Rovine e macerie. Appunti su un *topos* nell'estetica letteraria del *bando azul*

ANTONELLA RUSSO
Università degli Studi di Roma Tre
Università degli Studi di Salerno

Resumen
Este trabajo pretende estudiar la circulación y actualización de un *topos* clásico, el de las ruinas, dentro de la producción literaria de poetas y autores del llamado *bando nacional*, es decir, de los sublevados. El análisis evidencia la compleja recepción ideológica de la historia, del arte y de la tradición literaria, así como el valor simbólico de lugares como El Alcázar de Toledo, El Escorial, Castilla o Roma, dejando patente, en los autores analizados, el influjo del vanguardismo iconoclasta, de la herencia noventayochesca y de la imitación de los clásicos.

Abstract
Questo lavoro intende documentare la circolazione e attualizzazione di un *topos* classico, quello delle rovine, nella produzione letteraria di scrittori e poeti del cosiddetto *bando nacional*, cioè degli insorti durante la guerra civile spagnola e nell'immediato dopoguerra. L'analisi evidenzia la complessa ricezione e interpretazione ideologica della storia, dell'arte e della tradizione letterararia, nonché il valore simbolico di luoghi come l'Alcázar di Toledo, l'Escorial, Castilla o Roma, sottolineando, negli autori presi in esame, la presenza dell'iconoclastia delle avanguardie, della tradizione novantottina e della imitazione dei classici.

1. ROVINE E MACERIE

Il fascino esercitato dalla contemplazione delle rovine sulla sensibilità umana è testimoniato dalla presenza copiosa di manifestazioni letterarie ad esse relative. Il motivo si rivela polisemico e fecondo nella cultura e nella letteratura occidentale, in special modo quella umanistica e rinascimentale, come segnalato dalla quantità di documenti pervenuti e dagli studi che hanno provveduto a darne ragione. Dal Petrarca della "Lettera a Giovanni Colonna di S. Vito" e dalla Roma degli umanisti italiani, si è dimostrato vitale e suscettibile di numerose riscritture, attualizzazioni e ampliamenti semantici. In ambito iberico, ha trovato ampia accoglienza nella creazione in verso e in prosa, dispiegandosi lungo una geografia letteraria estesa, che va dalla Cartagine di Garcilaso, alla Troia di Lope, alla Toledo di Bécquer e alla Castiglia di Azorín e Unamuno.

Un'attualizzazione ancora non sufficientemente indagata, che il presente lavoro intende documentare, riguarda la letteratura e la poesia nata tra le file degli insorti durante la guerra civile spagnola e nell'immediata *posguerra*, che utilizza il *topos* ai fini del suo *parler guerre*,

Antonella RUSSO, "Rovine e macerie. Appunti su un *topos* nell'estetica letteraria del *bando azul*", *Artifara* 18 (2018) Contributi, pp. 99-115.
Ricevuto el 08/01/2018 · Accettato el 05/04/2018

praticando una mitografia combinatoria e ambigua, in cui è frequente l'accostamento, talvolta anche la confusione, tra il motivo delle rovine e l'attualità bellica delle macerie[1].

La contemplazione dei resti di battaglia non è affatto nuova, tanto che, secondo Macaulay (1953: 10), "It is pretty safe to suppose that the earliest ruin pleasure was inextricably mixed with triumph over enemies, with moral judgment and vengeance, and with the violent excitements of war". Durante la guerra civile spagnola, i racconti e le testimonianze fotografiche delle macerie e della distruzione causate dal nemico sono una costante della propaganda bellica di entrambi gli schieramenti, un'innovazione tutta novecentesca, quasi una prova della ferocia dell'avversario da diffondere nelle città della retroguardia. Squisitamente nazionalista, invece, è il "matriz sagrado" che tali testimonianze acquisiscono (Michonneau, 2017: 32). Come è stato segnalato (Urrutia, 2006), nel progetto ideologico di una parte degli *insurgentes,* furore e distruzione sono percorso necessario per il rinnovamento e anche nella creazione poetica la vittoria passa spesso attraverso la violenza. "[V]enid a levantar estos laureles / que nacen de la sangre", scrive Dionisio Ridruejo nel sonetto "En guerra"; "te conoció la sangre y desafía / la Historia en ti tu desazón colmada / mientras en paz el filo de tu espada / por molinos y huertos se confía" riecheggia "Al río Duero durante la guerra Española" (Ridruejo, 1940a: 27, 31)2. Gli autori falangisti che appoggiano gli insorti incarnano una controversa modernità reazionaria, che associa i ruggiti iconoclasti delle avanguardie al valore palingenetico della guerra e della distruzione[3]. Ad essere cantate sono le "ruinas violentas"(Michonneau,2017: 34): come si metterà in evidenza, si tratta piuttosto di macerie.

Tuttavia non è questa l'unica chiave. Come sottolinea Macaulay (1953: 234), "ruins are always on the wing" […] piece by piece they crumble away, or are transformed into something else, we stalk them down the centuries, surprising them at intervals, pinning them down, and in each stage they are less". L'estetica imperiale, che si andava affermando tanto in termini estetici che politici dal '36 in avanti, porta con sé una riscoperta della produzione poetica in cui si credeva potesse risiedere l'identità nazionale, così come la intendevano i vincitori (Wahnón, 1994; Cano Ballesta, 1994). Di qui, un'identificazione sempre più stringente con i valori, le forme e i temi della poesia *renacentista* e dei secoli d'oro. In molti casi, si tratta di un "aluvión de versos de exaltación nacionalista (Patria, Imperio, Cruzada, Raza…), plagados de abstracciones (el Hombre, la Familia, la Fe, el Paisaje…) y factura clasicista", come sottolineano Gracia y Ródenas (2011: 53), ma un'analisi attenta dei testi e degli autori rivela che dietro il retoricismo classicista si nasconde la profonda convinzione di "estar fundando una época completiva y segura para un relativo siempre" (Ridruejo, 1960: 114). Per Dionisio Ridruejo, ad esempio, la rifondazione poetica in prospettiva sempiterna non può che partire dai luoghi in cui la storia si è sedimentata e divenuta solida, fatta pietra, sineddoche ultima della storia. Le mura degli edifici, le colonne, si fanno porose: impregnate della poetica rinascimentale delle rovine, sono anche eredi della riflessione novantottina sul paesaggio, incarnata in quella Castiglia desolata, simbolo di una crisi identitaria collettiva, a cui i poeti e gli intellettuali del *bando azul* pensavano, a torto, di aver offerto un riscatto attraverso il processo di distruzione e ricostruzione architettonica e spirituale, fisica e mitica, della guerra civile.

