

# Spagna contemporanea

Rivista semestrale di storia, cultura, istituzioni

XXXI / 61, 2022

VIELLA / ISTITUTO DI STUDI STORICI GAETANO SALVEMINI

SPAGNA CONTEMPORANEA

Rivista semestrale di storia, cultura, istituzioni

per la testata © 2022 Istituto di studi storici Gaetano Salvemini

per gli articoli © 2022 Viella

XXXI / 61, 2022

ISSN 1121-7480

ISBN 979-12-5469-100-7 (carta) ISBN 979-12-5469-101-4 (e-book)

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 13149 del 10/5/2022 (già n. 4521 del 14/10/1992)

*Direttore*

Alfonso Botti

*Direttore responsabile*

Claudio Venza

*Coordinatore di redazione*

Giacomo Demarchi

*Comitato di redazione*

Enrico Acciai (Univ. di Roma-Tor Vergata), Marcella Aglietti (Univ. di Pisa), Mireno Berrettini (Univ. Cattolica, Milano), Alfonso Botti (Univ. di Modena e Reggio Emilia), Luciano Casali (Univ. di Bologna), Maria E. Cavallaro (LUISS Guido Carli - Roma), Marco Cipolloni (Univ. di Modena e Reggio Emilia), Nicola Del Corno (Univ. di Milano), Giacomo Demarchi (Univ. di Pisa), Elena Errico (Univ. di Genova), Steven Forti (UNL, Univ. Nova de Lisboa), Walter Ghia (già Univ. del Molise), Massimiliano Guderzo (Univ. di Siena), José Luis Ledesma (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Guido Levi (Univ. di Genova), Andrea Micciché (Univ. "Kore", Enna), Javier Muñoz Soro (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Marco Novarino (Univ. di Torino), Marco Puppini (IRSML Friuli-Venezia Giulia), Giulia Quaggio (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Leonida Tedoldi (Univ. di Bergamo), Jorge Torre Santos (Univ. di Parma), Claudio Venza (già Univ. di Trieste)

*Comitato scientifico*

José Álvarez Junco (Emerito UCM, Univ. Complutense de Madrid), Paul Aubert (Univ. de Provence, Aix-Marseille I), Walter L. Bernecker (Univ. Erlangen-Nürnberg), Jordi Canal (EHESS, Paris), Silvana Casmirri (Univ. di Cassino), Giuliana Di Febo (Univ. Roma Tre), Gérard Dufour (Univ. de Provence, Aix-Marseille I), Chris Ealham (Saint Louis Univ., Madrid), Charles Esdaile (Univ. of Liverpool), Pere Gabriel (UAB, Univ. Autònoma de Barcelona), José Luis García Ruiz (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Rosa Maria Grillo (Univ. di Salerno), Emilio La Parra López (Univ. de Alicante), Pablo Martín de Santa Olalla (Univ. Europea de Madrid), Carme Molinero (UAB, Univ. Autònoma de Barcelona), Javier Moreno Luzón (UCM, Universidad Complutense de Madrid), Marco Mugnaini (Univ. di Pavia), Xosé Manoel Núñez Seixas (Univ. de Santiago de Compostela), Isabel María Pascual Sastre (Univ. Rey Juan Carlos, Madrid), Juan Carlos Pereira Castañares (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Sisinio Pérez Garzón (Univ. de Castilla-La Mancha), Gabriele Ranzato (già Univ. di Pisa), Patrizio Rigobon (Univ. di Venezia), Manuel Santos Redondo (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Ismael Saz (Univ. de Valencia), Vittorio Scotti Douglas (Univ. di Modena e Reggio Emilia), Manuel Suárez Cortina (Univ. de Cantabria), Nigel Townson (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Pere Ysàs (Univ. Autònoma de Barcelona)

*Collaboratori di redazione*

Deborah Besseghini, Emanuele De Luca

*Segreteria di redazione*

Dolores Garcés Llobet, Caterina Simiand, Altea Villa

### *Contatti*

Spagna contemporanea c/o Istituto di studi storici Gaetano Salvemini, c/o Polo del '900, via del Carmine 14, 10122 Torino (Italia)

<https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/about/submissions> (per l'invio dei saggi)

[spacon@istitutosalvemini.it](mailto:spacon@istitutosalvemini.it) (per l'invio della corrispondenza)

### *Sito*

[www.spagnacontemporanea.it](http://www.spagnacontemporanea.it)

[www.viella.it/riviste/testata/19](http://www.viella.it/riviste/testata/19)

### *Amministrazione*

Viella s.r.l., Via delle Alpi, 32 - 00198 Roma

tel./fax 06 84 17 758 - 06 85 35 39 60

[abbonamenti@viella.it](mailto:abbonamenti@viella.it) [info@viella.it](mailto:info@viella.it) [www.viella.it](http://www.viella.it)

### *Abbonamento annuale*

Italia € 60 (carta/print) € 80 (carta/print + digital)

Abroad € 90 (carta/print) € 110 (carta/print + digital)

Digital (enti / instit.) € 50

Numero singolo (Italia) € 35

### *Modalità di pagamento*

c/c bancario IBAN IT82B0200805120000400522614

c/c postale IBAN IT14X0760103200000077298008

carta di credito Visa / Master Card

### *Classe A*

L'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) ha classificato «Spagna contemporanea» in Classe A per il Settore I1 (Lingue, Letterature e culture spagnola e ispanoamericana) dell'Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e per il Settore A3 (Storia contemporanea) dell'Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche).

La Agencia Nacional de Acreditación de la Universidad y la Investigación (ANVUR) del Ministerio de la Educación de Italia ha incluido «Spagna contemporanea» en la categoría Clase A (la más alta categoría), para el sector I1 (Lenguas y literaturas española e hispanoamericanas), Area 10 (Ciencias filológicas, literarias y de historia de las artes) y para el sector A3 (Historia contemporánea), Área 11 (Historia, filosofía, psicología y pedagogía).

The National Agency for the Evaluation of the University and Research System (ANVUR), Education State Secretary of the Italian Government, has chosen «Spagna contemporanea» as a top class category journal (Classe A) in Sector I1 (Spanish and Hispanic American Languages, Literatures and Cultures) of Area 10 (Sciences of antiquity, literary philology and historical-artistic) and in Sector A3 (Modern history) of Area 11 (Historical, philosophical, pedagogical and psychological sciences).

«Spagna contemporanea» adotta ufficialmente il sistema di valutazione scientifica degli articoli che le vengono sottoposti, conosciuto internazionalmente come peer-reviewing. Ciò significa che tutti i testi che ci vengono proposti per un'eventuale pubblicazione nella sezione Saggi e ricerche verranno inviati in lettura "cieca" — ossia senza indicarne l'Autrice/Autore — a due specialisti della materia (referees), uno esterno alla cerchia dei collaboratori e uno interno.

Entro sessanta giorni, l'Autrice/Autore verrà informato dal Coordinatore della Redazione sul parere emesso dagli esperti, e sulle eventuali modifiche al testo da questi richieste. In caso di parere negativo, l'Autrice/Autore sarà informato della motivazione che ha portato al rifiuto, senza venire a conoscenza dei nomi dei referees. I nomi degli esperti (referees) saranno pubblicati, a scadenza biennale, sulla rivista.

I testi vanno redatti secondo le norme editoriali pubblicate sul sito [www.spagnacontemporanea.it](http://www.spagnacontemporanea.it).

«Spagna contemporanea» è segnalata sistematicamente nei sotto elencati registri di catalogazione: Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici/Ancp, Dialnet, Essper, Google Scholar, Historical Abstracts, Latindex, ERIH PLUS.

«Spagna contemporanea» adopta oficialmente el sistema de valoración científica de los artículos recibidos para su publicación, conocido internacionalmente como peer-reviewing. Por lo tanto, todos los textos propuestos para la sección Saggi e ricerche serán enviados para una "lectura ciega" — es decir, sin indicar el Autor/Autora — a dos especialistas de la materia (referees), uno externo al grupo de colaboradores de la revista y otro interno.

En un plazo de sesenta días, el Autor/Autora será informado por el Coordinador de la Redacción sobre el juicio de los evaluadores y sus eventuales propuestas de modificación del texto. En caso de juicio negativo, el Autor/Autora será informado sobre los motivos que han llevado al rechazo, manteniéndose anónima la identidad de los referees. Los nombres de los especialistas (referees) se publicarán en la revista cada dos años.

La redacción de los textos tiene que ajustarse a las normas de editing que se encuentran en [www.spagnacontemporanea.it](http://www.spagnacontemporanea.it).

«Spagna contemporanea» es recogida sistemáticamente en los siguientes repertorios y bases de datos bibliográficas: Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici/ Ancp, Dialnet, Essper, Google Scholar, Historical Abstracts, Latindex, ERIH PLUS.

«Spagna contemporanea» implements the scientific evaluation system of the received articles internationally known as peer-reviewing. This means that all the texts we receive for publication in the Saggi e ricerche section will be sent for blind review — i.e. without indicating their Author — to two experts (referees), one belonging to our Editorial board, the other being an outsider.

When the sixty-days term expires, the Author will be informed by the Editorial Board Coordinator of the experts' evaluation and, if so required, of any proposed changes. In case of negative evaluation, the Author will be informed of the reason for the rejection, but not of the names of the referees. The names of the referees will be published in the Journal every two years.

Papers should be prepared in accordance with editorial guidelines posted on the website [www.spagnacontemporanea.it](http://www.spagnacontemporanea.it).

«Spagna contemporanea» is covered by the following abstracting/indexing services: Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici/Ancp, Dialnet, Essper, Google Scholar, Historical Abstracts, Latindex, ERIH PLUS.

## INDICE

### EDITORIALE

*Trent'anni dopo* 7

### SAGGI E RICERCHE

Claudio Grasso  
*Pro aris et focis. La propaganda anti-internazionalista in Spagna (1871-1874)* 11

Alberta Bergomi  
*L'esperienza freinetiana in Spagna. Una sublimazione del concetto di scuola* 31

Fabio Degli Esposti  
*Uso locale di una figura internazionale: la commemorazione di Francisco Ferrer in provincia di Modena (1909-1910)* 51

Luca Guiducci  
*Raccomandazioni e suppliche per una casa: la Obra Sindical del Hogar a Madrid negli anni Quaranta e Cinquanta* 79

### FONDI E FONTI

Marco Cipolloni  
*I periodici di ispirazione cinematografica, in Spagna e in esilio, e il loro rapporto con le avanguardie, dalla posguerra alla Ley Fraga* 95

### RASSEGNE E NOTE

Massimiliano Guderzo  
*Spagna franchista, Spagna democratica e sistema internazionale: dalla Guerra fredda al Nuovo millennio* 151

Luciano Casali  
*Neo-fascismo e nuova destra* 171

RECENSIONI

<i>Gli intellettuali spagnoli del XX secolo: riflessioni e orientamenti etico-politici</i> (Walter Ghia)	179
<i>Un nuevo filón para las relaciones hispano-británicas de la primera mitad del siglo XX</i> (Josep Puigsech Farràs)	183
<i>Una battaglia dimenticata, tra storia locale e nazionale</i> (Marco Puppini)	186
<i>Cinco novelistas en busca de una España</i> (Javier Muñoz Soro)	190

SCHEDE

Elisabel Larriba, Eduardo González Calleja (direction), <i>Les intellectuels espagnols en temps de crise. XIX-XX siècle. Hommage à Paul Aubert</i> (L. Casali); Angel Smith, <i>Los orígenes del nacionalismo catalán, 1770-1898</i> (J.M. de Lara Vázquez); Paul Preston, <i>Arquitectos del Terror</i> (N. Riccardi); Gabriela de Lima Grecco, Leandro Pereira Gonçalves (eds.), <i>Fascismos Iberoamericanos</i> (L. Casali); Julián Casanova, <i>España partida en dos. Breve historia de la Guerra Civil española</i> (L. Casali); Fernando del Rey Reguillo, <i>Retaguardia roja. Violencia y revolución en la Guerra Civil española</i> (J.M. de Lara Vázquez); Gonzalo Wilhelmi, <i>Sobrevivir a la derrota. Historia del sindicalismo en España (1975-2004)</i> (D. Garcés Llobet); Juan S. Mora-Sanguinetti, <i>La factura de la injusticia. Sistema judicial, economía y prosperidad en España</i> (S. Forti); Santiago Castillo y Jorge Uría (coords.), <i>Sociedades y culturas. Treinta años de la Asociación de Historia Social (Actas del IX Congreso de Historia Social de España. Oviedo, 7 a 9 de noviembre de 2019)</i> (J.L. Ledesma); Sara Santamaría Colmenero, <i>La querrela de los novelistas. La lucha para la memoria en la literatura española (1990-2010)</i> (A. Botti); Pablo Batalla, Desirée Bela-Lobedde, Eudald Espluga et alii, <i>Neorrançios. Sobre los peligros de la nostalgia</i> (A. Botti)	193
--	-----

LIBRI RICEVUTI	211
----------------	-----

AUTORI	215
--------	-----

I PERIODICI DI ISPIRAZIONE CINEMATOGRAFICA,  
IN SPAGNA E IN ESILIO, E IL LORO RAPPORTO  
CON LE AVANGUARDIE, DALLA POSGUERRA ALLA *LEY FRAGA*

Marco Cipolloni

Università di Modena e Reggio Emilia

<https://orcid.org/0000-0002-8092-4638>

*Para José Ángel Ezcurra Carrillo  
(1921-2010), Quijote analógico con  
andanzas digitales*

Nel terzo millennio, in parallelo con il miglioramento delle scansioni e la diffusione degli archivi informatici e delle Digital Humanities, le serie storiche di numerose riviste culturali, sia spagnole che dell'esilio, sono state oggetto, in modo più o meno sistematico, di iniziative di patrimonializzazione informatizzata, promosse dalle stesse testate o dai loro editori (se ancora attivi) o da istituzioni pubbliche e private che, a volte per ragioni censorie<sup>1</sup>, disponevano di collezioni complete in buone condizioni. Dal punto di vista dell'accessibilità, e della divulgazione e (ri)circolazione dei testi l'importanza di questi sforzi di catalogazione e acquisizione digitale è talmente evidente da rendere quasi superflua ogni argomentazione in favore. Molte di queste iniziative hanno però

1. L'ammodernamento delle strategie censorie, con il superamento della censura di guerra e la progressiva introduzione di modelli di dirigismo culturale e di controllo a posteriori, ha creato consistenti depositi delle pubblicazioni da controllare e/o sequestrate (come era già successo, secoli prima, con i libri messi all'indice dall'Inquisizione, raccolti a San Lorenzo del Escorial). Tra l'istituzione nel 1951 della Cartera de Información y Turismo e la Ley Fraga, promulgata nel 1966, passando per la creazione del Tribunal de Orden Público e per la pubblicazione del "Boletín de Información Bibliográfica", la dittatura si dota di uno strumentario via via più duttile e moderno, tra l'altro ricomprendendo editoria e cinema in una strategia di controllo e riorientamento complessiva e abbastanza coordinata.

condiviso alcuni limiti, sia di tipo genetico-strutturale-organizzativo che prospettici e di focalizzazione. Dal punto di vista genetico-strutturale-organizzativo hanno spesso avuto come orizzonte e bacino, sia tecnologico che archivistico, singole testate o, al più, l'insieme delle collezioni in dotazione a specifiche istituzioni e reti bibliotecarie (come, per esempio, la Hemeroteca Digital della Biblioteca Nacional). Il trattamento per la digitalizzazione e messa in rete di tali materiali è stato inoltre realizzato, come era quasi inevitabile, con pacchetti di *software* dedicati pensati più per la conservazione "patrimoniale" delle collezioni che per la loro valorizzazione a fini di studio e ricerca. Dal punto di vista della messa a fuoco e della consapevolezza prospettica ha quindi preso forma e si è, se non proprio istituzionalizzato, quantomeno consolidato un territorio ibrido, sospeso tra patrimonializzazione, divulgazione e ricerca e caratterizzato dall'uso dei criteri di selezione offerti dalla programmistica per la costruzione di formati di panorama e dossier. Ne sono ottimi esempi numerose iniziative tematiche e trasversali promosse, nel corso del tempo, dalle pagine digitali del Cervantes.

Quello che finora è di fatto mancato (o ha dovuto essere inserito a posteriori e, dunque, a giochi di informatizzazione già in parte fatti) è stato un orizzonte scientifico complessivo e capace di orientare in modo razionale e non occasionale la programmazione e la modalità delle acquisizioni digitali (che essendo spesso sostenute da sponsor privati e/o da programmi governativi hanno privilegiato, proprio come già da tempo avviene anche per il restauro delle opere d'arte o la ripulitura dei fotogrammi dei film, il recupero di casi molto noti e che, proprio per questo, sono ritenuti capaci di garantire al promotore maggiore ritorno in termini di visibilità).

Di rado la prospettiva si è focalizzata, per esempio, sull'insieme delle pubblicazioni di interesse per uno specifico settore, pubblicazioni che tra l'altro hanno spesso dialogato e polemizzato tra loro (per cui avrebbe molto senso recuperarle in parallelo). Da questo punto di vista parziali eccezioni hanno riguardato circostanze particolari e dolorosamente trasversali a diversi ambiti (come, per esempio, alcune riviste e iniziative legate alle diverse generazioni dell'esilio repubblicano, studiate e digitalizzate con una prospettiva maggiormente interdisciplinare, comparativa e di insieme).

Nel quadro della prospettiva fin qui delineata è possibile collocare anche l'oggetto della presente riflessione, rappresentato dalle riviste e dalle pubblicazioni periodiche di interesse cinematografico pubblicate in Spagna o in spagnolo tra le avanguardie e le post avanguardie, cioè negli anni della Guerra civile e soprattutto della *posguerra* e dell'esilio, fino

alle soglie del cosiddetto tardo-franchismo. Le domande di ricerca sono molte, ma le principali sono due, tra loro collegate: che ruolo hanno avuto, *nel loro insieme*, queste riviste nella ripresa post autarchica (da una prospettiva spagnola), o postbellica (da una prospettiva internazionale e atlantica) dell'industria spagnola della celluloide e dei circuiti di dibattito e comunicazione (oltre che di intrattenimento e distrazione di massa) a essa collegati? E, reciprocamente, che ruolo hanno avuto, nello stesso periodo e anche grazie a queste riviste, il cinema e il recupero e rilancio del suo immaginario nel dibattito culturale e politico *in Spagna e sulla Spagna*?<sup>2</sup>

Prima di analizzare brevemente le principali caratteristiche delle risposte (parziali) fino a oggi fornite dal dibattito e dalla storiografia specializzata e di tentare di integrarle con le prospettive introdotte dal processo di digitalizzazione in corso, vale la pena di definire meglio i contorni dello spazio editoriale in oggetto e che potrebbe essere utilmente etichettato come "di ispirazione cinematografica". Si tratta infatti di uno spazio ibrido abbastanza peculiare dell'editoria periodica spagnola nel periodo compreso tra la stagione delle avanguardie e il cosiddetto tardo franchismo (più precisamente la retorica dei *25 años de Paz*, la promulgazione della Ley Fraga). Questo spazio ibrido, foriero di effetti determinanti per l'autocoscienza e la riarticolazione postbellica e soprattutto post autarchica del panorama *cine-editorial*, sia della Spagna che dell'esilio, non è occupato unicamente da riviste solo di cinema (come per esempio la prima serie di "Triunfo"), ma anche da una varietà di altre testate, editorialmente non o non più di cinema, ma a più livelli riconoscibilmente influenzate dal cinema, dai suoi linguaggi, dal suo immaginario, dai suoi generi (*genre*) e dai suoi stereotipi di genere (*gender*). Ne sono ottimi esempi molte serie a fumetti, una celeberrima rivista di humor grafico come "La Codorniz", le prime annate della seconda serie di "Triunfo" e, soprattutto fuori dalla Spagna, varie iniziative di dibattito

2. Quest'ultimo sdoppiamento di prospettiva allude ovviamente all'esilio, ma non solo a questo, nel senso che il mondo del cinema internazionale, anche per via delle numerose coproduzioni (film religiosi, film storici, film turistici e generi e sottogeneri del cinema seriale ispano-italiano), ha riallacciato molto presto e rafforzato abbastanza in fretta e con discreta continuità e progressione i propri rapporti con la Spagna autarchica e post autarchica, influenzando il costume spagnolo anche attraverso le cronache mondane e la ricorrente presenza in Spagna di numerose star (da Orson Welles ad Ava Gardner), non solo americane (un caso molto noto è quello di attrici italiane di fatto naturalizzate, come Paola Barbara e Lucia Bosé). Numerosi e molto noti i film retrospettivamente dedicati alla Guerra civile (da Genina a Rossif). Meno numerosi, ma altrettanto significativi, i film specificamente dedicati alla *posguerra* (dal Ferreri spagnolo a Resnais).

politico-culturale, sviluppate dai circuiti, soprattutto francesi e messicani, dell'esilio, grazie alle attività e all'attivismo di redattori molto legati al cinema e alle sue professioni. Oltre al ruolo propulsivo di Jorge Semprún in "Cuadernos de Ruedo Ibérico", si possono citare come casi esemplari quello di Jomi García Ascot per "Presencia" e per il telenotiziario "Cine-Verdad", prodotto da Teleproducciones, e quello di Max Aub per "Los Sesenta". Molti altri protagonisti del *cinexilio* messicano, come Carlos Velo, Manolo Altolaguirre, Mario Calvet, Antonio Suárez Guillén, Paco Taibo padre, José García Riera, José de la Colina, Juan Manuel Plaza, Fernando Mantilla, Sebastián Rovira, Carlos Sampelayo e Jaime Salvador (lo sceneggiatore cui tanto deve l'alluvionale comicità verbale di Cantinflas), benché solo occasionalmente o per nulla coinvolti dalle cosiddette riviste dell'esilio (da "Sinaia" a "Nosotros", passando per "Las Españas"/"Diálogo de las Españas"<sup>3</sup>) sono stati poliedricamente attivi nel complesso panorama editoriale e cinepromozionale del Messico, sia attraverso quotidiani di grande tiratura come "El Excelsior" sia attraverso numerose pubblicazioni periodiche (alcune delle quali direttamente legate al cinema nazionale e al nuovo cinema, come "Nuevo Cine", "Nuevo Cinema" e "Nuestro Cinema", o alla promozione delle produzioni internazionali, come "Cinema Reporter", e "Foto-film Cinemazine"). Il loro superlavoro cinematografico è stato tale che per decenni in Messico la critica cinematografica, la storia del cinema e persino la fondazione di scuole e accademie di cinema sono state attività percepite come diramazioni di un *negocio* tipicamente spagnolo (anche perché si trattava degli unici settori che si sottraevano, almeno in parte, al saturante controllo dei molti filtri *gremiales* e sindacal-corporativi posti dall'industria messicana della celluloide a protezione delle professioni artistiche e tecniche legate alla produzione e alla distribuzione commerciale dei film). Al caso messicano avevo dedicato molti anni fa alcune riflessioni in una nota sul *Cinexilio*<sup>4</sup> e successivamente se ne sono occupati con grande competenza anche altri studiosi, come per esempio Juan Rodríguez<sup>5</sup>. Una prospettiva più ampia (latinoamericana) e per molti aspetti quasi parallela a quella di questo studio, è stata di recente offerta da Pamela Gionco il cui

3. Un buon esempio di questo tipo di letteratura panoramica è offerto, per esempio, dal volumetto M.L. Hernández Ríos, G. Tolosa Sánchez e M.T. Suárez Molina, *Critica y Arte. Revistas del exilio español en México*, in "Abrevian - Ensayos", 1, IV serie, 2011.

4. *Cinexilio: la cinemania ispano-messicana dei figli della Repubblica*, in "Cultura latinoamericana" (Annali dell'Istituto di Studi Latino-Americani di Pagani), 1999-2000, nn. 1-2, pp. 637-650.

5. Per esempio J. Rodríguez, *Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)*, in "Iberoamericana" XII, 47, 2012, pp. 157-168.

contributo, messo in cornice da utili riflessioni preliminari e conclusive, passa criticamente in rassegna una serie di iniziative di digitalizzazione di riviste latinoamericane di cinema, segnalando con competenza, anche tecnologica, pregi e limiti di ciascuna<sup>6</sup>.

Fatta questa doverosa premessa sulle peculiarità dello spazio editoriale e cineculturale oggetto delle attenzioni di questa riflessione, possiamo ora tornare alle due complementari domande che ci eravamo posti.

Alla prima (ruolo delle riviste di cinema e/o influenzate dal cinema nella ripresa post bellica e post autarchica del settore cinematografico) gli studi dedicati al mercato spagnolo della celluloide e al suo sviluppo hanno dato, più spesso in nota che nel testo, risposte parziali e di dettaglio, citando con relativa frequenza dalle riviste specializzate del periodo o anche dedicando *recuentos* e rassegne, più o meno erudite, commemorative e complete, a singole pubblicazioni e iniziative, da “Primer plano” alla pubblicitaria e al dibattito generati e/o rigenerati, più o meno direttamente, dalle celebri “Conversazioni di Salamanca”.

Quanto alla seconda domanda (ruolo delle riviste di cinema e di ispirazione cinematografica nel dibattito spagnolo e in quello internazionale sulla Spagna), gli storici del cinema peninsulare l’hanno quasi sempre considerata poco meno che *extra moenia*, mentre gli studiosi dell’arena pubblica, della propaganda, della pubblicitaria, dei media e del dibattito culturale in Spagna e sulla Spagna l’hanno lasciata volentieri tra le righe, inquadrandola con frequenza come riflesso e recupero (talvolta in chiave polemica, soprattutto in parallelo con le metamorfosi del ruolo di Falange in seno al *Movimiento* e, come conseguenza, a dire il vero non proprio immediata, anche del controllo falangista su *Prensa del Movimiento*<sup>7</sup>) di alcuni modelli di provocazione e mobilitazione intellettuale ereditati dalle avanguardie, dalle riviste di avanguardia e dai cataloghi espositivi dedicati alle avanguardie (gli studi sulla componente iconica dell’editoria avanguardista sono, sia in Spagna che in America Latina, ottimi e abbondanti). Di conseguenza il fenomeno è stato spesso inquadrato a partire

6. P. Gionco, *La digitalización de revistas de cine latinoamericanas: modelos para armar*, in “Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual”, 11, 2020, pp. 332-363.

7. Le metamorfosi dei falangisti sono tali e tante da portare Dionisio Ridruejo fino a una forma di socialdemocrazia filoatlantica, e da rendere possibile utilizzare l’etichetta di “neofalangismo” anche per smascherare i *supuestos* autoritari del composito progetto politico-culturale aperturista di Manuel Fraga, come propongono di fare, tra gli altri, Jordi Gracia e Miguel Ángel Ruiz Carnicer, nel volume dedicato a *Cultura y vida cotidiana* della serie dedicata da Síntesis a *La España de Franco (1939-1975)*, pubblicato a Madrid, nel 2001.

da categorie di derivazione artistico-letteraria e interpretativamente epigonali come “post avanguardie”, *vanguardias tardías* e, con minore frequenza, neoavanguardie. In questa storia della matrice avanguardista (anche nel senso di anti avanguardista) e del controverso e complesso metabolismo di tale retaggio c'è (specie in Spagna) molto di vero, come in parte anche questa rassegna metterà in evidenza, ma il tema della smobilitazione, delle sue forme e della frontiera mobile tra impegno e disimpegno nelle riviste spagnole della *posguerra* è per certi versi più grande e, come tale, credo meriti di vedersi riconosciuta una maggiore autonomia, dato che molte riviste travalicano i limiti di una dinamica riproduttiva, emulativa o reattiva e provano a prendere le distanze, stilisticamente o attraverso filtri ironici, dalle logiche più visibilmente influenzate dall'uso/abuso di tecniche promozionali e propagandistiche, vecchie e nuove. Il motore del versante promozionale è stato ovviamente l'industria, soprattutto americana, interessata a collocare le proprie produzioni cinematografiche sul mercato spagnolo e a minimizzare e compensare i costi imposti dal doppiaggio obbligatorio e dai correlati meccanismi di censura e di protezionismo linguistico e corporativo. Il motore del versante propagandistico è stato altrettanto ovviamente il regime franchista, interessato alla salvaguardia e tutela del cinema nazionale, sia come grancassa della *Hispanidad* e dello spirito cameratesco, che come potente arma di distrazione di massa e come veicolo di blando indottrinamento familista e di riciclaggio opportunistico della vocazione anticomunista del regime (peraltro goffamente argomentata con ripetuti riferimenti alla *División Azul* o con la perdurante circolazione, anche dopo la fine della Seconda guerra mondiale, di fumetti bellici in cui gli eroi dell'anticomunismo sono militari nazisti).

Nella rinascita post autarchica/post bellica di un dibattito incardinato su manifesti e riviste (cinematografiche e no) e nella paziente ricostruzione di una prospettiva critica non solo propagandistica il cinema e il suo mercato hanno in effetti funzionato a più livelli, sia come argomenti e occasioni di confronto, sia come efficaci modelli (di linguaggio, di comportamento, di consumo e di modernità) oltre che, naturalmente, come tribune discorsive e come spazio di aggregazione, socializzazione e dibattito (un uso di questo genere dell'editoria e della pubblicistica cinematografica è stato fatto, per esempio, con dichiarati intenti pedagogici e a supporto delle attività di proiezione, dai circuiti *de arte y ensayo* di orientamento cattolico).

Trattandosi di un'epopea di riconquista e ricolonizzazione di uno spazio pubblico offeso, perché devastato dalla Guerra civile e strangolato dalle ristrettezze economiche e morali dell'autarchia, la storia delle

riviste di ispirazione cinematografica pubblicate in Spagna a partire dal Secondo dopoguerra è necessariamente anche una storia di pionieri, rinnegati e cacciatori di piste, davvero degna dei romanzi di Fenimore Cooper.

L'ultimo moicano di questa saga, sopravvissuto come Calza di Cuio alla propria tribù (ma, come vedremo non ai propri *Leatherstocking Tales*), è senz'altro José Ángel Ezcurra Carrillo, editore, ispiratore e direttore di "Triunfo" (1946-1982) e di tante altre pubblicazioni periodiche di più esclusivo interesse cinematografico (come "Objetivo", 1953-1955, "Cinespaña", 1959-1965, e "Nuestro Cine", 1961-1971) e teatrale ("Primer acto", pubblicata dal 1957). Di fatto è stato il *last man standing* dei tre personaggi, quasi perfetti coetanei, le cui iniziative editoriali ho scelto come casi esemplari per dare struttura al panorama informativo di questa rassegna, dedicata a ricostruire gli angusti limiti (al tempo stesso impegnativi e disimpegnati) della testimonianza civile, socioeconomica, critico-intellettuale e in senso lato politica e di costume nelle riviste "spagnole" di "ispirazione cinematografica" degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta. Ho messo anche spagnole tra virgolette per via dell'esilio e parlo di riviste di "ispirazione cinematografica" e non solo di riviste esclusivamente di cinema perché, in virtù delle ragioni in precedenza accennate, al cinema, ai suoi linguaggi e alla sua cultura, anche tecnica, vanno ricollegate, almeno in Spagna, anche testate periodiche di umorismo grafico, illustrazione, *tebeo de humor* e persino di teatro, musica e teatro musicale. Gli altri due protagonisti di questo *retablo de las maravillas* sono Álvaro de Laiglesia, nato nel 1922 e scomparso nel 1981, dopo aver diretto per trentatré anni (dal 1944 al 1977) "La Codorniz" (1941-1978), di gran lunga la rivista umoristica più nota e irriverente del franchismo (insieme a "El hermano lobo: Semanario de humor dentro de lo que cabe", 1972-1976, che però appartiene davvero alla stagione dell'ultimissimo franchismo), e José Martínez Guericabeitia, nato proprio come Ezcurra nel 1921 e morto nel 1986, dopo avere conosciuto la Spagna autarchica e le carceri franchiste prima di diventare esule dal 1948 e di fondare a Parigi, con altri esuli riparati in Francia nel corso del decennio bisarca, prima la editoriale "Ruedo Ibérico" (1961) e poi la rivista "Cuadernos de Ruedo Ibérico" (1965-1979, solo negli ultimi due anni pubblicata a Barcellona).

Nella schematica economia espositiva di questo *retablillo de figurones* selettivamente allestito in funzione di questa rassegna Ezcurra è chiamato a rappresentare l'esilio interno, Laiglesia il franchismo più intelligente, vanitoso e irriverente (nel suo caso di matrice falangista) e Martínez l'esilio eterodosso e il secondo esilio (in bilico tra anarchia e marxismo

critico antistalinista). A partire dalla scomparsa di Ezcurra (avvenuta il 1 ottobre del 2010) due fatti hanno finito per acquisire con il passare del tempo un valore davvero prospettico rispetto alla questione del ruolo del cinema nel dibattito culturale della/sulla Spagna franchista negli anni più caldi della prima Guerra fredda: il fatto, biologicamente casuale, che proprio Ezcurra sia sopravvissuto per oltre un quarto di secolo, a se stesso, agli altri due e a ciò che le riviste di tutti loro avevano rappresentato, e il fatto che negli ultimi anni, ancora lui, che al valore socioculturale e performativo dell'immagine analogica, sia fotografica che cinematografica, aveva dedicato un'intera vita, abbia finito per sposare senza vere riserve la causa testimoniale della digitalizzazione dell'intera seconda serie di "Triunfo" (1962-1982). La riconsiderazione di questi due fatti e, a cascata, quella di molte altre circostanze, biografiche e no, che hanno influenzato la vita culturale spagnola degli anni compresi tra la fine dell'autarchia e la fase matura del *desarrollismo* tardo franchista, spiegano sia la dedica che la peculiare prospettiva di questa panoramica, costruita ripassando al setaccio parte dei materiali raccolti per un progetto in origine ancor di più da "Fondi e fonti" di quanto non lo sia (un catalogo criticamente ragionato dei periodici cinematografici spagnoli dei "25 años de Paz", divisi in due parti diseguali dalle Conversazioni di Salamanca e dall'azione politico-culturale e cine promozionale di chi le aveva promosse e tollerate). Il risultato di questa ricalibratura, sensibile alle agende della Public History e delle *digital humanities*, è forse un po' più in bilico tra storia e storiografia, ma è anche meno ingenuo (oltre che più incerto, aperto e problematico nei suoi contorni, sia scientifici che metodologici).

Il primo nucleo di questo lavoro risale infatti a oltre dieci anni or sono, quando l'originale progetto catalogico era stato presentato in occasione del convegno «La milizia della cultura. Le riviste militanti in Italia e in Europa dal 1945 al 1968», organizzato dalla Fondazione Luigi Salvatorelli a Marsciano (Perugia) dal 3 al 6 novembre del 2010.

Il punto di partenza della riflessione continua comunque a essere, ora come allora, il duplice sfasamento cronologico della Spagna rispetto all'Italia e al resto d'Europa, con avanguardie arrivate tardi (per il peso del modernismo, la neutralità nel Primo conflitto mondiale, il carattere paternalista della Dittatura degli anni Venti e altre cause) e coinvolte in anticipo nel propagandismo bellico di una vera guerra vera e non di carta. Sia per le riviste umoristiche che per i fumetti, i festival e le riviste di cinema la finestra 1945-1968, proposta dagli organizzatori del convegno di Marsciano (di fatto Angelo d'Orsi) risultava e risulta infatti molto chiara e tutto sommato pienamente convincente per l'Europa e per l'Italia (nel senso che, andando dal Dopoguerra alla

contestazione, includeva senz'altro tutto il dibattito sul neorealismo, la parabola del qualunquismo, la vicenda del "Candido" di Guareschi, Flajano, Marchesi e Longanesi, gli albori della comicità televisiva, l'avvento del nuovo cinema e dei cineclub, le polemiche delle/sulle *nouvelles vagues*, la cinecritica post avanguardista del Gruppo '63, i "Quaderni piacentini", la nascita di "Linus", 1965, e di "Eureka", 1967, e molte delle prime iniziative di Oreste del Buono, consentendo però di escludere con altrettanta precisione esperienze coeve come "Diabolik" o posteriori come per esempio la serie di Alan Ford di Luciano Secchi/Max Bunker o riviste come "Il mago", il nuovo "Marc'Aurelio" di Delfina Metz, "Il Male", "Cuore", "Skorpio" e "LancioStory"). Le stesse date non sono però altrettanto dirimenti per la Spagna, dove è quasi inevitabile prendere atto di un significativo *desfase*<sup>8</sup>, in gran parte derivante dalle peculiari circostanze di una dittatura che si lascia coinvolgere solo marginalmente dalla Seconda guerra mondiale e che, anche per questo, le sopravvive, approdando al tempo per lei *congenialmente detenido* della Guerra fredda e ricavando da una speculazione sulle sue logiche una cambiale che di fatto consente a Franco e al suo composito regime di prolungare, con costi politici gestibili e con rendite economiche e di posizione tutt'altro che disprezzabili, la propria esistenza in vita fino alla metà degli anni Settanta. Intendiamoci bene, il 1945 e il 1968 arrivano ed esercitano tutto il loro epocale peso anche in Spagna, ma come echi dal mondo e come elementi senz'altro capaci di modificare e ridefinire equilibri e orizzonti, senza però essere in grado di far saltare il banco (nonostante moltiplicatori come il boom turistico o la ben più esplosiva e drammatica *escalation* delle "azioni" di ETA, il sistema regge di fatto fino allo shock petrolifero del 1973).

Inoltre, la dittatura e i suoi apparati di controllo e repressione del dissenso, spingendo all'esilio diverse generazioni di intellettuali e costruendo la propria legittimazione sul mito celebrativo della vittoria nella Guerra civile e, di conseguenza, su una valorizzazione in chiave *casticista* della frattura perdurante tra *vencedores* e *vencidos*, finisce per prolungare, almeno di fatto, la vigenza di alcuni stilemi degli anni Trenta, pur prendendo ufficialmente le distanze dalla stagione delle

8. Utilizzo *desfase* e non *retraso* perché non solo di *retraso* in questo caso si tratta. Il *desfase* risulta in effetti da una combinazione di anticipazioni (la guerra internazionalizzata e i suoi effetti, compreso il Dopoguerra, per esempio, in Spagna arrivano prima) e *retrasos* (le avanguardie storiche, per esempio, sono tarde fin da subito, a meno di non assimilare a esse il modernismo e la Generazione del '98, che sono, in buona parte, altra cosa).

avanguardie (con la parziale eccezione di Falange, che prova a farsene filtro), associata da molte anime del *Movimiento* alla Repubblica e alle cause del *levantamiento*. A dispetto di questa dichiarata rottura con la cultura di mobilitazione degli anni Trenta e con i suoi provocatori linguaggi e strumenti è però proprio in dialogo con le avanguardie degli anni Venti e Trenta (soprattutto il surrealismo, naturalizzato, proprio attraverso il cinema, da Buñuel e Dalí e poi depoliticizzato dagli *humoristas* del cosiddetto “otro ’27”) che prendono forma e si definiscono molte esperienze fondamentali per perimetrare in modo meno approssimativo il panorama editoriale in cui deve essere inserito l’attivismo cineculturale della *posguerra*, compresi i suoi molti limiti, ben messi in evidenza (e talvolta alla berlina, con sofisticate tecniche di aggiramento volte a *burlarlos* con astuzia dongiovannesca) dalle iniziative editoriali cui, anche per questo, si è scelto di riconoscere un peso interpretativo maggiore e un ruolo di cardine y di *piedras de toque*, senza peraltro rinunciare del tutto ad alcuni spunti più panoramici e descrittivi (legati all’idea originaria di una ricognizione di taglio sostanzialmente catalogico).

Ancor più dopo la guerra e gli anni dell’isolamento e dell’autarchia, l’idea della cultura come testimonianza civile informata e delle riviste come fondamentale strumento e veicolo di tale testimonianza non poteva che riproporre in Spagna il tema mai risolto della costruzione (per via pedagogica) di un destinatario sociologicamente consistente (cioè di un’opinione pubblica e di una sfera pubblica sufficientemente ampi e inclusivi). Negli anni della Seconda Repubblica si era trattato di una grande sfida di *cultural dissemination* destinata a ricavare spunti di indubbia accelerazione dal nesso tra la Guerra civile e la fase di divulgazione propagandistica dell’avanguardismo come veicolo privilegiato di un nuovo stile di vita urbano, al tempo stesso transnazionale e carnevalescamente *callejero*:

Superado el *noli me tangere* que salmodiaban los encumbrados poetas modernistas, el arte se populariza e invade las calles para transformarlas en una suerte de Teatro Mágico [...] lleno de soñadores (Breton), humoristas “greguerianos” (Gómez de la Serna), pilotos de carreras (Marinetti), magos (Huidobro), narcisistas (Dalí), locos cuerdos (Artaud), ajedrecistas (Duchamp), saltimbanquis (Picasso) y patafisicos (Alfred Jarry)<sup>9</sup>.

9. M.T. Sánchez Carmona, *El espíritu de las vanguardias: vislumbres y perspectivas de un arte estrábico*, in “Arte, Individuo y Sociedad”, 25-1, 2013, pp. 135-151, p. 143.

Come ha acutamente sottolineato Enzensberger in *Die Aporien der Avantgarde*<sup>10</sup>, tutto questo ha contribuito non poco, tra l'altro in anni di vorticoso *escalation* bellica, sia in Spagna che in Europa, a militarizzare di fatto lo spazio culturale, facendo del lessico castrense delle avanguardie stesse l'espressione e il veicolo privilegiato di uno spirito polemico, di un gioco di provocazioni e di una logica di conquista fatta di fronti e frontiere da superare.

Tale logica paramilitare risulta enormemente amplificata, enfatizzata e radicalizzata in Spagna dagli eccessi, non solo propagandistici, della Guerra civile, che hanno avuto un ruolo significativo, anche psicologicamente, nel determinare un riposizionamento realista di molti avanguardisti. Uno dei casi più noti è il progressivo avvicinamento di Picasso al comunismo, emotivamente paragonato dal pittore stesso a una sorta di patria e di famiglia ritrovata, grazie alla quale lenire le ansie generate dall'esperienza di un lungo espatrio di colpo diventato esilio. L'adesione del pittore al Partito Comunista Francese, avvenuta nell'ottobre del 1944, attira molta attenzione e si traduce in ripetute richieste di spiegazioni. In una celebre intervista<sup>11</sup>, legata a una visita del pittore al fronte di una guerra mondiale ormai entrata nella sua ultima fase, la scrittrice e giornalista Simone Téry torna sulla questione dell'adesione al PCF, alludendo al fatto che in America la cosa era stata interpretata come poco più di uno sberleffo provocatorio di sapore avanguardista. Picasso ribadisce con puntiglio che si tratta al contrario di una scelta politica sofferta e meditata e non di una beffa alla *Jusep Torres Campalans*. Allora Téry gli chiede se è sicuro che i comunisti comprendano davvero la sua arte, e Picasso con tagliente ironia replica che alcuni sì e altri no, come alcuni sanno l'inglese e altri no ("Il y en a qui la comprennent et d'autres qui ne la comprennent pas. Il y en a aussi qui savent l'anglais et d'autres qui ne le savent pas"). Subito dopo prende la cosa ancor più seriamente, tanto che pretende di rispondere per iscritto (a garanzia di non essere frainteso). La descrizione che Téry offre di questa singolare circostanza, che in qualche modo anticipa le paranoie della futura Guerra fredda, è molto dettagliata, anche se assai meno citata della dichiarazione scritta che materialmente ben descrive in "pur style Picasso", cioè con un linguaggio avanguardista:

10. "Merkur", 16, 171, Maggio, 1962, pp. 401-424.

11. *Picasso n'est pas officier dans l'Armée française*, in "Les Lettres Françaises" 48, 24 marzo 1945, p. 5.

Attendez une minute (c'est très important cette question), je vais vous donner une déclaration écrite pour que personne n'ait plus aucune doute là-dessus. Quelque moments plus tard, le bouillant Picasso revient avec deux feuilles de carnet où il a griffonné au crayon. Je déchiffre avec difficulté ces phrases agressives, du plus pur style Picasso.

Quello che segue è celeberrimo e molto citato come *political statement*. In realtà però Picasso non parla propriamente di arte e politica, ma di arte e guerra, e lo fa descrivendo l'arte, propria e altrui, come un'arma da guerra e come uno strumento di militanza e di denuncia:

Que croyez-vous que soit un artiste? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre, des oreilles s'il est musicien ou une lyre à tous les étages du cœur s'il est poète ou même, s'il est un boxeur, seulement des muscles? Bien au contraire, il est en même temps un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes, et, en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent si copieusement! Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre *offensive et défensive* contre l'ennemi [corsivo mio].

Nonostante lo sforzo di chiarezza («Alors, comme ça c'est clair? Me demande Picasso avec inquiétude. – Ça me semble on ne peut plus clair. Si tout le monde ne comprend pas votre peinture, tout le monde sûrement, comprendra ces mots-là»), la famosa dichiarazione si interrompe, con geniale ambiguità, senza che l'autore abbia specificato quale sia per lui, nel marzo del 1945, cioè con la fine della guerra ormai più che imminente, il nemico da attaccare e da cui difendersi. In altre dichiarazioni del periodo il grande pittore aveva tuttavia espresso preoccupazione non tanto rispetto alla barbarie e alle brutalità del passato, ma a quelle del futuro. Anni prima aveva del resto specificato che persino Guernica non rappresentava per lui il fascismo, ma la brutalità, di cui il fascismo non era che una delle tante maschere. Con la sua dichiarazione orale-scritta Picasso aggiorna e politicizza in senso prospettico le mappe del proprio avanguardismo e sceglie di farlo guardando al presente e al futuro. Ciononostante, le sue parole sono state lette da quasi tutti retrospettivamente, cioè come un bilancio, anche psicologico, di un passato doloroso di cui lui e il suo paese natale erano stati protagonisti e precursori. Sul piano intellettuale, Picasso riformula inconsapevolmente un argomento gramsciano, adattandolo e circoscrivendolo agli artisti (categoria da intendere comunque in senso piuttosto ampio dato che, pur

non ricomprendendo esplicitamente il cinema, include per esempio lo sport, citando come esempio la *nobile arte* della boxe). Si tratta di un argomento molto controverso, legato all'equilibrio (o a un necessario e opportuno riequilibrio) tra "elaborazione intellettuale-cerebrale" e "sforzo muscolare-nervoso" (verrebbe da dire cinetico e cinematografico, forzando e traducendo/riformulando Gramsci in termini cinematografici), nonché alla contrapposizione tra intellettuali vecchi e nuovi, retori e militanti, semplici specialisti e dirigenti (capaci di assommare in sé specialismo tecnico e politica, competenza e impegno):

se si può parlare di intellettuali, non si può parlare di non-intellettuali, perché non-intellettuali non esistono. Ma lo stesso rapporto tra sforzo di elaborazione intellettuale-cerebrale e sforzo muscolare-nervoso non è sempre uguale; quindi, si hanno diversi gradi di attività specifica intellettuale. Non c'è attività umana da cui si possa escludere ogni intervento intellettuale, non si può separare l'*homo faber* dall'*homo sapiens*. Ogni uomo infine, all'infuori della sua professione esplica una qualche attività intellettuale, è cioè un "filosofo", un artista, un uomo di gusto, partecipa di una concezione del mondo, ha una consapevole linea di condotta morale, quindi contribuisce a sostenere o a modificare una concezione del mondo, cioè a suscitare nuovi modi di pensare. Il problema della creazione di un nuovo cetto intellettuale consiste pertanto nell'elaborare criticamente l'attività intellettuale che in ognuno esiste in un certo grado di sviluppo [...]. Il modo di essere del nuovo intellettuale non può più consistere nell'eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni, ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, "persuasore permanentemente" perché non puro oratore – e tuttavia superiore allo spirito astratto matematico; dalla tecnica-lavoro giunge alla tecnica-scienza e alla concezione umanistica storica, senza la quale si rimane "specialista" e non si diventa "dirigente" (specialista + politico)<sup>12</sup>.

Per Gramsci i giornalisti, cioè anche coloro che scrivono su riviste di simpegnate, di (dis)informazione e intrattenimento, erano riconducibili, al pari degli artisti (con futura buona pace di Picasso), agli intellettuali tradizionali o, addirittura a coloro che, semplicemente, si ritenevano tali:

Il tipo tradizionale e volgarizzato dell'intellettuale è dato dal letterato, dal filosofo, dall'artista. Perciò i giornalisti, che ritengono di essere letterati, filosofi, artisti, ritengono anche di essere i "veri" intellettuali. Nel mondo moderno l'educazione tecnica, strettamente legata al lavoro industriale anche il più primitivo o squalificato, deve formare la base del nuovo tipo di intellettuale [*ibidem*].

12. A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, pp. 1550-5.

Ovviamente è legittimo, ma non è facile, tentare di applicare alla Spagna della Guerra civile (Gramsci) e della prima *posguerra* (Picasso) tanto la proposta del grande pittore sul riconoscimento dell'inevitabile ruolo politico dell'artista riguardo al futuro, quanto quella elaborata dal politico italiano a partire dal tentativo, generosamente interessato, di fondare e giustificare il propagandismo politico professionale e la formazione di una élite intellettuale rivoluzionaria, dotata di una vocazione dirigenziale capace di assumere e di riassumere in sé attivismo politico e specialismo. Facendo il tentativo riguardo alla Spagna, le "aporien" di radice avanguardista, per dirla con Enzensberger, risultano subito evidenti. Per quanto possa suonare paradossale, non è la demonizzazione dei *vencidos* come *rojos* a rappresentare l'ostacolo principale. Il vero punto critico è collegato infatti alla necessità di scontare alcune peculiarità della convulsa scena della Seconda Repubblica spagnola e del decimato panorama culturale della Spagna autarchica, tanto rispetto alla circostanza francese in cui con perdurante successo e crescente disagio era da decenni immerso Picasso, quanto rispetto alla situazione italiana degli anni Venti, Trenta e Quaranta, segnata dal fascismo e dagli effetti, sia immediati che prospettici, della sua azione politico-culturale: di costante pressione sui cooptati; e di energica repressione sugli oppositori (Gramsci di fatto scrive e muore in carcere, mentre molti altri sperimentano il confino, l'espatrio e l'eliminazione fisica).

Oltre a queste differenze di contesto dobbiamo anche scontare alcune provocazioni e alcuni paradossi che sottolineano la notevole ambiguità della situazione spagnola, caratterizzata da un significativo e fecondo ritardo nello specialismo intellettuale e dal conseguente elitismo, spesso aristocratico o quasi aristocratico, di molti circoli e movimenti intellettuali. Se questo poteva essere vero per i partecipanti a gruppi e movimenti di tipo tradizionale, lo era assai di più per coloro che operavano in settori definiti, come il cinema, dall'accesso a una tecnica. Costoro, solo con grande difficoltà, potevano infatti sfuggire alla necessità di prendere una posizione, dichiarandosi più o meno sensibili alle sfide e alle lusinghe dei linguaggi tecnologici (proprio a partire dagli anni Trenta ne fanno fede, per esempio, le estenuanti e ricorrenti polemiche pro e contro il sonoro e il doppiaggio). La falsa coscienza di sé come intellettuali e artisti dei giornalisti descritti da Gramsci era in Spagna la condizione normale e per così dire costitutiva di una casta intellettuale nel suo complesso ancora lontana da un grado significativo di specializzazione e tutto sommato più spesso politicizzata che specializzata. Questo ritardo non si era rispecchiato solo nelle lamentazioni dei rigenerazionisti, dei modernisti e della Generazione del '14, ma anche nell'uso prolungato e rivelatore,

in questo contesto, di etichette riflessive come *ideario*, *meditación* o *pensamiento* per definire un ampio ventaglio di attività e testi di filosofia, saggistica, critica letteraria, critica d'arte, politica, estetica, eccetera (da *Idearium español* di Angel Ganivet, 1897, a *El pensamiento de Cervantes*, di Américo Castro, 1925, passando per le *Meditaciones del Quijote* di José Ortega y Gasset, 1914). Il problema non era, come nella prospettiva di Gramsci, quello di dotare di coscienza politica e di classe una casta intellettuale talmente assorbita dalla specializzazione e dai suoi tic da rischiare di derivarne una falsa coscienza. Era semmai quello di introdurre alla specializzazione un cetto intellettuale non solo politicizzato, ma incline a ricavare falsa coscienza e lucrare rendite, sia economiche che identitarie, proprio dal rapporto costante, personale e familiare, con la vita pubblica e con i suoi incarichi, non sempre e non necessariamente assunti per specifica competenza (è la *clase discutidora*, disprezzata già nell'Ottocento da Donoso Cortés e messa in caricatura anche da un turista-scrittore come De Amicis nel suo ritratto di una figura pubblica "vanerella" come quella di Emilio Castelar).

Tra i linguaggi che più efficacemente colgono, testimoniano e mettono in evidenza e in ridicolo le contraddizioni e il relativo e solo apparente anacronismo di questo genere di situazioni c'è senza dubbio il primo cinema sonoro. La *Freedonia* e la complementare *Sylvania* dei fratelli Marx (*Duck Soup/La guerra lampo dei fratelli Marx*, 1933, di Leo McCarey, parzialmente girato in Spagna) offrono il più ovvio, noto e folgorante degli esempi<sup>13</sup>, ma tra i precursori dei loro sberleffi davvero geniali può essere senza dubbio annoverata la spietata caricatura che Ramón Gómez de la Serna offre de *El orador* (*aka El orador bluff*, *aka La mano*) nel cortometraggio omonimo di Feliciano Vitores, 1928, uno dei primi esperimenti spagnoli di film sonoro registrato in presa diretta con il brevetto Phonofilm di Lee De Forest. Nel breve monologo che improvvisa davanti alla macchina da presa di Vitores, Ramón saccheggia altri testi da lui scritti e pubblicati o performati in quel periodo e sfrutta con grande abilità divertenti invenzioni audiovisive come l'imitazione dei rumori del "gallinero" umano e i consigli sull'uso di accessori "professionalizzanti" come il monocolo senza lente e la mano convincente (di fatto un

13. Pochi anni dopo, nel 1937, i Marx scrivono insieme a Dalí la sceneggiatura di un film poi non realizzato: *Giraffes on Horseback Salad*, *aka The Surrealist Woman*. Lo script, che ha per protagonista un anacronistico aristocratico spagnolo, innamorato di una bellezza che per il pubblico rimane senza volto, è stato ricostruito per il teatro all'inizio degli anni Novanta e poi recuperato, pochi anni dopo, tra i documenti lasciati da Dalí, ispirando nel 2019 una sia un *graphic novel* che una produzione sperimentale.

enorme guanto di cartapesta). La breve scenetta, girata con luce naturale e sonora di presa diretta in un parco pubblico di Madrid, si conclude, in un tripudio di applausi (dei passanti presenti, evidentemente incuriositi sia dalla performance che dalla sua registrazione), con la lunga planata finale della manona persuasiva sul piano del tavolo da conferenza. La descrizione dell'eroico atterraggio, portato a termine con successo tra pericolose punte di matita, sfrutta un geniale parallelismo tra *orador* e aviatore, mano convincente e aeroplano da guerra. Questo virtuosistico esercizio di goliardia e satira da un lato sembra rafforzare le argomentazioni di Gramsci, ma dall'altro le rovescia come un guanto (tanto per restare entro i confini della metafora della mano convincente). Nonostante le apparenti somiglianze con la denuncia gramsciana ("Il modo di essere del nuovo intellettuale non può più consistere nell'eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni"), il bersaglio dichiarato della performance di Ramón (echi futuristi compresi) non è infatti l'intellettuale tradizionale, di cui Gramsci parla con disprezzo, considerandolo superato. Per quanto abile nel riciclare elementi retorici dotati di tradizione, "El orador bluff" interpretato da Ramón è in realtà un figlio, quantomeno adottivo, dei tempi nuovi. La sua maschera offre in sostanza un ritratto davvero irriverente dei limiti, storici e morali, entro cui prende forma e immediatamente si deforma un impegno intellettuale che, stimolato dal plauso degli astanti (nel 1928 inconsapevoli rappresentanti di future folle plaudenti), sembra condannato a consumare gran parte delle proprie energie nella ricerca teatrale del bel gesto e nel segno, forse non più aristocratico, ma ancora sprezzante, dell'istrionismo, della sterilità e del narcisismo autoreferenziale e solipsistico. Con i suoi accessori di falsa tecnologia (mano di cartapesta, monocolo senza lente e aereo di parole) e con il suo misto di curiosità e fastidio per il pollaio umano, il monologo disegna un identikit abbastanza profetico di alcuni limiti e rischi connaturati alla nuova intellettualità e ai suoi tratti potenzialmente deliranti. *El orador bluff* non è che una versione iberica e storicamente malriuscita e rivelatrice dell'intellettuale organico teorizzato da Gramsci. Difficile dire in che misura tale fallimento nasca da circostanze non favorevoli, e in che misura da intrinseche debolezze. Da un lato ci sono il mitico ritardo spagnolo e i tempi non maturi, dall'altro c'è l'amara constatazione che se il ritardo non ci fosse stato e i tempi fossero stati davvero maturi l'impegno e la testimonianza dell'intellettuale non sarebbero poi serviti granché alla causa dei tempi nuovi o a quella della rivoluzione incaricata di evocarli. Anche lasciando ai posteri l'ardua sentenza su quanto manzonianamente vera e quanto di cartapesta possa essere stata la gloria agitprop degli intellettuali che hanno testimoniato con la penna

e la spada nelle molte guerre e rivoluzioni, non solo di carta, che hanno punteggiato la prima metà del secolo ventesimo e che hanno partecipato attivamente alle vicende della decolonizzazione (incominciando da quella di Cuba, di Portorico e delle Filippine, dato che proprio nella e per la guerra ispano-americana Hearst ha inventato nientemeno che le *fake news* moderne, telegrafando ai suoi illustratori la celebre frase: «You furnish the pictures, and I furnish the war»), occorre comunque riconoscere che in Spagna, anche per la segnalata carenza di specializzazione, un vero accesso alla nuova intellettualità ipotizzata da Gramsci, coinvolta con competenza tecnica e critica nella propaganda, nell'organizzazione e nell'uso esperto, promozionale e pubblicitario della comunicazione e dei media, era a dir poco problematico e, in ogni caso, non poteva che risultare socialmente limitato a pochi privilegiati: giovani, poliglotti, ben dotati di istruzione, relazioni sociali, contatti con l'estero, viaggi e naturalmente denaro. Ne sono ottimi esempi Lorca, Buñuel, Dalí, Max Aub e in generale quasi tutti gli ospiti della famosa *Residencia de Estudiantes*. Davvero geniali e rivoluzionari nelle loro provocazioni, ma più per dilatazione e tracimazione irresponsabile e pseudo-automatica di un inconscio al tempo stesso individuale, generazionale ed epocale che per assunzione politicamente responsabile di una qualsivoglia coscienza sociale, cioè, in barba a Gramsci, più per incoscienza che per coscienza di classe. Le mani agitate e convincenti dei molti *oradores bluff* dell'epoca attraggono senz'altro la loro curiosità, ma più per i difetti e gli squilibri estetici e retorici del loro movimento che per la forza di seduzione etico-politica associata al loro dinamismo dalle masse in ribellione di Ortega y Gasset. Nel complesso il volo di Peter Pan li affascina senz'altro molto più della protesi gesticolante di qualsiasi Capitan Uncino.

In tempi di crescente pressione dogmatica, sia interna che esterna, su ciò che restava delle avanguardie degli anni Dieci e Venti e delle loro ambizioni rivoluzionarie (basti pensare alle lacerazioni interne al surrealismo, innescate dall'adesione al PCF di Breton e Aragon e dalla temporanea trasformazione della celebre rivista "La Révolution Surrealiste" in "Le Surréalisme au service de la Révolution") il senso di sé e il solipsismo *señorial* di cui ci stiamo occupando di rado hanno funzionato come *disparadores* del nesso tra gli "-ismos" e la rivoluzione. Hanno piuttosto rappresentato un antidoto, tanto tardivo quanto efficace, contro il disciplinarismo funzionariale, promosso in modi diversi e per ragioni in parte assimilabili, dalle macchine della propaganda e dalle politiche culturali di Mussolini, Stalin e Hitler, ma anche del New Deal e dei Fronti popolari (se Aragon rinuncia al surrealismo per aderire meglio alla linea del PCF e della Terza Internazionale, Breton finisce per riprendere ben presto le

distanze dalle dinamiche militarizzate e burocratizzate dell'impegno politico professionale e dal Messico arriva a cofirmare, nel 1938, insieme a Lev Trockij e Diego Rivera, un celebre manifesto in favore di un'arte che potesse essere al tempo stesso rivoluzionaria e libera/indipendente). Essendo la nuova intellettualità una faccenda sempre più legata alla tecnica, alla propaganda e all'organizzazione, è evidente che il cinema sonoro e la sua industria finiscono per assumere, abbastanza rapidamente, un ruolo davvero cruciale e per certi versi persino *modélico*. La concomitanza tra la faticosa diffusione del sonoro e la crisi del 1929 da un lato favorisce l'interventismo dei partiti e degli Stati nel settore (tale spinta è molto evidente in Italia, in Germania, in Francia e negli USA), dall'altro rende assai poco democratico l'accesso al professionismo cinepropagandistico. Se i corpi e i volti fotogenici e "poveri ma belli" del cinema sono reclutati più o meno in tutti i settori della società e se le voci sono quasi sempre mestieranti e professionali, sia per la regia e la sceneggiatura che per la cinepromozione e la critica cinematografica, specie in paesi come la Spagna, le cose sono diverse e restano, ancora per parecchio tempo, appannaggio di ceti *letrados* e sostanzialmente privilegiati. In assenza di istituzioni formative dedicate, la possibilità di accedere ai nuovi formati e di sperimentarli abbastanza a lungo da diventarne utenti esperti continua inevitabilmente a costituire un privilegio riservato a una minoranza davvero esigua di spagnoli. In un paese dove la Guerra civile prolunga gli effetti della Grande depressione, il cinema tende in sostanza a radicalizzare e consolidare il tratto elitista delle avanguardie, anche se contribuisce a diffonderne, volgarizzarne e popolarizzarne alcuni elementi, sia nei teatri di posa che nelle sale, cioè tra le maestranze e tra il pubblico.

Le pratiche simboliche della nuova intellettualità coinvolgono di fatto gruppi di avanguardisti reclutati non tanto per le loro abilità di mobilitatori (tutto sommato modeste) quanto per una *curiositas* quasi *costumbrista*, che li converte in osservatori-guardoni del nuovo mondo urbano, fatto di strade da decenni in costruzione (la Gran Vía) e di nuovi recinti del sacro, eletti a spazi-simbolo del tempo libero e della vita moderna della città (dai grandi magazzini ai luoghi specificamente dedicati al consumo di film, dai primi *barracones* alle grandi sale ispirate ai dettami funzionalisti della moderna architettura).

La prospettiva teorizzata da Gramsci, forse senza che l'autore ne avesse intenzione (dato che notoriamente detestava la curiosità oziosa e distaccata degli indifferenti), associa un valore di novità e rinnovamento alle attitudini e ai talenti contemplativi di una casta di *flâneurs* 2.0. Se davvero «ogni uomo infine, all'infuori della sua professione esplica una qualche attività intellettuale, è cioè un "filosofo", un artista, un uomo di

gusto, partecipa di una concezione del mondo, ha una consapevole linea di condotta morale, quindi contribuisce a sostenere o a modificare una concezione del mondo, cioè a suscitare nuovi modi di pensare», sembra inevitabile riconoscere che «il problema della creazione di un nuovo ceto intellettuale consiste nell'elaborare criticamente l'attività intellettuale che in ognuno esiste in un certo grado di sviluppo» (sempre per dirla con le parole di Gramsci). Ne deriva una nota radicalmente individualista, alla luce della quale anche il cosiddetto *otro* '27 sembra essere un po' meno "altro" di quanto la denominazione suggerisce. Molte provocazioni irriverenti e molti sberleffi più o meno "rivoluzionari" dell'umorismo avanguardista (di destra come di sinistra) sono in effetti modellati sulla falsariga di una combinazione para-professionale e tutto sommato abbastanza gramsciana di tecnicismo, organizzazione e "don de gentes" iperstilizzato, sviluppato sul filo una sensibilità artistica post-umanistica o, per dirlo con Ortega y Gasset, sapientemente "disumanizzata". Misurati con questo metro e tenendo ben presente il loro legame con i riti e i linguaggi del cinema e della cultura cinematografica (del muto e del sonoro), i fratelli Mihura, Neville, Toño, Jardel e Alvarito De la Iglesia, in barba al loro dichiarato, profondo ed esibito antibolscevismo, risultano persino più realisti del re, cioè più organici dello stesso Gramsci alla coscienza della casta (ascrittiva e in buona parte immaginaria) della quale si fanno portavoce e *altavoces*.

Questo meccanismo, e il suo nesso con il mondo e i *mundillos* del cinema, risulta particolarmente evidente se parliamo del gruppo degli umoristi con altri segmenti ispanici dell'intelligenza destrorsa, nazionalista e rivoluzionaria del periodo, come per esempio i fondatori di Falange (José Antonio, Sánchez Mazas, Foixá, Giménez-Caballero...). Rispetto al *carpe diem* di questa Dead Poets Society da *Attimo (s)fuggente*<sup>14</sup>, gli umoristi dipendono assai meno e si tengono molto più alla larga sia dall'identità che dalla retorica filosofico-artistico-letteraria tipiche tanto dell'intellettualismo tradizionale quanto del giornalismo culturale e politico (con parole di Gramsci: «Il tipo tradizionale e volgarizzato

14. Sulla vocazione letteraria e poetica dei fondatori di Falange, oltre ai classici S. Wahanón, *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi, 1999; M. Albert, *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor, 2003; M. Carbajosa, P. Carbajosa, J.C. Mainer, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003, e J.C. Mainer, *Falange y literatura*, Barcelona, RBA, 2013, si possono vedere gli articoli di G. De Lima Grecco, *Falange Española: da corte literaria de José Antonio ao protagonismo do nacionalcatolicismo*, in "História e Cultura", V, 3, dezembro 2016, pp. 98-118, e *Plumas fascistas: los escritores de la Falange Española*, in "Revista de historia", XXV, 1, junio 2018.

dell'intellettuale è dato dal letterato, dal filosofo, dall'artista. Perciò i giornalisti, che ritengono di essere letterati, filosofi, artisti, ritengono anche di essere i "veri" intellettuali», *op. cit.*, p. 1551). Del pari risulta inequivocabile, oltre che pertinente, il competente interesse e la notevole familiarità di questi "umoristi" con i nuovi media e con i loro linguaggi, più tecnologici che davvero speciali. Durante l'età dell'oro della propaganda e in particolare durante la *década del diseño* e delle *vanguardias callejeras*, l'uso curioso e l'abuso esperto di questi linguaggi sembrano definire e caratterizzare in modo a volte fin troppo evidente lo spazio linguistico e sociale proprio dell'azione-provocazione agitprop.

Se il circolo poetico messo in piedi dai fondatori di Falange alimentava la propria coscienza letteraria e di casta dedicandosi alla pratica auto-referenziale e narcisista di scrivere e leggere ad alta voce mediocri versi dal sapore confusamente simbolista e tardo-romantico, sostanzialmente premodernista, anche se infarcito di riferimenti ed echi withmaniani e dannunziani (non sempre del tutto consapevoli), gli umoristi appartengono ormai a un mondo mentale e verbale radicalmente nuovo e diverso, che non risparmia nessuno e che, come si dice (soprattutto dal 1789 in poi), «no deja títere con cabeza». L'impegno stesso, benché a tratti rumorosamente praticato, con testimonianze, sia individuali che di gruppo, talmente pubbliche da risultare quasi pubblicitarie, ne risulta parecchio ridimensionato, in quanto rapportato agli schemi ludici, peraltro tipicamente avanguardistici, della provocazione. Un buon esempio può essere il reclutamento volontario di Alvarito de la Iglesia nella División Azul, talmente istantaneo da costituire poco più che un annuncio; ma possono essere ricondotti a una temperie in parte comparabile anche la passiva partecipazione di Diego Rivera al citato manifesto di Breton e Trockij (manifesto del quale il grande muralista è poco più che un padrino nobile e un "abajo firmante") o la vita mondana ed elegante della Costa Azzurra, cui Picasso non avrebbe rinunciato neanche da comunista.

Non è però casuale che questo genere di occasionali e dandystiche sgrammaticature riguardino poco il cinema. Il nesso tra impegno e avanguardie è infatti profondo quanto quello tra avanguardie e cinema. Entrambe le connessioni non sono uno scherzo, anche se a volte hanno potuto assumerne la forma (per esempio in un *mockumentary* come *Las Hurdes*, in grado di denunciare insieme l'isolamento della regione e le ambiguità discorsive connaturate allo sguardo antropologico). Grazie al collegamento tra impegno, avanguardie e cinema, muto (come nel caso appena citato), ma anche e soprattutto sonoro, esposizioni, riviste e manifesti avevano potuto trasformarsi, negli ultimi anni della Seconda Repubblica e negli anni della Guerra civile, in incandescenti tribune

programmatiche, capaci di ospitare le provocazioni, non solo formali, di un interventismo a 360 gradi, fatto di atti di creazione non neutrali e intenzionalmente anti decorativi, vere e proprie azioni di guerra (o di guerriglia, o di sabotaggio) delle idee, utili per riconoscere, creare e combattere nemici reali e immaginari, sviluppando provocazioni destinate, se e quando sono state raccolte e hanno avuto successo, a innescare non solo reazioni ma, addirittura, rastrellamenti e rappresaglie. In questa incandescente stagione di *vanguardias a la calle* e di tragico ricongiungimento dell'avanguardismo con lo spirito castrense e di chiamata alle armi da cui la stessa nozione di avanguardia proviene, le imprese e i proclami tendono ad andare ben oltre la dimensione *salonnière* dell'Illuminismo, quella pedagogica teorizzata da Fichte o quella testimoniale propria dell'impegno civile pubblico (il celebre «J'accuse...» di Zola, per intenderci), finendo spesso per sconfinare, anche linguisticamente, dal terreno della testimonianza faziosa a quello della milizia di partito e di fazione vera e propria, intesa in senso stretto e fuor di metafora, con tanto di accuse di diserzione e tradimento rivolte a quanti hanno scelto di schierarsi dalla parte sbagliata, ma soprattutto a quanti hanno scelto di non cimentarsi. Queste accuse, che riecheggiano l'odio gramsciano per gli indifferenti, risultano nel dibattito speculari a quelle formulate e riformulate da tutti coloro che per converso hanno rivendicato la tradizione di un'intellettualità *super partes* e *ultra partes*, celebrando il disimpegno, il distacco e il disincanto come attributi irrinunciabili dell'intellettuale di autentica vocazione, oltre che come dovere deontologico e come unica missione davvero degna dei dotti e dei chierici, vaganti e no.

La stessa parola "avanguardia" proviene del resto dal lessico militare e individua il manipolo di un corpo di *élite* destinato ad andare in avanscoperta (oltre il fronte, verso il territorio nemico o addirittura oltre e dietro le linee nemiche) e dunque portato a capitalizzare un vantaggio di spazio, trasformandolo in un vantaggio di tempo (su questo tipo di terreno, precedere gli altri significa vedere prima ciò che il grosso dell'esercito vedrà solo poi, vivere il futuro come presente, essere, come direbbero gli adolescenti e i postadolescenti di oggi, "troppo avanti"). Questa logica, di propaganda in senso quasi etimologico, sposta rapidamente gli eredi degli *ideologues* dalle retrovie a ben oltre la prima linea, dal piano marxiano della falsa coscienza e della sovrastruttura a quello gramsciano dell'egemonia intellettuale e della organicità. Dopo millenni di trifunzionalismo indoeuropeo, prolungato culturalmente oltre il neoclassicismo e la fine dello *Ancien Régime*, con l'orgoglio di casta implicito nel racconto di archi che solo l'eroe che torna può tendere, spade pesanti e cannoni quasi intrasportabili (come quello

del film *The Pride and the Passion*, mobilitato en masse dalla guerriglia antinapoleonica capeggiata da Frank Sinatra), grazie alle guerre di carta della comunicazione e della tecnologia, i tecnocrati e gli agitatori, ancorché prontissimamente accusati di *trahison* (da Benda, proprio nel 1927, anno simbolo dell'avanguardia spagnola e del suo dichiarato e paradossale gongorismo), si prendono una clamorosa rivincita nei confronti dei loro lettori divenuti *caballeros andantes*, rubando loro il posto, pericolosamente privilegiato, dell'uomo in fuga, che pedala o galoppa solo sul filo dell'orizzonte che ci separa tutti dal futuro.

Tanto dinamismo e tanto rischio prefigurativo varrebbero però poco o nulla, sarebbero inutili e puramente testimoniali, se tra i protagonisti della fuga in avanti e il *pelotón* (anche il lessico sportivo è in Spagna un ottimo indicatore del sottotesto militare delle cui metamorfosi ci stiamo occupando, sul campo-terreno della battaglia culturale), cioè il gruppo che lo segue e/o insegue, non ci fossero efficienti segnali di comunicazione. Anzi è proprio questa una delle ragioni per cui, nel territorio che separa le prime linee dei due fronti, la penna e la cinepresa valgono quanto il fucile e la retorica delle parole e delle immagini quanto la buona mira e la rapidità nel rispondere al fuoco, amico e nemico (ci sono molte lingue in cui gli stessi campi semantici, per esempio quelli dello *shooting* e del *taking* in inglese, si applicano tanto alle armi da fuoco quanto alle macchine "da presa", e anche in spagnolo la parola *toma* è stata per secoli associata a collocazioni militari come "la toma de Granada" o "la toma de Jerusalén"). In questo lavoro di colonizzazione e addomesticamento del futuro i codici di immagine valgono persino più di quelli verbali e la soglia che divide il vedere dal non vedere finisce per diventare il vero banco di prova dell'intero gioco della cognizione e della ricognizione. Un ex corrispondente di guerra come Pérez-Reverte, cogliendo retrospettivamente se stesso nell'atto di transitare alla letteratura, lo ha spiegato molto bene nel romanzo *Territorio Comanche*, celebrando con doloroso compiacimento l'epica hemingwayana del suo precedente mestiere e ricordandoci come, in questo spazio di "cecchinaggio" e "interposizione", si sia sempre e per definizione sotto tiro e nel centro di un numero pericolosamente imprecisato di mirini (compresi quelli del cosiddetto "fuoco amico"): la contemporaneità insomma, non è altro che una *Tierra de nadie*, delimitata dalla consapevolezza che: «No ves los fusiles, pero los fusiles sí te ven a tí».

In Spagna, complici la crisi del 1929, l'esperienza repubblicana, la Guerra civile e il precoce dopoguerra, la consapevolezza avanguardistica della contemporaneità come terra di nessuno e territorio comanche, cioè come spazio inquietante, ipercontrollato ma non protetto dalle violente

tensioni, reali e simboliche, della competizione economica e della radicalizzazione politico-ideologica, si diffonde con più di un lustro di anticipo rispetto al resto d'Europa, rendendo cruciale, ma anche mettendo in crisi il tradizionale ruolo di mediazione, neutralizzazione e compensazione della cultura e dei suoi strumenti (tra cui le riviste).

Per effetto di questo anticipo, che contraddice e sovverte più di un secolo stereotipi sul presunto ritardo della Spagna, trasformando il bombardamento di Guernica e le sue rappresentazioni in una prefigurazione "universale" di Coventry, Dresda e Hiroshima, l'intero percorso dello *Spanish Labyrinth* verso il baratro si accompagna di fatto al perfezionamento e alla diffusione del cinema sonoro, delle sue tecniche (sonorizzazione e doppiaggio compresi) e del suo immaginario, scoperti come molto più potenti della semplice parola e del più sofisticato dei mirini per capitalizzare il vantaggio (pre)visivo lucrato dalle avanguardie e per stabilire efficaci vincoli emotivi e di identificazione tra le truppe di élite di ritorno dal futuro e il grosso degli eserciti popolari, in sempre meno lenta avanzata.

In termini di anni il vantaggio non è enorme, ma basta e avanza per segnare uno scarto abbastanza significativo da consentire a Picasso di dare alla sua dichiarazione del 1945 un tono di profezia retrospettiva e di spiegazione a posteriori di qualcosa che, come artista, lui aveva già "detto" (e che, in base a un'altra celebre provocazione attribuita al pittore, i tedeschi avevano invece già "fatto") con/di Guernica.

Se il tema chiave dell'avanguardismo è arrivare a vedere prima ciò che altri vedranno solo dopo, alla fotografia e al cinema tocca il compito di fare sì che ciò che gli avanguardisti hanno appena visto possa essere visto anche da altri, il meno dopo possibile o, comunque, *non troppo* dopo.

Rispetto a tutti i loro colleghi, gli avanguardisti e gli artisti impegnati (spagnoli e non spagnoli) che hanno partecipato alla Guerra di Spagna armati di macchine fotografiche e cineprese hanno goduto, da questo punto di vista, di un drammatico margine di vantaggio e la fotografia, la grafica e il cinema sonoro sono stati gli strumenti e i linguaggi che più hanno consentito loro di capitalizzarlo e farlo fruttare, sia a fini di mobilitazione, che a fini di intrattenimento e smobilitazione. Nella Spagna degli anni Trenta i fotoreporter, i disegnatori e i cineoperatori sono dunque stati i compagni, gli angeli custodi, gli *alter ego* e la coscienza materiale dell'avanguardismo frontista, i testimoni e i *testimonials* di una intellettualità militante catturata e rappresentata nell'atto teatrale del suo esporsi, rendendo pubblica la crisi della propria funzione tradizionale (la mediazione) e le laceranti contraddizioni di un'autocoscienza

intellettuale nata con gli *ideologues* ai tempi dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese, ma stravolta in pochi anni dall'avvento di sempre nuove tecnologie della comunicazione, basate sulla riproducibilità tecnica e seriale e sulla circolazione quasi-istantanea non solo delle opere d'arte (nei termini ipotizzati dal celebre saggio di Benjamin), ma anche delle immagini e delle notizie, vere e false. Il passaggio dalla mediazione ai media caratterizza in senso proiettivo il nuovo ruolo di cui stiamo parlando (la propaganda, la pubblicità, la falsa informazione, etc.). Le ri-prese e le proiezioni popolano di oscuri oggetti del desiderio e di fantasmi della libertà uno spazio di interposizione pieno di mine e controllato dai cecchini, creando un pericoloso e drammatico divario tra l'ingrata realtà e le sue percezioni, condivise e da condividere. Il narcisismo e il protagonismo degli avanguardisti li porta a trasformarsi in icone e falegne di questo balletto disperato, facendosi ritrarre, fotografare e filmare, proprio mentre si avvicinavano, almeno simbolicamente, al fronte e alla linea del fuoco, stando però bene attenti a non uscire dallo *shooting* di copertura garantito da fotocamere e cineprese (nello spirito del noto motto dei *bikers* statunitensi che raccomanda al buon harleysta: «Never ride faster than your guardian angel can fly!»). La coppia inviato di guerra e fotoreporter (documentata da una lunga tradizione, che, almeno per la Spagna, arriva da Hemingway e Capa fino al citato romanzo di Pérez-Reverte e alla rivoluzione digitale, che ha ormai saldato le due figure in una, armata di minicamera o di cellulare) non è che una concrezione delle dinamiche professionalizzanti collegate a questo peculiare genere di *compromiso*.

In Spagna, la fotografia, la grafica di design, l'umorismo e il cinema sonoro, anche nelle loro componenti non proprio di avanguardia, sono dunque stati perfetti coetanei non tanto delle avanguardie artistiche vere e proprie che, anche per la forza e la precocità del modernismo, in Spagna erano penetrate con qualche ritardo (tanto da costringere molti artisti ad alimentare il mito di Parigi), quanto della deriva populista e propagandistica delle avanguardie stesse, senz'altro accelerata dalla Guerra civile, ma a ben vedere innescata, come altrove, da altri eventi traumatici, come le speculazioni e le rendite (sia di belligeranza che di neutralità) legate alla Grande guerra, l'epidemia di Spagnola, la crisi del 1929, il conseguente interventismo economico dei governi e degli stati, il frontismo, etc. L'accumularsi di questi fattori squilibranti ha fatto da *disparador* e da ostetrica in tutto il mondo a fascismi e totalitarismi, condizionando pesantemente (in senso realista, ma indubbiamente in negativo) anche l'evoluzione-involuzione di processi rivoluzionari complessi e molto articolati come quello russo e quello messicano (al netto di molti dettagli di

circostanza, le vicende e le atmosfere che portano all'uccisione di Trotsky in Messico possono essere lette come un drammatico capolinea per questa perversa combinazione di degenerazioni parallele).

La più rilevante nota di originalità della Spagna è dunque dolorosamente contenuta in una somma tra due sfasature cronologiche. Le avanguardie spagnole, relativamente tardive e vocationalmente epigonali (il loro manifesto è, non per caso, l'omaggio a un grande poeta barocco), vengono a contatto con una guerra viceversa precoce e di straordinario impatto sull'immaginario di un paese che si era tenuto ai margini del primo conflitto mondiale e dei suoi traumi. Ne deriva un effetto tenaglia che porta gli artisti spagnoli a spingersi, per necessità oltre che per scelta, più "avanti" del previsto e del prevedibile. Non solo: complice la spaccatura che è propria di ogni guerra civile, la mobilitazione delle avanguardie e degli avanguardisti spagnoli ammette, almeno in teoria, e finisce per imporre, almeno di fatto, due diversi schieramenti. Da un lato, la famosa "generación del '27", che, partendo dagli ambienti universitari e dall'esperienza delle Missioni Pedagogiche, offre cantori e martiri alla Repubblica e memoria e coscienza (di sé e del mondo) all'esilio repubblicano; dall'altra, il cosiddetto "otro '27", che, illuminato dalle *luces de Bohemia* della Capitale, offre umoristi e *dandies* al Bando Nacional e al Regime della Vittoria, dotando le attività di propaganda controllate da Falange di una nota goliardica molto originale, in parte dissonante e riconoscibilmente carnevalesca, scoronante e dissacrante.

Fino alla crisi del 1929 i membri di entrambi i Ventisette, quello gongorino e quello successivamente etichettato come *otro*, avevano affollato, tutti assieme, i caffè di Madrid, i teatri "por horas", la Biblioteca dell'Ateneo, la celebre Residencia de Estudiantes, i bordelli capitolini e le redazioni dei giornali e delle riviste universitarie, accomunati e divisi da una patologica passione per gli "-ismos", descritta con straordinario acume da Ramón Gómez de la Serna e da José Ortega y Gasset. Si tratta, tra l'altro di due figure popolarissime, considerate dai giovani intellettuali come due miti, due modelli e due paradossali e impossibili padri Ubu. Anche se sentiranno forte la tentazione di uccidere questi due ingombranti e vanitosi padrini putativi, il rapporto dei membri di questa generazione di "deshumanizadores del arte" con "Ramón" e con "Ortega" non è in realtà di padri e figli, né di fratelli minori e maggiori; è piuttosto una variante ascrittiva ed elitariamente massificata della tradizionale relazione tra giovani aristocratici e precettori (da Aristotele e Alessandro in poi, passando per Seneca e Nerone) o della relazione, per certi versi molto americana (Uncle Sam) e quasi disneyana, dei nipotini vispi e catabolici con gli zii scapoli, scapestrati e fancazzisti della famiglia: una relazione

che si identifica con una lunga sequela di reclutamenti paramilitari («Uncle Sam wants you!») per i riti di iniziazione a tutti i lati più oscuri e trasgressivi dell'esistenza (guerra compresa, ma anche molto mescolata alle varianti d'allora di "sesso, droga e rock and roll", cioè i bordelli, l'assenzio, l'alcolismo, il tango, il jazz, le compagnie teatrali, i resti della Lost Generation, il mondo del caffè cantante, del flamenco e delle corride), beninteso non prima di avere ricevuto un adeguato addestramento intellettuale, a base di raffinata ironia, cinismo, paternalismo, senso del paradosso, recensioni e bozze da correggere.

Negli anni della Dictablanda e nei primi anni della Seconda Repubblica il gioco mostra qualche crepa, ma nel complesso funziona: le prime inquietudini rispetto al microcosmo *tertuliano* della Capitale vengono sedate a colpi di viaggi, dentro e fuori dal Paese: i progressisti scoprono la provincia spagnola e le sue miserie grazie alle *tournées* del teatro universitario e alle Missioni Pedagogiche; i più dotati a livello economico e di relazioni artistiche, politiche e sociali arrivano a Parigi (Buñuel e Dalí), a New York (ancora Dalí, con regolarità, a partire dal 1934, e naturalmente García Lorca, che è per definizione il "Poeta en Nueva York", inteso al tempo stesso come "pesce fuor d'acqua" e come icona poetica del memorabile incontro tra la Spagna e la modernità) e persino a Hollywood (meta prediletta da diversi esponenti del cosiddetto "otro '27", ma anche tappa postbellica, come del resto New York, di un Buñuel ormai sulla via che lo avrebbe portato in Messico).

Di fronte all'approssimarsi della guerra vera le cose cambiano in fretta: entrambi gli zii Ubu, essendo uomini di un altro tempo, scappano a gambe levate, abbandonando con lucido *pasotismo* i loro nipoti adottivi e la Madrid assediata del «no pasarán!», una città divenuta per loro invivibile e irriconoscibile, e cercando rifugio a Buenos Aires e a Lisbona, capitali piacevolmente eccentriche (e ben dotate di caffè letterari) di paesi non proprio liberrimi, essendo già populisticamente governati da oligarchie parassitarie e da autocrati fascistoidi, un po' meno castrensi e "camp" del Generale Franco, ma tutto sommato non troppo diversi da lui. Lasciati orfani e in parte delusi da cotanti zii e soprattutto inopinatamente privati del potenziale liberatorio costituito dall'atto rituale zii-cida, i nipoti disneyani dei due '27 reagiscono in modo diverso. Anche in virtù di un minore agio economico (che ha ovvie eccezioni nei figli di papà più agiati della media, come Dalí e Buñuel), molti di loro restano e, di conseguenza, inevitabilmente, si schierano. Talvolta con ingenuità e pressapochismo, talvolta per caso, talvolta persino da una parte che poi scoprono essere quella per loro sbagliata; ma comunque si schierano (o vengono loro malgrado schierati). Di conseguenza, l'avanguardismo spagnolo si

scopre ferocemente bifronte. Un mostro se non proprio con due teste, almeno con due facce. Salvo poche eccezioni, i nipotini di Ortega simpatizzano perlopiù con la Repubblica. Salvo poche eccezioni, i nipotini di Ramón rispondono in maggioranza a un riflesso d'ordine che li porta a simpatizzare, più che per los Nacionales in sé, per le iniziative e la retorica culturicida della *Delegación de Prensa y Propaganda* coordinata dalla Falange.

Se questa è la situazione vista dai caffè di Madrid, il divario appare ancor più forte ed estremo se lo distribuiamo sull'asse Madrid-Barcellona. La capitale catalana ha infatti con le avanguardie intellettuali e soprattutto con la loro logica partigiana e guerrigliera un rapporto di assai più radicale sintonia e quasi di identificazione. Fin dalle primissime avvisaglie del modernismo, nella seconda metà del XIX secolo, offre alle loro idee e parole d'ordine la possibilità non solo di risignificare lo spazio urbano, ma di ridisegnarlo radicalmente (grazie a visionarie figure di architetti-urbanisti come Ildefons Cerdà e Antoni Gaudì). Nella Barcellona del *pistolero* le *luces de Bohemia* del Novecento non hanno molto a che vedere coi lampioni a gas. Sono per definizione quelle elettriche del progresso (tanto che Marconi e lo yacht "Elettra" erano spesso alla fonda nelle rade catalane, specie nel periodo della grande Esposizione Internazionale del 1929). A Barcellona, prima sotto il tallone di burro della *Dictadura* e della *Dictablanda* e poi negli anni turbinosi della Seconda Repubblica, gli avanguardisti possono vivere, felici e cospirativi, in un mondo pieno di fabbriche, locali e giornali che pare fatto su misura per loro. Il loro ondivagare non si produce tra gli opposti e fin troppo sicuri approdi del comunismo e del fascismo, dello stalinismo e del falangismo, ma tra le assai più ambigue e seducenti sirene dell'anarchismo sindacal-rivoluzionario (rese quasi irresistibili dal mito eroico del banditismo sociale, perfettamente incarnato negli anni Venti dalla figura di celeberrimi agitprop in esilio come Durruti, Ascaso e Oliver, temerariamente garibaldini e rapinosi anche nel senso meno romanzesco e più strettamente penale del termine) e l'altrettanto ambiguo fascino del radicalismo populista, anticlericale e repubblicano del vero signore, politico e intellettuale, della violenta vita notturna barcellonaese, el "Emperador del Paralelo" Alejandro Lerro, cafetero e iperattivo tessitore di trame e fondatore di giornali e partiti, destinato, negli anni della Seconda Repubblica, a diventare una figura chiave (soprattutto nel corso del cosiddetto *bienio negro*). Mentre gli anarchici ci metteranno la faccia e il corpo (offrendo al cinema momenti altamente iconici come *El entierro de Durruti*), "El Emperador del Paralelo", proprio come "Ramón" e "Ortega", mette gambe in spalla allo scoppio della guerra, facendo rotta, sulle orme Ortega, verso la

pacificata Lisbona di Salazar, inseguito da non del tutto infondati *rumores* di coinvolgimento in un precoce scandalo di borsanerismo (a ulteriore prova della sua capacità di essere uno davvero all'avanguardia).

Entrambi gli eroi di queste notti elettriche hanno avuto biografie molto noti e molto attenti (il già citato Enzensberger per Durruti e Alvarez Junco per Lerroux), ma il confronto davvero interessante non è tra loro.

Riguarda piuttosto l'accostamento incrociato tra Lerroux e Ortega che, pur nella diversità delle due figure (per dirla con Ortega: decisamente più Contreras, cioè più politico e "hombre de acción" Lerroux; un bel po' più Vives, cioè intellettuale quasi puro e quasi duro, lo stesso Ortega), sottolinea molto bene lo scarto tra Barcellona e Madrid. Nella nostra mappa di zii Ubu reclutatori, Ortega ispira a Madrid l'ala sinistra dell'avanguardia, ma è per certi versi più conservatore e senz'altro assai più elitista di Lerroux, che a Barcellona è quasi (o, perlomeno, è anche) un reazionario e (non solo a parole) un agitatore-mestatore e uno squadrista della reazione. Stando così le cose, la differenza tra la dimensione paradossale e ludico-provocatoria di Ramón (la destra avanguardista dei caffè di Madrid) è la latitante logica da banda armata di Durruti, Ascaso e Oliver (la sinistra rivoluzionaria di Barcellona) dovrebbe essere enorme. Invece, lo è solo in parte (tanto che Ramón sceglie per il suo antipolitico autoesilio la stessa America latina in cui Durruti aveva vissuto da espatriato una violenta stagione di eroica delinquenza politica). Per Ramón la politica è niente, per Durruti è tutto; l'arte di Ramón ha, persino nei romanzi, la pungente e antinarrativa frammentarietà di un aforista sfrenato e compulsivo; la vita di Durruti, come quella di Garibaldi, trascende il credibile e il romanzesco e, come più volte ci ricorda Enzensberger, risulta spesso inenarrabile per eccesso. Tuttavia, anche grazie a queste radicali differenze, le distanze che separano "la breve estate dell'anarchia", ricostruita a collage da Enzensberger, dal lungo e aforistico autunno bonaerense di Ramón e del ramonismo non sono incolmabili. Le due stagioni sono rese comparabili da una comune nota provocatoria e incendiaria, da un atteggiamento violentemente caricaturale, espressionista e antiborghese e dall'idea che dietro e sotto le mille maschere del perbenismo borghese, strappate una dopo l'altra, con garbata ironia o con sgarbata violenza, non c'è più nessuno e non c'è più nulla. Per Ramón come per Durruti, ogni conservatorismo è reso letteralmente impossibile dall'inconsistenza fantasmale delle cose, delle persone e degli interessi da conservare. Con l'atto, con la provocazione, con lo sberleffo, col gesto artistico e/o rivoluzionario, si distruggono e archiviano forme, non sostanze. La sostanza (cioè l'arte e/o la rivoluzione) trascende la performance destrutturante e si appresta a riempire la *tabula rasa* di un orizzonte che è per definizione

il luogo del fattibile e del da farsi. Sia Ramón che Durruti sanno bene che quel compito non toccherà a loro e lo ritengono anche giusto: sono consapevoli che non sarebbe comunque la loro partita. Sono e si sentono, con rassegnato compiacimento e con un fervore nihilista a tratti quasi missionario, angeli e cavalieri di Apocalisse, annunciatori e strumenti del necessario completamento di una distruzione, liquidatori di una lunga storia, sgomberatori di rovine e guru del riciclo (El Rastro è, non a caso, una *querencia* di Ramón), prima e più che muratori e/o architetti di un nuovo mondo e di una nuova *civitas*. Il loro specifico, politico, intellettuale e organizzativo, consiste nel fare piazza pulita, nel non lasciare pietra su pietra, nello sgomberare il magazzino della storia, per fare spazio per tutto ciò che verrà (modernariato compreso). A costruire non sono bravi e, soprattutto, non ne cavano soddisfazione. In questo, lasciano spazio ai giovani nel senso più letterale del termine, liberandoli dal peso e dagli ingombranti volumi di un passato di menzogna, dominio e sfruttamento, di cui loro stessi fanno parte (sia pure come nemici talmente riconosciuti e giurati da risultarne paradossalmente omaggiati).

Sulle numerose riviste politico-letterarie che hanno accompagnato tutta questa vicenda, sia a Madrid che a Barcellona, le parole hanno ovviamente avuto un ruolo molto importante, ma sempre più hanno finito per imporsi, soprattutto come segnali tra le avanguardie e la truppa, i codici della visualità: grafica, fotografia e cinema, intesi sia come linguaggi peculiari delle avanguardie che come nuovi possibili oggetti del loro discorso (e dunque delle riviste destinate a veicolarlo). Negli anni della Repubblica e della Guerra civile trova sempre maggiore spazio l'idea di riviste illustrate e pubblicazioni regolari di arte industriale (design), architettura, fototurismo, umorismo propagandistico e, naturalmente cinema. Se ne fanno promotori, nel quadro dell'ideologia di missione educativa della Seconda Repubblica e poi della mobilitazione bellica, sia gruppi industriali e bancari che istituzioni, sindacati e partiti politici.

Un tipico esempio della fase pedagogico-propagandistica delle avanguardie è la rivista comunista "Nuestro Cinema", autoidentificata come "Cuadernos internacionales de valorización cinematográfica" (mensile pubblicato con buona regolarità dal giugno 1932 all'agosto del 1935, con due redazioni, una a Madrid e una a Parigi, coordinata da Juan Piqueras), dove l'aggettivo "nuestro" della testata allude alla classe lavoratrice e ai comunisti, proposti come oggetto e soggetto privilegiati di un cinema impegnato. La testata propugna un cinema industriale, d'arte e di denuncia, intenzionalmente critico, realista, popolare, pedagogico, mobilitato e mobilitatore, ma anche dialogante e radicalmente critico, nei confronti sia del cinema di intrattenimento ed evasione che della deformazione

propagandistica della realtà, contrapposte entrambe, in quanto forme di falsa coscienza, alla rappresentazione del reale “tal como es”. Questa vocazione programmatica al dialogo e questa nota di polemica contro le logiche populistiche dello spettacolo e della propaganda sono così forti da portare alla pubblicazione, nell’ultimo numero uscito, di una riflessione di Ejzenstejn sul cinema nazificato e, addirittura, di una *Carta abierta al doctor Goebbels*.

La rivista, più attenta al linguaggio cinematografico che ai fenomeni commerciali e di popolarità legati al cinema, evidenzia il suo rapporto con la logica delle avanguardie attraverso la collaborazione di importanti cineasti (come, oltre ad Ejzenstejn, René Clair e Buñuel) e di giovani intellettuali (Lorca, Ayala, Sender), ma soprattutto attraverso la reiterata pubblicazione di un Manifesto, organizzato in quattro punti, che sono: l’indipendenza, nientemeno che *absoluta*, dagli interessi economici che dominano il cinema commerciale e il mercato delle recensioni; la critica tecnico-artistica del cinema, inteso «como manifestación de la decadencia de la cultura burguesa»; l’analisi dei vincoli economici che condizionano il cinema; e, per finire, la valutazione ideologica dei film, basata sulla loro attenzione al sociale e sul loro potenziale contributo alla causa della coscienza rivoluzionaria.

La prospettiva è molto pessimista, dato che vede il cinema come manifestazione di decadenza dell’egemonia culturale borghese, ma conosce gradazioni, nel senso che contrappone lo scenario internazionale di crisi economica e involuzione reazionaria, a quello nazionale, visto come “problema” di difficile soluzione, per effetto di una produzione resa marginale e irrilevante da ritardi e debolezze di ogni tipo e caratterizzata da una censura che non consente allo spettatore di ricevere correttamente gli stimoli offerti dalla produzione straniera. Le principali proposte di rilancio sono legate alla creazione di una rete di cineclub (sul modello del celebre Cineclub Español di Madrid) e di un circuito informativo non collegato alle logiche promozionali e capitalistiche degli esercenti e dei produttori.

L’esperienza di “Nuestro Cinema”, per quanto vincolatissima alla stagione della Seconda Repubblica e del frontepopolarismo, anticipa prospettive, scelte e caratteristiche che ritroveremo in molte esperienze successive, come per esempio nei Cineclub universitari e di conseguenza, nelle “Conversaciones de Salamanca” (dove, nel 1955, il celebre manifesto di Bardem riprende la nota catastrofista di “Nuestro Cinema” dichiarando il cinema spagnolo «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente nimio, estéticamente nulo e industrialmente raquítico»). Più complesso e molto meno diretto risulta il legame con la traiettoria

delle riviste pubblicate da José Angel Ezcurra, dalla notissima “Triunfo” (notorietà legata soprattutto alla seconda serie, non solo di cinema, pubblicata a partire dal 1962, con molta meno attenzione per la prima serie, prevalentemente di cinema, pubblicata dal 1946), alle sue costole cinematografiche: “Objetivo” (1953-1956) e “PrimerActo” (1957-). Tra le riviste di Ezcurra quella che più dialoga con “Nuestro Cinema” è, fin dalla testata, “Nuestro Cine” (1961-1971), dove però l’aggettivo *nuestro* dovrebbe equivalere a “spagnolo” anche se, già nel primo numero uscito nel 1961, l’innovativa scelta di pubblicare sceneggiature viene inaugurata con un ampio estratto degli scarni dialoghi di *L’avventura* di Antonioni. Ancor più profondo e complesso risulta il legame con “Nuestro cinema” e più in generale con le riviste del frontismo, nel caso di un’esperienza come “Cuadernos de Ruedo Ibérico” (rivista fondata nel 1965 e nella cui redazione, parigina come quella di “Nuestro Cinema”, assumono un peso seminale Claudín e lo sceneggiatore Semprún, da poco espulsi dal PCE).

Dal lato opposto della barricata, un altro esempio perfettamente rappresentativo dello spirito dei tempi è quello di “La ametralladora”, un *Semanario de los soldados* pubblicato a Salamanca dalla falangistissima *Delegación de Prensa y Propaganda* degli insorti tra il 1937 e il 1939, parzialmente a colori e con un formato da quotidiano, con lo scopo di far sorridere dalle proprie (e di far ridere delle altrui) sofferenze e disgrazie i *cruzados* belligeranti del bando nacional. Dapprima pubblicato col titolo di “La trinchera” (presto abbandonato per evitare confusioni con l’omonima pubblicazione repubblicana), aveva tutte le caratteristiche delle pubblicazioni al tempo destinate ai soldati: slogan, lettere, retorica, patriottismo, eroismo, machismo, etc. (risultava cioè abbastanza simile anche al foglio fascista “Il legionario”, pubblicato in italiano per i soldati del CTV).

Nel corso della guerra (cioè quando si comincia a capire che la guerra sarà troppo lunga per poter arrivare alla fine solo a colpi di menzogne e trionfalismi), “La ametralladora” cambia pelle e, sotto la direzione di Miguel Mihura, umorista, dandy e uomo di cinema e teatro, esponente di punta del cosiddetto “otro ’27”, inizia a proporre un umorismo grafico e verbale a tratti fin troppo sofisticato, caratterizzato da toni paradossali e demenziali e basato sui meccanismi linguistici e scenici dell’assurdo. Questo genere di umorismo, di chiara radice teatrale, avanguardista e ramoniana, trasforma la rivista in palestra di una comicità di nuovo conio, fondamentale per la formazione di una nuova generazione di battutisti. Nonostante le collaborazioni di alcuni mostri sacri dell’umorismo prebellico, amici personali del direttore, la redazione è infatti composta da giovani reclute, tra cui si distingue, al punto da diventare redattore

capo, l'allora diciassettenne Alvaro de Laiglesia. In molte rubriche, se non proprio fisse almeno ricorrenti, il meccanismo comico di gran lunga più efficace e sfruttato riguarda l'introduzione di una calcolata incongruenza nell'accostamento tra illustrazioni e testi, volta a sviluppare nel lettore una sorta di abitudine a leggere *entre líneas* (cioè tra le righe, ma anche trasversalmente ai fronti) le forzature dei discorsi ufficiali (è un meccanismo ancora usato ai nostri giorni, sia nel teatro di cabaret, sia da trasmissioni TV come *Blob*, *Striscia la notizia* o *Le iene*).

Poco a poco prende forma, dentro la guerra e in funzione della guerra e della propaganda bellica, quello che sarà il codice e il modello, molto madrilenico, di gran parte dell'umorismo della Spagna dei *vencedores*, un umorismo vistosamente autocompiaciuto della propria *agudeza* e intelligenza che, senza mai abbattere o mettere in discussione la barriera che discrimina i *vencidos*, consente anche a loro di sorridere, sia pure amaramente e a denti strettissimi, degli aspetti assurdi e costitutivamente anacronistici della distinzione casticista che li emargina, li esclude e li trasforma in paria sociali ed economici.

Nel dopoguerra Mihura e de Laiglesia saranno gli animatori di "La Codorniz", dapprima mantenendo i ruoli di Direttore e Redattore capo, e poi, con un rapido e polemico ricambio generazionale, lasciando al giovanissimo de Laiglesia e al suo notevole ego un ruolo di direzione grazie al quale l'uomo e la rivista potranno rispecchiarsi luno nell'altro per buona parte della loro vita e per tutta la durata di un regime che entrambi sosterranno con sostanziale e sostanzialmente sincera convinzione, ricavandone ovvi benefici, socioeconomici e di popolarità (puntualmente tradotti da de Laiglesia in contratti televisivi, avventure galanti e vistose automobili sportive).

Se la nostra ipotesi di genealogia ha senso, se ne possono ricavare due linee di discendenza abbastanza precise, molto lentamente convergenti negli anni Quaranta e Cinquanta e un po' meno lentamente ridivergenti negli anni Sessanta (a voler essere precisi direi a partire dalla sostituzione di Arias Salgado con Fraga al vertice del Ministerio de Información y Turismo e dalla promulgazione della famosa Ley Fraga).

Dagli ambienti repubblicani, politicizzati e internazionali di riviste radicali e fortemente ideologizzate come "Nuestro Cinema" nascono, per attenuazione e rimodulazione della componente di dogmatica e polemica, sia le iniziative editoriali non allineate della Spagna periferica, segnate dal problema di ottenere licenza di pubblicazione e poi di difendersi dalla censura (fino al TOP e alla Ley Fraga sostanzialmente preventiva, con ovvi margini, anche corruttivi, di negoziazione), sia le riviste di

dibattito culturale dell'esilio caratterizzate dalla necessità di sopravvivere economicamente o, in presenza di finanziamenti da Mosca, di mantenersi relativamente indipendenti dall'egemonia di Stalin e dei vertici del PCE (questa situazione caratterizza molte delle riviste clandestine e di quelle dell'esilio, a partire dalla stessa "Nuestra Bandera", probabilmente la testata simbolo del dogmatismo pedagogico e dell'ortodossia politica comunista nel campo delle riviste di militanza culturale pubblicate fuori dalla Spagna dagli esuli spagnoli).

Dall'esperienza militante in senso stretto di riviste di guerra e propaganda come "La ametralladora" o come "Radiocinema" ("Revista cinematográfica española", animata da Romero Marchent, pubblicata a La Coruña negli anni di guerra e poi spostata a Madrid a partire dal 1941) e dalla loro combinazione con le logiche di riattivazione dei circuiti culturali della vita capitolina nella Madrid dei vincitori prende invece forma un panorama a dir poco schizofrenico. Da un lato fatto di rotocalchi, riviste e testate di *diversión* e di intrattenimento e fuga dalla realtà, destinate a veicolare il reinserimento della Spagna nei circuiti di distribuzione e proiezione del cinema internazionale (con l'uscita ritardata di molte produzioni straniere di fine anni Trenta e dei primi anni Quaranta e con testate come "La Codorniz" di Mihura e "Radiocinema", ma anche come la barcellonese "Cine-novela", che propone nel 1940 una serie di biografie di star in forma di romanzo illustrato), dall'altro popolato da pubblicazioni che declinano variamente la retorica ufficiale, talvolta privilegiando le consegne politiche della propaganda (come fanno "Primer plano", la "Revista española de cinematografía" di Prensa del Movimiento, che inizia le pubblicazioni a Madrid nel 1940, prolungandole fino al 1963, e "Cámara", "Revista cinematográfica española" fondata a Madrid nel 1941 e pubblicata fino al 1952), talaltro enfatizzando fino ai limiti di una involontaria autocaricatura i toni burocratici e istituzionali dei bollettini sindacalcorporativi (come tendono a fare testate come l'annuario "Índice cinematográfico de España; para guía e orientación de productores, distribuidores y empresarios" o "Espectáculo; Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo", entrambe pubblicate a partire dal 1941, oppure ancora "Espectáculos", nuova denominazione, a partire dal 1944, della precedente "Guía General de Espectáculos", tutte ovviamente pubblicate a Madrid, per non parlare di "Radio y electrotecnía", "Gran revista nacional técnico-práctica de telefonía, cine sonoro y electrotecnía general" (bollettino in versione de luxe di una specie di Scuola radio-elettra di Torino, pubblicato ancora a Madrid per buona parte degli anni Quaranta).

Negli anni della Seconda guerra mondiale hanno invece vita stentata e molto breve tutte le pubblicazioni umoristiche e di spettacolo che

provano a nascere fuori da Madrid senza poi trasferircisi (sul modello di “Radiocinema” e, più tardi, della prima serie di “Triunfo”). Nel campo delle riviste cinematografiche meritano citazione la valenzana “Ecos”, la bilbaina “Image”, la valenzana “Luces” o la barcellonese “Nueva España”). Un analogo destino hanno le pubblicazioni periodiche che, da Madrid, dedicano attenzione allo sperimentalismo e ai cineclub (da “Cine experimental” al bollettino cineamatoriale “Primeros planos”).

In un regime autoritario, tradizionalista e paternalista come quello imposto da Franco, la concentrazione di gran parte delle attività culturali ed editoriali nella Capitale e in prossimità del potere e del suo sottobosco (le famose *familias* del franchismo) ha come ovvia, vistosa e vischiosa conseguenza l'immediata mutuazione del rumoroso conformismo, del grigiore e dell'eccessiva enfasi retorica propri delle scelte di stile e di linguaggio di quasi tutte le attività pubbliche e di quasi tutte le avventure pubblicistiche della prima *posguerra*, cosa che nel caso delle riviste, non solo di cinema, ha finito paradossalmente per contribuire a rendere inevitabili il rapido invecchiamento e il conseguente svecchiamento di un panorama a tratti soffocante. La burocrazia e il trionfalismo dei primi anni Quaranta diventano in fretta i bersagli prediletti sia delle *ametraladoras* rientrate dal fronte, sia di una nuova generazione di riviste di “militanza per il disimpegno”, concepite come vere e proprie “riviste di smobilitazione”.

Con la trasparente intenzione di accostare una nota leggera, vivace e/o surreale a uno scenario nazionale dominato da ansie e da esibizioni di conformismo, l'ottimismo forzato tipico delle riviste di guerra («vinceremo», «resisteremo», «la guerra finirà presto», etc.) viene dunque reinvestito con parodica intelligenza su alcune nicchie protette del mercato culturale post-bellico. L'umorismo grafico è una di queste nicchie.

Nel 1998 Antonio Mingote, nella prefazione di una delle numerose pubblicazioni antologiche dedicate a “La Codorniz”, alla sua storia e al suo mito, colloca proprio in quest'ottica il significato complessivo della rivista, la cui epocale importanza risiede per lui «en haber sido una de las causas de la conversión de millones de fanáticos, intransigentes y violentos españoles en los civilizados europeos que, más o menos, somos hoy»<sup>15</sup>. Per specificare meglio il concetto, Melquíades Prieto y Julián Moreiro, schizzando la loro biografia di un “pájaro revoltoso”<sup>16</sup>, citano le programmatiche parole del fondatore, Miguel Mihura, pubblicate sulla

15. A. Mingote, *La Codorniz, siempre*, in *La Codorniz. Antología (1941-1978)*, Madrid, México, Buenos Aires, EDAF, 1998, pp. 9-10, p. 9.

16. M. Prieto y J. Moreiro, *Biografía de un pájaro revoltoso*, in *La Codorniz. Antología (1941-1978)*, Madrid, -México, -Buenos Aires, EDAF, 1998, pp. 11-40.

rivista a mo' di manifesto e riprese anche nelle sue memorie: «“La Codorniz” no se apoyará nunca en la actualidad, ni en la realidad». In effetti, “La Codorniz” di Mihura, stampata *en rojo y negro* (colori tutt'altro che neutri nella memoria ideologica dell'epoca, al punto da comparire anche nel titolo di uno dei primi film riconciliazionisti, il proprio per questo censurato *Rojo y negro* di Rafael Arévalo, 1941), ufficialmente catalogata come «revista de humor y optimismo» e come tale inserita nel novero delle «Revistas femeninas, festivas e infantiles», ottiene autorizzazione il 7 aprile del 1941 e ricava il proprio stile dal surreale dandyismo avanguardista, ramoniano e ramonista del suo fondatore, uomo di teatro, cinema e caffè letterario, dialoghista, commediografo, adattatore di doppiaggio e, essendo nato nel 1905, anche grande nostalgico delle avanguardie storiche e della bohème madrilenas degli anni Venti e Trenta. Il suo modello di umorismo, sia grafico che verbale, nasce dalla sovversione ludica delle abitudini logiche e linguistiche e dalla convinzione, espressa a più riprese nelle molte pagine delle sue memorie, che il vero e puro umorismo debba essere caratterizzato da una nota infantile, provocatoria e consolatoria, consistente nel «verle la trampa a todo» e nel «comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, *sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería*»<sup>17</sup>. In linea con questi presupposti l'umorismo surreale e sofisticato della prima “Codorniz” è sognatore, antirealista, fantasmagorico e radicalmente conservatore nel senso che, come la testata del resto suggerisce, guarda il mondo con la prospettiva di un uccello (Rilke e Wenders direbbero di un angelo, ma la Spagna è terra di cacciatori e gli angeli ritengono prudente sorvolarla poco). È, in pratica, lo stesso sogno di volo, evasione e libertà che caratterizza la vita avventurosa dei supereroi dei fumetti spagnoli e cui Modugno ha dato voce con i versi di “Volare” (in Spagna popolarissimi, anche perché l'idea surrealista di tingersi le mani e la faccia di blu coincide con la mimetica idea di darsi una verniciatura di falangismo, per poter volare felici in un cielo saturato dal blu e dagli *azules*).

Del resto, nella Spagna della prima *posguerra*, al cinema, all'umorismo e al *tebeo* si chiedeva, prima di tutto, questo: offrire una tregua, essere una fondamentale *ruta de evasión* dalle amarezze e dalle ristrettezze di una quotidianità grigia, autarchica e dominata dalla carestia e dalle violenze dell'epurazione e dalla borsa nera. Solo qualche anno dopo, con il consolidarsi del regime e la ricostruzione di una trama del quotidiano un po' meno *desgarrada*, diventa possibile tematizzare in modo più diretto e mettere

17. M. Mihura, *Mis memorias*, Madrid, Taurus, 1957, p. 305.

in caricatura le durezza e le storture della realtà, sorridendo sotto i baffi dell'insaziabile fame dei diseredati, del cinismo dei cronisti, della corruzione dei funzionari, del perbenismo invadente delle mogli autoritarie, delle fantasie di fuga ostinatamente coltivate dai loro deboli mariti, sopravvissuti alla guerra solo perché codardi, e delle disavventure dickensiane dei numerosissimi orfani che il conflitto aveva lasciato in eredità agli orfanotrofi religiosi (Marcelino e Marisol saranno, al cinema, i più famosi) o a ciò che restava di famiglie decimate. Tutte queste figure, in effetti, popolano e in alcuni casi sovrappopolano i fumetti umoristici distribuiti attorno alla metà degli anni Quaranta, che affiancano e soppiantano in breve tempo gli eroi combattenti e bellicisti delle serie eroico-avventurose pubblicate durante il Secondo conflitto mondiale (e caratterizzate da una imbarazzante visione positiva ed eroica di nazisti e fascisti). Proprio in questa fase si colloca, significativamente, la separazione di Mihura da "La Codorniz", accompagnata da una coda polemica. Nel 1944, quando Alvarito de Laiglesia, all'epoca convinto falangista, si arruola volontario nella División Azul, Mihura svende la testata e i nuovi proprietari (gli stessi imprenditori catalani del quotidiano "La Vanguardia") nominano direttore il giovane reduce, da poco non più imberbe e prontissimamente rientrato dalle Russie. Nel giro di pochi mesi il nuovo direttore organizza l'atterraggio del popolare *pájaro*, introducendo nell'umorismo della rivista sempre più numerosi riferimenti alla realtà e ai suoi molti spigoli. Ne deriva un umorismo sempre surreale, linguistico e legato all'assurdo, ma anche molto più incline ai toni del populismo e del qualunquismo (all'epoca non estranei alla retorica sociale del propagandismo falangista). Poco più di due anni dopo il fondatore, divenuto un collaboratore via via sempre meno attivo, risponde con una lettera polemica a un sollecito della rivista che aveva venduto, interpretando come un vero tradimento dello spirito originario il troppo spazio concesso al realismo e l'eccessiva prossimità alla vita di tutti i giorni e ai suoi problemi:

[...] confieso que desde que "La Codorniz", en lugar de hablar de flores, de pájaros, de caballos blancos y de vacas rubias, habla del precio del pimentón y del precio de las patatas y de si hay queso o de si no hay queso, a mí [...] no se me ocurre nada que escribir para ese semanario [...]. Algunas veces he pensando enviarle a usted un artículo hablando de los tomates [...] pero como no sé exactamente el precio a que está el kilo, que es, por lo visto lo que a usted y a sus lectores les interesa, no me he decidido a escribir ni una sola línea sobre el tomate<sup>18</sup>.

18. "La Codorniz", 267, 1946.

La replica di Laiglesia, come è ovvio in un giovanissimo reduce, molto orgoglioso della propria barba appena cresciuta, è abbastanza dura:

Ud. con sus pájaros, sus vacas rubias y con todas esas cosas tan chistosas que menciona en su carta [...] no pudo hacer olvidar a la gente la dureza del mundo actual [...]. En cuanto a sus lamentaciones por la suerte que “La Codorniz”, su hija, ha corrido en mis manos, permítame una sonrisa irónica. Los padres desnaturalizados pierden todo derecho a llorar por sus hijos. Temo no haber olvidado que, hace cosa de treinta meses, vendió usted su hija al mejor postor, como una esclava, cuando se aburrió de alimentarla con los pájaros fritos y los caballos blancos de su ingenio<sup>19</sup>.

In quei trenta mesi la Seconda guerra mondiale era finita e i tempi erano decisamente cambiati. Tanto che, anche per le riviste di cinema, il panorama aveva cominciato a farsi più vario e programmaticamente vieppiù cosmopolita, grazie a riviste barcellonesi proprio come i nuovi proprietari de “La Codorniz”: penso a “Cinema” (1945) e, soprattutto, a “Fotogramas” (1946-1968) e “Imágenes”. Revista de la cinematografía mundial”, la cui serie, inaugurata nel 1945, copre l'intero decennio bisarca, arrivando fino al 1959. A Madrid nel 1948, in significativa coincidenza con l'escalation della Guerra fredda e l'inizio del programma di americanizzazione della Spagna, appare anche la testata “Cine mundial”, edizione spagnola della newyorkese “Moving Pictures World”. L'anno successivo esce “Revista Internacional del cine”, mentre nel 1952 inizia le pubblicazioni, sempre a Madrid, anche “Cine Mundo”, destinata a essere pubblicata regolarmente per oltre un decennio. Nel 1953 si aggiunge “Cine-Autógrafo” (“Síntesis de la actualidad cinematográfica mundial”, pubblicata fino al 1958 e molto attenta alle cronache mondane). Negli stessi anni, schiacciati da tanto mondialismo e internazionalismo, spariscono, direi altrettanto significativamente, alcuni dei più grigi bollettini corporativi e sindacal-patriottici dedicati alla promozione burocratica e alla diffusione del “cine nacional”, benedetto da CIFESA e dal Consejo de la Hispanidad. Nonostante gli sforzi autocelebrativi del regime, la nostalgia per l'eroismo bellico è ormai una moneta molto svalutata, come testimoniano gli scarsissimi risultati ottenuti nelle sale da *Espíritu de una raza*, goffo *restyling* ideologico di *Raza*, il film di propaganda sceneggiato sotto pseudonimo da Francisco Franco e realizzato da Sainz de Heredia nel 1941, ritirato, tagliato e parzialmente ridoppiato nel 1950, per ragioni di opportunità politica (cioè per purgarlo dai più evidenti tratti di razzismo

19. *Ibidem*.

e fascismo e renderlo ancor più caricaturalmente nazionalcattolico, occidentalista e anticomunista).

L'evento editoriale più significativo di questa stagione dell'editoria cinematografica, però, non avviene né a Madrid, né a Barcellona, ma a Valencia, la città dove nel 1937 si era celebrato il *Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, ultimo grande atto pubblico dell'intellettualità repubblicana, e dove, proprio nello stesso 1946 della citata polemica tra Mihura e de Laiglesia. Inizia le sue pubblicazioni "Triunfo", che due anni dopo, eminentemente per ragioni di mercato e raccolta pubblicitaria, trasferisce a Madrid la propria sede operativa. Nasce, con la benedizione imprenditoriale del padre di Ezcurra, influente figura della stampa valenzana, e nasce non a caso proprio come rivista di cinema, sport e spettacoli (nell'autorizzazione, si fa esplicita menzione anche di quelli taurini!), una testata destinata a diventare, soprattutto con la seconda e meno cinematografica serie, la principale e forse la più atipicamente tipica rivista di opposizione interna pubblicata non clandestinamente in Spagna negli anni del franchismo<sup>20</sup>. Fin dall'inizio, quanto e più de "La Codorniz", la rivista punta con molta decisione sulla grafica; si tratta di una grafica artigianale, ma spinta verso uno stile assai più mosso e vivace di quello allora consueto.

Riguardata e riletta cercando di tenere a bada il senno di poi (cioè la consapevolezza di quello che la seconda serie di "Triunfo" è diventata e ha rappresentato negli anni Sessanta e Settanta), la prima serie di "Triunfo" (1946-1962), per la quale confesso una forte simpatia personale, è soprattutto e per davvero una bella, moderna e ancora leggibile rivista di cinema e sui mondi del cinema, una pubblicazione periodica in cui molte altre cose trovano spazio, ma sempre come *variedades* e ruotando sul serio attorno a una consistente, equilibrata e ben articolata cultura dell'immagine (non solo cinematografica, ma principalmente cinematografica).

Nonostante il nome della testata, lo stile di impaginazione e quello degli articoli sono l'antitesi del trionfalismo militarista e patriottardo. I trionfi di cui si parla non sono né militari, né, per il momento, di militanza intellettuale e civile. La guerra e le sue logiche di schieramento sono messi intenzionalmente tra parentesi (segnando uno scarto piuttosto netto rispetto, per esempio, a una rivista come "Primer plano", in via di

20. Su modi e tempi di questa trasformazione si vedano la tesi dottorale di A. Van Noordwijk, *"Triunfo" de revista ilustrada a revista de las luces. Historia y significado de "Triunfo" (1946-1982)*, Groningen, University of Groningen, 2004; per la seconda serie, la monografia di G. Plata Parga, *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de "Triunfo" (1962-1975)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

rapida defascistizzazione, ma pur sempre legata alle consuetudini ipermilitarizzate della propaganda e della cultura della Vittoria). I trionfi su cui “Triunfo” punta i riflettori e concentra le proprie risorse e iniziative di mobilitazione sono altri e, un po’ come sarebbe poi accaduto in un classico del talent show televisivo come *Operación triunfo*, appaiono legati alla popolarità, al botteghino e alla vita sociale dei *famosos* e dei *famosillos* del mondo della celluloida, ambiente di cui la rivista stessa diventa ben presto un’attiva promotrice, organizzando eventi, assegnando premi e promuovendo feste, *vernissages* e cerimonie di premiazione.

Per capire come una rivista quasi mondana, che inaugura le sue pubblicazioni con una copertina interamente dedicata a una star del melodramma cinematografico hollywoodiano come Gene Tierney e che per molti anni resta sostanzialmente fedele a questa cifra di partenza, abbia nel tempo saputo e potuto diventare uno dei più importanti laboratori dell’opposizione intellettuale interna alla dittatura di Franco, occorre capire bene che cosa rappresentavano non il cinema in genere, ma il cinema americano e il suo star system per la società spagnola nazional-cattolica e patriottarda del decennio bisarca, sia in termini di fuga dalla quotidianità che in termini di alternativa utopica e di istruzioni per l’uso di una modernità consumistica che cominciava timidamente ad affacciarsi come fenomeno se non proprio di massa, almeno non più soltanto elitario e riservato a pochi privilegiati. Dal punto di vista dell’accesso al cinema i lettori della prima serie di “Triunfo” non sono solo spettatori, ma anche protagonisti, grazie alla vulgata commerciale del cinema familiare e delle vacanze, garantita dai super-8, dai proiettori di diapositive e dalle fotografie istantanee. Le prime avvisaglie del boom rendono molto più quotidiano e familiare il rapporto con l’immagine (anche di sé) e con le sue tecnologie.

In parallelo con questa moltiplicazione e addomesticamento dei piccoli schermi del cinema familiare, privati e da salotto, si assiste a una crescita dimensionale dei grandi schermi. Dal punto di vista delle proiezioni pubbliche è l’epoca degli schermi panoramici, delle arene estive e di fenomeni come il Cinerama. Il mondo in technicolor del cinema americano e degli schermi panoramici incarna e veicola con grande vitalità l’immaginario “spazioso” e “aperto” di un populismo consumista e non autoritario. Questi orizzonti ampi, radicalmente altri rispetto alle angustie e alle atmosfere soffocanti e oppressive della Guerra civile, dell’autarchia e del dopoguerra, incarnavano, assai più dell’America stessa, e più per ragioni economiche ed estetiche che per ragioni consapevolmente politiche, un mondo non solo libero, ma anche liberato, un mondo di abbondanza, pieno di luce, avventura, emozioni, passioni, colori saturi,

prosperità, prosperosità e bellezza, miticamente lontano dal contrastato B/N, dalla penuria, dalle ristrettezze, dalle brutture, dalla precarietà e dalle impellenti necessità, morali e materiali, che, persino al cinema, avvelenavano la vita agli spagnoli del dopoguerra. La Spagna era una società di frustrati e di frustrazioni, ben rappresentata da personaggi del *tebeo de humor* dei secondi anni Quaranta come Don Pío, misero impiegato crocifisso dalle ambizioni sociali e dalle aspirazioni consumistiche della moglie, come il vagabondo morto di fame Carpanta, come la vecchia invidiosa Doña Urraca, ingorda consumatrice di cronaca criminale e notizie catastrofiche, nonché assidua e compiaciuta frequentatrice di cortei funebri e cimiteri, oppure ancora come il povero giornalista Tribulete, professionista della notizia e dello scoop, perennemente umiliato da un mondo dove non succede mai niente e dove, se mai succedesse qualcosa, non se ne potrebbe comunque parlare.

Il cinema non spagnolo, cioè quasi sempre quello americano, era per i Tribulete, i Don Pío, e le Doña Urraca del mondo reale il principale antidoto, non tanto alla fresca (e spesso rinfrescata) memoria della paura e della guerra, quanto a una quotidianità piena di noia e di noie. I lettori della prima “Triunfo”, incunabolo di cospiratori della leggerezza trasferiti da Valenza a Madrid, dalla costa del Levante al cuore dello Stato (ma anche a quello che era stato il luogo simbolo della resistenza repubblicana), erano in sostanza l’élite e l’avanguardia colta di un vero esercito di provinciali e di migranti interni, le cui poco disciplinate fila sarebbero state di lì a poco composte da milioni di spettatori, di lettori di rotocalchi e di avidi consumatori di gossip e di propaganda cinematografica. Un mondo di sognatori che scrivono lettere ai giornali e chiedono autografi alle star, ai toreri e ai calciatori famosi, un mondo molto ingenuo, ma anche molto determinato, abbastanza simile a quello raccontato da Fellini in un film come *Lo sceicco bianco*, 1952, o a quello omaggiato con sincera commozione e più di un pizzico di compiacimento retrò da Pedro Almodóvar, in *Dolor y gloria*, 2019, ma anche nelle prime scene di *Todo sobre mi madre*, 1999, dove l’inattualità radicale del giovane Esteban, adolescente sensibile e vero pesce fuor d’acqua nella Spagna del suo tempo, si cifra tutta nel guardare in TV, insieme alla mamma, un vecchio film americano come *Eva al desnudo* (il doppiaggio franchista di *All About Eve*, 1950, da cui la spiegazione del titolo del film di Almodóvar), nel sognare di vincere un giorno il premio Pulitzer e nell’essere investito da un’auto mentre insegue la sua attrice preferita per chiederle un autografo dopo una rappresentazione di *A Streetcar Named Desire*, lo spettacolo teatrale che nel 1947 aveva proiettato da Broadway a Hollywood nientemeno che Elia Kazan

e Marlon Brando (rispettivamente regista e interprete anche della versione cinematografica del 1951).

Gli spagnoli e, soprattutto, le spagnole della prima epoca di “Triunfo” (perfetti contemporanei di *A Streetcar Named Desire* e *All About Eve*) erano in sostanza esposti a una sorta di bovarismo di massa, con i film americani e il mito del cinema americano al posto dei romanzi sentimentali o, per non uscire dai confini della penisola, erano dei Don Chisciotte del desiderio, con Hollywood e il technicolor al posto dei romanzi di cavalleria e con i divi al posto dei cavalieri.

La loro psicologia è perfettamente illustrata da una serie umoristica a fumetti dei primi anni Cinquanta come “Las hermanas Gilda”, cioè Leo(nigilda) e Herme(negilda), due zitelle provinciali passate di cottura, ma così accomunate dal nomignolo “las Gilda” alla fame d’amore di un mito autentico della celluloides come Gilda/Rita Hayworth, da sognare, giorno e notte, una rivincita romantica con tutte ma proprio tutte le grandi star maschili americane dell’epoca, dal Tyrone Power di *Blood and Sand*, 1941, a Charles Boyer, da Glenn Ford a Alan Ladd. Confrontate al mondo pettegolo, malpensante e maldicente, invidioso e moralista, rancoroso e malmostoso di Doña Urraca, queste zitelle di provincia, capaci di sognare e condividere sogni, incarnano un bel passo avanti nel metabolismo della frustrazione e preparano la strada alla Penélope di Serrat, che esce nel 1969 (tre anni dopo essere stata tradotta interpretata in italiano da Gino Paoli, con il titolo *Il vestito rosso*). La protagonista della canzone, capace di difendere con ostinazione i dettagli del proprio sogno *cursi*, preservandoli persino dall’agognato (e deludente) ritorno del giovanile amor perduto, è davvero un manifesto della nota di follia che caratterizza le ragioni del cuore (compresa la ragione romantica che dà il titolo al libro di Gabriel Plata Parga). Tra l’altro, se scontiamo alla Penélope di Serrat i venti anni di attesa quasi imposti dal suo nome e dallo schema dell’Odissea, i conti tornano e scopriamo che il suo giorno di gloria è quasi perfettamente contemporaneo all’uscita dei primi numeri di “Triunfo”.

L’attendibilità del quadro è del resto spettacolarmente confermata anche dalla ben nota (e non poco reinventata) giovinezza di un *ingenioso pícaro manchego* come Pedro Almodóvar, fedele innamorato del technicolor e del melodramma classico hollywoodiano, ma soprattutto nato nel 1949 e dunque sostanzialmente anche lui un quasi coetaneo della prima “Triunfo”. Se la sua infanzia provinciale, impregnata di kitsch della celluloides, attraverso i film, ma anche attraverso i rotocalchi illustrati, il divismo, i fotoromanzi, i *santitos* delle dive e le conversazioni di famiglia, ci restituisce uno spaccato attendibile della cosmovisione technicolorata

del mondo post radiofonico e pre televisivo in cui nasce e si afferma la prima “Triunfo”, la sua *salida* di *ingenioso pícaro manchego* alla conquista della Capitale, chisciottesca impresa portata vittoriosamente a termine nel corso degli anni Settanta, ha qualche punto in comune con il percorso che, un quarto di secolo prima, aveva portato Ezcurra, lui sì un *ingenioso hidalgo*, cioè un figlio di papà, da Valencia a Madrid. Non a caso, facendo una meticolosa *Crónica de un empeño dificultoso* (il testo completo, 264 fitte e dense cartelle, è scaricabile dalla pagina [trunfodigital.com](http://trunfodigital.com)) per la pubblicazione “*Triunfo*” *en su época*, atti di un bellissimo convegno organizzato nel 1992 dalla Casa de Velázquez, l’Ezcurra di molti anni dopo ricorda e racconta in termini assolutamente almodovariani la scoperta del bel mondo e della Capitale, varianti madrilene della Roma di *La notte*, 1961, di Antonioni e *La dolce vita*, 1960, di Fellini, un mondo notturno e metropolitano, pieno di luci (e di ombre), alla cui fabbrica e manutenzione “Triunfo” e i suoi giovani redattori si dedicarono iperattivamente, prima da comprimari e da testimoni partecipanti che da interlocutori e reporter privilegiati:

Arribamos con la incertidumbre y la timidez que la época propiciaba ante “el fenómeno de la capital”. Un Madrid apenas entrevisto por quienes habíamos llegado hasta la Puerta del Sol – con el salvoconducto de rigor – en una o dos fugaces ocasiones. Realmente nos deslumbró contemplar de cerca, así de golpe, lugares antes tan lejanos que ahora servirían de fondo a nuestro afán profesional o hablar sin distancias con ídolos populares que sólo habíamos podido conocer cuando, de vez en vez, visitaban profesionalmente nuestra ciudad. No obstante, fué rápida la adaptación y costó poco trabajo conseguir localidades para los estrenos o llenar la agenda con los teléfonos precisos para nuestro trabajo y hasta visitar con cierta desenvoltura lugares habituales para los protagonistas del mundo del espectáculo como Chicote, Gaviria, El Abra o las tascas que entonces estaban de moda... En suma, aquélla fué toda una oportunidad para participar en ocasiones memorables de una época (p. 3 del dattiloscritto).

Nel ricordo di Ezcurra, il segno e il senso della stagione del «Triunfo previo» (p. 3) sono quelli di una rivista di «talante descomprometido» (cioè vocazionalmente non impegnata!), frutto e specchio di una stagione felicemente «despeinada» (così, ricorda Ezcurra, p. 3, definì la rivista Paola Barbara, una delle tante attrici italiane che all’epoca bazzicavano la Spagna e che sarebbero diventate ultravisibili nel 1954, al momento delle nozze di una di loro, Lucia Bosè, con il notissimo torero Dominguín). Il prodotto degli sforzi di Ezcurra e dei suoi collaboratori è sicuramente un agente e un efficace vettore di americanizzazione della Spagna, una americanizzazione opportunisticamente voluta e promossa, ma non

amata dal franchismo e particolarmente odiata dalle sue componenti più clericali e più fasciste, cioè più ideologiche e meno pragmatiche. Tali componenti erano, specie negli anni Cinquanta, ancora egemoni in due settori chiave per la sopravvivenza di una rivista come “Triunfo”, quali la censura, in quel momento parzialmente defalangizzata e sempre più dominata dai clericali, e il binomio composto dal Ministerio de Información y Turismo, inaugurato nel 1951 e affidato ad Arias Salgado, e da Prensa del Movimiento (l’agenzia incaricata di tener viva la memoria della Victoria e di fare da contenitore e coordinatore per molte delle attività di propaganda del regime). Entrambe le strutture erano ancora influenzate dagli ambienti di Falange Española, ormai politicamente marginali ma, proprio per questo, professionalmente e ideologicamente asserragliati nel *coto cerrado* della propaganda. In pochi anni la debolezza politica li avrebbe resi tanto sensibili alla necessità di modernizzarsi e trovare interlocutori da arrivare addirittura, alla fine del 1953, a proporre a Ezcurrea l’assorbimento della sua testata tra le molte direttamente controllate dall’organizzazione.

L’interesse di un vecchio elefante ferito come Prensa del Movimiento per una rivista “spettinata” come la prima “Triunfo” è un evidente segno del fatto che i tempi stavano cambiando di nuovo. Lo sclerotizzarsi delle logiche paranoiche della Guerra fredda («el contubernio judío-masónico-comunista» formularmente evocato dai discorsi di Franco in Plaza de Oriente), ma soprattutto la nascita di TVE, la crisi economica che sarebbe culminata nel 1959 con il Piano di Stabilizzazione e con la svalutazione della peseta, l’eco dei fatti d’Ungheria (amplificato dal *fichaje* di Kubala), i sempre più numerosi accordi di coproduzione cinematografica (con gli USA, ma anche con l’Italia) e le prime provocazioni delle nascenti *nouvelles vagues* andavano rapidamente erodendo, riducendo e marginalizzando non solo le strategie di controllo di Falange e di Prensa del Movimiento, ma anche gli spazi, sia etico-estetici che economico-imprenditoriali, del *descompromiso* mediatico. Come il grande Gatsby nel finale del romanzo omonimo, quasi tutto e quasi tutti si trovavano in quel momento a nuotare «against the current» e a essere risospinti «back ceaselessly into the past», se non proprio verso logiche di schieramento da anni ’30 (con tanto di manifesto), almeno verso un gioco di mascheramenti e smascheramenti sempre meno leggero e inconsapevole. In questa fase della sua vita la figura di Ezcurrea ha davvero qualcosa della maschera nuda di Gatsby, nel momento in cui scopre che le sue ansie di futuro, di città(dinanza) e di luce sono «untold» e radicano in un passato extraurbano, oscuro e doloroso che, per puro caso, nel romanzo di Scott Fitzgerald, ha persino il suono della parola “repubblica”:

I thought of Gatsby's (Ezcurra's) wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.

«Republic» per Scott-Fitzgerald non è ovviamente la Seconda Repubblica, ma il carcerario regime sociale, prima e più che politico, che fa da controcanto all'incanto legato, nel paragrafo precedente, alla parola «continent», cui sono associate molte immagini che corrispondono molto a quello che il cinema era stato per i redattori della prima serie di «Triunfo»: il luogo magico e miticamente pre-storico di un faccia a faccia con qualcosa di davvero adeguato, sulle soglie della storia, alla capacità di stupirsi della loro fantasia di esseri umani. Lo smascheramento del sogno riporta tutti con i piedi per terra. Il cambiamento, in gran parte determinato dall'evoluzione della Guerra fredda, era ineludibile e per il cinema risultava addirittura amplificato dall'avvelenamento dei pozzi generato dalla campagna maccartista. Persino nel campo dei fumetti, dove gli eroi e le loro maschere erano tradizionalmente di casa (da El Caballero del antifaz al Capitán Trueno, passando per El Coyote e, soprattutto, per Max, il fidanzato dalla doppia vita della temeraria reporter di moda e cronache mondane Mary Noticias), cominciano a essere sempre più frequenti ed esplicite le trame internazionali e i riferimenti al mondo delle spie, sia in versioni avventurose (come la serie dell'agente segreto Roberto Alcázar, un casto 007, sempre accompagnato dal fido Pedrín, da cui l'imprecazione lessicalizzata «¡Host... ras..., Pedrín!», ripetuta ogni volta che il giovane aiutante, ansioso di diventare a sua volta un vero eroe, si mette nei guai), sia in versioni nettamente più umoristiche (inizia nel 1958 la fortunatissima saga spionistica di Mortadelo y Filemón, *odd couple* jacobvittiana di agenti della T.I.A., centrale internazionale dello spionaggio le cui operazioni durano ininterrottamente da più di mezzo secolo e non hanno minimamente risentito della caduta del muro).

In Spagna, il capolavoro indiscusso di questo internazionalismo umoristico-cospirativo è però nel 1956 (ventennale del *levantamiento* e della Guerra civile!) la guerra dichiarata all'Inghilterra dalla redazione di «La Codorniz». Come ogni guerra che si rispetti, anche questa, coperta dalla rivista mobilitata e belligerante con la pubblicazione di documenti, lettere, corrispondenze dal fronte, proclami, interviste, etc., è preceduta da una significativa escalation nel recupero parodico della memoria militarizzata e combattente di «La ametralladora». L'escalation inizia nel 1951, quando «La Codorniz», sempre più dominata dalla forte personalità del

suo via via meno giovane direttore, completa la propria testata autodefinendosi «La revista más audaz para el lector más inteligente». Tanto l'idea elitista veicolata dal reiterato *más*, quanto il contenuto semantico delle due coppie *revista/lector* e *audaz/inteligente* rinviano in modo trasparente alla matrice avanguardista e militaresca della pubblicazione, interpretata da de Laiglesia con non poche concessioni a uno stile personale da divo e da playboy conquistatore (fin dai tempi di Ariosto, del resto, l'audacia delle imprese galanti accompagna le armi dei cavalieri e gli amori delle dame nel ricettario retorico del registro bellico-avventuroso). Nel 1953 la rivista ispira la fondazione della "Legión de Humor" (poi sciolta nel 1963), trasparente calco di Legión de Honor, fucina di improbabili medaglie e cerimonie di investitura, nonché recrudescenza autoparodica dello spirito legionario che aveva animato la Cruzada Nacional e molte delle sue iniziative editoriali. Dichiarandosi sospinta dall'invidia per le presidenze in esilio della Seconda Repubblica, della Generalità catalana e della Lendaharía basca, anche la neonata Legione decide tra l'altro di avere il proprio presidente in esilio, e, come è ovvio, lo nomina nella persona dello zio Ubu di competenza in persona: Ramón Gómez de la Serna, di cui viene auspicato con toni accorati il ritorno in patria.

Nello stesso periodo la rivista comincia a fare parodia dell'internazionalismo cinematografico allora tanto in voga (anche grazie a riviste come "Triunfo"), ospitando regolarmente recensioni di film spagnoli (nell'apposita sezione "Donde no hay publicidad, resplandece la verdad"), pubblicando buffe foto delle dive nazionali, spesso "amiche" del galante direttore, prendendo in giro il sex appeal e gli eccessi alcolici di Ava Gardner e, soprattutto, organizzando il premio *Pepe de barro* (il Peppino di fango), un anti-oscar per il peggiore film dell'anno, votato dai lettori e destinato a fare il verso ai premi cinepromozionali organizzati da riviste come "Triunfo". L'idea di contrapporre l'autenticità della Spagna alle stranezze del resto del mondo (con significativo anticipo sullo «Spain is different» di Fraga) comincia a trasformarsi in una formula comica basata sull'esibizione e la rivendicazione paradossale e compiaciuta di un'autoironica e surreale forma di provincialismo.

Quando il 9 settembre del 1956 inizia la storia della quadrimestrale guerra tra «la revista más audaz para el lector más inteligente» e la perfida Albione (narrata da 16 numeri ordinari della rivista e da due numeri monografici speciali, dedicati alle trattative di pace e alla proterva barbarie culturale del nemico, che, tanto per fare un esempio, si ostina a guidare contromano) "La Codorniz" ospitava da oltre un anno tra le sue sezioni anche il cosiddetto "Diario semanal" (quotidiano settimanale, specializzato nella parodia dei quotidiani e dei loro linguaggi e stili di

comunicazione) ed era dunque molto ben attrezzata per la copertura mediatica e propagandistica dell'evento. La cronaca delle tensioni che, attraverso un libro bianco, una conferenza diplomatica e un ultimatum (dettato il 12 ottobre!), portano alla formale dichiarazione di guerra comincia proprio dalla pagina del "quotidiano settimanale", ma conquista rapidamente la curiosità dei lettori e, di conseguenza, crescente spazio anche nelle altre sezioni, fino ad approdare ripetutamente ai titoli di copertina.

La riscoperta parodica della logica combattentistica e dei suoi linguaggi riporta in auge le divise, i pennacchi, la retorica cameratesca e castrense e la memoria de "La ametralladora". Per pochi mesi, "La Codorniz" torna a essere, in tempo di pace, una «revista de los soldados», scritta da belligeranti e per belligeranti, persino nelle molte prime pagine che ritraggono il direttore della rivista con la popolarissima attrice Sarita Montiel, nominata capo della rete spionistica anti-inglese e ritratta mentre, in redazione, tiene alto il morale, se non proprio delle truppe, almeno dell'intero stato maggiore.

Le cause del conflitto sono, come quasi sempre accade, futili e appena meno pretestuose della tutela dei russofoni del Donbass dal (neo)nazismo, vero e presunto, degli ucraini filo occidentali. Alle colpe storiche dell'Inghilterra, cioè l'invenzione del calcio (che divide gli spagnoli in fazioni e impedisce loro di leggere e di apprezzare i musei e il patrimonio nazionale) e il fatto di mantenere alto il prezzo del tè per eccesso di domanda, si aggiunge l'insofferenza dei redattori per gli strambi usi e costumi britannici, come le gonne degli scozzesi, i fantasmi dei castelli, la flemma, l'abbigliamento ridicolo, la guida a sinistra, la scelta di parlare in inglese invece che in spagnolo, come fanno tutti, e, *last but not least*, il fatto di ostinarsi a usare un sistema di pesi e misure incomprensibile. La reazione organizzata dalla rivista riproduce in forma carnevalizzata e in modo molto divertente tanto la macchina linguistica che amplifica e radicalizza ogni tipo di scontro, quanto le ricorrenti tensioni diplomatiche tra la Spagna di Franco e il Regno Unito per la questione di Gibilterra, sfruttate dalla rivista con dieci anni di anticipo su una canzone pop come *A peñón fijo*, 1966, di José Luis (Moreno) y su guitarra. Il principale bersaglio è però l'allora incipiente retorica della pacificazione nazionale e del perdono (destinata a culminare nel 1964 con le celebrazioni dei "25 años de Paz"). Contrariamente al resto della Spagna dei vincitori, che comincia a rammollirsi e internazionalizzarsi, cedendo, se non al comunismo, almeno al consumismo, la Spagna di "La Codorniz" non sembra disposta a fare concessioni.

La rivista gioca la sua partita su due tavoli. Da un lato, si pone come potenza belligerante che emette proclami, bandi di reclutamento, titoli

di prestito, inviti al boicottaggio e al “piccolo sabotaggio”, etc., coniando slogan non proprio ferocissimi come «Nos da risa y no pánico el elegante británico» e «A los de Gran Bretaña combatiremos con maña». Dall’altro operando come testata giornalistica, che copre gli eventi mandando inviati, intervistando i protagonisti, registrando le perplesse e confuse reazioni dei governi e dei mercati, raccogliendo indiscrezioni, vendendo spazi pubblicitari, etc.

Il tema della presenza inglese nel Mediterraneo, pur evitando di nominare esplicitamente la spinosa questione gibilterrana, viene evocato attraverso il motivo del blocco a Suez dei bidoni di petrolio inviati a “La Codorniz” dai comitati di solidarietà del Chupistán (più o meno l’emirato di Trivellonia) e dall’Arabia Inaudita (cioè la rabbia inascoltata).

L’apparizione di un turista spagnolo in Inghilterra e di turisti inglesi lontano dalle spiagge spagnole, loro abituale meta, nonché l’inattesa comparsa del sole (spagnolo) sulle coste dell’Inghilterra destano sospetti, suscitano allarme e alimentano voci di reciproca invasione.

Un toro da corrida viene persino accusato di tradimento, per avere egoisticamente dichiarato di preferire il football alla Fiesta Nacional e di solidarizzare con le campagne anti taurine delle associazioni animaliste inglesi (*los pro-bichos*).

«La rubia Albión y la morena Codorniz» alimentano insomma stili di vita, di umorismo e di sport davvero incompatibili (lo dimostra, controfattualmente, l’ipotesi di una corrida inglese che, codice della strada alla mano, sarebbe sicuramente possibile solo per matadores mancini, contrapposti a indigeni delle colonie invece che a tori, che pochi potrebbero vedere per via della nebbia e che verrebbe comunque interrotta alle faticose *cinco de la tarde*, per prendere il tè). A ciò si aggiunge una riflessione a puntate sulla cronaca criminale straniera, con notizie inquietanti provenienti dalla stampa italiana sulle «tragiche morti provocate da un inglese a Verona», e da quella cipriota, dove un moro «excitado por un sujeto de malos antecedentes a quien instiga un inglés conocido como el sespir», uccide l’onesta sposa, rende infelice il migliore amico e poi si suicida. Se ne deduce che gli inglesi hanno un effetto negativo sulla vita dei popoli latini, che solo i padroni dei grandi magazzini (in Spagna molto anglofili, fin dal nome de El Corte Inglés) fingono di non vedere.

Dopo la vittoria nella battaglia di Pozuelo, combattuta nel giardino di un redattore e raccontata da un reportage talmente cinematografico da essere significativamente intitolato *La película de la batalla de Pozuelo*, la rivista apre una campagna di reclutamento e annuncia che il petrolio arriverà comunque, dal capo di Buona Speranza. Mentre la cattolica Scozia *secede* e si allea a “La Codorniz”, la rivista accusa la propaganda inglese

di copiare gli slogan della Guerra civile spagnola. Nonostante la gravità di queste scaramucce, la superiorità de “La Codorniz” porta in breve a un cessate il fuoco, per cui dalla parodia della guerra si passa a quella delle trattative di pace e del reducismo, con sofisticati esercizi di riscrittura della rivalità bellica in termini di rivalità sportiva.

La riflessione sul provincialismo spagnolo, paradossalmente vantato come argomento di superiorità dalle cronache di guerra de “La Codorniz”, veniva nello stesso periodo portata avanti anche dalle riviste di cinema. Specie grazie all’escursionismo e al movimento dei Cineclub universitari (il più dinamico a Salamanca) nasce una nuova generazione di riviste come “Otro cine”, 1952-1975 (sul cinema amatoriale di escursionismo), “Arcinema” (1956-1960), “Cinema Universitario” (1955-1963), “Objetivo” (1953-1955) e soprattutto la cattolica “Film Ideal” (1956-1971). Queste riviste introducono nuovi dibattiti e vivaci polemiche sul cinema nazionale, sia documentario, che d’arte e d’autore.

A questo gioco di rinnovamento si interessa anche Ezcurra, che vi partecipa attivamente supportando e rilevando “Objetivo”, rivista di nicchia fondata da Bardem e legata sia al movimento dei cineclub universitari (delle cui provocazioni sono sintesi le prese di posizione delle *Conversaciones de Salamanca*) che a iniziative produttive come *La muerte de un ciclista*, 1955 (diretto dallo stesso Bardem e interpretato dalla già citata Lucia Bosè, che inizia così una singolare traiettoria di icona dell’anti-franchismo, che la porterà, negli anni successivi, a lavorare anche con Buñuel, Pere Portabella, Basilio Martín Patino, Manuel Summers e Jaime Camino e, nel 1969, a meritare specifica attenzione anche sulla seconda e più politica serie di “Triunfo”).

“Objetivo” entra dopo pochi numeri nel mirino della censura, che ne fa un bersaglio simbolico e dunque uno dei suoi *objetivos* prediletti, arrivando a far chiudere la rivista, da un lato perché sospetta possa essere finanziata dai russi (cosa tipica dell’epoca) e dall’altro, senza preoccuparsi troppo dell’evidente incoerenza, perché non le perdona di avere onorato con il lutto la morte di un liberale antimarxista come Ortega (l’omaggio di Ezcurra allo zio Ubu di sua pertinenza equivale ovviamente alla Presidenza della Legión de Humor offerta da Alvarito de Laiglesia a Ramón). Subendo la chiusura di “Objetivo” Ezcurra scopre sulla sua pelle quanto sottili e soffocanti possono essere i meccanismi della repressione, non solo contro chi tenta di uscire dal recinto dorato della celluloido e di “Triunfo”, ma anche contro chi, pur restando dentro a quel recinto, vorrebbe provare a scalfire la doratura per vedere cosa c’è sotto.

Negli anni che seguono questa perdita dell’innocenza, la stessa “Triunfo” comincia a cambiar pelle. Gli argomenti non cinematografici o solo

pretestuosamente cinematografici trovano maggiore spazio e reclamano sempre maggiore autonomia, facendo leva sulle occasioni promozionali offerte dalla politica di sostegno al cinema spagnolo promosse da García Escudero e su sezioni *naturaliter* internazionali come le corrispondenze dai principali festival europei (spesso personalmente coperti da Ezcurra), su tutti quello di Cannes, dove la Nouvelle Vague lancia proprio in quegli anni le sue provocazioni e dove, con grande imbarazzo del regime, Luis Buñuel viene premiato nel 1960 per *Viridiana*.

Alla vecchia rivalità con la falangista “Primer plano” subentra quella con la cattolica “Film-ideal”. Questa rivalità troverà maggiore sviluppo negli anni Sessanta sulle pagine di “Nuestro Cine”, rivista di Ezcurra molto influenzata dalle idee di Aristarco (con l’ovvia conseguenza di far aumentare l’attenzione per il cinema d’autore italiano e di attirare su Ezcurra pericolosi sospetti di filocomunismo).

Mano a mano che “Triunfo” si generalizza e comincia a strumentalizzare le cronache e l’ambiente dello spettacolo per parlare anche d’altro, dal suo corpo di adolescente in disordinata crescita, sempre più lontano dalle innocenti morbidezze della sua infanzia felice, si staccano infatti importanti costole, sia teatrali (“Primer acto”, fondata nel 1957, con collaboratori come Sastre e Marsillach) che cinematografiche (come “Cine-spaña” e soprattutto l’appena citata “Nuestro Cine”, fondata nel 1961, cioè nello stesso anno in cui nasce a Parigi la Editorial Ruedo Ibérico). Si tratta, in tutti e tre i casi, di riviste iper specializzate e di settore, con poca pubblicità, pochi lettori e tirature molto limitate, cioè di pubblicazioni verso le quali la tolleranza della censura poteva essere relativamente più ampia.

Rivista attenta al Festival di Cannes, alle nouvelles vagues e all’idea di un nuovo cinema, “Nuestro Cine” rappresenta la continuazione di “Objetivo” con altri mezzi e priorità. Rispetto alla sua epoca, “Nuestro cine” è una rivista decisamente meno originale di “Triunfo”, nel senso che assomiglia molto alle riviste di “Nuovo Cinema” che esportano in tutte le lingue e in tutto il mondo gli ideali, lo stile, i dettami, le esperienze, le riscoperte e le provocazioni della Nouvelle Vague, ma anche la lezione di cinema povero del Neorealismo italiano, trasformata in modello per il World Cinema della decolonizzazione.

La stessa sostituzione di “Nuevo” con l’assonante “Nuestro” (oltre a rendere un implicito omaggio alla rivista comunista del tempo della Repubblica) ha un valore per certi versi programmatico: «nuestro» significa infatti “non americano”, cioè “europeo” ed “español”. La rivista è dunque complementare a “Triunfo” ed esprime con molta determinazione il desiderio di contribuire criticamente al rinnovamento e alla rinascita su

nuove basi del cinema nazionale. Il *nouvelle vague* è una piattaforma internazionale e autoriale, ma si realizza, in Spagna più che altrove (salvo forse il Brasile), con un forte accento e una ossessiva attenzione per la realtà nazionale, intesa sia come oggetto da filmare che come scenario industriale e commerciale, cioè come possibile mercato di autoconsumo.

Le polemiche degli anni Sessanta tra il presunto materialismo critico di “Nuestro Cine” e l’idealismo estetizzante e pedagogico di “Film ideal” sono spesso state enfatizzate, a parziale discapito di altre componenti del panorama<sup>21</sup>. Tra la fine degli anni Cinquanta e il 1963, in effetti, il ventaglio delle riviste di cinema si amplia, vedendo molte nascite, ma anche molte morti. Numerose testate vengono “uccise” dalla comparsa di TVE (con la quale de Laiglesia e gli umoristi collaborano molto), ma soprattutto dalla formazione di un circuito coproduttivo che, sul filo della collaborazione con l’Italia, sporca l’immagine patinata dell’idolatrato cinema americano, trasformandolo in modello generico di un’industria seriale italo-spagnola interessata a capitalizzare, con un pizzico di cinismo e molto mestiere, il relativo sottosviluppo cinematografico della Spagna per riprodurre in forma degradata e a basso costo gli stilemi e i modelli del western, dell’horror, della commedia erotica e, più tardi, delle commedie boccaccesche all’italiana.

La più significativa di queste morti editoriali, per quanto oscurata da una immediata rinascita, riguarda proprio la prima “Triunfo”, dato che la rivista inaugura nel 1962 la propria seconda serie. Rispetto alla prima serie i cambiamenti sono davvero decisivi. Non è tanto una questione di quantità (gli articoli e le note sul cinema pubblicati nei vent’anni successivi sono circa tremila, il che significa una media di centocinquanta all’anno, che per una rivista settimanale significa una media di tre articoli a numero), quanto di prospettiva. Se prima il cinema e la società dello spettacolo erano l’oggetto, ora sono un mezzo e un pretesto, una chiave per socchiudere porte proibite e squarciare veli più o meno pietosi, allargando progressivamente il raggio della diagnostica sociale, spesso comparando la situazione spagnola con i grandi eventi del resto del mondo. La prima copertina ritrae BB e miss Europa e annuncia corrispondenze da San Sebastiano e dal Cile (allora sede dei mondiali di calcio) ma, a differenza di quanto avveniva nella sua prima serie, la rivista procede a tappe quasi forzate verso altri lidi. Nei primi anni (quelli che riguardano

21. Un buono studio sulla più nota di queste polemiche continua a essere la tesi dottorale di I. Tubau, *Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta: “Film ideal” y “Nuestro cine”*, Barcelona, Sección de Publicaciones, Ediciones Intercambio Científico y Extensión Universitaria, 1980.

questa rassegna) le copertine prevedono quasi sempre attori e soprattutto attrici e modelle, ritratte in foto di posa, ma già dal numero dieci, con la Monroe e la notizia della sua morte, la diversa chiave di lettura risulta del tutto evidente. La prima copertina senza ritratto d'artista è del numero 41 (marzo 1963). Vi compare una statua di Don Chisciotte con uno sfondo di giochi pirotecnici. Nel giugno dello stesso anno, ma già nel secondo anno di pubblicazione (numero 53), esce una copertina con Giovanni XXIII, sul numero successivo (54) una con il trono papale vuoto e sul 56 una foto di Paolo VI. Nel numero 78 la copertina è invece dedicata a Kennedy e alla notizia della sua morte. Salvo Don Chisciotte, la successione papale, Kennedy e il numero natalizio (che propone un fiocco dorato), tutte le altre copertine delle prime due annate sono dunque molto più convenzionali dei contenuti. Per essere la testata destinata a diventare la rivista simbolo dell'opposizione interna, gli involucri iniziali sono davvero molto prudenti.

Il fatto è che in regimi come quello spagnolo, la propaganda monopolizza la militanza dichiarata e dichiarabile. Per farlo si occupa di immagini e, facendolo, per forza lascia segni, spingendo gli oppositori a esprimere il proprio impegno come una battaglia contro la militanza e le sue logiche autoritarie e burocratiche.

Tali logiche, del resto, non erano all'epoca una prerogativa esclusiva del franchismo, come dimostrano le vicende che, a Parigi, danno modo a Martínez di immaginare la fondazione di "Cuadernos de Ruedo Ibérico".

Martínez, nato nel 1921 e divenuto giovanissimo un Miliciano de la cultura, aveva lasciato la Spagna nel 1947, cioè non dopo la Guerra civile, ma alla fine della fase autarchica e alle prime avvisaglie della Guerra fredda. Negli anni della *posguerra* era stato tra gli animatori della vita politico-culturale underground di Madrid ed era stato ripetutamente arrestato e detenuto nelle carceri del regime. Nel 1964 il PCE espelle per "fraccionismo" altri due esuli: Jorge Semprún (nato nel 1923) e Fernando Claudín (nato nel 1915 e morto nel 1990)<sup>22</sup>. La loro colpa è di avere redatto un documento di analisi della situazione economica spagnola e della ostinata vitalità del franchismo, e soprattutto di averlo fatto utiliz-

22. Una buona sintesi è offerta da E. Sánchez Iglesias, nello studio *De la crisis a la disidencia. El PCE y la polémica Claudín-Semprún cincuenta años después*, in S. Castillo y J. Uría González (eds.), *Sociedades y culturas*, Oviedo, Actas del IX Congreso de Historia Social – Treinta años de la Asociación de Historia Social, 2019, pp. 207-227. La figura di Semprún è molto nota e studiata. Su Claudín segnalo almeno J. Andrade, *Fernando Claudín y "la Revolución inoportuna". Disidencia y revisión en un intelectual del exilio*, in "Sociología histórica", 8, 2017, pp. 351-357.

zando categorie interpretative eterodosse, evidenziate da un minuzioso commentario al documento pubblicato sulla rivista culturale di partito “Nuestra Bandera”. Gli espulsi propongono a Martínez, che negli anni precedenti era diventato l’anima della Editorial Ruedo Ibérico (da lui fondata insieme ad altri esuli come lui non di *posguerra*, ma post autarchici), l’idea di una tribuna per il dibattito intellettuale non dogmatico tra i fuoriusciti spagnoli legati all’idea del socialismo. Il risultato è appunto “Cuadernos de Ruedo Ibérico”, nel cui primo numero (giugno-luglio 1965) l’editore e Semprún firmano insieme una dichiarazione di intenti in cui tra l’altro si dice:

Una revista más, podrá decirse. Y se dirá, sin duda [...]. La cuestión es que se trata de un esfuerzo radical; es decir, que se propone acometer las cosas en su raíz; es decir, comenzar desde la raíz. Esa fundamental radicalidad proyectada trae consigo sus exigencias específicas. En primer lugar, la de autonomía. [...] En segundo lugar, la del rigor. Es éste un postulado de toda empresa intelectual, bien es sabido. Pero también, bien poco cumplido. Rigor quiere decir, modestamente, en nuestro caso, atenerse a la realidad, para proyectar sobre ella los esquemas teóricos de su posible transformación, dentro de las normas metodológicas del pluralismo científico: polo opuesto de toda ortodoxia mineralizada, de todo pensamiento dogmático [...] lo cual implica una voluntad decidida de ajuste progresivo y de hecho inagotable a la aprehensión de la realidad española y mundial [...]. Radicalmente libre y radicalmente riguroso: nada más, pero nada menos.

Il punto di arrivo dell’atipica parabola che abbiamo qui cercato di ricostruire, tenendoci ai margini della tentazione agiografica<sup>23</sup>, individua il paradosso costitutivo e di partenza della situazione spagnola, il problema di un elitismo in sé privo di vocazione pedagogica, ma chiamato suo malgrado a fare i conti con la realtà di un’opinione pubblica perennemente in costruzione, cioè con lo scomodo fatto che l’idealità avanguardista, specie se perseguito attraverso le riviste, suppone un mito di centralità impossibile da praticare e verificare in una Spagna per molti versi marginale e periferica, sia rispetto alla sua propria realtà che a quella mondiale, per dirla con le parole di Martínez e Semprún.

“Triunfo” e “La Codorniz”, riviste di cinema e di humor «cinesco» (per usare un neologismo creato all’inizio degli anni Trenta da Lorenzo Conde, per una sua rubrica fissa, *Divagaciones cinescas*, pubblicata su “Films Selectos”) confinate nella periferica Spagna di Franco, reagiscono in modi diversi e in parte opposti a questa sensazione di essere marginali rispetto

23. Evidente fin da titolo anche in lavori biografici di grande pregio come A. Forment, *José Martínez: la Epopeya de Ruedo Ibérico*, Barcelona, Anagrama, 2000.

al mondo, lo fanno cioè rispettivamente mettendo i Beatles in copertina (nei primi mesi del 1964) e dichiarando guerra all'Inghilterra (nell'autunno del 1956). I "Cuadernos de Ruedo Ibérico", rivista di dibattito intellettuale promossa in terra d'esilio grazie al dinamismo di un ex-militante ormai in transito verso il cinema come Semprún, sente invece di essere drammaticamente periferica e in parte estranea (anche sul piano analitico) rispetto alla quotidianità della Spagna di Franco. Da Parigi, tradizionale *capital de acogida* di ogni genere di *refugiados*, Semprún avverte un disagio che, proprio in quegli anni, affida al volto stanco dell'amico Yves Montand, sceneggiando per Resnais, nel 1966, il film *La guerre est finie*, nel quale il protagonista sogna di abbandonare i riti attoriali della lotta clandestina e le riunioni di partito per tornare a vivere e lottare in Spagna e dalla Spagna.

Interrogato sul punto da Fabio Gambaro in un vecchio numero monografico di "Micromega", dedicato al cinema impegnato, Semprún racconta *L'impegno di una vita* e lo fa cominciando proprio dal suo incontro con Florence Malraux e Alain Resnais (ma anche con Montand, Marker, Costa Gavras, etc.). La sceneggiatura gli consente di «elaborare il distacco dal PCE e dagli anni di militanza clandestina». Fosse stato francese, dice Semprún, la sua guerra sarebbe finita, come quella di "La Codorniz", nel 1956, in occasione dei fatti d'Ungheria, «ma vista la situazione spagnola la rottura fu più difficile e più lenta, dato che il Partito Comunista continuava a essere uno strumento efficace nella lotta contro il franchismo. La rottura definitiva avvenne così solo all'inizio degli anni Sessanta, proprio mentre stavo scrivendo il film, che divenne quindi un'occasione per riflettere su quanto stavo vivendo»<sup>24</sup>. Se confrontiamo *La guerre est finie* con il numero *extraordinario dedicado a la paz* pubblicato dieci anni prima da "La Codorniz" vediamo che, al di sotto delle opposte retoriche di appartenenza e della loro derisione e crisi, domina ormai la scena la fatica del quotidiano. Tra le cose che "La Codorniz" vittoriosa non può non riconoscere al nemico vinto, in luogo dell'onore delle armi, spiccano il fatto che «Inghilterra es un país en donde el humorismo se comprende perfectamente y donde nadie se enfada por una broma» e che «Inghilterra tiene un Londres lleno de autobuses, metros, tranvías, taxis y todo eso, que [allí] se toma sin esperar una hora y media en la cola». Le lunghe attese alle fermate e nelle stazioni hanno sicuramente contribuito alle fortune di molte delle riviste citate, ma hanno anche rappresentato uno scomodo risvolto dello «Spain is different».

24. *L'impegno di una vita*, in "Micromega", 6, 2010, p. 195.

*Appendice*

A) RIVISTE DI CINEMA:

“**Arcinema**”, 1956-1960, Revista mensual cinematográfica para el aficionado. Servicio de Información y Asesoramiento Cinematográfico.

“**Camara**”, 1941-1952, Revista cinematográfica española. Mensile fino al numero 31 (aprile 1944), poi quindicinale, fino al numero 211 (ottobre 1951), poi mensile, fino al 215 (febbraio 1952).

“**Cine mundo**”, 1952-1953, Revista española de cinematografía. Settimanale.

“**Cinema universitario**”, 1955-1963, Revista del Cine Club del S.E.U. de Salamanca. Semestrale dal 1955 al 1959, quadrimestrale nel 1960, annuale nel 1961 e nel 1963, trimestrale nel 1962.

“**Cine-autografo**”, 1953-1958, Síntesis de la actualidad cinematográfica mundial. Mensile.

“**Film ideal**”, 1956-1971, Un cine mejor para un mundo mejor. Mensile dal numero 1 al 38, quindicinale fino al 199. Dal 200 (dicembre 1966) al 225 (gennaio-marzo 1971) con uscite non regolari

“**Fotogramas**”, 1946-1968, Revista semanal cinematográfica y de actualidades. Dopo il 1968 ribattezzata “Nuevo fotogramas”.

“**Imágenes**”, 1945-1954, Revista de la cinematografía mundial. Mensile.

“**Objetivo**”, 1953-1955, Revista del cinema. Un solo numero nel 1953, tre nel 1954, cinque nel 1955.

“**Otro cine**”, 1952-1975, Revista de la Sección del Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Bimestrale.

“**Primer Plano**”, 1940-1963, Revista española de cinematografía. Settimanale.

“**Radiocinema**”, 1938-1963, Revista cinematográfica española. Quindicinale negli anni Trenta, mensile fino al 1955 e poi settimanale.

“**Revista Internacional del Cine**”, tre numeri nel 1949, poi nuova serie 1950-1963, con uscite da mensili a trimestrali.

B) ANNUARI CINEMATOGRAFICI:

*Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, 1950, Madrid, Servicio de estadística del Sindicato nacional del espectáculo.

*Anuario Español de Cinematografía*, 1962, Madrid, Servicio de estadística del Sindicato nacional del espectáculo.

*Anuario del cine español*, 1955-56, Madrid, Sindicato nacional del espectáculo, Servicio de estadística y publicaciones.

*Guía de películas estrenadas*, 1960, Madrid, Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía.



## Le arterie e il sangue della Democrazia

Teoria, pratica e linguaggio costituzionale  
fra Italia e Spagna (1931-1948-1978)

A cura di  
Livio Antonielli e Giacomo Demarchi

Edizioni dell'Orso