-Quance, Roberta, *Concha Méndez: una mujer en la vanguardia*, «Revista de Occidente», 1991, (121), pp.141-145.

-Ramos Ortega, Manuel, *Las revistas literarias en España entre la «edad de la plata» y el medio siglo,* Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

-Rejano, Juan, *Algunas revistas literarias,* «Litoral», 1978, (91), pp.104-106.

-Rodrigo, Antonina, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada,* Barcelona,Ed.Planeta, 1981.

--------, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Ed. Planeta, 1975.

-*Romancero della Resistenza spagnola*, a cura di Dario Puccini, Bari, Laterza 1970.

-Roumette, Monique, *Hora de España,* in *Los escritores y la guerra de España,* Barcelona, Monte Avila, 1977, pp.234-252.

-Rozas, Juan Manuel, *Una revista: Romance*, «Insula», 1975, (347), pp.4-5.

--------, *El 27 como generación,* Santander, La isla de los ratones, 1978.

--------, *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos selecionados y ordenados por J.M.Rozas,* Madrid, Bella Bellatrix-ISTMO, 1986.

-Rubio, Fanny, *Las revistas poeticas españolas (1939-1975),* Madrid, Ed. Turner, 1976, pp.7-25.

-Rusconi, Francesca Paola; *Riviste d'arte, tra cronaca ed estetica* in *Arte e artisti nella modernità*, a cura di Antonello Negri, Milano, Jaka Book, pp.243-264.

-Salas, Horacio, *'Hora de España' o la posibilidad del humanismo,* «Cuadernos Hispanoamericanos», 1978, (340), pp.182-187.

-Sanchez Mesa, Domingo, *Balance de revistas*, in *El Maquinista de la generación*, dicembre 2000.

-Santonja, Gonzalo, *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre. Sueños y realidades del primer impresor del exilio,* Galaxia Gutemberg-Circulo de Lectores, 1995.

--------, *Manuel Altolaguirre. El exilio cubano de un poeta impresor,* Ed. Cuadernos de la fundación Españoles en el mundo, 1994.

-Schonberg, Jean Louis, *El Gallo,* in *Federico García Lorca. El hombre. La obra*, Mexico, Compañía General de Ediciones, 1959, pp.71-73.

-Soria Olmedo, Andrés, *Presentación e inventario de Octubre*, «Letras del Sur», 1978, (1), pp.3-5.

--------, *Relaciones entre teoría y poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1900-1931),* «1616», 1981, (4), pp.93-103.

-Valender, James, *Manuel Altolaguirre y Federico García Lorca: historia de un amistad,* «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», 1988, (4), pp.52-72.

-Valle, Adriano del, *Papel de aleluyas. 6 numeros en Huelva y uno en Sevilla. Los 'periquitos' de Fernando Villalón,* «La Estafeta literaria», 1944, (4), p.16.

-Vivanco, Luis Felipe, *La generación poética del 27,* in *Historia general de las literaturas hispánicas,* a c. di G. Díaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1967, pp.465-484.

- Zambrano, María, *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939),* Madrid, Editorial Hispamerica, 1977, pp.43-56.

--------, *Hora de España, el numero perdido,* «Triunfo», 19 ottobre 1984, pp.46-49.

-Zardoya, Concha, *María Zambrano en Hora de España,* «Cuadernos Hispano-americanos», 1984, (413), pp.80-94.

RIVISTE CONSULTATE

-*Caballo Verde para la poesía*, Ed. facsimile, Colección Biblioteca del 36, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1974. Prologo di J. Lechner

-*Carmen y Lola*, Ed. facsimile, Madrid, Ediciones Turner, 1977. Introduzione di Gerardo Diego

-*De Mar a Mar*, Collección de Biblioteca del 1936, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1979. Introduzione di Lorenzo Varela.

-*El Mono Azul*, Ed. facsimile, Colección Biblioteca del 36, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977

-*Favorables Paris Poema*, Ed. facsimile, Sevilla, Ed. Renacimiento, 1982. Prologo di Jorge Urrutia.

-*Gallo*, Ed. facsimile, Barcelona, ed. Leteradura, 1977

-*Grecia. Revista de literatura*, Malaga, Centro Cultural de la generación del 27, 1998. Prologo di J. M. Barrera López

-*Héroe*, Ed. facsimile, Collección de Biblioteca del 1936, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977. Introduzione di Vicente Aleixandre e Dietrich Briesemeister.

-*Hora de España*, Ed. facsimile, Colección Biblioteca del 36, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977. Introduzione di Enrique Montero.

-*Litoral*, Ed. facsimile, tutti i numeri sono riprodotti in *Litoral* (quarta epoca) num. 25/36 (1972) e in *Historia de Litoral*, riproduzione facsimile delle prime tre epoche, Collección Biblioteca del 36, Avverman y Turner, Madrid, 1975

-*Mediodía*, Ed. facsimile Sevilla, Ed.Renacimiento, 1999. Prologo di José María Barrera López.

-*Nueva Cultura*, Ed. facsimile, Colección Biblioteca del 36, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977. Introduzione di Josep Renau

-*Octubre*, Ed. facsimile, Colección Biblioteca del 36, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977. Introduzione di Enrique Montero.

-*Papel de Aleluyas*, Ed. facsimile, Huelva, Inst. De Estudios Onubenses Padre Marchena, 1981. Prologo di Jacques Issorel.

-*Poesía*, Ed. facsimile, Collección de Biblioteca del 1936, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1979. Prologo di Juan Manuel Rozas.

-*Romance*, Ed. facsimile, Collección de Biblioteca del 1936, 1974

-*La rosa de los vientos*, Ed. facsimile, Las palmas, Mancomunidad de Cabildos, 1977. Prologo di Sebastián de la Nuez.

-*Verso y Prosa*, Ed. facsimile, Murcia 1976.

-*1616 English & Spanish Poetry*, Collección de Biblioteca del 1936, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1981. Introduzione di J.A. Muñoz Rojas