---

[1]La produzione letteraria dei *sublevados* è copiosa, fortemente ideologizzata e, in generale, si nutre di miti e *topoi* ricorrenti. Tra gli studi che ben illustrano il fenomeno si segnalano Carbajosa 2003; Mainer 2013; Martínez Cachero 2009; Pérez Bowie 1983 e Rodríguez Puértolas 2008.

2L'immagine del sangue è ricorrente nell'intera raccolta intitolata *Poesía en armas*, dove Ridruejo riunisce una ventina di componimenti nati durante il conflitto. Si veda, ad esempio "Al 18 de Julio" (Ridruejo, 1940a: 18): "Pero la sangre nueva fue ganando / en pequeños arroyos de fiereza, / conmoviendo los hondos minerales, / las horas de la luz y la alegría / hasta que en anchos cauces derramada / llegó a mojar las ascuas del estío / con el anuncio rojo del aurora".

[3] Per approfondimenti sul rapporto tra avanguardie letterarie e movimento falangista si vedano Albert 2003 e Selva 2000.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

2. TOLEDO, NUOVA ACROPOLI

Agustín de Foxá, primo numero della rivista *Vértice*."Arquitectura hermosa de las ruinas", un titolo, un'immagine, una dichiarazione (fig. 1):

ARQUITECTURA HERMOSA DE LAS RUINAS

AGUSTIN DE FOXÁ

FIGURA 1

Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábisde quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota para practicar todos los salmos. Ambicionábamos a ofrecer claustros y columnas truncados, yesos y molduras caídos. Y era que España dormitaba. Eran ya muchos años de vistas panorámicas, demasiados kodaks turísticos contra la arquitectura militar de nuestros alcázares, excesivas palomas pacíficas en la cornisa de nuestros palacios [...]. Así nos querían los ciudadanos ricos de los países fuertes. Así nos amaban, en folklore desmayado de decadencia los hombres felices, ricos en escuadras de acero y en islas de canela. España pintoresca; fin de semana para álbum de fotografías, bailando flamenco, inmolando toros o cimbreando el talle de sus bailarinas ante los hombres rubios del Norte, con gesto generoso de conquistador. Pero Toledo ya está derruido; es decir edificado. España varonil, desvelada, inesperada, tiende sobre la mesa sus planos de ciudades en ruinas [,] exalta la arquitectura heroica de sus fortalezas minadas [...]. No os asusten camaradas, los jeremías aburguesados, los marxistas de la derecha [,] los agoreros tripudos y egoístas. Es mentira que España esté en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo. El peligro de la ciudad histórica, de una patria con abolengo no está en las ruinas sino en los museos. [...]. Benditas las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y

> la lucha y el alma de los hombres. Este Alcázar en ruinas pone en circulación caliente todos sus vetustos tesoros (Foxá, 1937)[4].

Quelle di Foxá, come osservava José Carlos Mainer, sembrano parole "arrancadas de un manifiesto surrealista o futurista con delirios políticos" (Mainer, 1967: 3). Si avverte innegabilmente in esse l'eco marinettiano di *Guerra sola igiene del mondo*, apocalisse dalle cui ceneri può sorgere un nuovo ordine. La fine del passatismo e della fruizione folcloristica della nazione sono l'estrema conseguenza del dibattito sulla decadenza spagnola aperto nel '98. Si distrugge e riedifica l'identità nazionale su basi nuove. La *pars construens*, tuttavia, non sempre è precisa. Non è un caso che, accanto ai successivi progetti di riedificazione, si manifesti da più parti la volontà di preservare lo stato lacero e rovinoso delle zone di guerra. Fino ad allora, il ricordo della distruzione si accompagnava alla speranza di ricostruzione piuttosto che a quella di conservazione e testimonianza della brutalità del nemico (Michonneau 2014: 27). Durante la guerra civile spagnola e, ancor più, nell'immediata *posguerra*, invece, anche sul piano politico, l'impegno per la restaurazione della patria secondo principi di razionalità ed efficienza si scontra con una parte di Spagna che vuole mostrarsi orgogliosamente campo di battaglia ferito. La mancata ricostruzione di Belchite è da intendersi in questo senso[5]. La rovina-monumento diviene il luogo in cui cristallizzare il ricordo traumatico e palingenetico della guerra e convive con le intenzioni e i progetti di riedificazione, che la rivista *Reconstrucción* ben documenta. "Ruinas, desolación, hedor y hambre. Pero ha nacido al mundo una nueva Acrópolis con otro Partenón": si legge in un articolo del 1941 (Arrarás, 1941). È una riproduzione altamente ideologizzata del dibattito che aveva visto contrapposti, in campo architettonico, il rovinismo romantico di Ruskin e il restauro stilistico di Viollet-le Duc. Nel giugno del 1937, qualche mese dopo l'articolo di Foxá, dalle pagine della stessa *Vértice*, Víctor d'Ors annunciava:

> Cuando las tierras de nuestra patria amanecen cada día con alguna ruina nueva formamos la voluntad de una reconstrucción desde los más profundos cimientos, como hemos conseguido la voluntad de una justicia desde la raíz [...]. Esta magna reconstrucción de España que prevemos tiene que realizarse en un estilo arquitectónico nuevo. A la vez español y moderno (d'Ors, 1937).

Le chiamano rovine e da esse nasce l'Impero, come dal sangue dei soldati la possibilità di una nuova vita per la nazione. L'estetica mutuata dal futurismo e dal fascismo– quest'ultima collegata a una certa "erotizzazione mitica della morte" (Silva, 1975: 155), a un'esibizione feticistica delle ferite– si innesta su una forte tradizione letteraria. La nazionalizzazione del paesaggio toledano, nello specifico, non è un elemento nuovo (García Álvarez, 2007). Malinconica, addormentata sulle sue pietre gloriose, priva di moderne industrie, Toledo appare già agli intellettuali di inizio secolo come la città simbolo dell'antico splendore, compendio di civiltà, simbolo di decadenza nazionale: Azorín e Baroja vi soggiornano brevemente, stanchi dell'ambiente della capitale, raccogliendo le impressioni del viaggio in un numero della rivista *El Mercurio* (marzo 1901), dedicato a El Greco e a Toledo. In *Camino de Perfección*, la città si presenta severa e maestosa, ma allo stesso tempo mortifera: "desde la cuesta del Miradero tomaba el paisaje de los alrededores un tono amarillo, cobrizo, como el de

[4] La rivista *Vértice*, come molte pubblicazioni dell'epoca, presenta pagine non numerate. Per questo, per gli altri testi apparsi nella rivista e nelle coeve *Reconstrucción*, *Horizontes* (antesignana della più nota *Horizonte*), *Escorial*, non sarà possibile indicare nelle citazioni i numeri di pagina.

[5] Sulla vicenda e sul significato delle rovine di Belchite come luoghi di memoria si veda Michonneau 2017.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

algunos cuadros del Greco, que terminaba al caer la tarde en un tinte calcáreo y cadavérico" (Baroja, 1993: 188).

In una piazza della Toledo del XIX secolo, "[d]iseminados por el suelo, medio enterrados unos, casi ocultos por las altas hierbas los otros", Bécquer vedeva "una infinidad de fragmentos de mil y mil cosas distintas, rotas y arrojadas en diferentes épocas a aquel lugar, donde iban formando capas en las cuales hubiera sido fácil seguir un curso de geología histórica" (Bécquer, 2010: 96). Nella *Historia de los templos de España*, redatta dal sivigliano, chiudono la sezione dedicata a San Juan de los Reyes le "Reflexiones sobre sus ruinas". Si tratta di un'accorata difesa delle vestigia dell'edificio, luogo isabellino, distrutto dai francesi in un incendio nel 1810, che ispira alla sensibilità romantica del poeta meditazione e compassione:

> Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor, heme aquí entre vosotros. Salud, compañeros de la meditación y la melancolía, salud. Yo soy el poeta... El poeta, que no viene a reducir vuestra majestad a líneas ni vuestros recuerdos a números, sino a pediros un rayo de inspiración y un instante de calma. Bañad mi frente en vuestra sombra apacible, prestadme una rama de vuestros sauces para colgar mi laúd, haced que la melancolía que sueña en vuestro seno me envuelva entre sus alas transparentes, que yo al partir os pagaré esta hospitalidad con una lágrima y un canto (Bécquer, 2004: 706).

E più avanti:

> El alto silencio del abandono vive ahora en vuestros muros, entre cuyos sillares crece la yedra que da sombra al nido de la golondrina, hecho de leves plumas, sobre el dosel de las estatuas. La brisa del crepúsculo murmura un cantar misterioso en las frondas de vuestros sauces, y una tinta azulada y melancólica baña en tenue vaguedad el interior de vuestro templo. El poeta os ama porque vosotros habéis sufrido, y en su alma vibra siempre una cuerda simpática al dolor (Bécquer, 2004: 711-712).

L'estetica falangista era perfettamente consapevole di questa geografia letteraria e la modellava a proprio vantaggio. Nel primo ed unico numero che la rivista *Horizontes* publicò nel gennaio del 1938, Agustín de Foxá firmava un articolo intitolato "Toledo, cuna del Imperio". Qui ripercorreva le età dorate della storia della città, cominciando da "Toledo, romano, chato con restos de termas y la sequedad de los cardos y de las ortigas en mármoles nostálgicos de frescas aguas y cuerpos desnudos", passando per la città imperiale e poi per la azoriniana piazza Zodocover. Inutile cercare quella Toledo in Toledo, sembra dire il poeta. La città, reputata straniera alla nazione come la nazione è straniera a sé stessa, era divenuta, a suo parere, cartolina per i turisti, ridotta a "Kodaks de los ingleses en San Juan de los Reyes" (Foxá, 1938). L'assedio e la conseguente conquista feroce da parte di Moscardó viene a configurarsi, invece, come l'inizio di una nuova epoca, di rifondazione imperiale e squisitamente spagnola, riscattata dalla distruzione napoleonica a cui alludeva Bécquer e dall'atmosfera mortifera della narrativa del '98: "El Alcázar dolido, retorcido, vigas de hierro en espiral caliente, las columnas truncadas, el yeso, el pimentón del ladrillo, y descolgados sin cortinas ni palmas [...] Toledo rescatado" (Foxá, 1938). "Y hoy, con sus ruinas, roto su Alcázar, turbio y tibio a la vez el Tajo –sangre de herejes en sus aguas- otra vez guarda con sus ruinas el destino de España que hoy resucita sobre las piedras santas de historia de su Alcázar" si legge in un articolo di Santos Martín de Diego, pubblicato nello stesso numero della rivista (Martín de Diego, 1938).

Nella propaganda falangista, l'episodio storico diviene un mito dotato di straordinaria duttilità artistica. Luogo di consacrazione delle gesta dell'allora colonnello Moscardó, soggetto

fecondo dell'iconografia dei *sublevados* cui si ispirarono Josep Maria Sert, Ignacio Zuloaga, Carlos Sáenz de Tejada o Domingo Viladomat, l'Alcázar di Toledo si proponeva, anche al termine del conflitto, quale luogo ideale in cui dar forma letteraria e architettonica alla poetica delle rovine, all'immaginario fotografico e cinematografico della guerra civile, alla speculazione letteraria sul fascino dei resti della battaglia e al progetto teorico di uno spazio da non ricostruire, da consegnare scomposto al ricordo e al passare del tempo (Llorente Hernández, 2000; Reig Tapia, 1998). Già nel 1937, l'edificio viene dichiarato Monumento Nacional, con la creazione di un Museo del Asedio, e rientra in una delle "Rutas de guerra" organizzate dalla Dirección General de Turismo (Poutet, 1995; Basilio, 2006). Il drammaturgo e poeta Eduardo Marquina scrive una sceneggiatura cinematografica intitolata *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*, mentre il film *L'assedio dell'Alcázar*, del regista italiano Augusto Genina, distribuito in Spagna con il titolo *Sin novedad en el Alcázar*, vince la coppa Mussolini a Venezia, nel 1940.

L'episodio dell'assedio e della presa di Toledo circola ampiamente nella poesia degli insorti, da Eduardo Marquina ("El Alcázar de Toledo"), a Gerardo Diego ("Elegía heroica del Alcázar"), a Manuel Machado ("Tarifa-Toledo"). "Ante las ruinas del Alcázar", di Mariano Tomás, incarna la connessione profonda tra resti eroici e sacrificali, rovine e macerie, di cui è intrisa la retorica nazionalista:

España volvió a ser Guzmán el Bueno,
hueso y carne otra vez, tiró su daga
y, en las entrañas la terrible llaga,
veló el dolor tras el mirar sereno.

Resultó Numancia, rugió el trueno
que alumbró de Cortés la noche aciaga...
¡Y el claro sol de ayer ya no se apaga,
que amaneció de resplandores lleno!

¡Nunca otro Alcázar tuvo esta fortuna!
Ocaso y alba en el imperial recinto;
tumba de Imperio y de otro Imperio cuna

No llores por la piedra derruida,
que esta mansión del César Carlos Quinto
se dio la muerte para hallar la vida (Urrutia, 2006: 72).

L'Alcázar è luogo ricorrente, tuttavia la circolazione del *topos* è più ampia. Alfredo Marquerie ne dà prova nella "Elegía a las ruinas de la ciudad universitaria", altro spazio simbolico, stavolta per la battaglia di Madrid, in cui si affrontarono, a poche centinaia di metri, le due forze in campo. Era stata la monarchia alfonsina a dare inizio al progetto della cittadella degli studi e la maggior parte degli edifici non era stata neppure inaugurata quando venne ridotta in macerie dagli scontri:

Lo que un rey, en la arcilla de su sueño
modelando maquetas de futuro
pensó hacer colmenar de mocedades,
era, en mayo, cartel claro, risueño,
un once que anunciaba lo inseguro
del premio en lotería, soledades
son hoy, ruinas hostiles
armadas de fusiles,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

donde horada la guerra sus cubiles.
Universa ciudad para estudiantes
de cemento y cristal. Limpia oriflama
de juventudes con "sport" moreno.
Vientos tonificantes
del azul Guadarrama,
aulas y facultades sin estreno;
ahora aborto de piedras humeantes.

En sabio escombro perderán sus dudas
las ametralladoras tartamudas
dolor sobre el amor —sacro misterio—
sobre esta ruina nacerá el Imperio
(Marqueríe, 1937).

Anche qui i resti della città universitaria si configurano come basamenti per la costruzione di un nuovo impero, ma sono anche "ruinas hostiles", "aborto de piedras humeantes". La volontà di distruzione del monumento, cara al futurismo (Albert, 2003), è presente ma accettabile nella misura in cui colpisce i simboli del passato non in quanto tale ma perché "straniero", come la Toledo snaturata perché marxista, non più romana, imperiale o spagnola. Non è l'antico il bersaglio,ma il nemico, *afrancesado* o *bolchevique*. Per questa ragione, l'estetica del *bando azul* e di Foxá non può essere considerata alternativa, antitetica o di superamento rispetto alla riflessione rinascimentale sulle rovine antiche, come sostiene in parte Albert (2003: 398). Nostalgico conte madrileno che canta i treni di Soria dimenticati e le vecchie case con odore di archivi e naftalina, la ricezione dell'antipassatismo futurista non può che essere per lui spuria, nonché mediata dall'estetica dell'imperialismo falangista6.

È un altro l'elemento dell'attualizzazione del *topos* delle rovine durante la guerra civile che richiama specialmente l'attenzione: la distruzione che esse qui incarnano non è effetto del tempo, ma è dovuta a un avvenimento vicino. Altrove è *Chronos* ad interagire con le vicende umane, qui no. Sebbene non esista una linea di demarcazione in grado di stabilire quando una costruzione acquisisca lo status di rovina, la lontananza è un fattore determinante per la percezione di queste ultime come oggetto che emana fascino e bellezza: "non è possibile sognare in pace davanti a delle rovine recenti, che parlano di massacro", scrive Starobinski (2008: 155)7. Su frammenti vicini e dolorosi, invece, si alza il canto di molti poeti falangisti. Le chiamano rovine: sono, piuttosto, macerie.

3. DALL'ESCORIAL A ROMA

Ad ampliare l' attualizzazione del *topos* delle rovine, senza venir meno ai postulati ideologici dei *sublevados* è Dionisio Ridruejo, in una serie di componimenti poetici confluiti in *Poesía en guerra* e, soprattutto, in *Sonetos a la piedra*. Risalenti al periodo compreso tra il '35 e il '42, nel pieno delle inquietudini politiche e intellettuali dell'autore, questi ultimi nascono prima e durante il conflitto e vengono pubblicati nel 1943, accompagnati da significative illustrazioni di José Caballero (fig. 2 e fig. 3)[8]. Alcuni di essi vedono la luce su riviste come

6 Non sono pochi i componimenti poetici in cui il conte canta precisamente l'antico, alcuni dei quali raccolti nei *Poemas a Italia* (1941). Un'antologia poetica recente di Foxá è quella pubblicata da Renacimiento, con prologo di Luis Alberto de Cuenca (Foxá, 2005). Più in generale, sullo scrittore si vedano: Bauer-Funke1998; Santiáñez 2000; Siles 2003; Amat 2010; Russo 2012.

7 Il criterio della temporalità era sottolineato anche da Simmel (1965: 259-266).

8 José Caballero (1915-1991) fu pittore e artista grafico tra i più influenti del surrealismo spagnolo. Cresciuto con

Vértice, che nel numero inaugurale accoglie, accanto al già citato "Arquitectura hermosa de las ruinas" di Foxá, il sonetto "A la columna en el llano"di Ridruejo (fig. 4).

FIGURA 2

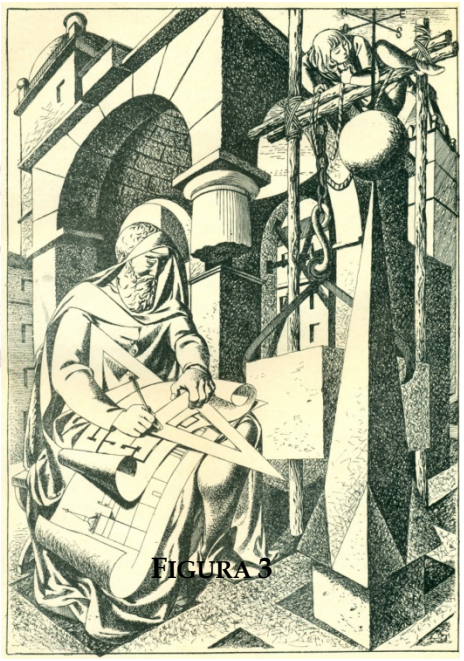

FIGURA 3

FIGURA 4

Vázquez Díaz, educato alle avanguardie da Adriano del Valle, negli anni trenta lavora con Lorca nel Teatro Universitario La Barraca, per gli allestimenti di *El Burlador de Sevilla*, *Las Almenas de Toro* e *El Caballero de Olmedo*, poi per *Bodas de Sangre*. Illustra *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* e collabora con alcune riviste di primo piano dell'epoca come *Caballo verde para la poesía e Cruz y Raya*. Sono anni di fervide relazioni intellettuali con Neruda, Alberti, Buñuel, Maruja Mallo (Caballero, 1983). Durante la guerra civile si trova a Huelva; sue collaborazioni appaiono in diverse riviste dei *sublevados*: *Vértice*, *Horizonte*, *Y*. La sua lunga traiettoria artistica è ben sintetizzata in Caballero 2014.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

Altri componimenti vedono la luce in *Escorial*, pubblicazione dell'immediato dopoguerra che Ridruejo contribuì a fondare, redigendone anche il manifesto, che è di per sé una dichiarazione poetica:

> Escorial, porque las cosas son nombre y por él se conocen y se obligan. Escorial, porque esta es la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de grandeza y explicacion de su sentido. El Escorial que es –no huyamos del tópico– religioso de oficio y militar de estructura: sereno, firme, armónico, sin cosa superflua, como un Estado de piedra. Magno equilibrio del tiempo: ni solo panteón, ni solo residencia, ni solo disparatada y alta porfía; sino equilibrio y forma de todo ello: edificado sobre los muertos como señal de estar legítimamente enraizado en lo propio y servido por la substancia de lo ejemplarmente pasado, pero entero, vivo, practicable para el uso del tiempo y extremado de altura, escudriñante y ambicioso como quien, comenzando en la memoria, no vive sino para la esperanza (Ridruejo, 1940b).

I componimenti di *Sonetos a la piedra* proiettano sulla pagina l'utopia di una Spagna eroica e monumentale, di cattedrali e terre arse, monasteri e rocce. Una metrica severa, perfettamente conchiusa, veicola il messaggio ideologico di un ritorno all'età imperiale, attraverso il recupero dei suoi riferimenti poetici, Garcilaso *in primis*. Scriverà lo stesso Ridruejo:

> Lo que otros llamarían frío es para mí integridad: condición diamantina [...]. Garcilaso es un castillo cerrado y puro, en el que el tiempo no hace mella ni abre resquicios: todo el hombre pero ensimismado. Esto sucede porque Garcilaso se siente seguro de su mundo. Porque su época es *completiva*, ascendente y absolutamente firme, almenos para él, para un soldado del César, para un noble de Castilla, para un español del Siglo de Oro del poder [...]. Desterrado en el Danubio o amador en Nápoles, como la época no le aflige, puede existir él sólo, serena o apasionadamente. Y nos cuenta sus penas de amor, que no son de tiempo alguno, que son del hombre entero no escindido por el tiempo (Ridruejo, 1960: 111).

Non è un caso, dunque, che l'intera raccolta sia stata considerata intrisa di un *garcilasismo* precoce, quello che nel giro di qualche anno porterà Ridruejo a integrare, seppur marginalmente, quel gruppo di poeti riuniti intorno a *Garcilaso* (Fornieles Alcaraz, 1981; Martínez Cachero, 2005)9. Del resto, sebbene acquisti vigore a partire dalla creazione della rivista, la tendenza si era già manifestata alla vigilia del centenario garcilasiano del 1936, raccogliendo favori anche in Alberti o Miguel Hernández (Paulino Ayuso, 1997; Cano Ballesta, 1972).

Ridruejo inaugura il suo libro poetico con una eloquente dedica alla pietra: "yunque del aire", "vertical ambición de eternidades", essa è il materiale di cui è fatta la vecchia Spagna "armadura de siglos" che genera la nuova (Ridruejo, 1943: 5)10. Sulla pietra, come un martello, agisce il verso, per scolpirsi nella sua "carne reposada", di serena bellezza. Granitica presenza della sierra, modellata struttura di ponte, vivace forma di mulino: l'intero territorio nazionale si struttura per blocchi materici, che si impegnano, eretti, a far fronte all'eternità. Disabitato è l'intero paesaggio, uniche umane tracce quelle dell'architettura: a Santiago de Compostela, a Toledo, a Segovia, nei giardini e nelle mura dell'Escorial, che riafferma il suo valore precipuo

9 Così Ridruejo (1960: 113-114): "la garcilasiana juventud poética […] vivió [...] una ilusión garcilasiana. El poeta, en guerra o cautivo, vivía de esperanza y exaltación. Esperaba y esperaba demasiado. Creía, porque quería, estar fundando una época completiva y segura para un relativo siempre".
10 "Primer soneto".

nell'estetica del fascismo, come l'aveva teorizzato precocemente Giménez Caballero (Giménez Caballero, 2009; Wahnón, 1994)11.

Armonia e monumentalità verticale delle forme si alternano all'orizzontalità arida della pianura, la rigidità della creazione compiuta, "plana y fría", alla sostanza vissuta della materia, "carne tan madura". È radicata e svetta ogni costruzione, fedele alla terra, si confronta con l'altezza per disfida. "Piedra, serena piedra ante mismanos" è quella del giardino del monastero, dove l'acqua rispecchia il profilo incerto della materia, in una rarefatta atmosfera di magnolie. Ma è un attimo, prima che, alta e severa, si riaffermi la quieta grandezza del paesaggio: "pero arriba el silencio edificado / triunfa en la soledad con entereza / y todo está presente y alejado"(Ridruejo 1943: 41)12. Qua e là, le pietre sono resti: "una espadaña" senza campana, "despojada del bronce y la materia", "viuda del tiempo" (Ridruejo, 1943: 16)13, una statua gotica, quella di una donna nuda, la vittoria di Samotracia. Ma non affiora in esse il senso rovinoso delle cose: "Impenetrable, encasillada, ensaña / en árido desdén duelo sereno / esta firmeza helada, este alto y pleno / vigor que de su ruina se acompaña" (Ridruejo, 1943: 9)14. Vestigia, antichità: la contemplazione suscita ammirazione verso la magnificenza dei tempi che furono. È il modello rinascimentale, che proclama la superiorità della bellezza rispetto al Tempo e riempie l'immagine delle rovine di un contenuto eroico, di emozione composta di fronte allo splendore dell'antico. Pochi scenari escono dalla geografia spagnola e si situano, eloquentemente, in luoghi cari alla storia nazionale: la Palermo imperiale, Firenze, la cattedrale di Colonia. Roma è protagonista di uno di questi, in cui Ridruejo mostra la persistenza del motivo classico delle rovine, facendo riferimento a una delle sue attualizzazioni topiche:

De sostener un cielo ya vencido
gemían tus columnas sin altura
y sin ansia el ciprés donde se apura
el lamento del agua sin oído.

Ya la estatua, el palacio y el gemido
despojaban de oficio tu hermosura,
ya dejaba tu noble sepultura
descansar la costumbre en el olvido.

Pero la muerte sube hacia la vida
por siete cumbres de cansado brío
y te devuelve el tiempo, renacida,

11 Più in generale, secondo Varela (1999: 183), "El Monasterio del Escorial es, juntamente con Toledo, otro símbolo privilegiado de España. Tras las leyendas románticas, las del monarca sombrío y el agobiante panteón, El Escorial va a convertirse en uno de los lugares favoritos del nacionalismo español. Ya fuera por intelectuales como Unamuno, Ortega, Cossío o Azaña, ya por el catolicismo político y la Falange, el monasterio será glosado desde ángulos políticos muy diversos, ensalzado en todo caso como representante de una época de gloria española; monumento al que había que peregrinar para empaparse de la historia, de la energía que acumulaban las viejas piedras". Si veda il componimento di Ridruejo "Al Monasterio de El Escorial" (1938): "Monte ordenado en líneas de llanura, / ¡oh gigante rendido a la armonía!, / mar y bosques de piedra bajo el día, / base de cielos en la noche oscura. // ¡Qué entereza! Tu carne tan madura / para la eternidad ¡qué plana y fría! / Qué segura en las torres tu porfía / y qué fiel a la tierra tu armadura! // Unidad de los siglos y las formas, / en desnudo paisaje con medida. / Cuerpo de razas que en tu mole informas. // Constancia y ambición, si grave erguida. / ¡Oh tiempo de las sangres y las normas! / Cumbre de muertos en eterna vida".Inizialmente pubblicato su *Vértice*, il componimento entrerà a far parte della raccolta *Sonetos a la piedra*, con disegni originali di José Caballero.
12 "En el jardín de los frailes".
13 "A la Espadaña de piedra sin campana".
14 "A la cantera".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

sobre la lenta juventud del río.
Y, eterna más que el mármol tu medida,
renueva su presencia el poderío (Ridruejo, 1943: 25)[15].

Nelle prime due quartine del sonetto, la Roma di Ridruejo è colonna vinta, statua corrotta, palazzo in rovina, *fragmenta*. L'avverbio "ya" rivela l'inattesa deperibilità delle cose, il "sin" privativo, l'uso di termini appartenenti al campo semantico della sofferenza e della perdita —"vencido" "gemían", "lamento", "despojaba" "dejaba", "sepultura", "descansar"— rafforzano ulteriormente il messaggio. Tuttavia, energicamente, l'avversativo "pero", che apre la prima terzina, inaugura una nuova fase: il poeta chiama e mette a confronto, fuori da ogni metafora, i due poli della questione, la morte e la vita, decretando in un solo verso, il nono, la vittoria della seconda sulla prima. C'è spazio, allora, per il lessico del risveglio, della riappropriazione —"sube", "devuelve", "renacida", "juventud", "eterna", "renueva", "presencia", "poderío"— che tuttavia non appare qui sfrontata esaltazione, mediato com'è da una serie di immagini ossimoriche, che ne ammorbidiscono le vette: il "cansado brío" dei colli, la "lenta juventud" del fiume. Il riferimento, chiarissimo, è alla Roma rinata alla storia per merito del fascismo, che si mescola alle suggestioni quevediane, queste ultime segnalate dal poeta stesso (Ridruejo, 1976: 12).

La forma metrica del sonetto e la poetica del Ridruejo di quegli anni confermano, sul piano formale, un trattamento rinascimentale del tema della pietra e della rovina. "Superbi colli, e voi sacre ruine" scriveva Baldassarre Castiglione, riferendosi alla Roma in decadenza. Nel seguire Castiglione, Cetina componeva "Al monte donde fue Cartago", cambiando la topografia e diffondendo un'immagine che grande fortuna trovò nella poesia dei Secoli d'Oro (López Bueno, 1990). La poesia spagnola del Rinascimento aveva desunto dal modello italiano la configurazione metaforica e topica preferendo, salvo qualche caso, le rovine di Cartagine a quelle della città eterna. Fu probabilmente l'influenza di Garcilaso, del sonetto "A Boscán desde la Goleta", a introdurre una geografia diversa. Fu la possibile visione della città durante un viaggio al seguito di Carlo V o furono le circostanze storiche del recente sacco di Roma a modificare l'allusione. Il sivigliano Fernando de Herrera includeva il sonetto nelle *Anotaciones a Garcilaso* e ne componeva uno proprio, suscitando ammirazione e imitazione tra i poeti andalusi del XVI e XVII secolo. Alla maniera di Cetina e Castiglione, nei suoi versi passato glorioso e presente nefasto si mescolavano a considerazioni di tipo amoroso, anche se il paesaggio architettonico si faceva molto più scarno, attivandosi quasi per sineddochi amare: la "rota y cansada pesadumbre", i "quebrados arcos y deshechos" e l'anfiteatro che è "abierto cerco de espantosa cumbre"(Herrera 1985: 451). Anche la geografia era cambiata: seppur non menzionata, era probabilmente l'antica Itálica lo scenario del sonetto, che diveniva, a partire da questa realizzazione, luogo privilegiato della riflessione filosofica sulla natura del tempo nella poesia barocca, soprattutto andalusa (Cortines 2010). Medrano, più avanti, ne precisava la dimensione spaziale, Juan de Arguijo ne offriva una realizzazione testuale originale, Rodrigo Caro, con passione archeologica, consegnava alla storia della letteratura la sua formalizzazione più nota16. Nel corso del Seicento, i modelli barocchi provvedevano ad

15 "A Roma".
16 "Estos, Fabio, ay dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa. / Yace el temido honor de la espantosa / muralla, y lastimosa/reliquia es solamente. / De su invencible gente / sólo quedan menorias funerales / donde erraron ya sombras de alto ejemplo. / Este llano fue plaza, allí fue templo; / de todo apenas vemos las señales. / Del gimnasio y las termas regaladas / leves vuelan cenizas desdichadas; / las torres, que desprecio al aire fueron, / a su gran pesadumbre se rindieron"(Caro,1923: 280-306). I versi furono erroneamente attribuiti a Francisco de Rioja, finché il ritrovamento di quattro inediti dimostrò che Rodrigo Caro ne era l'unico autore. Delle cinque redazioni totali che ebbe il componimento, la citata, che è l'ultima, è considerata

eleggere l'immagine delle rovine quale correlativo oggettivo di una problematica più complessa, che muoveva dalla nostalgia di un passato mitico per concentrarsi sull'aspetto degenerativo, sulla constatazione dell'inesorabile passare del tempo. Famosa è l'allocuzione di Quevedo, *laudatio* e *lamentatio*, sulle rovine della città eterna: "¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente, / lo fugitivo permanece y dura" (Quevedo, 1995: 261), che si inseriva in un più generale senso dello scorrere rovinoso del tempo.

Hernando de Acuña, Cetina e Fernando de Herrera, che tanto hanno contribuito alla diffusione del *topos* barocco delle rovine, sono anche i cantori dell'Impero, riferimenti costanti e riconosciuti della poetica di Ridruejo, anche se il poeta non può accogliere ora la lezione barocca della *vanitas*17. Accenna appena a qualche passaggio di quel *continuum* che coinvolge la pietra dall'architettura alla natura, trattenendosi al di qua della partecipazione, nel ruolo di osservatore:

A una ruina (En Mérida)

Fuiste en la tierra creación conclusa,
distinta, inteligente, y descifrada,
cabal y sin futuro; al fin pasada
y desterrada al fin, y al fin ilusa.

De un tiempo usó la eternidad tu musa,
mas fuiste con el tiempo amortajada
y la materia fue materia y nada
y ni aun recuerdo la razón confusa.

La piedra que fue grada es ya ladera,
de nuevo entrañas de colinas, rota
escoria o aluvión si persevera.

Más que tu idea al sol la hierba brota.
Si algo es forma, es dolor y nada espera.
Tu olvido está en el aire y tú remota (Ridruejo 1943: 22).

La Natura ha assimilato qui la creazione dell'uomo, il teatro romano di Mérida, riappropriandosi progressivamente della pietra: ciò che fu arte è ora pezzo di collina, "entrañas", su cui, più che il ricordo, sboccia l'erba, secondo un'immagine di transitorietà che i Secoli d'Oro avevano ampiamente saggiato18. Il riferimento geografico alla capitale della romana Lusitania non causa stupore: Ridruejo doveva aver presente, oltre ai modelli citati, il Nebrija di "De Emerita restituta" che, con interesse umanistico per l'antichità, aveva condotto degli scavi nella zona e dedicato ai ritrovamenti tredici distici in lingua latina19.

definitiva. Per approfondimenti, si vedano Fernández Guerra (1870: 175-217) e Wilson (1936: 379-396).
17 Si veda, a tal proposito, Vivanco 1940.
18 Così Orozco Díaz (1989: 122-123): "La belleza, pues, de las ruinas, no reside en que sea un elemento del paisaje sino en esa sensación de que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la Naturaleza. Ante ella sentimos ese proceso de tránsito, de asimilación que la Naturaleza realiza convirtiendo lo artificial en material para su creación".
19 Del resto, a testimonianza della vivacità dell'eredità di Nebrija, proprio in quegli anni Félix G. Olmedo pubblicava per lo stesso editore *Nebrija (1441-1522) Debelador de la barbarie. Comentador eclesiástico. Pedagogo. Poeta* (Madrid, EditoraNacional, 1942), che riportava il componimento "De Emerita restituta". Si veda anche Álvarez y Saenz de Buruaga 1949.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

Dalla materia rotta o informe della pietra, Ridruejo fa scaturire l'afflato tutto verticale e palingenetico della retorica antimaterialista della Falange20. Vari sono i riferimenti poetici di questo paesaggio che ispira, suggerisce: Gerardo Diego e il suo "Al ciprés de Silos", Jorge Guillén, ma anche la spiritualità di certi luoghi della poesia del '98. Asciuttezza, plasticità delle forme, quella Salamanca che Unamuno (1948: 216) sentiva "alto soto de torres", "bosque de piedras", quella Castilla che Cansinos Assens definisce "alta meseta para gestos estáticos y sempiternos" (1998: 269), ampiamente sfruttata nella sua asperità e spiritualità terrosa da Antonio Machado:

> Sus símbolos plásticos son las figuras del Greco, secas, rígidas y contorsionadas no por un báquico anhelo de danza, sino por un afán de éxtasis más perfecto […]. Con el castellanismo volvemos a entrar en el hipogeo de la cariátide estática, tornamos a sumergirnos en las tinieblas medioevales. Nada de la moderna alegría. Ciudades muertas, viejas catedrales, viejas calles desiertas, viejos mendigos, sepulcros y ruinas(Cansinos Assens, 1998: 268)21.

Non c'è un viandante, tuttavia, nelle liriche di Ridruejo, non c'è cammino, interazione, ma stasi contemplativa. Il poeta raccoglie l'invenzione del paesaggio della generazione del '98, quel *paisajismo* così ben indagato (Blanco Aguinaga, 1998: 279-302), che si scava nel solco di un ripiego intimista, sovente estetizzante o, nel caso di Machado, si evolve verso forme di impegno storico e sociale. Rispetto alla sensibilità novantottina, tuttavia, Ridruejo, pur sentendo in certi punti l'ansia dell'abisso, della rottura, la scavalca, la supera, in un progetto sovrastante di retorica positiva delle rovine. Ci vorrà del tempo perché il classicismo vacilli e il *topos* delle rovine si presti a una nuova attualizzazione. Gli attriti con il regime di Franco e la disillusione rispetto ai progetti di gioventù porteranno progressivamente Ridruejo verso esiti poetici più maturi, ancora non sufficientemente indagati[22].

Nel complesso, i testi qui presi in esame, provenienti da scrittori di diversa fortuna e spessore, testimoniano la pervasività, per certi versi abbastanza prevedibile, del discorso ideologico nella letteratura del cosiddetto *bando azul*. All'interno di tale contesto, meno scontata, più originale e variegata è l'attualizzazione che riceve il *topos* delle rovine, sia quando esso è prestato alla poetizzazione esplicita e propagandistica delle macerie della guerra, che quando, in maniera più celata e allo stesso tempo radicale, rappresenta la rivisitazione politico-ideologica di un motivo classico.

Bibliografía

ALBERT, Mechtild (2003) *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor.

20 Cano Ballesta (1994: 108) rivendica, oltre al valore letterario rilevante, il carattere fortemente ideologico dell'intera raccolta, altrove ignorato.

21 Una bella analisi dei luoghi poetici di Machado è in Orozco Díaz (1968: 257-367) e in Gullón (1987).

22 L'evoluzione poetica e ideologica di Ridruejo è assai complessa e meritevole di uno studio a parte, che mi ripropongo di sviluppare altrove in maniera più esaustiva. Al momento, rimando agli studi di Gracia (2006a; 2006b e 2008), Vivanco (1974), nonché alla sua produzione poetica (Ridruejo 1961) e alle memorie (Ridruejo 2017).

ÁLVAREZ Y SAENZ DE BURUAGA (1949) "Las ruinas de Emérita y de Itálica a través de Nebrija y Rodrigo Caro", *Revista de Estudios Extremeños,* 3-4, XXXIII, 1949, pp. 564-579.

AMAT, Jordi (2010) "Prólogo" a A. de Foxá, *Nostalgia, intimidad, aristocracia*, Madrid, Fundación Banco Santander.

ARRARÁS, Joaquín (1941) "La nueva Acrópolis", *Reconstrucción*, 9, febbraio.

BAROJA, Pío (1993) *Camino de perfección (pasión mística),* Madrid, Caro Raggio.

BASILIO, Miriam (2006) *Arquitectura y turismo*, Barcelona, Gustavo Gili.

BAUER-FUNKE, Cerstin (1998) "*Baile en Capitanía* de Agustín de Foxá: poetización de la propaganda franquista", in M. Albert (ed.), *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 149-166.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2004) "San Juan de los Reyes", in *Historia de los templos de España*, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Cátedra.

—— (2010) *Rimas* y *leyendas*, Madrid, Espasa.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1998) *Juventud del 98*, Madrid, Taurus.

CABALLERO, José (1983), "Recuerdos surrealistas con un perro andaluz", in A. Bonet Correa (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, pp. 195-204.

—— (2014) *La aventura de la creación. Escritos*, Madrid, Editorial Síntesis-Fundación Caballero-Thomas de Carranza.

CANO BALLESTA, Juan (1972) *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos.

—— (1994) *Utopías literarias y retórica bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI.

CANSINOS ASSENS, Rafael (1998) *Obra Crítica*, vol. I, Sevilla, Diputación de Sevilla.

CARBAJOSA, Mónica e Pablo (2003) *La corte literaria de José Antonio*, Barcelona, Crítica.

CARO, Rodrigo (1923) "Canción a las ruinas de Itálica", in *Poetas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto Escuela, pp. 280-306.

CERSTIN, Bauer-Funke (1998) "*Baile en Capitanía* de Agustín de Foxá: poetización de la propaganda franquista", in M. Albert (ed.), *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 149-166.

CORTINES, Jacobo (2010) *Itálica famosa. Estudio, edición y selección de textos*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

D'ORS ,Victor (1937) "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España", *Vértice*, 3, giugno.

FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano (1870) "La *Canción a las ruinas de Itálica*, ya original, ya refundida, no es de Francisco de Rioja", in *Memorias de la Real Academia Española,* año I, tomo I, Madrid, pp. 175-217 .

FORNIELES ALCARAZ, Javier (1981) "Un texto representativo del Garcilasismo: *Sonetos a la piedra*", *Revista de Literatura,* Vol. 43, Iss. 86, luglio, pp. 85-106.

FOXÁ, Agustín de (1937) "Arquitectura hermosa de las ruinas", *Vértice*, 1, aprile.

—— (2005) *Poesía. Antología (1926-1955)*, Sevilla, Renacimiento.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo (2007) "Paisajes nacionales, turismo y políticas de memoria: Toledo (1900-1950)", *Ería. Revista Cuadrimestral de Geografía*, 73-74, pp. 193-212.

GRACIA, Jordi (2006) *Dionisio Ridruejo. Materiales para una biografía*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Colección Obra Fundamental.

—— (2008) *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Barcelona, Anagrama.

GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS (2011) *Historia de la literatura española, Vol. 7, Derrota y restitución de la moderninad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.

GULLÓN, Ricardo (1987) *Espacios poéticos de Antonio Machado,* Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.

HERRERA, Fernando de (1985) "Esta rota y cansada pesadumbre", in *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (2000) "La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios estéticos sobre la imagen*, 35, pp. 61-69.

LÓPEZ BUENO, Begoña (1990) "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de ruinas en el Siglo de Oro", in *Templada lira: 5 estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, pp. 75-97.

MACAULAY, Rose (1953) *Pleasure of Ruins*, London, Weidenfield and Nicolson.

MAINER, José Carlos (1967) "Recuerdo de una vocación generacional. Arte y política en *Vértice* (1937- 1940)", *Ínsula*, 252, novembre, pp. 3-4.

—— (2013) *Falange y literatura*, Barcelona, RBA.

MARQUERÍE, Alfredo (1937) "Elegía a las ruinas de la ciudad universitaria", *Vértice*, 4, luglio.

MARTÍN DE DIEGO, Santos (1938) "Toledo, su historia",*Horizontes*, 1, gennaio.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (2005) *La revista poética Garcilaso y sus alrededores*, Madrid, Devenir.

—— (2009) *Liras entre lanzas: historia de la literatura "nacional" en la guerra civil española*, Madrid, Castalia.

MICHONNEAU, Stéphane (2014) "Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo", in S. Michonneau, Xose Manoel Núñez-Seixas (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 25-47.

—— (2017) *Fue ayer. Belchite: un pueblo frente a la cuestión del pasado*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza/Institución Fernando el Católico.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1989) "Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del barroco", in *Temas del barroco de poesía y pintura*, edizione facsimile, Universidad de Granada, 1989, pp. 121-176.

—— (1968) *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesia española*, Madrid, Prensa Española.

PAULINO AYUSO, José (1997) "El garcilasismo en la poesía española (1930-1950)", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 22, pp. 37-54.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1983) *El léxico de la muerte en la guerra civil española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

POUTET, Hervé (1995), *Images touristiques de l'Espagne. De la propagande politique à la promotion turistique*, Paris, L'Harmattan.

QUEVEDO, Francisco de (1995) *Poesía completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, vol. I.

REIG TAPIA, Alberto (1998) "El asedio del Alcázar, mito y símbolo político del franquismo", *Revista de Estudios Políticos*, 101, pp. 101-129.

RIDRUEJO, Dionisio (1937) "A la columna en el llano", *Vértice*, 1, aprile.

—— (1938)"Al Monasterio de El Escorial", *Vértice*, 14, settembre.

—— (1940a) *Poesía en armas*, Barcelona, Jerarquía.

—— (1940b) "Manifiesto editorial", *Escorial. Revista de cultura y letras*, 1, novembre.

—— (1943) *Sonetos a la piedra*, Madrid, Editoria Nacional.

—— (1960) *En algunas ocasiones. Crónicas y comentarios 1943-1958*, Madrid, Aguilar.

—— (1976) *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos*, Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008) *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal.

RUSSO, Antonella (2012) "La capitale spagnola tra descrizione, narrazione e argomentazione in *Madrid de corte a checa* di Agustín de Foxá", *Testi e linguaggi*, vol. 6, Roma, Carocci, pp. 237-252.

SANTIÁÑEZ TIÓ, Nil (2000) "Drieu la Rochelle y Agustín de Foxá ante la decadencia de Occidente", *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 641, pp. 16-19.

SELVA, Enrique (2000) *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-textos.

SILES, Jaime (2003) "Introducción", in Agustín de Foxá, *Artículos selectos*, Madrid, Visor.

SILVA, Umberto (1975) *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Mazzotta.

SIMMEL, Georg (1965) "The Ruin", in *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics,* New York, Harper &Row, pp. 259-266.

STAROBINSKI, Jean (2008) *L'invenzione della libertà (1700-1789*), Milano, Abscondita.

UNAMUNO, Miguel de (1948) "Salamanca", in *Obras Completas, Poesías*, Vol. 13, Madrid, Afrodisio Aguado.

URRUTIA, Jorge (2006a) "Vecinos de la pólvora y la muerte. La literatura del fascismo español", in A. Cancellier, M. C. Ruta, L. Silvestri (eds.), *Scrittura e conflitto*, Atti del XXII Convegno AISPI, Catania-Ragusa,16-18 maggio 2006, vol. 1, pp. 19-37. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_02.pdf (23 dicembre 2017)

—— (2006b) *Poesía de la guerra civil. Antología (1936-1939*), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

VARELA, Javier (1999) *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, Taurus.

VIVANCO, Luis Felipe (1940) "Introducción" in *Poesía heroica del Imperio,* Madrid, Editora Nacional.

—— (1974) "El desengaño del tiempo en la poesía de Dionisio Ridruejo", in *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2557
Artifara, ISSN: 1594-378X

WAHÓN, Sultana (1994) *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi.

WILSON, Edward Meryon (1936) "Sobre la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro", *Revista de Filología Española*, tomo XXIII, pp. 379-396.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas