



ALESSIA CASSANI

**Vuelta a lo humano:
José Díaz Fernández
e la *generazione del 1930***

ISSN 2464-9538

ISBN online: 978-88-99662-11-0

Working Papers Series, shall be a permanent platform of discussion and comparison, experimentation and dissemination, promoting the achievement of methodological action-research goals.

Working Papers Series, published in electronic open access with a peer-reviewed process.

Manuscripts are accepted in several languages (English, French, Italian, Spanish)

Editors

Giuseppe D'Angelo, Emiliana Mangone (UNISA – Italy)

Scientific Board

Ines Amorin (UP – Portugal), Andrea Salvatore Antonio Barbieri (IRPPS-CNR – Italy), Andrea Bellantone (ICT – France), Mohamed Benguerna (CREAD - Algeria), Paolo Buchignani (UNISTRADA – Italy), Rosaria Caldarone (UNIPA – Italy), Bernard Callebat (ICT – France), Calogero Caltagirone (LUMSA – Italy), Alessia Cassani (UNIPD - Italy), John Chircop (UM – Malta), Angelo Ciccato (UNIPA – Italy), Folco Cimagalli (LUMSA – Italy), Ana Cristina Figueira (UAlg – Portugal), Mar Gallego (UHU – Spain), Carlo Gelosi (UNISTRADA – Italy), Dario Giugliano (ABA of Naples – Italy), José Javier Martos Ramos (US – Spain), Lea Mattarella (ABA of Naples – Italy), Blanca Miedes (UHU – Spain), Flavia Monceri (UNIMOL – Italy), Tommaso Salvatori (ISIA - Italy), Zulmira Santos (UP - Portugal), Lorenzo Scillitani (UNIMOL – Italy), Giovanna Scocozza (UNISTRAPG - Italy)

Editorial Board

Giulia Capacci (Copy editor), Mariarosaria Colucciello, Erminio Fonzo.

Editorial Manager

Erminio Fonzo

The Volume is available on the website:

<http://www.mediterraneanknowledge.org/publications/index.php/wps/issue/archive>
ISSN 2464-9538 ISBN: 978-88-99662-11-0

How to cite this Working Paper:

Cassani, A. (2020). “*Vuelta a lo humano: José Díaz Fernández e la generazione del 1930*”. In ICSR Mediterranean Knowledge (ed.), Working Papers Series, Vol. 2020, 2 (pp. 37-52). Fisciano: ICSR Mediterranean Knowledge. DOI: 10.26409/2020WPSMK02

© ICSR Mediterranean Knowledge 2020
Via Giovanni Paolo II n. 132, 84084 Fisciano, Italy



- Peer Reviewed contents

Vuelta a lo humano: **José Díaz Fernández e la generazione del 1930**

Alessia Cassani
University of Genoa, Italy
alessia.cassani[at]unige.it

Abstract

The 1920s and 1930s are a period of extraordinary flourishing in Spanish culture. In particular, the 1920s are characterized by the great popularity of the literary avant-gardes and of their “spiritual chief”, the philosopher José Ortega y Gasset. His essay *La deshumanización del arte* is a sort of manifesto which proposes an art for art’s sake, as far as possible from human aspects and disregarding social issues. Against this literary trend, lean out some intellectuals defined as the “1930 generation”, “novelistas sociales” or novelists of the new romanticism, definition taken from a collection of articles by José Díaz Fernández who, without leaving the aesthetic canons of the literary avant-garde, proposes an art “rehumanized”, of denunciation, attentive to social issues and people’s problems. They are also called “pre-war novelists” because the Spanish civil war will fatally break through any literary debate in favor of more pressing issues

Keywords:

Avant-garde, Díaz Fernández, Ortega y Gasset, Contemporary novel, Spanish literature

Negli anni tra le due dittature, quella di Miguel Primo de Rivera (1923-1930) e quella ben più duratura di Francisco Franco (1939-1975) la Spagna conosce una fioritura culturale, e nella fattispecie, letteraria, eccezionale. Le idee e le correnti artistiche si susseguono e si sovrappongono, si moltiplicano le *tertulias* e le iniziative letterarie. Veicolo di tanta vitalità sono anche le riviste, numerose e qualitativamente notevoli, che animano la vita culturale del Paese (Osuna, 1989; Osuna, 2005), diffondendo le idee e promuovendo il dibattito. Abbastanza frequenti, a questo scopo, sono le inchieste a cui talvolta i giornali sottopongono gli intellettuali per stimolare il confronto su temi culturali pressanti. Ad esempio, il giornalista e scrittore José Montero Alonso nel 1931 chiede, dalle colonne de *La libertad*, ad alcuni personaggi di spicco della cultura spagnola dell'epoca di proporre una spiegazione al palese poco interesse dei giovani letterati verso i temi sociali, soprattutto in confronto con i loro omologhi europei (“la evidente desproporción entre nuestra novela y la de otros países en lo relativo a los temas de nuestro tiempo, a las inquietudes y a los afanes que son característicos del espíritu profundamente nuevo de hoy”, Montero Alonso, 1931, p. 8).

La risposta di Ramón Gómez de la Serna introduce una polemica che avrebbe interessato alcuni intellettuali a diverso titolo definiti “d'avanguardia”:

España no sufre la lucha por la vida como Italia y otras naciones de cielo menos optimista, y, además, tiene ese sedimento oriental en su alma que le permite ser contemplativa y pasar con estoicismo por encima de todos los acontecimientos, el rostro hacia las estrellas o el rostro pegado a la tierra, dejando pasar las influencias del tiempo como si no fuesen con ella.

