

# Avanguardie e Studi Iberici

Daniele Corsi

Università per Stranieri di Siena, Italia

**Abstract** This chapter aims to study the relationship between Avant-garde and Iberian Studies from a linguistic-semiotic perspective through the mediation of the work *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) by Guillermo de Torre, initiator of the chain of European monographic studies dedicated to the study of avant-garde art. The network of Lusophone Modernisms and Vanguards in Catalan and Castilian, the multicultural and multilingual *continuum* that takes shape in the Peninsula and that propagates in Latin America, especially in the twenty years 1909-29, can in fact be considered today as a dynamic interletterary and intermedial polysystem.

**Keywords** Avant-garde. Iberian Futurisms. Iberian comparative studies. Iberian intermedial polysystem. Guillermo de Torre.

**Sommario** 1 Lingue e costellazioni delle Avanguardie iberiche. – 2 Zeitgeist e cosmopolitismo: il poliglottismo culturale di Guillermo de Torre.

## 1 Lingue e costellazioni delle Avanguardie iberiche

All'interno della semiosfera delle Letterature Iberiche, il cronotopo d'irradiazione dei movimenti d'avanguardia del primo Novecento appare oggi come un livello paradigmatico d'interazione sistemica che assorbe, traduce e trasmette codici che, seppur diversamente ri-mediati in ogni spazio protoculturale, presentano linee di coerenza metatestuale. La rete di sviluppo dei Modernismi lusofoni e delle Avanguardie in lingua catalana e castigliana, il *continuum* multiculturale e multilingue che prende forma nella penisola e che si propaga in America Latina specialmente nel ventennio 1909-29, assurge a costituire un dinamico «polisistema interletterario» (Casas 2003, 73). Sarebbe forse più proficuo parlare in questo specifico *case study* di 'polisistema interartistico', dal momento che lo spazio della cultura, nel nostro caso lo spa-

zio geo-politico degli 'ismi' e dei 'Futurismi iberici' (Berghaus 2013), non può essere interpretato esclusivamente nella dimensione interdiscorsiva trascurando il contesto mediatico di diffusione e ricezione testuale (Torop 2000, 73). Di conseguenza, alla sfera dell'intertestualità dovrà essere sinteticamente inclusa la sfera dell'intermedialità.<sup>1</sup>

Il «pluriverso iberico» - come lo definisce Antonio Sáez Delgado (2015) facendo riferimento sia all'epoca del Simbolismo/Modernismo che al periodo di trasmissione delle Avanguardie storiche nella penisola iberica - è concepito come un campo plurale e transnazionale, in costante dialogo aperto, di generazione, ricezione e mediazione di correnti, scuole e movimenti autoctoni<sup>2</sup> caratterizzati da estetiche e ideologie consentanee:

conseguiremos pasar de una visión de sistema único y monolítico (o de la suma de varios de ellos) a un polisistema dinámico y en constante movimiento, que integra estructuras que van mutando y transformándose muchas veces a partir de un principio de oposiciones internas. Un polisistema en el que, en definitiva, podemos estudiar, en paralelo al universo genético de los autores, el *pluriverso* de los receptores, sean estos traductores, mediadores o transformadores que sirven de puente entre literaturas en contacto. (Sáez Delgado 2015, 135)

È comunque durante l'epoca degli 'ismi' europei che il processo dialettico fra letterature iberiche - e fra le letterature iberiche e le letterature europee ed americane, come dimostrò Guillermo de Torre nel suo pionieristico studio di taglio comparatistico *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) - diventa ancor più osmotico producendo un effetto retorico il cui frutto sensibile è l'innesto di una profonda compenetrazione culturale affine all'idea lotmaniana di *explosione* (Lotman 1993). Una esplosione che genera testi letterari d'avanguardia (in particolare manifesti, scritti programmatici e liriche verbosive) a tratti affini, a tratti idiosincratici a livello tematico, ma che presentano, allo stesso tempo, configurazioni estetiche comuni a livello delle isotopie figurative e dell'immaginazione figurale.

<sup>1</sup> Il progetto di ricerca dell'Università di Pisa sulle riviste dei modernismi europei si poneva in questa direzione scientifica (cf. Donnarumma, Grazzini 2016).

<sup>2</sup> Mi limito a citare solo alcuni dei maggiori orientamenti estetici di quello che qui definiamo 'Polisistema interletterario-intermediale iberico delle avanguardie storiche': Primo e Secondo Modernismo, Futurismo, Sensazionismo, Intersezionismo e altri 'ismi' d'invenzione pessoana in Portogallo; Ultraismo, Creazionismo, Generazione del 27 o *joven literatura* nell'area castigliana; nella sfera catalana l'attività d'avanguardia, di impostazione futurista, dei poeti Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria Junoy, Vicenç Solé de Sojo, Joaquim Folguera, Carles Sindreu i Pons, Tomàs Garcés, Sebastià Sánchez-Juan o il 'gruppo antiartistico' rappresentato da Sebastià Gasch, Lluís Montanyà e Salvador Dalí.

L'impiego, nei manifesti letterari, di lessici neologici o disposizioni tipografiche che in poesia fondevano verbo e immagine pittorica traducendo intersemioticamente, dal cinema alla letteratura, la tecnica del montaggio - processi intermediali ereditati in gran parte dal Futurismo italiano e dal Cubismo francese seppur tradotti in modo personale - permettono, ad esempio, di comparare i procedimenti tecnico-formali degli scritti ultraisti e creazionisti (in particolare le aree lessicali neologiche adottate nei manifesti e le categorie topologiche ed eidetiche dei componimenti verbovisivi) con quelli adottati dai poeti catalani Josep Maria Junoy o Joan Salvat-Papasseit, estensore del manifesto *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista* (1920) nella polis mediterranea, dove il 18 giugno del 1904 Gabriel Alomar inventò, già prima di Marinetti, il suo personale e rigenerazionista *Futurisme*. Le inquietudini filosofiche e le ricerche estetiche dell'Ultraismo e del Creazionismo hui-dobriano dei primi anni Venti possono essere altresì associate al gruppo di scrittori - come Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros - che si riunivano attorno alla rivista *Orpheu* (1915) e che costituiranno il Primo Modernismo portoghese. Contemporaneamente, la seconda fase o *pars construens* dell'avanguardia storica castigliana, corrispondente al background della Generazione del 27 o *joven literatura* e al ruolo mediatico e internazionale de *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-32) - un *rappel à l'ordre* dove, raccogliendo i frutti dei poeti ultraisti-creazionisti, vengono sintetizzate tradizione e innovazione -, presenta delle similitudini con il Secondo Modernismo lusitano legato a doppio filo alla rivista *Presença* di Coimbra (1927-40).

Sul piano degli studi sulle avanguardie iberiche, già dalla fine del XX secolo, comincia a configurarsi il paradigma di un vero e proprio *Iberian World* dentro il quale le ragioni della storia e della filologia talvolta vengono meno di fronte alla ricerca linguistica e semiotica. Lo dimostra la *Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias en el Mundo Ibérico*, pubblicata a partire dal 1998 dal tandem editoriale Iberoamericana-Vervuert, una serie di dieci tomi che si prefiggeva l'arduo compito di antologizzare l'intera produzione letteraria e critica delle avanguardie iberiche e latino-americane.<sup>3</sup> Complice di questo rinnovato interesse scientifico verso lo stu-

**3** Questi sono i tomi pubblicati dal 1998 al 2010: 1) K.D. Jackson (1998). *A Vanguardia Literária no Brasil*; 2) H. Pöpper; M. Gomes (1999). *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*; 3) H. Wentzlaff-Eggebert (1999). *Las vanguardias literarias en España*; 4) M.H. Forster (2001). *Las vanguardias literarias en México y la América Central*; 5) K.D. Jackson (2003). *As primeiras vangardas em Portugal*; 6) C. García; D. Reichardt (2004). *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*; 7) J. Molas (2005). *Les avantguardes literàries a Catalunya*; 8) H. Pöpper; M. Gomes (2008; nuova ed. ampliata). *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela*; 9) P.

dio delle avanguardie storiche nella penisola fu la pubblicazione del *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, curato da Juan Manuel Bonet nel 1995. I lavori per la realizzazione di questa imponente opera, tuttora un punto di riferimento essenziale, iniziarono quasi per caso in occasione della preparazione del catalogo della mostra del 1993 intitolata *Ismos: Arte de Vanguardia en España (1910-1936)*, allestita a Madrid da Guillermo de Osma. L'idea che il catalogo, curato su commissione da Bonet, dovesse contenere un breve dizionarietto con i nomi dei principali protagonisti dell'epoca debordò in un nuovo progetto editoriale: la costituzione di un dizionario che riunisse, sia dal punto di vista letterario che da quello delle arti plastiche, musicali e cinematografiche, tutti i personaggi, i movimenti, i libri, le riviste, le case editrici, le opere dell'arco temporale preso in esame, 1907-36. I meriti principali del dizionario di Bonet sono stati a mio avviso: il superamento della frattura critica tra avanguardia letteraria e avanguardia artistica (l'uso del sostantivo plurale *vanguardias* denota la polisemia del segno e al contempo la sua natura intermediale); il tentativo di sintesi documentale tra la sfera di produzione castigliana e quella catalana; l'estensione e la connessione dell'avanguardismo spagnolo all'area iberoamericana; la chiusura di un complesso ciclo storiografico alle soglie del XXI secolo e l'apertura di una nuova fase critica.

È innegabile la reazione scientifica suscitata dalla divulgazione del volume di Bonet, che nell'ultimo ventennio si è manifestata sia nella scia della continuazione monografica sia in quella dell'ampliamento bibliografico.<sup>4</sup> Vorrei qui soffermarmi su quella branca della critica specializzata che, avvalendosi di un approccio comparatistico di taglio linguistico-semiotico, ha iniziato a studiare i lessici e i fenomeni morfologici e sintattici dell'avanguardia storica. In campo italiano ne costituisce un esempio *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento* (2007), opera curata da Stefania Stefanelli che studia le corrispondenze lessicali tra il linguaggio del Futurismo italiano e le lingue iberiche delle avanguardie, mediante la realizzazione di una banca dati informatizzata.<sup>5</sup> I manifesti futuristi, come è noto, non istituirono soltanto un nuovo modello o genere letterario europeo (Stegagno Picchio 1989), ma rappresentarono anche uno strumento di rinnovamento linguistico e diffusione lessicale. I principali rivolgimenti linguistici promulgati da Marinetti erano contraddistinti

---

Lizama; M.I. Zaldívar (2009). *Las vanguardias literarias en Chile*; 10) L. William (2010). *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sul concetto di 'avanguardia' all'interno della storiografia letteraria iberica dal 1925 al 2014 rimando a Corsi 2014, 31-53.

<sup>5</sup> Il primo DBT (Data Base Testuale) in CD-ROM sul lessico del Futurismo era stato realizzato dall'autrice nel 2001 in occasione della pubblicazione del volume *I manifesti futuristi. Arte e lessico* (Livorno: Sillabe).

da una forte semplificazione sintattica e da un uso intensivo del criterio della nominalizzazione, due procedure stilistiche che giunsero al loro apice e trovarono la loro codifica in *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* (1913), il manifesto che costituì il preludio di tanta parte delle sperimentazioni verbosive delle avanguardie storiche e delle successive neoavanguardie. La ricerca della Stefanelli, progettata insieme a Valentina Nider e Valeria Tocco, era rivolta a «individuare i possibili influssi lessicali dei manifesti del Futurismo italiano su testi ad essi comparabili - manifesti veri e propri ma anche scritti programmatici - prodotti da intellettuali e gruppi di avanguardia nella Penisola Iberica durante i primi decenni del Novecento» (2007, XV-XVI). Il *corpus* preso in esame era complessivamente costituito da 66 testi programmatici composti nel periodo 1909-22: 34 per lo spagnolo castigliano, 21 per il catalano e 11 per il portoghese. I testi - trascritti e indicizzati secondo il sistema di analisi testuale DBT sviluppato da Eugenio Picchi presso l'Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa -, formano una banca dati informatizzata interrogabile nel CD-ROM allegato al volume. Le banche dati testuali costruite con procedure DBT strutturano i *corpora* su tre livelli (il *Corpus*, il Singolo testo, l'Unità testuale), consentendo allo studioso di esaminare un'opera sia nelle singole macrostrutture che la compongono, sia all'interno di una collettività di testi che la affiancano.

In una sezione di uno studio del 2014, ho avuto l'opportunità di ampliare tale lavoro di ricerca mediante la realizzazione di un nuovo *corpus* valido per la sfera castigliana e catalana, ponendomi sulla scia della continuazione monografica di un fenomeno allora poco studiato o almeno valutato principalmente da un'ottica storicista: le reazioni-irradiazioni, metamorfosi linguistiche e ibridazioni semiotiche del Futurismo nel mondo iberico. Aggiungendo 13 manifesti all'area testuale castigliana e includendo il manifesto *Full Groc* (1928) all'area catalana, oltre ad estendere l'arco storico di riferimento al 1928, ho tentato di individuare i percorsi di espansione linguistico-lessicale del Futurismo nella lingua letteraria spagnola e catalana del periodo (cf. Corsi 2014, 161-214). Incrociando i due *corpora* e sintetizzando le analisi condotte sulle occorrenze dei vari lemmi dalla Stefanelli e dal suo gruppo di ricerca con le mie proposte, è stato possibile identificare delle strategie compositive che il portoghese, il castigliano e il catalano condividono sul piano della rigenerazione lessicale: la risemantizzazione in chiave futurista di parole già esistenti (*dinamismo*, *dinamisme*, *dinámico*, *dinàmic*, *síntesis*, *síntesi*, *sintético*, *sintètic*, *simultaneidad*, *simultáneo*); la formazione di unità lessicali superiori o polirematiche (*palabras en libertad*, *dinamisme plàstic*, *dinamismo plàstico*, *doble dinamisme*, *imaginación sin hilos*, *lirisme sintètic*, *arte sintético*, *compenetración de planos*); il conio di veri e propri neologismi, soprattutto nei manifesti ultraisti di Torre

come il *Manifesto Ultraísta Vertical* o *Estética del Yoísmo Ultraísta* (*ultra, ultraísta, ultraico, porvenirista, devenirista, novidimensional, noviespacial, noviestructural, novimorfo, multiédrico, enespacial*); la creazione dei sostantivi doppi con base nominale del tipo N+N secondo un rapporto di straniata analogia semantica (nel portoghese spiccano quelli coniati da Álvaro da Campos, eteronimo di Pessoa: *Europa-aldeia, liliput-Europa, Portugal-centavos, cantores-videntes, conflagração-escárnio, homem-síntese, equação-lama, ideia-grão, síntese-subtracção*); la formazione di novità lessicali mediante prefissi come *anti-* (pensiamo al *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* composto nel 1916 da Almada Negreiros), suffissi (*-ismo/-isme*) e specialmente con prefissoidi e suffissoidi di origine greca attinenti alla sfera scientifica e tecnica in linea con la *Weltanschauung* futurista (*aero-, auto-, cine-, moto-, elettro-, -filo, -filia, -fono*).

Spostando in seguito l'interesse scientifico verso l'intelaiatura retorico-stilistica dei testi iberici e verso la loro dimensione verticale, ho classificato alcune isotopie figurative esaminando forme di *débrayage* ed *embrayage*, con particolare attenzione a quei processi di 'enunciazione enunciata' che imitavano e rimediavano creativamente la forza impressiva-persuasiva nonché la natura perlocutiva del modello italiano. Una delle finalità dello studio, indirizzato anche all'analisi degli effetti di sincretismo fra poesia, pittura, cinema e linguaggio della pubblicità presenti in vari calligrammi iberici, è stato osservare come il segno 'futurismo' e il segno 'avanguardia' percorrono nella penisola un processo traduttivo-interpretativo totale che assume tratti multiformi a seconda degli interpretanti culturali (ad esempio quelli castigliani, catalani, portoghesi o galiziani) con cui si incontrano-scontrano-intersecano, trasformandosi così in un nuovo oggetto di studio: i futurismi iberici.

L'ultimo trentennio è stato caratterizzato da un vasto proliferare di studi monografici sulle avanguardie iberiche e latino-americane, ristampe anastatiche di testi creativi o di riviste letterarie, epistolari, antologie poetiche che colmano vuoti generazionali contribuendo a riformare il canone e le relazioni fra centro e periferia.<sup>6</sup> La profondità di campo raggiunta grazie all'allargamento degli orizzonti critici permetterebbe oggi di insistere sul piano linguistico e parallelamente sulla semiotica della traduzione generando nuovi *corpora* basati su testi programmatici o manifesti dell'area iberoamericana e interrogabili mediante piattaforme digitali. Questo innescherebbe un ulteriore dialogo intertestuale e intermediale fra la penisola iberica e l'America Latina e una successiva collisione semiotico-

---

<sup>6</sup> Si segnalano due importanti antologie critiche richiamate nella bibliografia finale: l'aggiornata antologia sulla poesia ultraísta curata da Bonet nel 2012 e la più recente *Antología de la poesía vanguardista latinoamericana* (Bonet, Bonilla 2019).

culturale. Continuare a riflettere, ad esempio, sulla germinazione di costellazioni semantiche di termini d'avanguardia autoctoni, ma basati su isotopie stilistiche condivise che traducevano artisticamente le innovazioni formali dei movimenti europei, potrebbe essere il preludio alla concettualizzazione di un più attendibile e convergente polistema interletterario dello spazio iberico-iberoamericano concepito come *multiverso* transculturale-transmediale delle avanguardie storiche.

## 2 **Zeitgeist e cosmopolitismo: il poliglottismo culturale di Guillermo de Torre**

Gli Studi Iberici ben si congiungono all'instancabile attività critico-letteraria del proteiforme Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971). Testimone e protagonista diretto dell'Ultraismo e del fluire estetico europeo di inizio Novecento, poeta in contatto epistolare con un vastissimo numero di artisti internazionali, estensore di manifesti e creatore di neologismi, saggista, comparatista, fondatore insieme a Ernesto Giménez Caballero de *La Gaceta Literaria* e della longeva rivista argentina *Sur* (1931-70) con la collaborazione di Victoria Ocampo, ideatore della collana Austral per i tipi di Espasa-Calpe, membro fondatore della casa editrice Losada - faro dell'editoria latino-americana -, è stato sicuramente uno dei più importanti critici e mediatori culturali della sua epoca. Il suo imponente macrotesto critico composto da 23 monografie pubblicate fra il 1925 e 1970 e un corposo numero di articoli in rivista, copre circa un cinquantennio e possiede una profonda unità concettuale. Inquadrare le letterature e le arti plastiche mondiali con «una mirada superfronteriza» (Torre 1970, 263) connettendo fin dagli esordi il polisistema iberico con quello europeo e ispanoamericano è uno degli elementi tematici costanti, oltre all'afflato metacritico teso a definire la funzione del critico letterario, il ruolo del lavoro esegetico, dei suoi obiettivi e limiti. Nel libro *Las metamorfosis de Proteo* (1956), lo stesso autore aveva scelto il personaggio mitologico di Proteo come simbolo dell'attività scientifica. Proteo aveva la facoltà di conoscere il passato, il presente e il futuro: il tempo non aveva per lui nessun segreto; inoltre poteva trasformarsi in innumerevoli forme secondo il bisogno. Così il critico, secondo Torre, deve avere sia il dono della profezia sia la capacità di metamorfosi adottando la forma che gli è più congeniale in un dato momento. Il dono della profezia è la capacità di giudicare, collocare e dare valore, miscelando dati del passato e intuizioni del futuro. La metamorfosi opera invece su un doppio piano: la varietà dei punti di vista del critico e la moltiplicazione della sua soggettività. Senza sdoppiamento non si ha conoscenza e l'elemento unitario andrà ricercato nel proposito dello studioso che de-

ve mantenersi sempre lucido e saldo, nel «fiel de la balanza», poiché le metamorfosi sono soltanto «rostros distintos de un mismo espíritu de veracidad y libertad» (Torre 1956, 8).

A Torre – per il quale le riviste letterarie rappresentavano le fonti essenziali da cui partire per la realizzazione di una storia contemporanea della letteratura occidentale<sup>7</sup> –, si possono ascrivere l'uso estensivo e la consacrazione del gallicismo *avant-garde* in ambito iberico. Non solo, in Europa è considerato l'iniziatore delle serie bibliografiche e della filiera di studi critici novecenteschi volti a definire il concetto di 'avanguardismo'. Ce lo ricordano Renato Poggioli e Matei Calinescu:

La formula 'arte d'avanguardia' è patrimonio terminologico (e forse anche critico) quasi esclusivo delle lingue e culture neolatine. Il termine è per esempio usato con certa frequenza nella cultura spagnola ed ispanoamericana, dove Guillermo de Torre ne ha fatto uso ad insegna di un libro che studia con notevole acume numerosi movimenti e molti aspetti specifici dell'avanguardismo letterario: ma dove Ortega y Gasset, che è forse l'unico scrittore che abbia finora affrontato, seppure da una prospettiva particolare, la questione dell'arte d'avanguardia come problema d'insieme, ha sempre evitato quel termine, ed ha preferito invece 'arte disumanizzata' o 'arte astratta', 'arte nuova' o 'arte giovane', forse perché ha voluto sottolineare da un lato il radicalismo intellettuale di quell'arte, e dall'altro il fatto ch'essa coincide con l'avvento d'una nuova generazione. (Poggioli 1962, 18)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Poco conosciuta è la sua meticolosa ricostruzione del 98 letterario nell'articolo «La generación española de 1898 en la revistas literarias» (Torre 1941, 3-38).

<sup>8</sup> Riguardo alla questione terminologica Poggioli (1962, 18 ss.; corsivi nell'originale) precisa: «Il fatto che il termine si sia radicato meglio che altrove in Francia e in Italia, dimostra forse che la sensibilità alla questione implicita nel termine è più viva nelle tradizioni culturali specialmente consapevoli, come l'italiana, della problematica letteraria ed estetica; o come la francese, particolarmente inclinate a considerare sotto il punto di vista della socialità o della socievolezza (o del loro contrario) così arte come cultura. Forse si deve egualmente alla latinità linguistica della formula e del concetto quella difficoltà o resistenza che hanno loro impedito di attecchire in Germania, dove per un senso quasi morboso delle crisi della cultura, hanno predominato [...] denominazioni patetiche e problematiche [...] quali ad esempio Decadenza e Secessione. [...] Fatto ben più significativo, perché d'indole culturale e non politica, è la scarsa fortuna che il termine e il concetto hanno avuto presso culture come l'americana e l'inglese, dove la lingua o ignora la formula o la usa in varianti instabili, ora il francese *avant-garde*, ora l'inglese *vanguard*: e dove all'incertezza lessicografica s'aggiunge il senso palese dell'insufficienza semantica, che si rivela mediante l'uso di supplementi esplicativi e qualificativi, quali *the literary* o *the artistic advance-guards* [...] Ma l'avanguardismo angloamericano è in compenso meno teorico e cosciente, più istintivo ed empirico: lo scrittore o l'artista d'Inghilterra tende infatti non tanto a identificare logicamente, quanto oscuratamente a confondere, il problema dell'avanguardia con quello di tutta l'arte moderna».



In contemporary Italy, the 'historicization' of the concept of avant-garde is evident in the distinction that is usually made between the old '*avanguardia*' (frequently designed as '*avanguardia storica*') and '*neoavanguardia*' or, sometimes, '*sperimentalismo*'. A similar process took place in Spain, but there the notion of '*vanguardia*' was, from the very beginning, opposed to that of '*modernismo*'. Guillermo de Torre affirmed the international character of avant-gardism and studied it in his book *Literaturas europeas de vanguardia*. It is interesting to note that its recent enlarged edition, brought up to date, specifies in its title the *historical* intent of the author: *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965, 1971). The term '*vanguardismo*' is widely used by contemporary historians of Spanish literature: the fourth volume of the almost standard *Historia de la literatura española*, by Ángel Valbuena Prat, significantly bears the title: *Época contemporánea, o del Vanguardismo al Existencialismo*. (Calinescu 1987, 118; corsivi nell'originale)

*Literaturas europeas de vanguardia*, prima monografia di Torre e primo tentativo critico di sistematizzare i movimenti d'avanguardia europei, appare nel 1925, anno di fondazione della S.A.I. (Sociedad de Artistas Ibéricos)<sup>9</sup> e della pubblicazione in libro de *La deshumanización del arte* di José Ortega y Gasset.<sup>10</sup> In gestazione dal luglio del

<sup>9</sup> L'associazione fu creata a Madrid alla fine del 1924, con lo scopo di «incorporar el arte español a las vanguardias. [...] El horizonte de la actividad artística está por configurar. El único árbitro posible es un público informado», come si legge nel *Primer Manifiesto* S.A.I. pubblicato su *Alfar* nel settembre del 1924. Nei suoi dodici anni d'attività culturale, la Sociedad promosse riviste d'arte, artisti plastici iberici e varie mostre in Spagna e all'estero: a Madrid nel 1925, Barcellona (*Arte Catalán Moderno*, 1926), San Sebastián (1931), Copenhagen (1932), Berlino (1932-33), Parigi (*L'art espagnol contemporain*, 1936). Tra i vari intellettuali che sostennero la S.A.I. ricordiamo: Eugeni d'Ors, Juan de la Encina, Guillermo de Torre, José Ortega y Gasset, José Bergamín, Manuel Abril, Antonio Marichalar, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Barradas, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Marjan Paszkiewicz. Sulla S.A.I. si veda la tesi dottorale di Javier Pérez Segura (2003). Si segnalano altri importanti eventi del 1925: la conferenza sul Surrealismo che tenne Louis Aragon presso la Residencia de Estudiantes di Madrid; il Premio Nacional de Literatura che ottennero i poeti Rafael Alberti e Gerardo Diego; la nascita della rivista ultraista *Plural* (Madrid, 1925) diretta da César A. Comet.

<sup>10</sup> *Literaturas europeas de vanguardia* fu pubblicato dalla casa editrice madrileña Caro Raggio con probabile intercessione di Eugeni d'Ors. Il volume rimase pochissimo nelle librerie a causa delle poche migliaia di esemplari prodotti. Secondo le parole del figlio Miguel de Torre Borges, il titolo scelto era quello tipico di un best-seller e il libro «se lo leyó más de lo imaginable, se convirtió en una pieza rara, en algo mítico, incluso fue pronto 'saqueado' y el hallazgo de un solo ejemplar fue motivo de minuciosas búsquedas en librerías de viejo» (2001, 9). L'accattivante copertina tricolore disegnata da Francisco Boreas con tipografia Tea-Chest preludeva lo stile dei *Carteles Literarios* (1925-27) di Giménez Caballero. Definita dall'autore come «un friso exclusivamente reservado a las tendencias vivientes», l'opera è strutturata in tre parti precedute da un «Frontispicio». Nella parte I, «Gestas de vanguardia», Torre storicizza «El movimiento ultraista español», «La mo-

1920 sulla rivista *Cósmopolis* (Madrid, 1919-22), questo studio rappresentò per l'autore la porta d'evasione dall'ossessione per la rigenerazione del linguaggio poetico-letterario che portò alle estreme conseguenze nella silloge ultraista *Hélices* (1923):

Cierto afán de absoluto que entonces me poseía era incapaz de expresarse en los cauces líricos del lenguaje usadero. Un afán heroico de repriminizar el mundo, de volverlo a su primer albor, contem-

dadidad creacionista», «Los poetas cubistas franceses», «El movimiento Dada» e alla fine «El movimiento futurista italiano», considerato in quell'epoca, dopo l'estinzione del suo *periodo eroico* 1909-20 (De Maria 1968, XXXI), come l'orientamento d'avanguardia meno attuale, «un hecho ya admitido» che doveva già essere assimilato e sorpassato da coloro che intendevano portare avanti una linea estetica contemporanea (Torre 2001, 272). In *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) lo scrittore, seguendo «un sentido estrictamente histórico» (Corsi 2011, 91) e riconoscendo la grande influenza che il movimento italiano aveva esercitato su di lui e sul gruppo ultraista, collocherà il capitolo sul Futurismo in prima posizione: «En efecto, visto según la cronología, el futurismo es el primer movimiento de vanguardia; es el primero en instalar sus trincheras [...] en los nuevos y arriesgados territorios. En suma: abre la nueva *Sturm und Drang* de los ismos en los días de nuestro convulsionado, absurdo y admirable primer medio siglo. Sólo visto a esta luz, y 'cum grano salis', cabe aceptar la frase de un crítico italiano cuando afirma que nuestra centuria es futurista» (Torre [1965] 2001, 107). La parte II, «Desde el mirador teórico», contiene interessanti sezioni di natura estetologica come «Problemas y perspectivas del nuevo lirismo» dove 'el poeta más joven' sintetizza la metafisica orteghiana con le idee estetiche del poeta, romanziere, cineasta e critico franco-polacco Jean Epstein (Varsavia, 1897-Parigi, 1953), teorico della *photogénie* insieme a Louis Delluc e Béla Balázs e maestro di Luis Buñuel a Parigi; «La imagen y la metáfora en la nueva lírica», dedicata allo studio della «imagen pura», le nuove forme di aggettivazione poetica, la neologia, la neotipografia e dei suoi precursori, da Góngora fino a Mallarmé, Rimbaud, Saint-Pol-Roux, Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Paul Morand, Ivan Goll, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Pedro Garfias e Oliverio Girondo. Nella parte III, «Otros horizontes», sono presenti tre sezioni: «El sentimiento cósmico y fraterno en los poetas de los cinco continentes», dove si analizzano la poetica cosmica di Walt Whitman, alcune poesie di Majakovskij e Ivan Goll, l'Unanimismo francese, l'Imagismo anglosassone e l'Espressionismo poetico tedesco; «El nuevo espíritu cosmopolita», destinata a interpretare i concetti di 'cosmopolitismo' e 'universalità' attraverso la disamina delle opere di Valéry Larbaud e Paul Morand. «Cinegrafía», terzo e ultimo capitolo del volume, è la sezione più suggestiva se interpretata da una prospettiva inter- e transmediale *ante litteram* o, in modo più generale, se associata all'idea di «cultura convergente» (Jenkins 2006). Partendo dalla nozione di cinema puro e autonomo (l'espressione *cinéma pur* fu coniata dall'attore, sceneggiatore e regista parigino Henri Chomette, fratello di René Clair), Torre combina le sue teorie sulla settima arte insieme a quelle di Louis Delluc, Jean Epstein e Riccioito Canudo, affermando che «la joven literatura y el cine han de superponer sus estéticas» (Torre 2001, 427). Canudo (Gioia del Colle, 1877-Parigi, 1923), redattore del *Manifiesto delle sette arti* (1911), è considerato il primo intellettuale a sviluppare un pensiero critico e sistematico sul cinema, per il quale introdusse il termine *Settima Arte* (Mitry 1971, 10). Nel manifesto *La nascita della settima arte* (1921) prevede che il cinema avrebbe tradotto in sintesi le arti dello spazio e del tempo: le arti plastiche con la musica e la danza configurandosi così come nuovo mezzo d'espressione, «officina della immagini», «scrittura di luce». Il capitolo è suddiviso in cinque paragrafi: «Apologia del cinema» (dove si parla della nascente «filmofilia»), «Cinema y novísima literatura», «Del poema al film. Imágenes visuales», «Fotogenia de los primeros planos», «¿Hacia la pintura animada?». Sulla gestazione di *Literaturas* durante il periodo 1919-25, si veda la nota 2 del «Prólogo» alla riedizione del volume curato da José María Barrera López (2001, 13-14).

plando y sintiendo todo en estado dehiscente – según yo escribía entonces –, me parecía incompatible con cualquier forma vieja o nueva de poesía. [...] Porque yo vivía entonces el drama del lenguaje. Atravesaba por un período de una fobia incalculable contra el ‘lugar común’ – particularmente el literario –, y los giros cotidianos. Quería que todo sonase como si nunca hubiera sido dicho. [...] Era la tortura ante la imposibilidad de verterlo todo en palabras y formas no sóliticas. (Torre 1970, 18)

La vocazione critica si rivelò preponderante rispetto all’infervoramento giovanile per una lirica impossibile. Torre aveva una passione per la letteratura intesa in senso ampio, in tutti i suoi generi e sfumature. La critica intesa come sforzo di comprendere e valorizzare le novità letterarie europee gli sembrò un mezzo adeguato al fine di rappresentare, senza pretese di completezza, il quadro culturale più che mai florido di un’epoca fertile nelle invenzioni e produttrice di affascinanti manifestazioni artistiche, nonostante il clima di asfissia e isolamento culturale del primo dopoguerra. Le affinità e i parallelismi riscontrabili nelle letterature d’avanguardia dei diversi Paesi sono ascrivibili alla nascita di un nuovo spirito cosmopolita, che tende a espandersi al di sopra dei caratteri etnici distintivi delle varie culture. Facendo sua un’affermazione di Yvan Goll, per Torre era in fase di formazione una grande coscienza internazionale, grazie alla quale le letterature nazionali presto sarebbero state rimpiazzate da un’arte di portata mondiale. L’autore opera poi del distinguo tra la letteratura d’avanguardia e quella ‘romanzesca’, improntata all’esportazione ma priva di quei tratti di universalità, gamma di idee e soggetti poetici (a causa della limitatezza contenutistico-formale della maggior parte dei testi che compongono il genere) che invece contraddistinguono le opere di impostazione sperimentale.

El cosmopolitismo en el arte, y en ciertas expresiones líricas y novelescas de la literatura más reciente, no es una característica accesoria ni secundaria, sino algo consubstancial de las obras que condensan una pluralidad de panoramas. Nace de un sentimiento viajero, de una avidez nómada, de una aspiración ubicua vibrante, en el espíritu de ciertos poetas y novelistas. Por encima de las fronteras, sin hacer gestos de asombro, propios del turista pasajero, ante lo exótico, tienden más bien a aclimatarlo, colocando psicologías, costumbres y paisajes disímiles sobre el mismo plano, haciéndolo todo familiar y accesible. (Torre 2001, 411)

Avidità nomade e acclimatazione culturale: sono queste le caratteristiche costitutive di ogni genuina forma di cosmopolitismo, elemento paradigmatico della letteratura moderna. Il tipo umano del cosmopolita è uno degli elementi più rappresentativi delle letterature d’avan-

guardia, ed è nato correndo al ritmo veloce della modernità, grazie alla facilità e alla rapidità degli spostamenti, degli scambi di merci, idee e usanze. Causa ed effetto, allo stesso tempo, di questo universale sentimento cosmopolita è il poliglottismo, inteso sia come polemica contro il purismo linguistico e osmosi fra le lingue iberiche ed europee («no queda, no quedará una sola lengua pura en el orbe. La sintaxis se desgaja», Torre 2001, 413), sia come poliglottismo della cultura. Torre evidenzia che la sfera culturale occidentale ha mutato di forma, dunque il sistema dei linguaggi della cultura deve essere ampliato. La coesistenza di diversi tipi di metalinguaggio (pittorico, letterario, musicale, cinematografico) arricchisce la cultura e ne accresce la capacità di autocomunicazione. Esistendo in varie forme semiotiche, i testi si compenetrano e i procedimenti tecnico-formali trasmigrano da un medium all'altro producendo trasposizioni artistiche. Se, ad esempio, il cinema entrava nella poesia ed estendeva le sue possibilità espressive, in modo inverso, la lingua poetica dell'avanguardia penetrava entro il corpo dell'arte cinematografica degli anni Venti per rinnovarne i codici e rilanciare a sua volta il rapporto tra visivo e verbale.

*Literaturas europeas* esercitò una grande influenza sugli intellettuali iberici e latino-americani del periodo, tanto da istituire un vero e proprio canone: «Para nosotros fue una especie de biblia», confessa Alejo Carpentier (cf. Bonet 1995, 595). Nel «Prólogo» alla riedizione del 2001, José María Barrera López si occupa della ricezione storico-culturale del libro che rappresentò un «verdadero norte para los críticos de la época y excelente canon para establecer divisiones y subdivisiones en los diferentes ismos europeos» (2001, 13; corsivi nell'originale). Il ruolo di *trait d'union* fra la penisola e la cultura ibero-americana viene corroborato dalle numerose recensioni apparse su rivista, ovviamente non tutte favorevoli. Jorge Luis Borges, che recensì l'opera su *Martín Fierro* (Borges 1925), apprezzò sia la veemenza critica dell'allora venticinquenne Guillermo de Torre che l'analisi degli elementi retorici della poesia d'avanguardia, oltre all'ampiezza del suo angolo visuale che superava i confini nazionali per inserire in questo schema organico autori come Whitman, Rimbaud, Apollinaire o Julio Herrera Reissig. Su *Nosotros* Emilio Suárez Calimano, dopo alcuni rimproveri allo stile confusionario e non proprio impeccabile («estilo defectuoso», «desaliño», «desorden en la clasificación»), difende a spada tratta la capacità di «investigar, sentir y razonar» dell'autore (Suárez Calimano 1925). Non molto clementi, invece, le parole di Giménez Caballero su *El Sol*, che paragonava Torre a un provinciale Don Quijote, o quelle dell'ex compagno ultraista Eugenio Montes su la *Revista de Occidente*, che raccomandava all'amico di «abandonar de cuando en cuando el tono sostenido de la exaltación y aplicar la regla que define y mide» (Montes 1925, 128). Un atteggiamento, quello di applicare regole o imporre norme 'a priori', che Torre non applicherà mai nel suo sistema critico. Il punto di partenza

era proprio la sua visione particolare della critica, non soltanto concepita come analisi formalista, bensì come integrazione sintetica e traduzione metatestuale dell'opera e del suo autore dentro il contesto culturale circostante: con il proposito di situare un testo all'interno del tempo storico e dello spazio letterario, di valutarne l'essenza, i tratti innovatori, i processi di interazione e trasferimento con altri media, attivando un rapporto collaborativo con il lettore. Elementi che approssimano sensibilmente il sistema torriano alla fenomenologia di Ortega y Gasset e alle teorie estetiche di Jean Epstein, come ho tentato di dimostrare in un recente contributo (Corsi 2020).

Nonostante Torre non approvasse l'idea di disumanizzazione dell'arte considerandola un sistema epistemologico di eccessiva portata e sostituendola con il concetto di *desrealización*, il magistero del filosofo dell'Escorial si manifesta in varie sezioni dello studio. Nella sezione dell'introduzione intitolata «La crítica constructora y creadora», l'ultraista fa sue le celebri asserzioni contenute in *Meditaciones del Quijote* (1914), testo aurorale del pensiero orteguiano, per configurare la sua idea relativa alla comparsa di una nuova personalità nella storia della letteratura, quella del poeta-critico, stimolatore di «impulsos juveniles»:

La crítica, como nos aconsejaba Ortega y Gasset, debe ser «un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida». Suscribimos íntegra y férvidamente sus palabras: «Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir el autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura». En efecto, la crítica debe ser colaboradora más bien que intérprete de la obra glosada. Solo así, situada en un plano de tangencialidad anímica simpatizante, logrará penetrar abiertamente en las estancias de las modernas estéticas [...]. Y de esta suerte, por escalas ascendentes, el crítico podrá elevarse a la creación: la crítica no será esclava de su 'motivo', adquirirá alas: autonomía y valoración propia. (Torre 2001, 37-8)

Anche se intendeva pubblicare un libro di documentazione e di esegesi privo di solennità e dogmatismo e dedicato a giovani lettori «de alma ávida y aventurera» (Torre 2001, 58-9), un libro il cui scopo principale era quello di mostrare al pubblico la sua architettura interna, le tracce della metafisica della ragione vitale, l'esaltazione della vita, le critiche al razionalismo e al relativismo, la teoria dello *Zeitgeist* - «El deber de fidelidad a nuestra época» che Ramón Gómez de la Serna trasformerà in *Ismos* (1931) in un più generico «deber de lo nuevo»<sup>11</sup> - il prospettivismo della realtà, costituiscono le basi e il

<sup>11</sup> Nel «Prólogo» a *Ismos*, Gómez de la Serna cita *Literaturas europeas de vanguardia* dichiarando di voler studiare le influenze reciproche fra avanguardia letteraria e avan-

punto di partenza della sua ricerca. In particolare, due sono i concetti chiave che d'ora in avanti permeeranno in costante evoluzione semantica l'intero macrotesto critico dell'autore: il dovere di fedeltà alla propria epoca e la teoria dello *Zeitgeist*, di reminiscenza hegeliana, come alternativa al metodo sociologico delle generazioni letterarie. Da una parte l'idea di fedeltà all'epoca, ovvero affermare i valori e le caratteristiche spirituali della contemporaneità, valutandone al contempo la portata e le ripercussioni. Il dovere di fedeltà alla propria epoca è anche un atto d'insurrezione contro le gerarchie e i canoni prestabiliti, qualora non soddisfino i requisiti necessari alla nuova arte ma vengano forzosamente imposti da presunte autorità superiori. Le nuove generazioni devono apprendere a sentire la propria storicità, devono capire il loro ruolo inaugurale e interrompere la catena di trasmissione di vecchi dogmi culturali che è stata perpetrata nel corso della storia. Corroborando la tesi espressa da Ortega y Gasset in *El tema de nuestro tiempo* (1923), Torre si lamenta della situazione spagnola, in cui solo una ristretta minoranza ha saputo trovare un proprio repertorio intellettuale, ma volge il suo sguardo con speranza alla nuova generazione europea, che, dopo aver rotto il cordone ombelicale con la tradizione, aspira a essere sé stessa, instaurando tutta una nuova gamma di valori inediti: quelli della modernità. Lo *Zeitgeist*, «*espíritu de la época*» o «*aire del tiempo*», viene così definito:

algo indefinible con palabras concretas, algo tal vez incapaz de adquirir una corporeidad visible, mas cuyo efluvio espiritual, sin embargo, percibimos muy claramente. Es un conjunto de cualidades, una serie de rasgos fisiognómicos, mediante los cuales discernimos si una obra se halla o no próxima a nuestra sensibilidad, si es o no es verdaderamente coetánea nuestra. El aire del tiempo es una especie de modernidad difusa que integra por una parte la desconformidad radical con el pasado - sobre todo el inmediato - y, por otra parte, el anhelo de fraguar intactos módulos de expresión literaria y estética, el deseo de abrir nuevas vías al conocimiento y a la emoción. [...] Es algo que inevitablemente absorbimos en la atmósfera, como un perfume ozonizador. Lo asimilamos al asomarnos

guardia artistica: «Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca. Picasso dice que los literatos van detrás de los pintores; pero leyendo la historia de Apollinaire el precursor, se verá que todo nació en la invención literaria, y cuando vi por primera vez a Picasso, este me enseñó los libros de Max Jacob como sus libros de cabecera. [...] El libro de Guillermo de Torre, es un bello libro con todos los esquemas, escrito con juventud, con justicia, sobreponiéndose a todo. Es la guía de ferrocarriles que debe acompañar a este libro más monográfico». (Gómez de la Serna [1931] 2005, 299-301)

a un escaparate, al desvirgar un libro, al avistar un paisaje o una ciudad, al beber un vaso de agua. Es el común denominador espiritual de una serie de fenómenos contemporáneos. (Torre 1970, 55)

Il concetto acquisisce importanza per i giovani scrittori che, sentendosi impregnati da questa atmosfera e manifestando parallelamente il proprio genio individuale, si articolano come *Bund*, con un movimento omogeneo e un'affinità di principi ispiratori. La letteratura è arte temporale per antonomasia e ogni opera d'arte viene prodotta all'interno di un cronotopo insostituibile, come precisa Emilia de Zuleta:

surge con naturalidad un método para la comprensión del fenómeno literario, más fecundo en nuestra opinión, que el método de las generaciones: *el espíritu de la época*. La obra se produce en una situación espacial definida y en una demarcación temporal insustituible que no debe limitarse a lo sociológico, sino que debe ser entendida en el plano de la interpenetración de la literatura con el tiempo. Así el 'Zeitgeist' - dice Torre - se convierte en una clave magistral de interpretaciones. El fenómeno puede ser visto así en su amplitud máxima, pero desde su propio núcleo. De este modo se superan las limitaciones de otros métodos comunes: el sociológico, el impresionista, el estilístico y la crítica ontológica o 'new criticism', que atiende sólo a lo formal. Se niega, en consecuencia, la validez de los sistemas críticos que se plantean 'a priori' o en abstracto. La literatura debe determinar el método: a una literatura problemática [...] corresponde más bien una problemática de la literatura que una ciencia de la literatura. (1962, 21-2; corsivi nell'originale)

Basandosi su quattro opere di Ortega (le *Meditaciones*, *El tema de nuestro tiempo*, *La deshumanización del arte* e il saggio «Musicalia» del 1921), così come su *La poésie d'aujourd'hui* (1921), *La Lyrosophie* (1922) e sull'articolo «Le phénomène littéraire» (1921) di Epstein, Torre comincia, quasi *en passant*, a porre le basi della moderna estetica della ricezione, uno dei fondamenti della semiotica interpretativa. L'estetica della ricezione, il cui principale esponente sarà Wolfgang Iser, attribuisce al lettore e al momento della lettura un ruolo fondamentale nel processo di comprensione dell'opera letteraria. Iser concepiva i lettori come interpretanti, nel senso peirciano del termine, aprendo la strada al concetto di 'lettore modello' formulato da Umberto Eco in *Lector in fabula* (1979). All'inizio degli anni Settanta, Torre ricorda che l'importanza del ruolo del lettore è stata codificata ancor prima da Hans Robert Jauß. Nella prolusione celebrata presso l'Università di Costanza, «Literaturgeschichte als Provokation» (1967), Jauß affermava che la storia della letteratura è basata su un dialogo continuo fra l'opera letteraria e il pubblico dei lettori. Da parte sua, lo scrittore spagnolo si rende conto che così come erano cam-

biati la mentalità e l'afflato creativo degli artisti (l'arte stessa aveva perso il suo senso auratico), allo stesso tempo doveva variare l'atteggiamento del lettore-spettatore. Nelle opere del XIX secolo, si richiedeva al lettore soltanto la sua mera attenzione, la sua «entrega passiva» per giungere a una comprensione superficiale. Nei testi, non solo letterari, ma anche plastici, musicali, filmici dell'Arte Nuova la posizione spirituale passiva del destinatario doveva trasformarsi in attiva, al modo di una collaborazione supplementare. In accordo con Epstein, per Torre i moderni richiedono, per essere compresi, un lavoro intellettuale complementare: fra lettore e testo doveva attivarsi una sorta di «tangenzialità spirituale» (Torre 2001, 323-4).

Occorrerà attendere l'uscita del volume *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) per un quadro concettuale più esteso delle letterature d'avanguardia mondiali, una tassonomia che colmerà i vuoti e le imperfezioni di *Literaturas europeas de vanguardia*. Tuttavia, già nel 1925, lo spazio delle letterature iberiche e delle letterature europee d'avanguardia veniva interpretato dal giovane autore come un campo transnazionale in costante dialogo aperto e caratterizzato da una profonda cultura partecipativa.

## Bibliografia

- Barrera López, J.M. (2001). «Prólogo». Torre 2001, 13-28.
- Berghaus, G. (ed.) (2013). *International Yearbook on Futurism Studies*. Vol. 3, *Iberian Futurisms. Reactions to Futurism in Castile, Catalonia, the Basque Country, Galicia and Portugal*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Bohn, W.; Corsi, D. (eds) (2018). *Guillermo de Torre. Propellers: Poems (1918-1922)*. San Diego: San Diego State University Press.
- Bonet, J.M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*. Madrid: Alianza.
- Bonet, J.M. (ed.) (2012). *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Bonet, J.M.; Bonilla, J. (eds) (2019). *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Borges, J.L. (1925). «Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*». *Martín Fierro*, 20, 4.
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham (NC): Duke University Press.
- Casas, A. (2003). «Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico». *Interlitteraria*, 8, 68-96.
- Corsi, D. (2011). «Del Futurismo al Ultraísmo en España. Ideología y lenguaje futurista en *Hélices* de Guillermo de Torre». Ghignoli, A.; Gómez Menéndez, L. (dirs), *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Madrid: Vaso Roto, 89-106.
- Corsi, D. (2014). *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*. Roma: Aracne.



- Corsi, D. (2020). «*Literaturas europeas de vanguardia* (1925): un diálogo inter-medial con José Ortega y Gasset y Jean Epstein». García, C. (ed.), *Guillermo de Torre. 120 años*. Madrid: Albert editor, 273-94.
- De Maria, L. (1968). «Introduzione. Marinetti poeta e ideologo». *Filippo Tommaso Marinetti. Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, XXVII-C.
- Donnarumma, R.; Grazzini, S. (a cura di) (2016). *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*. Perugia: Morlacchi.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Epstein, J. (1921). *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence*. Paris: Éditions de la Sirène.
- Epstein, J. (1922). *La Lyrosophie*. Paris: Éditions de la Sirène.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. Paris: Éditions Seghers.
- Gómez de la Serna, R. [1931] (2005). «*Ismos*». *Obras completas*. Vol. XVI, *Ensayos I*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Jauß, H.R. (1971). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Lotman, J. (1993). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli.
- Mitry, J. (1971). *Storia del cinema sperimentale*. Milano: Gabriele Mazzotta editore.
- Montes, E. (1925). «Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia* (Edición Caro Raggio)». *Revista de Occidente*, 25, 128.
- Ortega y Gasset, J. [1925] (1987). *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez Segura, J. (2003). *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- Poggioli, R. (1962). *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: il Mulino.
- Sáez Delgado, A. (2015). «El laberinto del modernismo y la vanguardia en la Península Ibérica: *dramatis personae* eluso-español». *Revista de Filología Románica*, 9, 133-42.
- Stefanelli, S. (a cura di) (2007). *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Stegagno Picchio, L. (1989). «Il manifesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghesi». *Miscellanea di Studi in memoria di Melillo Erilide Reali*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 221-9.
- Suárez Calimano, E. (1925). «*Literaturas europeas de vanguardia* por Guillermo de Torre». *Nosotros*, 51, 104-6.
- Torop, P. (2000). «Intersemiosis and Intersemiotic Translation». *European Journal for Semiotic Studies*, 12(1), 71-100.
- Torre, G. de (1923). *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid: Mundo Latino.
- Torre, G. de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- Torre, G. de (1941). «La generación española de 1898 en las revistas del tiempo». *Nosotros*, 67, 3-38.
- Torre, G. de (1956). *Las metamorfosis de Proteo*. Buenos Aires: Losada.
- Torre, G. de (1961). *El fiel de la balanza*. Madrid: Taurus.
- Torre, G. de (1970). *Doctrina y estética literaria*. Madrid: Guadarrama.
- Torre, G. de [1965] (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor.
- Torre, G. de (2001). *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.

- Torre, G. de (2013). *Eliche. Poesie 1918-1922*. 2a ed. Trad. e cura di D. Corsi. Roma: Bibliotheca Aretina.
- Torre Borges, M. de (2001). «Preliminar». Torre 2001, 9-10.
- Zuleta, E. de (1962). *Guillermo de Torre*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.