Al margen del Mundo, y líricos ante la pobreza y el hambre, los españoles nos elevamos con metáforas poéticas, aunque la miseria y la peste royese nuestros calcañares (Montero Alonso, 1931, p. 8).

Gómez de la Serna adduce tra le possibili spiegazioni la non partecipazione della Spagna alla Guerra Mondiale e la minore presenza di disoccupati rispetto al resto del mondo. In definitiva a suo parere la situazione sociale nella penisola non è tale da provocare violente reazioni negli scrittori, e tuttavia lascia intuire che seppure lo fosse, lo spirito spagnolo resterebbe comunque refrattario alle sue sollecitazioni, poiché “los españoles nos elevamos con metáforas poéticas”. Questa di Gómez de la Serna non è certo una definizione stravagante, se è vero che la metafora è, secondo Ortega y Gasset, lo

strumento privilegiato dell'arte avanguardista, in virtù della sua capacità di elevare la parola poetica al di là del dato reale, che viene perciò smaterializzato e purificato da ogni residuo di umanità¹.

Come è ovvio, non tutte le risposte saranno sulla linea di quella dell'inventore della *greguería*. Attraverso di esse – anzi – si vedranno delineate due tendenze e due visioni sull'arte totalmente distinte e spesso in aperta polemica fra loro².

Di carattere del tutto opposto, ad esempio, sarà la risposta alla stessa inchiesta da parte di José Díaz Fernández il mese successivo:

La literatura de vanguardia, el culto de la forma, la deshumanización del arte ha sido cultivada aquí por el señoritismo más infecundo. Contra esos escritores está la generación de 1930, partidaria de una literatura combativa, de acento social, que Espina, Arderfús y yo hemos defendido en *Nueva España* [...]. Nuestra literatura de avanzada nace, pues, con la nueva generación revolucionaria de España. – Sería inútil, sin embargo, que quieran acogerse a las banderas revolucionarias los señoritos de la literatura. Estamos hartos de estafas y con el ánimo bien dispuesto para ejecutar al fascismo literario que dedica a Góngora el homenaje de una misa (Díaz Fernández, 1931b, p. 6).

Risposta ricca di spunti e palesemente polemica verso la cultura dominante, nonché rivelatrice dell'atteggiamento aspramente critico dell'autore e del un gruppo di intellettuali a lui affini nei confronti della cosiddetta avanguardia letteraria, e in particolare la cosiddetta generazione del 27, sarcasticamente definita "fascismo letterario", messa dall'autore in aperta contraddizione con la letteratura da lui propugnata, definita "combattiva", "de avanzada", frutto di una "generazione rivoluzionaria" che nulla ha a che vedere con i *señoritos* che coltivano la "disumanizzazione dell'arte". José Díaz Fernández non è nuovo a simili attacchi; si può anzi dire che questa risposta arrivi a conclusione di un processo di distanziamento dal contesto avanguardista e di avvicinamento all'arte sociale che lo porta all'elaborazione di una nuova teoria letteraria contrapposta e alternativa ad essa, esposta nella sua raccolta di saggi intitolata *El nuevo Romanticismo* (1930).

Dopo i primi tentativi letterari ispirati ai poeti modernisti e la pubblicazione del suo primo romanzo breve (*El ídolo roto*, del 1923), il salmantino (asturiano d'adozione) José Díaz Fernández (1898-

¹ Sul confluire delle idee di Ramón Gómez de la Serna e José Ortega y Gasset nell'ambito del formalismo dell'arte si veda Llera, 1988, pp. 55-75.

² Una breve carrellata di alcune risposte si può trovare in Boetsch, 1985, pp. 43-47.

1940) raggiunge la piena maturità e un enorme successo editoriale (due edizioni in tre mesi, cosa del tutto eccezionale per l'epoca) con il romanzo *El blocao*, del 1928³. L'opera prende spunto da un'esperienza realmente vissuta dall'autore, soldato nella guerra in Marocco, e denuncia la crudeltà e l'inutilità della guerra, descrivendo le ingiustizie, i sacrifici, i dolori sofferti dal protagonista, sottolineando “la monotonía, la inmovilidad en el blocao, el aburrimiento, la futilidad de los sufrimientos, la conciencia de una juventud estéril, la forzosa abstinencia sexual, que rondan de continuo” (Díaz Fernández, 1985, p. 12).

Il libro è formato da sette racconti e fondamentale per il nostro discorso risulta quello centrale, *Magdalena roja*. Esso infatti tratta di un tema molto caro all'autore e a quanti condividono le sue aspirazioni riformatrici: il ruolo dell'intellettuale all'interno del movimento rivoluzionario proletario. Benché animato da ideali assorbiti dal marxismo e dal socialismo, il protagonista del racconto, Carlos Arnedo, evidente alter ego dell'autore, fatica a liberarsi dei retaggi della sua estrazione piccolo borghese e “llega a los sindicatos a través de la teoría, empujado más por un romanticismo juvenil que por el pleno convencimiento de la necesidad de cooperación en la lucha del proletariado contra la burguesía” (López de Abiada, 1985, p. 13). Questo umanesimo borghese stride con la sua vocazione rivoluzionaria e fa di lui un personaggio intermedio, animato da solidarietà come gli eroi dei romanzi sociali, ma ancora spinto da un individualismo, un'inazione, un'ironia che lo avvicinano ai personaggi dei romanzi avanguardisti.

Anche stilisticamente l'opera riporta diversi elementi che ne fanno un romanzo intermedio, di transizione: “un estilo sintético y desnudo, que se sirve de las innovaciones vanguardistas – lirismo, síntesis, dinamismo, metáfora, antirretoricismo – para realizar la emoción, una emoción humana que los narradores vanguardistas, bajo la

³ Questo romanzo è stato recentemente tradotto in italiano con il titolo di *Casamatta* da Marino Magliani e Riccardo Ferrazzi per la casa editrice Miraggi (Díaz Fernández, 2019). In spagnolo è invece contenuto in un'antologia di testi in prosa di José Díaz Fernández curata dal noto ispanista britannico Nigel Dennis (Díaz Fernández, 2006), che si trova anche in rete nel sito internet Cervantes Virtual (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/prosas--1/>) e che dunque costituisce oggi il modo più accessibile per leggere le pagine fondamentali di questo autore tanto importante in vita quanto dimenticato negli anni del franchismo e oltre.

influencia de la estética de la “deshumanización”, sacrifican, en sus barrocas construcciones novelescas, a la emoción “artística” (Fuentes, 1969, p. 247).

Non abbandonerà del tutto le caratteristiche formali avanguardiste neanche il secondo romanzo lungo di José Díaz Fernández, del 1929: *La venus mecánica* (il titolo stesso è d’atmosfera decisamente avanguardista) il quale, però, si avvicina in modo più netto all’estetica del romanzo sociale rivoluzionario. Anche questo libro ha un contesto geografico e storico ben definiti. L’azione si svolge a Madrid durante gli ultimi anni della dittatura di Primo de Rivera, in un ambiente borghese che rivela tutta la sua meschinità e inumanità. Nonostante le digressioni liriche e l’uso della metafora, il romanzo presenta un impianto più tradizionale e la critica sociale è quanto mai aspra e decisa. Anche il protagonista, Víctor Murias, pur restando un personaggio di transizione tra l’eroe del romanzo sociale e quello avanguardista, assume connotazioni più definite, poiché riesce ad emanciparsi in gran parte dalla sua insoddisfazione inconcludente per trasformarsi in un vero uomo d’azione. Questo personaggio è anch’esso fortemente autobiografico, e la sua maturazione avviene in carcere, dove si trova per motivi politici, così come l’autore quando scrive il romanzo⁴. La stessa protagonista femminile, Obdulia, ha un’importante evoluzione all’interno dell’intreccio. Figlia di una famiglia borghese decaduta, si vede costretta a prostituirsi per poter sopravvivere. Da qui il titolo del romanzo, che sta ad indicare la disumanizzazione della giovane il cui corpo diventa un oggetto separato dall’essenza più nobile della persona. La sua abietta condizione, tuttavia, la porta alla presa di coscienza dell’ingiustizia sociale, alla volontà di partecipare alla lotta di classe e da qui alla sua “riumanizzazione”, grazie anche all’amore di Víctor e alla maternità.

⁴ Durante la fase finale della dittatura di Primo de Rivera, José Díaz Fernández fu condannato ad alcuni mesi di carcere (e anche a un breve esilio in Portogallo) a causa della sua militanza politica nel Grupo de Acción Republicana. Con la proclamazione della Repubblica nel 1931 sarà eletto deputato socialista (nelle Corti costituenti) ed occuperà la carica di segretario del ministro di *Instrucción pública*. Dopo una pausa dovuta al biennio di governo delle destre (*el bienio negro*, 1933-1935), torna ad essere eletto deputato, questa volta nel partito Izquierda Republicana, lo stesso di Manuel Azaña, con il quale, peraltro, aveva anche condiviso la militanza in Acción Republicana. Durante la guerra civile spagnola (1936-1939) è responsabile della stampa e della propaganda e alla fine del conflitto andrà in esilio in Francia, dove morirà prematuramente (1941) senza riuscire a realizzare il suo desiderio di esiliarsi a Cuba.

Obdulia si eleva a paradigma di emancipazione femminile, tema caro al pensiero marxista che José Díaz Fernández affronta non senza una dose di satira. Quest'ultima si rivolge al femminismo e al movimento suffragista, ridicolizzati attraverso alcuni personaggi femminili del romanzo. L'ironia non toglie tuttavia efficacia al convincimento dell'autore del ruolo attivo che le donne possono e devono occupare nella società, giacché, se finalmente la donna è entrata a far parte della vita contemporanea, "lo ha hecho no por causas de carácter político, sino por razones de progreso social. [...] Por primera vez en veinte siglos la mujer vierte en la vida su alma espléndida y brillante" (Díaz Fernández, 1985, pp. 38-39)⁵.

Queste affermazioni compaiono in un articolo di Díaz Fernández pubblicato nella rivista *Nueva España* (e successivamente inserito nella già citata raccolta di articoli del 1930, dal titolo *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*) e ricordano le affermazioni in risposta all'inchiesta di *Libertad*: "Contra esos escritores está la generación de 1930, partidaria de una literatura combativa, de acento social, que Espina, Arderius y yo hemos defendido en *Nueva España*". Questa rivista (di cui il nostro autore è fondatore e direttore) nasce quindi con l'obiettivo dichiarato di definire una nuova estetica in contrasto con quella d'avanguardia e di lottare contro la dittatura e la Monarchia. Peraltro, il destino vuole che il primo numero esca proprio il 30 gennaio 1930, giorno della caduta di Primo de Rivera. *Nueva España* non è però il primo tentativo editoriale di questo tipo. Essa ha infatti un degno predecessore in *Post-Guerra* (1927-28), rivista fondata da Díaz Fernández e da altri amici che già si è occupata di temi politici e letterari, dichiarando inscindibili i due ambiti. La censura della dittatura non consente una lunga vita a *Post-Guerra*, che viene soppressa nel giro di un anno, ma essa ha il merito di rappresentare "un ensayo, único en las letras españolas de su época, por superar el divorcio entre vanguardia artística y política" (Fuentes, 1976, p. 4). Il critico letterario Víctor Fuentes enuclea gli obiettivi fondamentali della rivista: "1) el de la lucha política, a nivel mundial y nacional, para la transformación de la sociedad; 2) la participación del intelectual en esta lucha; 3) el arte y la literatura como arma eficaz de combate; y 4) la difusión de la ideología marxista y progresista"

⁵ Sulle idee dell'autore sulla donna e sul femminismo si veda Martín Santaella, 2013.

(Fuentes, 1976, p. 4). L'anno è lo stesso della celebrazione del centenario di Góngora, (che Díaz Fernández citerà con disprezzo nella sua risposta a *La libertad*), in un contesto dominato dagli ideali dell'arte pura, con i quali la rivista si pone in una abissale dicotomia.

Dopo la chiusura di *Post-Guerra* il gruppo editoriale si dedica alla pubblicazione di libri di grande successo, attraverso la fondazione di case editrici quali Oriente, Historia Nueva (la cui prima, trionfale pubblicazione è proprio *El blocao* di José Díaz Fernández), Nosotros, Cénit, Zeus, Hoy, Ediciones Ulises, che godono di maggiore libertà rispetto alla rivista grazie alla legge che consente la pubblicazione di volumi superiori alle duecento pagine senza l'intervento della censura.

La missione di *Post-Guerra*, dunque, è continuata da *Nueva España*, dove, come detto, vedono la luce molti degli articoli che verranno raccolti e pubblicati nel 1930 con il titolo *El Nuevo Romanticismo*.

Benché oggi molto meno noto di quanto lasci pensare l'impatto che ebbe a suo tempo, questo saggio è fondamentale per il superamento dell'estetica dell'avanguardia, tanto che i critici Víctor Fuentes e José Manuel López de Abiada arrivano ad affermare che esso ha un'influenza paragonabile solo ad altre due opere fondamentali dell'epoca: *La Deshumanización del arte* (1925) di José Ortega y Gasset e *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) di Guillermo de Torre (López de Abiada, 1985, p. 10; Fuentes, 1969, p. 255).

Il citato saggio di Ortega è universalmente considerato come uno dei libri chiave dell'avanguardia spagnola, della quale enuncia gli aspetti fondamentali, pertanto è naturale che sia il testo contro il quale si scagli chi voglia attaccare la nuova arte. L'atteggiamento di José Díaz Fernández nei confronti di questo testo e del suo autore, tuttavia, è alquanto originale e pertanto degno di nota.

Pur deplorando il processo di disumanizzazione dell'arte, José Díaz Fernández non rifiuta in blocco la lezione di Ortega. Egli è anzi (per lo meno fino alla nascita di *Post-Guerra*), integrato nel gruppo che ruota attorno alla *Revista de Occidente*, fondata dal filosofo madrileno. Tale rivista si dichiara aliena alla politica e i giovani scrittori che raduna attorno a sé sono quelli che sverteranno nell'ambiente avanguardista spagnolo. Analizzando la nuova arte, Ortega scrive nella *Deshumanización del arte*:

Essa tende: 1) alla disumanizzazione dell'arte; 2) ad evitare le forme vive; 3) a far sì che l'opera d'arte non sia altro che opera d'arte; 4) a far sì che l'arte venga

considerata gioco, niente più; 5) ad una ironia essenziale; 6) a bandire ogni falsità; ed infine 7) l'arte, per gli artisti giovani, è assolutamente priva di elevatezza.

Abbiamo con ciò delineato in maniera sintetica le singole componenti dell'arte d'avanguardia (Ortega y Gasset, 1998, p. 66).

Secondo José Díaz Fernández, però, il fiorire dell'arte disumanizzata a partire da queste parole (apparse già in precedenza in articoli sul *Sol*) è dovuto ad un'erronea interpretazione delle stesse. Quella di Ortega, infatti, non sarebbe che una diagnosi dello stato delle cose, e non un incentivo a produrre un'arte che abbia le caratteristiche enunciate. In questo modo Díaz Fernández condanna l'avanguardia ma salva il suo "capo spirituale", per il quale continua a nutrire rispetto e ammirazione.

In *El nuevo Romanticismo* si legge: "Cuando Ortega y Gasset habla de la deshumanización del arte no la propugna. Pero unos cuantos han tomado el rábano por las hojas y han empezado a imitar en España lo que ya en el mundo estaba en trance de desaparecer" (Díaz Fernández, 1985, p. 69). L'autore non esita a proclamare la morte dell'arte per l'arte anche in altri suoi scritti dello stesso periodo. Nella recensione di un romanzo del suo collega e amico Joaquín Arderíus, per esempio, scrive:

Podemos dar por extinguida en nuestro país la literatura que quiso un día galvanizar el viejo aforismo estético de "el arte por el arte" reduciendo las zonas de creación a las típicamente formales. Disipada la polvareda de los "ismos", sin un índice de obras verdaderamente sustanciales, dejándonos por toda herencia unos cuantos libros sin otra importancia que la de un juego de metáforas a cargo de unos cuantos hijos de familia, la generación presente enfila ahora el horizonte del arte social, núcleo de las preocupaciones de nuestro tiempo (Esteban & Santonja, 1988, p. 109).

Il tono è quello sprezzantemente polemico e agguerrito che si ritrova anche ne *El Nuevo Romanticismo*, in cui parlare dell'avanguardia come una realtà agonizzante:

Lo que se llamó vanguardia literaria en los años últimos, no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. Los literatos neoclasicistas se han quedado en literatos a secas. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte (Esteban & Santonja, 1988, p. 109).

Ecco introdotta l'arte nuova secondo Díaz Fernández: il nuovo romanticismo. Un'arte che non rifiuta le innovazioni della modernità ("el nuevo romanticismo del hombre y la máquina"), ma che anzi aderisce al presente, tanto da dare forma alle inquietudini da esso generate, rifuggendo un ripiegamento sterile su sé stessi. Il riferimento alla macchina, inoltre, ci rimanda all'origine dell'industrializzazione, perciò allo sfruttamento della classe operaia e alla nascita della coscienza dell'ingiustizia sociale. Rievocare poi il romanticismo, movimento artistico così vituperato, specialmente negli anni Venti, è quantomeno insolito. Ma è lo stesso autore a spiegare il motivo della sua scelta e ad indicare quali aspetti vanno recuperati di quest'epoca passata. Il romanticismo è il periodo delle rivoluzioni, delle passioni, della nascita della nuova civiltà:

El romanticismo no ha sido tanto la exaltación de lo individual como de lo humano [...] Frente a la literatura academicista y una vida putrefacta donde todo es tradición y estilo, los románticos levantan las barricadas del corazón. Es decir, colocan lo humano en primera línea. Dejan que en el hombre hablen las voces más sinceras, las voces del alma y del instinto [...].

Lo humano no es dejar suelto el impulso biológico, ni lo humano consiste en desatar la personalidad de sus vinculaciones interiores. Lo humano es mejor que nada la acción espiritual del hombre, su contacto permanente con el futuro, que es patrimonio que no perece (Esteban & Santonja, 1988, p. 109).

L'influenza orteghiana è presente in Díaz Fernández come in tutti gli intellettuali dell'epoca (Boetsch, 1998). In particolare "il suo concetto di valori umani intesi come 'azione spirituale' e non come impulso biologico, rinvia alle teorie di Ortega sulla ragion vitale (Jiménez Millán, 1988, p. 245). Ma per quanto riguarda il binomio vita-arte e il loro modo di interagire, la differenza tra i due autori non potrebbe essere più grande: il "nuovo romanticismo" è posto in completa antitesi con la "disumanizzazione dell'arte". Il dato più significativo è infatti la "vuelta a lo humano", il ritorno all'umano, una vera e propria riumanizzazione. Il contrasto è totale con la definizione che Ortega dà dell'arte pura:

Non vi è alcun dubbio che si stia attualmente sviluppando una tendenza alla purificazione dell'arte. Questa tendenza condurrà ad una progressiva eliminazione degli elementi umani, troppo umani, dominanti nella produzione romantica e naturalista. Ed in questo processo si giungerà ad un punto in cui il contenuto umano dell'opera sarà tanto scarso da essere pressoché invisibile (Ortega y Gasset, 1998, p. 65).

Le due posizioni non potrebbero essere più distanti, e il distacco aumenta continuando a leggere Ortega: “Avremo allora un oggetto che può essere percepito soltanto da chi possiede il dono particolare della sensibilità artistica. Sarà un’arte per artisti e non per la massa, sarà arte di casta e non demotica” (Ortega y Gasset, 1998, p. 65).

Il concetto di arte elitaria, invece, è vigorosamente rifiutato da José Díaz Fernández. Egli vede nel futurismo italiano la prima manifestazione di un sincero tentativo di rottura col passato, seguito dal futurismo russo. I due movimenti, però, imboccano strade diverse: il primo si associa al fascismo, il secondo al comunismo. Abbracciando l’ideologia fascista il futurismo italiano si imborghesisce (“Marinetti se hizo fascista y él, que se llamaba destructor de museos, tiene hoy un cargo oficial por el cual resulta un conservador de museos”, Díaz Fernández, 1985, p. 48) e si fa complice della classe media, che dovrebbe essere la sua vera nemica. In Russia, invece, nonostante la poca simpatia di Lenin per il futurismo, esso si propaga tra il popolo, che conosce le poesie di Majakovskij e rende omaggio al suo cadavere dopo il suicidio. Il futurismo russo è dunque arte di massa, arte neoromantica, a differenza della letteratura d’avanguardia, così dedita al culto della forma, come il cubismo nelle arti plastiche:

Sus filiales literarias retornaban del mismo modo a la prosa pura, a la expresión como técnica, al estilo estilizado. Tendían simplemente a realizar lo que en literatura se llama la *forma*. Al mismo tiempo se intelectualizaban de tal modo, que su obra literaria estaba destinada exclusivamente a las minorías. Existía un decidido alejamiento de lo humano, por oposición resuelta a lo que se consideraba esencia del romanticismo (Díaz Fernández, 1985, p. 51).

L’arte di questa elitaria avanguardia risulta infeconda e superficiale, volta al godimento estetico di un piccolo gruppo scelto (la “minoría selecta” di cui parla Ortega) di “señoritos”, che José Díaz Fernández dipinge con feroce sarcasmo:

Los vanguardistas literarios instauraron como única fórmula de modernidad las metáforas deportivas. Era pintoresco leer la literatura de esos señoritos satisfechos (insuperable definición de Ortega y Gasset) donde se mezclaban imágenes atléticas y palabras del *tennis*, del fútbol o del boxeo. Por lo general, estos muchachos no hacían otro deporte que el de ir al teatro con su familia en automóvil propio [...]. Creían que los versos con muchos “cocktails” eran cifra y compendio de la moderna sensibilidad (Díaz Fernández, 1985, p. 53).

D'altra parte, l'aspetto sportivo e ludico dell'arte è teorizzato dallo stesso Ortega nel suo saggio, dove arriva ad affermare che "l'arte stessa è scherno", presa in giro di sé stessa. "L'arte come sport, come gioco, esprime e scioglie in maniera creativa le migliori forze umane, in quanto libera da finalità e dal mero utilitarismo [...], esprime la parte migliore dell'uomo, la sua capacità creativa, quale fonte di energie, quale connubio espressivo ottimale tra ragione e irrazionalità" (Llera, 1998b, p. 49). "Essere artista significa non prendere sul serio l'uomo, che invece appare così serio a chi non è artista" (Ortega y Gasset, 1998, p. 88).

Qui come altrove, però, Díaz Fernández considererà quelle di Ortega come delle semplici osservazioni, non dei dettami, come qualcuno vuole credere:

Otra vez acude a la pluma el nombre de Ortega y Gasset, cuyo pensamiento está acendrado por la preocupación política. Esto no lo han aprendido de él muchos de aquéllos que le siguen. Por el contrario, permanecen encerrados en sus torres estéticas, lejos del torrente social, que no les conmueve siquiera. Hablan de juventud y de vitalidad, cantan el deporte y la máquina, y, sin embargo, se apartan con terror de todo contacto con las fuentes auténticas de esa energía (Díaz Fernández, 1985, p. 65).

Ortega è dunque di nuovo assolto. Non però gli scrittori che assumeranno come legge le considerazioni del filosofo e credendo di produrre un'arte nuova non faranno altro che svilire il termine "avanguardia", di per sé così suggestivo. Ecco perché si deve cercare un'altra parola per indicare il movimento dell'autentica avanguardia letteraria. La letteratura "nuovissima" (Díaz Fernández, 1927, pp. 7-8) sarà dunque "literatura de avanzada" e la "vuelta a lo humano es la distinción fundamental de la literatura de avanzada, que agrega a su pensamiento y a su estilo las cualidades específicas del tiempo presente" (Díaz Fernández, 1985, p.56).

Diversi scrittori condividono questa prospettiva artistica, e tuttavia non si può parlare di una vera e propria generazione, bensì più correttamente di una tendenza (Castañas, 1992). La riscoperta dell'umano nasce, secondo molti, dal surrealismo, o per lo meno dalla sua versione spagnola (Bodini, 1963; Geist, 1980, pp. 170-214). L'adesione al surrealismo, infatti, è per molti poeti una maniera per manifestare il loro disagio umano, in quanto le sue tecniche, "imágenes oníricas y violentas, exploración de los sueños y la

subconsciencia, todo acompañado de cierto tono angustiado” (Geist, 1980, p. 179, sono adatte ad esprimere lo stato di crisi personale, di cui diventano espressione estetica. Basti pensare alla crisi interiore che soggiace all’approdo al surrealismo di García Lorca con *Poeta en Nueva York*, di Rafael Alberti con *Sobre los ángeles*, di Aleixandre con *Ámbito*, di Cernuda con *Un río, un amor*. Seppure dapprima questi poeti adottino le tecniche surrealiste nella ricerca di un rinnovamento stilistico, esse però aprono loro la strada verso la comprensione dei problemi individuali e sociali. Nel suo libro, Leo Geist riporta l’affermazione di Luis Cernuda presentando una sua traduzione di versi di Éluard nel 1929: “en efecto, sólo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente él, parece, es buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba, aunque, a diferencia del hombre, no muere” (Geist, 1980, p. 183). Uomo e poeta, dunque, coincidono. Non sfugge la netta contrapposizione con Ortega che, in *La deshumanización del arte*, mette in bocca ai giovani poeti la frase opposta, “el poeta empieza donde el hombre acaba”.

La tendenza alla riumanizzazione non è dunque esclusiva della narrativa, ma un orientamento generale dell’arte intorno al 1930; ed essa coinvolge anche scrittori che poco prima erano stati validi esponenti dell’arte disumanizzata, come, ad esempio, César Muñoz Arconada, anch’egli avanguardista, anch’egli socialista, anch’egli esiliato della guerra civile (in Unione Sovietica).

Con l’instaurazione della Repubblica, in effetti, la politica sembra entrare a far parte in modo più concreto della vita degli intellettuali spagnoli, molti dei quali occupano cariche pubbliche: Manuel Azaña, José Díaz Fernández, Antonio Espina, Luis Araquistain, José Bergamín, Juan Guerrero Ruiz, Américo Castro, Ramón Pérez de Ayala, Julio Álvarez del Vayo, Ricardo Baeza, Salvador de Madariaga, Eugenio D’Ors e altri (Geist, 1980, pp. 171-172), senza dimenticare la Agrupación al Servicio de la República (José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Antonio Machado, Ramón Pérez de Ayala).

Sono questi gli anni in cui i romanzieri iniziano ad avvicinarsi ai temi sociali, seppur senza abbandonare del tutto le tecniche e il lirismo dello stile avanguardista. Gli autori che si possono inserire in questo gruppo sono Isidoro Acevedo, César M. Arconada, Joaquín Arderius, Manuel Benavides, Andrés Carranque de Ríos, Alicia Garcitolar, Ramón Sender, Julián Zugazagoitia.

Come dicevamo in precedenza, non si tratta di una vera e propria generazione, ma piuttosto di un gruppo che condivide le linee

teoriche tracciate da José Díaz Fernández⁶. Essi vengono definiti autori del *Nuevo Romanticismo* (Gil Casado, 1968, pp. 91-106), “generazione del 1930” (dallo stesso Díaz Fernández nell’articolo citato e altrove), o “novelistas sociales de pre-guerra”. Quest’ultima definizione è di Eugenio de Nora, che parla di loro come di un grupo relativamente compatto e valido, benché ben presto si disperderà, di scrittori che “no ya hacen del “pueblo” su tema literario preferente, sino que (y ésta es su esencial novedad) encarnan o intentan encarnar la mentalidad, el punto de vista y las aspiraciones de esas “inmensas mayorías” perpetuamente silenciadas; que plantean [...] aspectos, secciones, variedades de un mismo complejo, multiforme, vastísimo “problema social” (Nora, 1968, p. 437-483). La differenza con i grandi narratori del passato, specie dell’Ottocento, che avevano scelto le classi umili come personaggi e temi principali delle loro opere, è dunque quella dell’immedesimazione con esse. Incarnando le idee e le ispirazioni del popolo, gli scrittori del nuovo romanticismo fanno dei loro romanzi delle opere politiche volte al perseguimento del progresso e dalla giustizia.

Eugenio de Nora cerca inoltre di delineare il contesto sociale, politico e letterario in cui essi si sono formati. L’apertura verso l’estero che si ha con la dittatura e poi con la Repubblica aiuta i giovani scrittori a conoscere le realtà letterarie d’oltre confine⁷. Non è chiaro quanto l’influsso di queste sia stato determinante nella nascita di una letteratura sociale in Spagna, certo è che la tendenza verso l’impegno scavalca le frontiere nazionali e si impone come nuova tendenza generale. Esempio ne sono i nuovi scrittori americani, l’evoluzione di francesi e inglesi dalla poesia pura alla letteratura impegnata, il romanzo pacifista che prende piede in Germania e quello realista e successivamente rivoluzionario in Russia (Nora, 1969, pp. 438-439)⁸.

Oltre agli influssi esterni, ovviamente anche l’estrazione sociale e la formazione degli scrittori pesa nella creazione del loro stile letterario: Arderius, Arconada e Díaz Fernández provengono dall’avanguardia. Quest’ultimo durante la Repubblica abbandona la narrativa per dedicarsi al giornalismo e alla politica, mentre i primi

⁶ Sulla questione della definizione del gruppo si veda Castañar, 1992, p. 3 e ss.

⁷ Su questo tema e su quello più ampio del passaggio dalla letteratura pura alla “riumanizzazione” si veda Llera, 1998a, pp.181-213.

⁸ Sulle fonti di ispirazione dei romanzieri del *Nuevo Romanticismo* si veda anche Castañar, 1992, pp. 107-122.

due accentuano il carattere sociale della loro opera fino a ad avvicinarsi a romanzieri rivoluzionari come Sender, Benavides, Garcitoral e Carranque. Tutti gli autori citati sono d'estrazione borghese, pertanto il loro è un processo di avvicinamento dall'esterno alla condizione proletaria, e nei loro scritti è spesso presente il tema autobiografico – come abbiamo accennato per José Díaz Fernández – dell'intellettuale alle prese con la rivoluzione e la lotta di classe. Acevedo e Zugazagoita, invece, sono di estrazione proletaria e quindi il loro sguardo sui problemi sociali ha un punto di vista interno (Boetsch, 1985, pp. 134-135).

La proliferazione negli anni della Repubblica degli scrittori d'ispirazione sociale non è però sinonimo di una loro vittoria nella diatriba coi loro avversari fautori dell'arte disumanizzata. Entrambe le correnti continuano a convivere, benché con l'avvicinarsi della guerra civile sia la prima a guadagnare terreno sulla seconda. Ne è una dimostrazione un'altra inchiesta, proposta nel 1935, nell'ultima fase repubblicana, dall'*Almanaque literario*, articolata in questi tre quesiti:

¿Cree usted que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales de nuestro tiempo?

¿O bien estima que el escritor y el artista están obligados a tomar partido desde su obra?

¿Qué opinión tiene usted de los escritores, pensadores y artistas que están convirtiendo su obra en un instrumento de propaganda política y social, ya sea con intención avanzada o reaccionaria?⁹

In pratica le domande si possono condensare in una sola: l'arte può essere strumento per divulgare idee politiche in accordo con l'ideologia dell'autore?

Su 33 intervistati solo 7 si pronunciano a favore dell'arte per l'arte. E tuttavia i toni della polemica non si sono smorzati, come dimostra la risposta di Ramón Gómez de la Serna:

He de decir que ¡pobre del escritor y el artista que se crean obligados a algún servilismo político! Colaboran en su anulación, en su menoscabo, en su achabacamiento, en ser masa coral de tópicos y apremios municipales [...]. Si esos escritores y artistas [...] convierten su obra en instrumento – ¡qué feo convertir

⁹ “Primera encuesta”, in *Almanaque literario*, pp. 38-42, cito da Geist, 1980, p. 213.

una obra en instrumento! – de propaganda política y social, siempre será lo peor de su obra lo que dedique más o menos generosamente a ese fin (Geist, 1980, p. 213).

La guerra è ormai alle porte e la polemica subirà una brusca interruzione. La letteratura “de avanzada” non potrà percorrere la sua parabola naturale, dalle prime manifestazioni alla sua auge ad un progressivo esaurimento, com’è invece stato per la letteratura d’avanguardia e come è per ogni movimento artistico. L’urgenza dei nuovi temi politici prevarrà sul resto e metterà fine al dibattito culturale e a quel mondo artistico pullulante di vivacità che è stata la Spagna degli anni Venti e Trenta.

Riferimenti bibliografici

- Bodini, V. (1963). *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino: Einaudi.
- Boetsch, L. (1985). *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*. Madrid: Pliegos.
- Boetsch, L. (1998). “José Ortega y Gasset en El Nuevo Romanticismo de José Díaz Fernández”. In Schneider M. J. & Vásquez Mary S. (eds.), *Ramón J. Sender y sus coetáneos: homenaje a Charles L. King* (pp. 21-35). Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Castañar, F. (1992). *El compromiso en la novela de la II República*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Cernuda, L. (1929). Paul Éluard, *Litoral*, 9 giugno.
- Díaz Fernández, J. (1927). Acerca del arte nuevo, *Post-Guerra*, n. 4, settembre, 7-8.
- Díaz Fernández, J. (1930). El nuevo romanticismo I, *Nueva España*, 1 settembre.
- Díaz Fernández, J. (1931a). “Campesinos” de Arderús, *Crisol*, Madrid, 7 noviembre.
- Díaz Fernández, J. (1931b). Respuesta a la encuesta de José Montero Alonso, *La Libertad*, Madrid, 24 giugno.
- Díaz Fernández, J. (1985). *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid, José Estéban.
- Díaz Fernández, J. (2006). *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- Díaz Fernández, J. (2018). *Casamatta*. Torino: Miraggi.
- Esteban J. & Santoja, G. (1988). *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Barcellona: Anthropos.
- Fuentes, V. (1969). De la literatura de vanguardia a la de avanzada: entorno a José Díaz Fernández, *Papeles de Son Armadans*, 152, 243-259.
- Fuentes, V. (1976). “Post-Guerra” (1927-1928): Una revista de vanguardia política y literaria. *Insula*, 360 (4).
- Geist, A. L. (1980). “El neorromanticismo: Surrealismo y compromiso”. In *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (pp. 170-214). Madrid: Guadarrama,
- Gil Casado, P. (1968). *La novela social española*. Barcellona: Seix Barral.

- Jiménez Millán, A. (1988). “Dall’avanguardia al nuovo romanticismo: crisi di un’ideologia letteraria”. In G. Morelli, (ed.), *Trent’anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot* (pp. 227-250). Milano: Jaka Book.
- López de Abiada, J.M. (1985). “Estudio introductorio”. In J. Díaz Fernández, *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: José Estéban editor.
- Llera, L. de (1998a). “La cultura española entre pureza y revolución”, in *Niceto Alcalá Zamora y su época*, Terceras jornadas, Priego de Córdoba 3, 4 y 5 de abril de 1997 (pp.181-214). Priego de Córdoba: Diputación Provincial y Patronato “Niceto Alcalá Zamora y Torres”.
- Llera, L. de (1998b). “Saggio introduttivo”. In Ortega y Gasset, J., *La disumanizzazione dell’arte*, Roma: Settimo Sigillo.
- Martín Santaella, A. (2013). La vanguardia en femenino y singular: las mujeres en *El Nuevo Romanticismo* de José Díaz Fernández. *Philologica Urcitana, Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, 9, 67-90.
- Montero Alonso, J. (1931). El libro. Los novelistas y la vida nueva. España, como el mundo, vive desde hace unos años horas de enorme intensidad política social, renovadora. *La Libertad*, 24 maggio.
- Nora, E. de (1969). *La novela española contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Ortega y Gasset, J. (1998). *La Disumanizzazione dell’arte*, Roma: Settimo Sigillo.
- Osuna, R. (1989). *Las revistas españolas entre dos dictaduras 1931-1939*. Valencia: Pre-Textos.
- Osuna, R. (2005). *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento.