

Alessandra Anselmi

L'Avana déco

arte cultura società

estratto dal volume



GANGEMI EDITORE®
INTERNATIONAL

Arte



estratto

a L'Avana città meravigliosa

©

Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Via Giulia 142, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono
disponibili in Italia e all'estero
anche in versione ebook.*

*Our publications, both as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-3860-0

Le fotografie di Alfredo Cannatello e Julio Larramendi
sono state realizzate appositamente per questo libro.

Il volume è stato sottoposto ad un processo preventivo e positivo di valutazione
scientifica “double blind peer review” secondo la vigente normativa

In copertina: *Particolare dell'atrio del Bacardí*, 1930, L'Avana. Foto A. Cannatello.
Sul retro: *Cassetta postale nell'atrio del Bacardí*, 1930, L'Avana. Foto J. Larramendi.

Alessandra Anselmi

L'Avana déco

arte cultura società

Patrocini



DIDASCALIE DELLE IMMAGINI DI APERTURA DELLE PRIME PAGINE E DEI CAPITOLI

PAGINA VIII

Edificio in Reina n. 351, angolo con Lealtad, 1941. L'Avana. Foto J. Larramendi.

PAGINA X

Stemma di Cuba, particolare di una porta esterna dell'Hotel Nacional de Cuba, 1930, L'Avana. Foto J. Larramendi.

PAGINA XII

Frammento della cappella funebre di Catalina Lasa e Juan de Pedro Baró, 1931, già L'Avana, Cimitero Cristóbal Colón, attualmente Casa de las Tejas Verdes. Foto A. Cannatello.

CAPITOLO I

Enrique García Cabrera, *La velocità*, 1933, «lobby» dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.

Capitolo II

Robert Bonfils, *Poster per l'Esposizione di Parigi del 1925*, collezione privata.

Capitolo III

Particolare della brochure pubblicitaria della Clyde-Mallory Lines, 1929, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

CAPITOLO IV

José A. Mendigutía, *Casa di Flora Muñiz de Argüelles*, 1927, L'Avana, Miramar, Quinta Avenida, angolo con calle 22. Foto A. Cannatello.

CAPITOLO V

R. Abel-Philippe, *Il bagno*, 1925 ca., bronzo e marmo, L'Avana, Museo Nacional de Artes Decorativas. Foto A. Cannatello.

CAPITOLO VI

Edificio Bacardí, 1930, L'Avana, calle Monserrate. Foto A. Cannatello.

CAPITOLO VII

Conrado W. Massaguer, *Alfonso XIII*, in «Social», 1925, giugno, p. 78.

CAPITOLO VIII

Arturo Marqués, *Edificio per appartamenti*, 1940, L'Avana, calle San Lázaro n. 966, tra Aramburu e Hospital. Foto A. Cannatello.

CAPITOLO IX

McKim, Mead & White, *Hotel Nacional de Cuba*, 1930, L'Avana, Vedado, calle 21 e O. Foto A. Cannatello.

AVVERTENZE: Gli indirizzi degli edifici hanno come unico fine la loro individuazione. Di conseguenza, i numeri civici, i quartieri, i municipi e gli indirizzi completi sono indicati solo se ritenuti necessari ai fini della localizzazione. Per gli stessi motivi, è riportato sia il nome più antico sia quello attuale di strade e quartieri solo se ritenuto necessario. Le parole «calle» («via» in italiano) e «avenida» (viale in italiano) non sono state tradotte.

Infine, per la parola «déco» si è rispettata l'accentuazione prescelta dai diversi autori citati.

RINGRAZIAMENTI

Sono moltissime le persone che nel corso degli anni mi hanno aiutato nella realizzazione del presente libro, a loro desidero esprimere la mia gratitudine.

Innanzitutto, devo ringraziare Alfredo Cannatello e Julio Larramendi, che rappresentano una *conditio sine qua non*: senza di loro non sarebbe stato possibile realizzare questo volume. Con estrema generosità, passione e professionalità hanno portato avanti la lunga e imponente campagna fotografica, che ha permesso di raccogliere immagini, di grande qualità, tra le quali sono poi state selezionate quelle qui pubblicate. Sono loro profondamente grata.

Un ringraziamento del tutto particolare a Eusebio Leal Spengler, Historiador de La Ciudad de La Habana che, nonostante fosse già malato, ha dedicato attenzione al libro e ha accettato di scrivere la presentazione. Come molti sanno, Eusebio Leal Spengler, raffinato intellettuale, capace di tradurre i sogni in realtà, è stata una figura cardine per l'Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana e per tutti gli importanti interventi di restauro che hanno riabilitato il centro storico e le zone limitrofe della Perla delle Antille. Purtroppo, Eusebio non ha fatto in tempo a vedere questo libro stampato. Il mio rammarico è attenuato dal ricordo di tutte le occasioni in cui ho avuto modo di incontrarlo. Ascoltarlo è sempre stata fonte di grande piacere e arricchimento. Il mio amore verso L'Avana si è sviluppato anche grazie a lui.

Desidero poi ringraziare il Prof. Gino Crisci, già Magnifico Rettore dell'Università della Calabria, che ha condiviso e appoggiato iniziative e convegni inerenti a Cuba, nonché la pubblicazione del libro, a lui un sentito ringraziamento.

Grazie all'appoggio avuto dall'Università della Calabria, ho potuto stabilire accordi di scambio con la Universidad de La Habana, la Oficina del Historiador de La Ciudad de La Habana e il Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, e ho avuto la possibilità di svolgere le mie ricerche sul luogo. È, infatti, da specificare che l'Università della Calabria ha una forte vocazione internazionale, costantemente potenziata dai docenti e dai suoi Rettori, e ciò ha permesso di stabilire consolidati rapporti con Cuba, come attesta, anche, il polo UNICARIBE e il consistente afflusso nell'ateneo calabrese di studenti provenienti anche dalla più grande delle Antille.

Per quanto concerne il testo, la versione finale ha potuto giovare delle preziose revisioni e dei suggerimenti datimi da attenti e pazienti lettori: Anna Benincasa, Zaida Capote Cruz, Emanuela Fusaro, Battista Sangineto, Andrea Spiriti e María Ángeles Tarrats Feliu. A loro un sentitissimo ringraziamento.

Altri hanno letto solo alcuni capitoli o parti del testo, ma non per questo le loro indicazioni e scambi di idee sono risultati meno importanti. Desidero dunque ringraziare per la loro attenzione: Mayerín Bello Valdés, Tim Benton, Fabio Benzi, Stefano Carta, Emilio Cueto, Victor Deupi, Aldo Garzia, Juan Luis Morales Menocal e Luis Enrique Rodríguez.

Un ringraziamento particolare lo devo anche a Carlos Venegas Fornias. Ho conosciuto Carlos a L'Avana nel 2007: oltre ad avermi fatto conoscere luoghi nascosti della città, mi ha sempre generosamente messo a disposizione la sua competenza di storico, nonché la sua biblioteca. Gli sono molto grata.

Fondamentale è stato l'aiuto e disponibilità delle persone che hanno appoggiato e arricchito, in diverse istituzioni, la mia ricerca. A tutte loro, che menziono di seguito, un sentitissimo ringraziamento.

Clara Marta Reyes Hernández, bibliotecaria della Unión Nacional de Arquitectos y Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC), ha costituito un preziosissimo aiuto, sottoponendo alla mia attenzione anche pubblicazioni che non conoscevo.

Presso The Wolfsonian-FIU (Miami Beach), Silvia Barisione, *chief curator*, Francis Xavier Luca, *chief librarian* e Amy Silverman, *assistant registrar*, mi hanno sempre costantemente appoggiato e aiutato.

Presso l'Archivio Bacardi di Miami, Juan Bergaz Pessino mi ha sottoposto importante materiale.

Alla Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, mi hanno dato importanti indicazioni bibliotecarie e archivistiche José Antonio Doll Pérez, Lourdes Morales Frías e Carlos M. Valenciaga Díaz.

Al Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, ho ricevuto un valido aiuto da Gabriela León Pérez e Kenia Fernández Pérez.

Al Centro de Información Antonio Rodríguez Morey (situato presso il Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba), María Cristina Ruiz Gutiérrez e Niaris Maceira Mirza hanno notevolmente agevolato le mie ricerche.

All'Archivio del Cementerio Cristóbal Colón, Zeni Pereira Hernández, Ricardo Rafael Díaz Murgas, Laritza Céspedes Hernández, Osmany Morell García e tutto il Grupo de Museología de la Necrópolis Cristóbal Colón mi hanno dato preziose indicazioni.

All'Archivo Técnico Provincial de Plánificación Física de La Habana, è stato di importante aiuto Jorge Pedraja.

Un sentito ringraziamento anche all'Equipo de especialistas del Museo Nacional de Artes Decorativas, al personale dell'Archivo Nacional de la República de Cuba, della Biblioteca della Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, della Cuban Heritage Collection (Otto G. Richter Library, University of Miami), dell'Instituto de Literatura y Lingüística (L'Avana), del Museo Nacional de la Música, del Museo Numismático Nacional, del Museo Postal Cubano José Luis Guerra Aguiar e della New York Public Library.

Ringrazio, inoltre, l'Asociación Morales y Compañía Arquitectos (Parigi) per molti chiarimenti e informazioni e Roberto Ramos, Presidente di Cuba Ocho Museum & Performing Arts Center (Miami), per avermi permesso l'accesso alla sua biblioteca.

Le librerie antiquarie Memorias e L'Antigua Habana mi hanno aiutato nel reperire libri e riviste spesso, altrimenti, introvabili.

Un ringraziamento particolare a tutto il gentilissimo e impeccabile personale dell'Hotel Nacional de Cuba, presso il quale ho piacevolmente svolto le ricerche in internet, e a María Teresa Muñoz Valdéz, il cui sostegno e attenzioni hanno contribuito a facilitare i miei studi e a rendere indimenticabili i miei soggiorni a L'Avana.

Esprimo grande riconoscenza a Sua Ecc.za Antony Stoke, già Ambasciatore del Regno Unito a Cuba, e a Sua Ecc.za Javier E. Figueroa, già Ambasciatore della Repubblica Argentina a Cuba, per aver permesso visite e fotografie delle loro residenze. Ugualmente è stata preziosa la disponibilità di Yoana Garzón Martínez, Brucelas Regalado López e Yosvanis Fornaris Garcell per i sopralluoghi e fotografie, rispettivamente alla Casa de la Amistad di calle Paseo e al Museo Nacional de Artes Decorativas.

Voglio anche ringraziare tutte le persone che (molte volte anche senza conoscermi) hanno aperto le loro case per permettermi di visitarle e, quindi, fotografarle, tra questi mi limito a menzionare Ana María Álvarez-Tabío, Ella Cisneros, Hubert Corrales, Ismael De la Caridad García Cuervo, Elvira Rodríguez, Olimpia Sigarroa e José A. Menéndez, Gretchen e Jean Marc Ville.

Un particolare ringraziamento all'Ambasciata d'Italia a Cuba e, in particolare, a Giulio del Federico e a Samuele Fazzi, importanti riferimenti per molte gestioni inerenti a questo libro.

La casa editrice Gangemi ha svolto un ruolo fondamentale nell'aiutarmi nella lunga e complessa elaborazione di questo volume, a tutti un sentito ringraziamento; un particolare sostegno mi è stato dato da Fabio Gangemi e Alessandra Cosenza.

Ringrazio anche l'Istituto Latino Americano (ILA) e l'Istituto Nazionale di Architettura (INARCH) per aver patrocinato il libro.

Tantissime altre sono le persone verso le quali ho contratto debiti di gratitudine durante la ricerca e scrittura del libro; sperando di non dimenticare nessuno, ringrazio per la loro disponibilità e aiuto: Daureen Alemán Rey, Lucia Altieri, Norberto Angeletti, Valentino Anselmi, Filippo Antonelli, Martha Araujo Cristóbal, Consuelo Arencibia Corbato, Susana Ayerra, Vilma Bartolomé, Carlos Bauta Martín, Enzo Bentivoglio, Valerio Bramucci, Emmanuel Bréon, Kendall H. Brown, Véronique Brumm, Riccardo Buccolini, Emilio Cabasino, Tate Cabré Massot, Stefano Maria Cacciaguerra Ranghieri, Domenico Capolongo, Paolo Capuzzo, Claribel Carpintero, Enrique Colina, Gladys Collazo, Israel Corral, Esperanza Leticia Corredera Figueroa, Geo Darder, Ion de la Riva Guzmán de Frutos, Donato Di Santo, Spencer Dodington, Bridget Elliott, Rodrigo Félix de Lima, Pedro Pablo Fernández, Ramiro Fernández, Pilar Fernández Prieto, María Eugenia Fornés, Jorge Fornet, Pablo Fornet, Arés García Trujillo, Elio García Zariago, Ariel Gil, Tom Gjeltén, Gladys Gómez-Rossí, Alvar González-Palacios, Rémi Guinard, José Hernández, Ricardo Luis Hernández Otero, Jorge Hevia Sierra, Jean Louis Hontebeyrie, Martha Elizabeth Laguna Enrique, Pascal Yves Laurent, Anne-Estelle Lenoble, Andrea Leonardi, Robert Levenson, Lillian Llanes Godoy, Ian Lochhead, Gustavo René López González, Virgilio López Lemus, Giovanni Macrí, Hermes Mallea, José Ramón Mallón Bauzá, Fernando Marías, Reny Martínez, Alexéi Menéndez, Luz Merino Acosta, Celia Marina Oliva Martínez, Whigman Montoya Deler, Amanda Moreno, Juan Manuel Moreno Cepero-Bonilla, Dayma Noa Faez, Yamilet Núñez Valdes, Carlo Oddo, Francesco Orofino, Aeleen Ortiz Concepción, Conchita Otero, Valerio Palmieri, Jorge Peralta Monparler, María de los Ángeles Pereira, Adianéz Pérez Núñez, Anesio Pérez Sierra, Augusto Prieto, Luca Quattrocchi, Mariana Ravenet, Pedro Pablo Rodríguez López, Wilfredo Rodríguez Sánchez, Francesco Scoppola, Allan T. Shulman, Susan Stanford Friedman, Martin Tsang, Simonetta Valtieri, José Julián Viñas Picazo, Giancarlo Vona, Katherine Vyhmeister, Ghislaine Wood, Loreta Zerquera.

Infine, ma certo non per ultimi, un ringraziamento pieno d'amore a Stefano e Camillo, che hanno pazientemente sopportato tutte le mie assenze con loro (fisiche e mentali) e non mi hanno mai fatto mancare il loro sostegno e affetto incondizionato.



Indice

	<i>Presentazione</i>	
	EUSEBIO LEAL SPENGLER	XI
	<i>Introduzione</i>	XIII
I	<i>Art déco: origini, peripezie e alterne fortune di uno stile</i>	1
II	<i>L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris 1925</i>	61
III	<i>L'Art déco a L'Avana e il «Mussolini tropical»: splendori, miserie e ribellione</i>	91
IV	<i>Dalla teoria alla pratica: le prime attestazioni dell'architettura déco a L'Avana</i>	135
V	<i>Aristocrazia e alta borghesia tra Eclettismo e Art déco: "Datemi il lusso farò a meno del necessario"</i>	167
VI	<i>Il rum, i Bacardí e il trionfo dell'Art déco</i>	247
VII	<i>Il ruolo delle riviste nella diffusione dell'Art déco a L'Avana: Massaguer, «Social» e il «Diario de la Marina»</i>	273
VIII	<i>Gli apartment hotels, il López Serrano e le abitazioni per la media e piccola borghesia: un esteso patrimonio da rivalutare, restaurare e conservare</i>	305
IX	<i>Edifici pubblici, semipubblici e monumenti déco</i>	359
	<i>Bibliografia</i>	401
	<i>Indice dei nomi</i>	423



Presentazione

Los proyectos editoriales que tributan al V Centenario de la existencia de la villa de San Cristóbal de La Habana han sido diversos. Por una razón elemental los he apoyado, sobre todo cuando destacan la contribución particular y original del patrimonio habanero a la cultura universal. Y es que nuestra ciudad requiere ser apreciada desde diversos puntos de mira para que el compromiso con su preservación monumental se desarrolle como un acto dinámico e interactivo de carácter permanente. Este ha sido siempre nuestro más íntimo y angustioso reclamo a lo largo de los años.

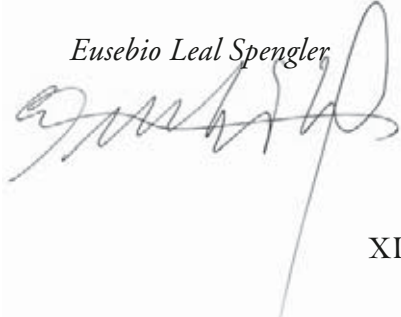
La Egregia Profesora Alessandra Anselmi ha puesto su mirada en el Art Decó de La Habana, legándonos un libro realmente excepcional. Con una mirada interdisciplinaria, la investigadora abarca el amplio espectro de ese estilo artístico en todas sus manifestaciones: desde la arquitectura hasta las revistas y anuncios publicitarios. Con ayuda de ejemplos sobresalientes, el Art Decó habanero es decodificado en relación con el contexto histórico-cultural que propició su auge: aquellos sorprendentes años 20 y 30 del siglo pasado, cuando se desató una febril actividad productiva en medio de incertidumbres económicas y políticas.

Puede decirse que el Art Decó vino a colocar una perla exótica en el collar de las diversas corrientes que han creado ese estado de ánimo que percibimos como «habaneridad». A partir del reconocimiento de sus códigos estilísticos, puede establecerse un muestrario que va de lo modernista puramente ingenuo a nivel doméstico, sobre todo en las barriadas más populares, hasta los opulentos condominios en El Vedado, «el mejor lugar para vivir en La Habana», al decir del recordado arquitecto y profesor Mario Coyula.

La Dra. Anselmi se detiene especialmente en el Edificio Bacardí, considerándolo «el príncipe del Art Decó en La Habana». En acertado paréntesis cronológico explica la genealogía catalana de sus dueños hasta llegar a Don Emilio Bacardí Moreau, quien erigió ese inmueble para sede de su compañía de ron. Hombre ilustrado, destacado miembro de una saga de notables emprendedores, su excelsa figura es muy importante no solamente por ser empresario, sino por su inobjetable contribución a la cultura cubana. Coronel del Ejército Libertador, una vez concluidas las guerras de independencia, dedicó su vida a procurar el esplendor de su ciudad natal: Santiago de Cuba. Junto a su amada esposa, Doña Elvira Cape de Bacardí, allí creó el Museo Municipal – el primero de su tipo en Cuba –, la Biblioteca Pública y otras instituciones culturales. Publicados en una compilación majestuosa en diez tomos, sus Crónicas de Santiago de Cuba rescatan incalculables y exclusivas reseñas de siglos pasados de la historia local y nacional.

Hoy sorprende saber que «El Bacardí» – como llamamos los habaneros a ese bellissimo edificio monumental – fue construido en apenas 300 días, a pesar de las complejidades del terreno. Situado en la zona del glacis, en el antiguo Reparto de las Murallas, su silueta se erige como una de las sonrisas más enigmáticas y atractivas del Art Decó mundial. Bastaría el capítulo dedicado a esta joya del patrimonio habanero para conservar el libro de la Dra. Anselmi por su capacidad de síntesis, rigor académico y aprovechamiento de las fuentes historiográficas. Entre los proyectos editoriales que han pasado por mis manos durante los años más recientes, considero que L'Avana déco, arte, cultura, società es uno de los más significativos homenajes a nuestra bella ciudad.

Eusebio Leal Spengler





Introduzione

«la storia culturale può anche
non avere un'essenza propria,
ma certo non manca di una storia»

PETER BURKE, *La storia culturale*

Le ricerche in biblioteche, archivi e collezioni private, nonché le ricognizioni del territorio, che hanno portato alla realizzazione di questo volume, hanno come origine diversi fattori. Il mio primo interesse verso l'America Latina si è sviluppato grazie alle letture adolescenziali – in particolare Gabriel García Márquez, cui poi si sono aggiunti altri scrittori –, al cinema d'autore e agli interessi politici. Il dottorato di ricerca in Spagna, sebbene fosse centrato sullo studio dei rapporti tra Roma e Madrid, ha notevolmente contribuito ad alimentare la mia attrazione verso territori che hanno avuto strettissimi legami con la penisola iberica e che, tuttora, ricevono in questo ambito una grande attenzione culturale e politica.

A L'Avana feci un primo viaggio nel 1995, ma è solo a partire dal 2006 che i rapporti hanno avuto risvolti accademici e sono, quindi, diventati assidui.

Per quanto concerne la mia decisione di concentrare le indagini sull'Art déco, anche questa ha origini lontane e adolescenziali, risalendo ai primi viaggi a Parigi e New York, città dove, come ben noto, questo stile ha avuto larga affermazione e diffusione e ho, dunque, potuto sviluppare il mio interesse al riguardo.

D'altra parte, pur essendomi specializzata sul Seicento, non è mai mancato da parte mia il forte interesse verso l'arte contemporanea, per lo meno tale era durante la mia giovinezza il Novecento. Richiamo sostenuto, anche, dalla convinzione ideologica che l'attenzione verso il passato, per essere vitale e utile, deve essere necessariamente nutrita dallo sguardo e impegno verso il presente e le epoche a noi più vicine.

Pertanto, gli interessi verso l'America Latina e, nello specifico, Cuba, l'innamoramento per L'Avana, città che considero magica e decisamente seducente sotto tantissimi punti di vista, nonché la mia curiosità e attrazione verso gli anni Venti e Trenta, mi hanno portato alla decisione di svolgere una ricerca e scrivere un libro sull'Art déco e la sua diffusione nella Perla delle Antille.

Inizialmente, mi sono interessata a edifici che possono essere considerati i gioielli di questa metropoli. Mi riferisco al Bacardí, a cui ho qui dedicato un'intera sezione, e al López Serrano, di cui tratto nell'ottavo capitolo.

Il Bacardí mi aveva colpito fin da subito per la sua bellezza. Il López Serrano e la sua magnifica «lobby» furono, invece, rivelazioni che devo a Carlos Venegas Fornias, amico, storico, già ricercatore del Instituto Cubano de Investigación Cultural “Juan Marinello”, e guida di tante esplorazioni della città.

Le mie successive perlustrazioni mi fecero scoprire che questa stupefacente capitale, urbanisticamente e architettonicamente fermatasi nel tempo – anche se, purtroppo, non per il degrado e, recentemente, per nuovi discutibili insediamenti alberghieri –, conserva un patrimonio di edifici déco, che penso si possa considerare unico al mondo. Certamente, luoghi come New York e Chicago, e altri se ne potrebbero menzionare, sono più ricchi in quanto a lussuose emergenze monumentali, ma la quantità e bellezza di residenze per la media e piccola borghesia, con l'accattivante decorazione déco, che si trovano in tutti i quartieri di L'Avana, non trovano, almeno stando alle mie conoscenze, riscontro altrove e si tratta di un patrimonio completamente ignorato a livello internazionale.

Le biblioteche, archivi e istituti di ricerca della città conservano, inoltre, una ricchissima miniera di fonti, solo parzialmente indagata dagli storici dell'arte. Mi riferisco non solo ai documenti, ma anche all'ingente numero di riviste che si pubblicarono nella prima metà del Novecento. Tra queste vi sono sia quelle specializzate, come, solo per menzionarne alcune, «Colegio de Arquitectos de La Habana», «El Arquitecto», «Arquitectura y Artes decorativas», «Arte y Decoración», «Cuba. Arquitectura y Artes similares», sia quelle a più larga diffusione, come, anche in questo limitandomi ad alcuni esempi, «Social», «Carteles» e «Diario de La Marina». Immergermi nella lettura di questi affascinanti periodici negli istituti e biblioteche di L'Avana, ma anche di New York, Miami e Miami Beach, è stata un'esperienza decisamente appassionante e fondamentale per la mia ricerca e, data l'alta qualità grafica, ho deciso di pubblicare molte copertine inedite, dal punto di vista degli studi.

Oltre alle riviste, vi è anche un esteso patrimonio librario concernente Cuba e, nello specifico, la storia di L'Avana, che mi ha permesso molte scoperte. Tutti i libri che ho adoperato sono menzionati nelle note e nella bibliografia finale di questo lavoro, ma qui voglio almeno citare il *Libro de Cuba*, edito in diverse edizioni del 1925, 1930 e 1954. Si tratta di tre volumi giganteschi, ricchissimi di informazioni e quasi per nulla consultati dagli esperti di arti visive.

Ovviamente, prima di queste entusiasmanti ricerche, avevo svolto indagini per vedere quanto fosse già stato scritto e, quindi, noto sull'argomento. Di notevole aiuto sono stati i pionieristici apporti degli studiosi cubani o tali di adozione, di cui tratto dettagliatamente nell'ultimo paragrafo del primo capitolo, limitandomi in questa introduzione a ricordare solo l'affascinante figura intellettuale di Roberto Segre.

Importanti, anche se non dedicati al Déco, ma ad altre correnti del periodo, sono gli apporti di studiosi formati in altri paesi, come Carlos Sambricio, Francisco Gómez Díaz, Joseph R. Hartman, Victor Deupi e Jean-François Lejeune. Le loro pubblicazioni mi hanno aiutato a chiarire quali erano le mete che volevo raggiungere.

In particolare, mi sono resa conto che, mentre l'aspetto strettamente stilistico e urbanistico era stato scandagliato, del tutto assenti, a eccezione del libro di Joseph R. Hartman, dedicato a Machado, senza trattare nello specifico il Déco, erano le indagini sulla committenza e molto ridotto, a eccezione degli spunti offerti da Roberto Segre e da alcuni suoi allievi, lo studio del rapporto tra le espressioni artistiche e il contesto storico. Dato che la contestualizzazione di edifici, sculture, dipinti, grafica, arti applicate e quanto di più tradizionalmente è ambito di ricerca per lo storico dell'arte, l'ho sempre considerata fondamentale, anche perché sono, particolarmente, interessata allo studio dei significati, uno dei miei obiettivi è stato quello di ricostruire le personalità dei committenti e fare luce sul rapporto tra intrecci storici e opere.

Ho, dunque, cercato di mettere in equilibrio il desiderio di ricostruire un panorama più ampio possibile dell'argomento trattato, per l'appunto l'Art Déco a L'Avana, su cui ho trovato tantissimo materiale, e l'esigenza di approfondimento. Di conseguenza, anche se presento un materiale visivo che va dagli anni Venti agli anni Cinquanta, ovvero dai primordi fino alle ultime attestazioni del Déco nella più grande delle Antille, gli anni su cui ho concentrato l'attenzione, non potendo, per ovvi limiti di spazio e di tempo, considerare tutto con uguale impegno, sono quelli dell'epoca di Machado (1925-1933). A questi anni, che coincidono con il pieno fiorire dello stile, appartengono anche i committenti di cui traccio un profilo circostanziato. Ciò non vuol dire che per gli altri periodi abbia rinunciato del tutto ad apportare novità e approfondimenti, come testimonia, per esempio, l'attenzione iconografica al monumento di José Martí, che chiude il libro, ma, certamente, ho dovuto presentare in modo più circoscritto quanto realizzato dopo il 1933; sperando che la direzione di ricerca storico-contestuale applicata all'epoca di Machado possa essere in futuro estesa, da me o da altri, anche ai decenni che vedono l'ascesa di Fulgencio Batista.

Posso anche dire che la mia formazione come seicentista ha favorito un metodo di ricerca e scrittura filologico, che collega le fonti, gli studi critici e gli oggetti dell'indagine: prassi consueta per coloro che si occupano dei secoli passati, molto meno per coloro che si dedicano allo studio di manifestazioni più vicine, dove spesso prevale la critica d'arte, senza un rigoroso apparato scientifico di riferimento. Proprio questo approccio e l'esigenza di offrire testimonianze il più possibile circostanziate delle tematiche trattate hanno fatto sì che abbia, tra l'altro, deciso di inserire un capitolo dedicato all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, svoltasi a Parigi nel 1925, in modo da rendere puntuali i confronti, che, finora, erano stati solo vagamente accennati, con quanto realizzato a L'Avana.

La manifestazione francese, considerata, tra l'altro, uno dei punti nodali per la diffusione dello stile, è menzionata da tutti, ma pochi se ne sono occupati nello specifico, tanto più mi è sembrato importante offrire ai lettori uno sguardo d'insieme sull'evento.

L'approccio filologico e storico-contestuale si è tradotto, anche, in un consistente apparato di note, forse, in alcuni casi, fin troppo lunghe. Ma le ho ritenute necessarie, per offrire un quadro il più possibile completo e puntuale dell'argomento trattato.

Posso anche affermare che lo studio della committenza e, più in generale, del contesto storico, in relazione all'Art déco è piuttosto innovativo, non solo per l'ambito cubano, ma anche in relazione ad altre aree geografiche. Infatti, gli studi su questo linguaggio, tra cui emerge il magnifico libro curato nel 2003 da Charlotte Benton, Tim Benton e Ghislaine Wood, salvo eccezioni, tra cui voglio segnalare il recente ed eccellente volume curato da Bridget Elliott e Michael Windover, hanno fortemente privilegiato l'analisi stilistica. Di ciò mi sono resa conto nell'ambito della ricognizione storiografica, che offro nel primo capitolo.

Il lungo excursus, a partire dai primi contributi degli anni Sessanta fino al presente, che ho cercato di rendere più familiare e agevole possibile, sia nella scrittura sia pubblicando alcune delle copertine dei libri che ho utilizzato, mi è servito, ovviamente, anche per mettere in luce le specificità del déco avanero, finora completamente trascurato al di fuori della ristretta cerchia di studiosi specializzati sulla città.

D'altra parte, pur non mancando generose premesse, penso che questo si possa considerare un contributo innovativo, in quanto cerca di leggere globalmente il Déco cubano con una metodologia scientifica acclarata.

Spero di essere riuscita a mettere in evidenza che gli stretti rapporti che la Perla delle Antille ebbe con città come Parigi e New York si tradussero in creazioni artistiche dotate di originalità e autonomia.

Le relazioni con queste grandi metropoli sono sottolineate in tutta la bibliografia che tratta del Déco avanero, ma qui ho potuto offrire puntuali confronti, travalicando, nel contempo, lo stretto ambito stilistico e presentando testimonianze circostanziate di questi rapporti, ancorandoli a inedite fonti e a studi dell'ambito storico *tout court*. Tra questi ultimi, voglio qui menzionare, perché hanno costituito un imprescindibile e arricchente riferimento, quelli portati avanti da Louis A. Pérez Jr.

Tra le novità emerse dalla mia indagine, vi è anche una nuova considerazione dei rapporti tra Eclettismo e Art déco, linguaggi che, nei casi esaminati, mostrano di convivere molto più armoniosamente di quanto tradizionalmente si è portati a pensare. Si tratterà di verificare se L'Avana, in questo senso, costituisca o meno un'eccezione.

Sostanzialmente quello che volevo era raccontare la storia dei passaggi e dei protagonisti che hanno portato alla fioritura e diffusione di uno stile in una delle città tra le più affascinanti del mondo.

Stile che, come spiego in particolare nel primo capitolo, osteggiato e talvolta deriso dagli esponenti del Movimento Moderno, ha invece dimostrato una grande vitalità, arrivando, come qui si attesta, fino agli anni Cinquanta.

Senza nulla togliere agli esponenti del Movimento Moderno e dell'International Style, tra cui si annoverano grandi maestri, che io stessa ammiro profondamente, penso di non sbagliare nell'affermare che queste correnti hanno prodotto, in alcune degenerazioni dei loro epigoni, anche dei mostri architettonici e urbanistici. L'Art déco non ha, invece, conosciuto distorsioni e penso sia considerabile una tra le più valide risposte alle esigenze della modernità, tra cui la coniugazione tra bellezza e funzionalità alla portata di tutti. A L'Avana vi è un estesissimo patrimonio, che penso possa testimoniare la mia affermazione. Di oggetti, invece, ne sono rimasti, per lo meno stando alle perlustrazioni da me effettuate, in proporzione, molti meno. Soprattutto a partire dagli anni Novanta, con l'apertura al turismo, lampadari, sculture, prodotti grafici, piccoli oggetti, abiti e quanto altro possa esservi di mobile, hanno iniziato, in forma sempre più consistente, a lasciare il paese e, quindi, sono presenti in questo volume in modo ridotto. Il patrimonio architettonico, come ho già affermato sopra, ha, invece, tuttora un'estensione altrove senza pari.

La maggior parte degli edifici, molti dei quali erano rimasti finora inediti, necessita però di interventi di restauro e, dunque, conservazione. Spero che questo libro possa costituire non solo una piacevole lettura e una scoperta di realtà molto poco conosciute, se non del tutto ignorate, ma, anche, contribuire alla rivalutazione di questo straordinario legato.

L'Avana è una città meravigliosa, si deve cercare di fare in modo che lo sia anche per le future generazioni.

estratto



HAVANA-MIAMI
DAILY OVERNIGHT SERVICE
CLYDE - MALLORY
Lines

III

*L'Art déco a L'Avana e il «Mussolini tropical»:
splendori, miserie e ribellione*

Chi ha letto *The Great Gatsby* (1925), le descrizioni di Francis Scott Fitzgerald del mondo dorato della *Jazz Age* (fig. 1), è consapevole che le feste favolose, i sontuosi e incantevoli abiti (fig. 2), i graziosi e sofisticati cappelli (figg. 3-5), i seducenti ventagli¹ (figg. 6-7), la prodigalità del ricco Gatsby, gli yacht, le «eccitazioni nervose»², potevano nascondere l'angoscia e solitudine di coloro che si sentivano come «barche contro corrente»³. Dall'altra parte dell'oceano, nello stesso periodo, quello degli *Années folles*, si veniva rapiti dagli spettacoli di Joséphine Baker (fig. 8) e ci si poteva ritrovare elegantemente immersi in frivole conversazioni, in lussuosi *wagons-lits*, come quelli descritti, con certa ironia, da Maurice Dekobra nel suo libro *La Madone des Sleepings* (1925). Ma, non mancavano drammi emotivi, come nei film di Marcel L'Herbier⁴ (fig. 9) e negli scritti di André Gide. Peraltro, anche i personaggi dipinti da Tamara de Lempicka presentano, spesso, lo «sguardo vuoto, inquieto, sfuggente oltre il limite della tela»⁵ (fig. 10). La sua stessa vita non fu solo effervescenza trasgressiva e felice⁶.

«Luxury, glamour, and abundance»⁷, termini che spesso accompagnano le descrizioni dell'epoca, potevano, infatti, essere solo una copertura o un superficiale ornamento di fragili menti e di un sistema sociale ed economico spietato, giganteggiante sull'uomo. Come nei capolavori di Fritz Lang, *Metropolis* (1927), e di King Vidor, *The Crowd* (1928), dove i grattacieli (fig. 11), che rendono magnifico lo skyline di New York⁸, nascondono stratificazioni sociali, che rendono alienante la vita di chi occupa i livelli più bassi, dato che in molti casi la tecnica, invece di liberare, rende schiavi⁹. Gli accesi contrasti che fecero seguito alla prima guerra mondiale sono stati descritti, tra gli altri, nel bel libro che Eric D. Weitz ha dedicato alla Germania di



Fig. 1. King & Carter Jazzing Orchestra, Houston (Texas), 1921. Foto R. Runyon.

Weimar. L'autore osserva che, in quegli anni, «Il desiderio intenso di cogliere la vita nella totalità delle sue molteplici dimensioni, di sperimentare fino in fondo l'amore, il sesso, la bellezza, il potere, la velocità dell'auto e i voli aerei, le follie del teatro e della danza, furono originati dall'acuta percezione del carattere effimero della vita, di giovani vite spezzate o rovinate, per sempre, dalla ferita di un proiettile o dai gas velenosi utilizzati nei campi di battaglia»¹⁰. Furono anni di «Utopia e tragedia»¹¹. A grandi lussi facevano riscontro ingenti povertà (figg. 12-13), come illustra il catalogo di una mostra svoltasi a Bologna nel 2005, significativamente intitolato *U. S. A. 1929. Lavoro, successo e miseria tra gli anni ruggenti e la grande Depressione*¹². A Cuba, questi anni – che sono quelli che videro il primo fiorire dell'Art déco – coincisero con la dittatura di Machado e furono attraversati da notevoli conflitti.

ALESSANDRA ANSEMI



Fig. 2. Enrique García Cabrera, *La Elegancia como valor Social*, in «Diario de la Marina», número centenario, 1932, p. 104.



Fig. 3. Jaime Valls, *Disegno pubblicitario per La Casa Grande*, 1925-1930 ca., collezione privata.

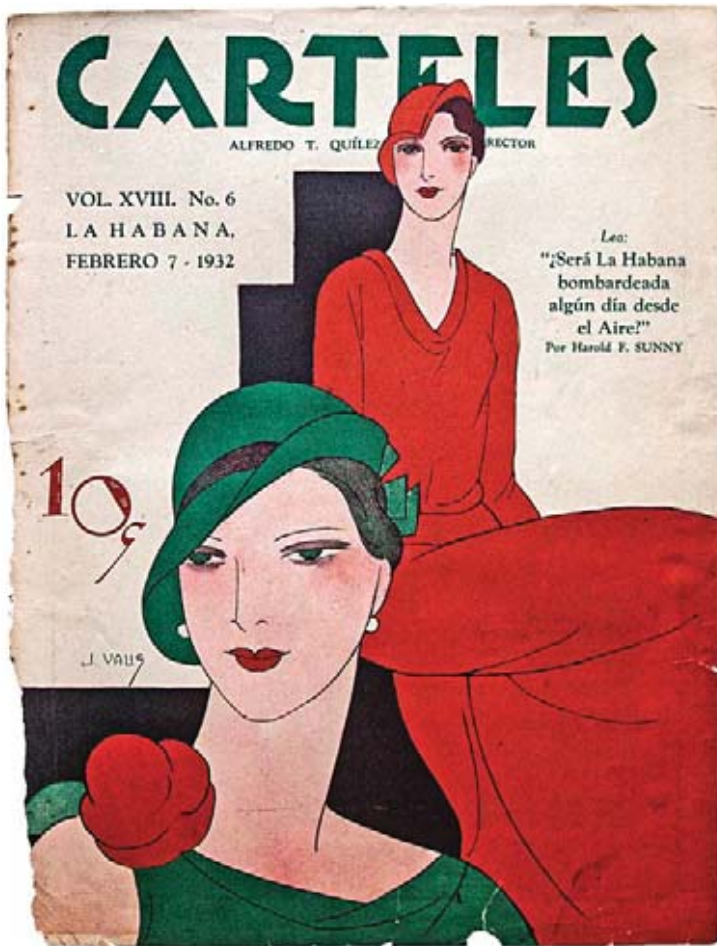


Fig. 4. Jaime Valls, «Carteles», XVIII, 1932, 6, 7, febbraio.



Fig. 5. Esperanza Durruthy, *Su Majestad la Moda*, in «Social», 1929, dicembre, p. 99.



Fig. 6. *Ventaglio pieghevole francese*, 1920 ca., tartaruga e piume di struzzo, L'Avana, Museo Nacional de Artes Decorativas. Foto J. Larramendi.



Fig. 7. *Ventaglio pieghevole francese*, 1920 ca., galalite simulante avorio e piume di struzzo, L'Avana, Museo Nacional de Artes Decorativas. Foto J. Larramendi.

ALESSANDRA ANSELMINI



Fig. 8. Joséphine Baker balla il charleston alle Folies Bergère, 1926. Foto S. J. Walery.



Fig. 9. Scena dal film *L'Inhumaine*, 1924, regia di Marcel L'Herbier.

1. Una società tra lusso e povertà

Si può dire che le disuguaglianze e le contrapposizioni sociali caratterizzino l'intera storia umana, ma vi sono periodi e latitudini dove, in alcune delle coeve manifestazioni artistiche, il dramma viene – intenzionalmente o meno – occultato dagli stessi protagonisti e ignorato da chi, a posteriori, se ne occupa. È questo il caso dell'Art déco: nella maggior parte della bibliografia dedicata al tema nulla, o molto poco, trapela dei conflitti, inquietudini e tragedie dell'epoca, l'attenzione è focalizzata sullo splendore¹³. Oggetti e gioielli, realizzati con materiali preziosi e rari¹⁴ (fig. 14), mobili di famosi *ensemblier*¹⁵, poster con lussuosi transatlantici, come quelli disegnati da Cassandre¹⁶ (fig. 15), maestosi edifici (fig. 16), fotografie di Cecil Beaton con so-

fisticati personaggi¹⁷, tessuti e abiti pregiati dai colori vivaci e attraenti (fig. 17) popolano i libri dedicati all'argomento¹⁸.

Nel cinema il Déco è associato ad allegre e frivole commedie, talvolta musicali, come *Footlight Parade* (1933), quasi sempre con interni molto raffinati, come, ad esempio, in *The Magnificent Flirt* (1928), con Loretta Young (fig. 18), *Our Dancing Daughters* (1928), con Joan Crawford, *What a Widow* (1930), con Gloria Swanson, *Single Standard* (1929), con Greta Garbo (figg. 19-20) o nel più celebre *Flying down to Rio* (1933), con Fred Astaire e Ginger Rogers¹⁹.

La patinata «Vogue» è considerata una delle riviste emblematiche dell'epoca²⁰ (figg. 21-22).

Se ci fermiamo alle sole immagini collegabili al Déco, Cuba non fa eccezione. Abbiamo riviste chic come «Social»²¹ (fig. 23), pubblicità di auto di lusso (fig. 24), di profumi ammalianti (fig.



Fig. 10. T. de Lempicka, *Ragazza in verde*, 1930-1931, Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne/Centre de création industrielle.

25), avvisi di lotterie che rimandano a sogni di facili ricchezze e radio, che fanno venire in mente il charleston (fig. 26), coppe di champagne che rimandano a rarefatte atmosfere (fig. 27)²². Miti come quelli dei ritmi veloci (fig. 28), della giovinezza (fig. 29), dei corpi resi atletici dallo sport (fig. 30), delle flappers (figg. 28 e 31), ovvero delle donne maschiline, emancipate e disinvolte²³, si affermano anche nella più grande delle Antille.

Il Déco era e voleva essere anche tutto questo, ma non può essere considerato come un'isola galleggiante nel nulla, conviveva e interagiva con altri fenomeni, tra cui il disagio, la difficoltà di vivere, la povertà. Tuttavia, mentre attualmente più nessuno immagina un Medioevo completamente a tinte fosche o un Rinascimento tout court *épanouissant*, con l'Art déco ancora prevalgono ricostruzioni circoscritte allo splendore. Le eccezioni storiografiche sono rare²⁴.

In ambito cubano, il primo contributo in questo senso si deve ad Aldo Menéndez, il quale in un articolo del 1980, pubblicato in «Revolución y Cultura» e intitolato *Deco: un estilo de vida*, sottolinea la «trágica ilusión» veicolata da questo linguaggio e dagli stili di vita che a esso si associano²⁵. Si deve, invece, a Roberto Segre, Pilar Fernández e Luz Merino il delineare in modo chiaro e icastico, anche se sintetico, il contesto storico dell'epoca, dove a milioni di lavoratori e disoccupati in miseria si contrappongono monopoli che superano la Grande Crisi del 1929, uscendone rafforzati. I grattacieli di Manhattan e, a L'Avana, edifici come il Bacardí (fig. 32) possono essere considerati simbolo del dinamismo interno del capitalismo. In questa situazione, parte dell'alta borghesia, che vedeva con sospetto la critica radicale all'Ecclettismo, portata avanti dalle avanguardie pittoriche e dal Movimento Moderno, trova nell'Art déco un codice figurativo innovativo, ma ancora legato all'ornamento, che può fare da ponte tra uno stile storicista, che stava perdendo vitalità, e il radicalismo innovativo del razionalismo²⁶.

Successivamente lo stesso Roberto Segre, sempre riferendosi al Déco, nel 2000, scrive: «Sorprende che al trattare l'arte e l'architettura di questo periodo si omettano le condizioni di vita dei lavoratori, vicini agli imponenti grattacieli. Uno dei rari libri che presentano il contrasto esistente nelle città degli Stati Uniti è Arie Van de Lemme»²⁷.

Infatti, *A guide to Art deco style*, edito nel 1986, pone, in apertura del primo capitolo, un'immagine di disoccupati, che mangiano il loro pasto in una delle «New York soup kitchens» (fig. 33), aperte al fine di evitare la morte per fame delle persone, duramente colpite dalla crisi scatenata dal crollo in borsa del 1929. A seguire, vi è una «pathetically sad image of the poverty of a single family in Tennessee» (fig. 34), ridotta in miseria, mentre contemporaneamente venivano costruiti emblemi dell'Art déco, come il Chrysler (1929-1930), l'Empire State Building (1930-1931) e il Rockefeller Center (1930-1939).

Il libro di Arie Van de Lemme è l'unico che, trattando del Déco, faccia riferimento, con queste e altre immagini di grande impatto, ai drammatici effetti del «Wall Street Crash»²⁸.

Si potrebbe osservare che, quasi a ogni latitudine e periodo storico, allo stile di vita magnificente delle élite, della «classe agiata»²⁹ ha fatto da contrappeso la notevole povertà e miseria di altri ceti sociali. Tanto che nell'arte abbondano richiami agli aspetti oscuri o drammatici dell'esistenza umana: dolore, personaggi tristi e solitari, povera gente,



L'ART DÉCO A L'AVANA E IL «MUSSOLINI TROPICAL»



Fig. 12. Walker Evans, *Bud Fields con sua moglie e le sue figlie*, 1936, Hale County (Alabama).



Fig. 13. *Mensa per poveri ai tempi della Grande Depressione*, 1930.



Fig. 14. *Bracciale*, 1927 ca., diamanti, zaffiri e platino, venduto a L'Avana dalla Gioielleria L'América di J. Borbolla, ora L'Avana, collezione privata, Ismael de la Caridad.



Fig. 15. Cassandre, *Poster pubblicitario*, Parigi, 1935, collezione privata.

Fig. 11. Pagina accanto: *Veduta di Manhattan*, 1932. Foto S. H. Gottscho.

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 16. *Rockefeller Center*, particolare, New York, 1932. Foto A. Anselmi.



Fig. 17. Vestito da sera, 1925 ca., CCØ Paris Musées/Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris.



Fig. 18. Scena dal film *The Magnificent Flirt*, 1928, regia di Harry d'Abbadie d'Arrast, con Loretta Young.



Fig. 19. Scena dal film *Single Standard*, 1929, regia di J. S. Robertson.



Fig. 20. Scena dal film *Single Standard*, 1929, regia di J. S. Robertson, con Greta Garbo.



Fig. 21. «Vogue», 1921, 15 novembre, da N. ANGELETTI-A. OLIVA, *In Vogue cit.*, p. 47.

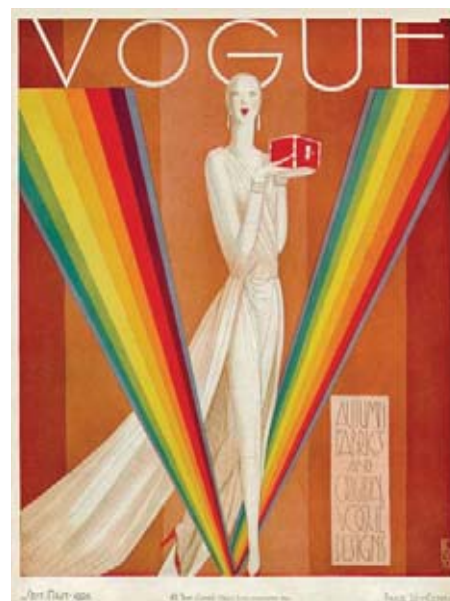


Fig. 22. «Vogue», 1926, 1 settembre, da N. ANGELETTI-A. OLIVA, *In Vogue cit.*, p. 51.



Fig. 23. Emilio Amero, «Social», 1929, maggio.



Fig. 24. Jaime Valls, *Bozzetto per la pubblicità dell'automobile Packard*, 1930 ca., L'Avana, collezione privata.



Fig. 25. Jaime Valls, *Bozzetto per la pubblicità dell'acqua di Colonia 1800 della ditta Crusellas*, 1930 ca., L'Avana, collezione privata.

cupe tragedie (fig. 35), inquietanti figure femminili, riferimenti all'aldilà o a entità religiose, che ricordano come la vita sulla terra sia precaria, passibile di sofferenze, soprusi, violenze o altri mali.

Ciò non accade con la storiografia dedicata all'Art déco, le contingenze spiacevoli cadono, tranne poche eccezioni³⁰, nell'oblio, come abbiamo già osservato, prevale il glamour in tutte le sue più svariate declinazioni. Pochi dipinti, come

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 26. Jaime Valls, *Bozzetto per la pubblicità delle radio R. C. A Victor*, 1930 ca., L'Avana, collezione privata.



Fig. 27. Conrado W. Massaguer, «Social», 1932, agosto.



Fig. 28. G. Botet, *Una Flapper habanera*, in «Social», 1929, gennaio, p. 29.



Fig. 29. Joaquín Blez, fotografia di, *María Caballé* pubblicità per *Trinidad Hermanos Tobacco Company*, 1920 ca., collezione Ramiro Fernández.



Fig. 30. Andrés, «Carteles», XVI, 1930, 43, 26 ottobre.



Fig. 31. Conrado W. Massaguer, «Social», 1927, giugno.

alcuni ritratti dallo sguardo allucinato di Tamara de Lempicka, costituiscono eccezioni, troppo rade per offuscare i bagliori che emanano da tutto il resto. Quindi, se ci si basa solo sulla considerazione degli edifici più maestosi, sui manufatti di lusso e sulle immagini patinate, se non si allar-

gano gli orizzonti a quanto avveniva contemporaneamente in altre sfere, il rischio di ricostruzioni storiche parziali e fuorvianti è alquanto elevato.

L'Art déco sembra uno stile fatto per distrarre. A coloro che non lo vissero il Déco suscita «cierta nostalgia» data

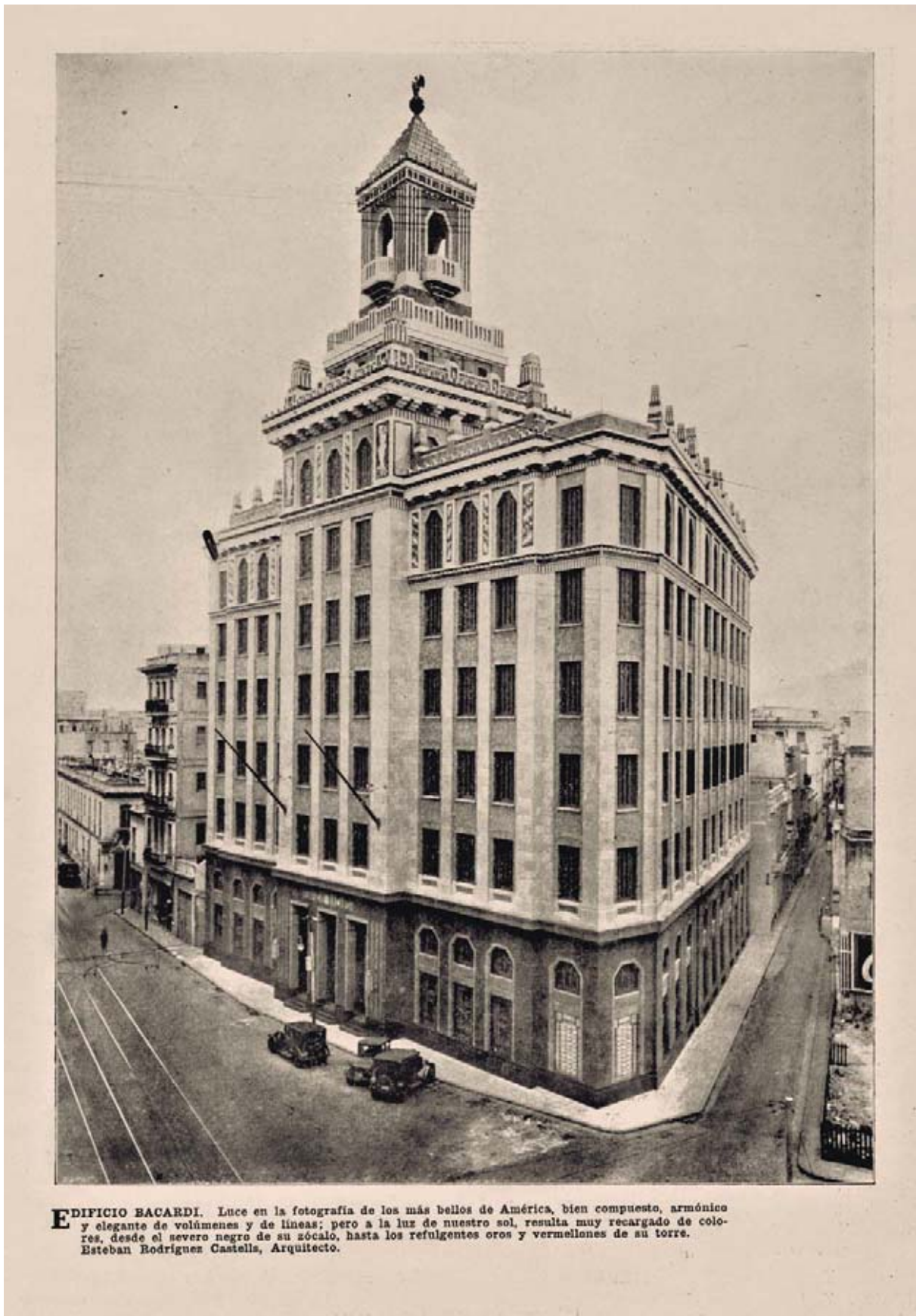


Fig. 32. *Edificio Bacardí*, in «Arte y Decoración», I, 1931, 4, p. 33.



Fig. 33. Uomini che mangiano a uno dei «New York soup kitchens», aperti durante la Grande Depressione, 1930 ca.



Fig. 34. Famiglia povera durante la Grande Depressione, 1930 ca., Tennessee.

dalla sua «exquisita elegancia»³¹. Oltretutto, a differenza di periodi con modi di vita molto diversi dai nostri, già erano state introdotte comodità, come elettrodomestici, auto, trasporti aerei, elettricità, telefono, riscaldamento, e tante altre *facilities* delle quali difficilmente potremmo ora fare a meno, e ciò può contribuire ad alimentare l'idea che sarebbe stato bello vivere in quegli anni. C'è poi da osservare che all'epoca si diffusero le riproduzioni in serie e a poco prezzo di oggetti con una qualità estetica appagante, come è il caso dei *depression glasses* (figg. 36-37)³², o dei gioielli realizzati con plastiche attraenti³³, alimentando l'illusione, di cui si nutre il mercato capitalista, che la felicità sia a portata di tutti.

Sta allo storico cercare di ricostruire una visione più possibile aderente alla realtà del periodo di cui si occupa, andando oltre le apparenze. Operazione di per sé complessa, ma che diviene ancor più difficile quando si ha a che fare con aree come i Caraibi, che facilmente suscitano, sin dalla loro scoperta³⁴, fantasie di mondi idilliaci e paradisiaci.

A ricordare che nella splendida L'Avana degli anni considerati, oltre a esseri umani privilegiati per nascita (fig. 38), c'era, e non solo tra la popolazione di colore, anche molta povertà, sia in città sia nelle campagne (figg. 39-40), disagio, malattie, analfabetismo, mancanza dell'assistenza minima necessaria per sopravvivere, una dilagante corruzione e tanti altri problemi, c'è, nell'ambito della storia politica, economica e sociale, una cospicua bibliografia specialistica³⁵, di cui ho fatto uso e a cui ho fatto riferimento quan-

do ritenuto opportuno. Ciò nonostante, dati gli argomenti trattati – affascinanti e sontuosi edifici, eleganza, aristocrazia, grandi casate borghesi, meravigliosi hotel, teatri e cinema all'avanguardia, personaggi cosmopoliti in viaggio tra L'Avana, New York e Parigi, su magnifici transatlantici – e nonostante gli sforzi di contestualizzazione, nonché la considerazione di edifici e opere pensate per la piccola e media borghesia, ho sentito in agguato il rischio che un lettore che non ha familiarità con la storia della maggiore delle Antille si potesse formare un'idea falsata dell'epoca, fatta di soli fasti. Per cercare di offrire una visione più possibile aderente alla realtà storica, negli anni che videro il fiorire dell'Art déco, ho deciso di mostrare le contrapposizioni che caratterizzarono Cuba in quel periodo. Inizieremo con gli splendori, passeremo poi a considerare le miserie e, infine, considereremo quegli artisti e intellettuali che denunciarono i soprusi e ingiustizie dell'epoca. È, infatti, nei tumultuosi anni Venti e Trenta, pieni di contrasti, che iniziano a manifestarsi esplicitamente i più diretti antecedenti della Rivoluzione, che trionfò il primo gennaio del 1959.

2. L'Avana: Promising Paradise

Innanzitutto, è da precisare che, dagli anni Venti in poi, si iniziò a fabbricare del paese, a fini turistici, ma anche di politica interna, un'immagine gaudente, come fosse una sorta di patria dei balocchi o di luogo mitico (figg. 42-43).

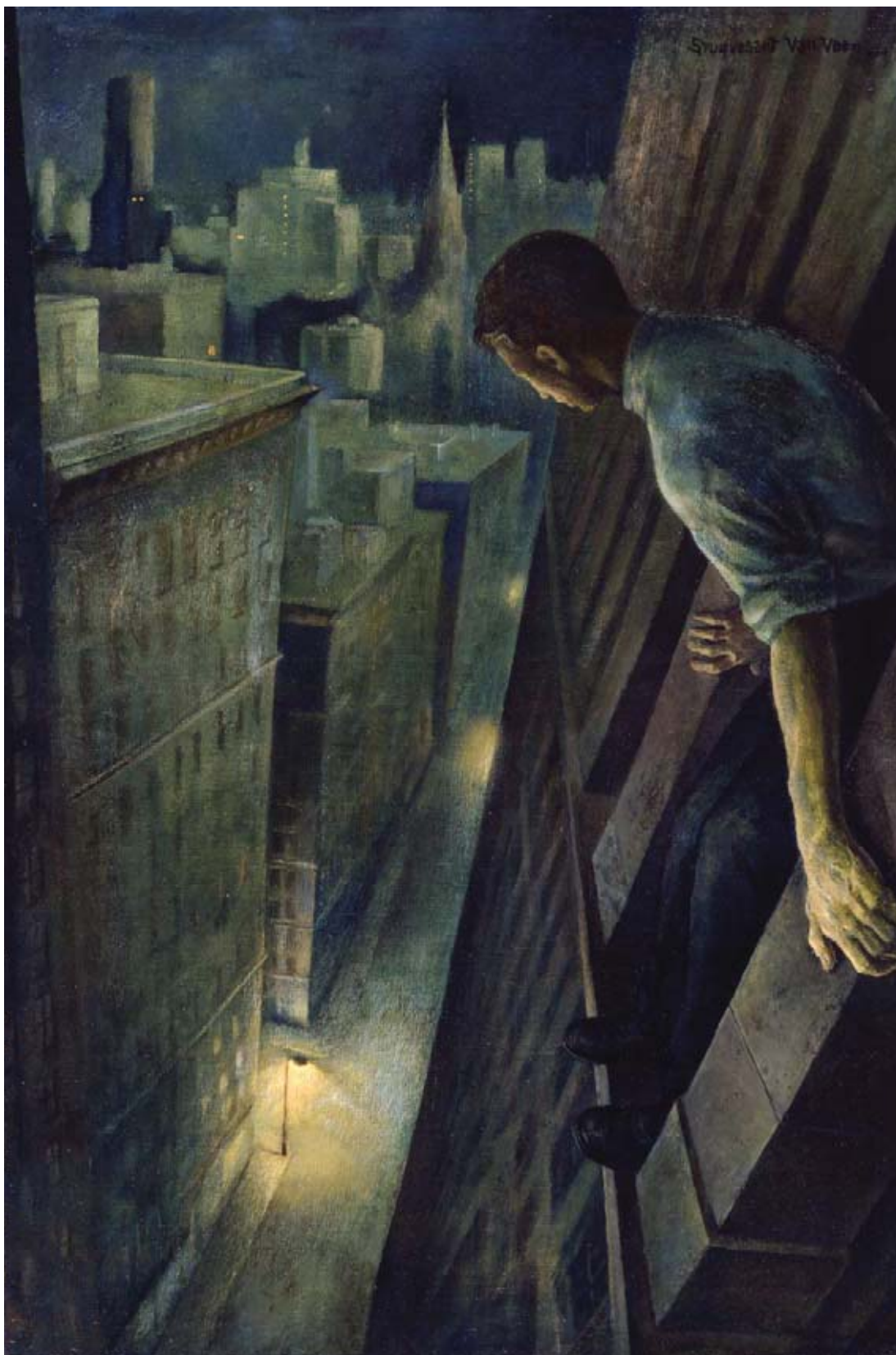


Fig. 35. Stuyvesant Van Veen, *Suicida con grattacieli*, 1940, acrilico su tela, cm. 121.3 x 81.3, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU.

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 36. *Depression glasses*, stile Cherry Blossom, manifattura Jeannette Glass Co., Jeannette (Pennsylvania), 1930-1939, da E. T. SCHROY, *Warman's Depression Glass cit.*, p. 83.



Fig. 37. *Depression glasses*, tipo Petal Swirl, manifattura Jeannette Glass Co., Jeannette (Pennsylvania), 1937-1938, da E. T. SCHROY, *Warman's Depression Glass cit.*, p. 283.



Fig. 38. Ruiz de Castro & Sons, fotografia di, *Marcelino Broscia Giroud all'età di cinque anni, con il suo barboncino*, 6 dicembre 1914, Camagüey (Cuba), collezione Ramiro Fernández.

In un diffuso periodico dell'epoca, il «Diario de La Marina», nel 1932, si può leggere: «en el mar antillano Cuba resucita la leyenda de aquella isla de Ogigia donde Calipso, la dilecta y bellísima diosa del silencio, retuvo encadenado – con cadenas de amor – el sabio Ulises durante siete años» (fig. 43)³⁶. L'isola è considerata dai turisti una *Pleasure island*³⁷ e viene pubblicizzata come «the Pearl of the Antilles»³⁸. La sua capitale è considerata una «comfortable, healthy, exciting city»³⁹, facilmente raggiungibile dagli Stati Uniti (fig. 41)⁴⁰. Rivolto a un lettore nordamericano è il periodico «Who is who» (fig. 44), che dà informazioni sugli illustri visitatori e su come passare amenamente il tempo⁴¹. Nel 1929 e 1930 le attrazioni e la vita sociale di L'Avana, dove non mancavano eleganti negozi e sofisticati magazzini per lo shopping (fig. 45), sono magnificate anche da un'altra rivista interamente



Fig. 39. José Gómez de la Carrera, fotografia di, *Famiglia di contadini afro-cubani*, 1886, collezione Ramiro Fernández.



Fig. 40. Miles, fotografia di, *Famiglia cubana abitante in una cava di pietra*, 1885, Pinar del Río (Cuba), collezione Ramiro Fernández.

in inglese: «Havana. The Magazine of Cuba», con copertine disegnate dal famoso Conrado Walter Massaguer (fig. 46)⁴². Peraltro, già nel 1928, a New York era stato stampato un libro, *When it's cocktail time in Cuba* (fig. 48), il cui autore, Basil Woon, trattando di rum, roulette, sigari, «señoritas», della «tropical luxuriance» e, ovviamente, di cocktail, trasmette al lettore il tipo di energia che emanava L'Avana durante gli anni del proibizionismo americano. Molti i luoghi vivaci come gli hotel e i bar – tra cui uno dei più noti era il Sloppy Joe's Bar (fig. 47), famoso per il suo *Cuba libre*, mix di rum cubano, succo di lime e coca-cola – dove le persone, anche grazie a ritmi coinvolgenti, potevano obliare i loro problemi⁴³.

Tra gli hotel il più famoso e affascinante era, ed è rimasto, l'Hotel Nacional de Cuba (figg. 49-50), inaugurato nel 1930, e frequentato, fino ai nostri giorni, da molte celebrità⁴⁴.

I ritmi scatenati della rumba (fig. 51) si mescolavano a molte altre musiche ballabili (fig. 52). Anche a Cuba si diffuse il jazz, sia attraverso le case discografiche (fig. 53) sia attraverso numerosi gruppi che suonavano dal vivo⁴⁵. Thomas Aquino, un italiano che emigrò prima negli Stati Uniti, approdato a L'Avana, mise insieme un gruppo, che nel 1928 suonava anche in luoghi molto esclusivi, come il Country Club⁴⁶. Si distinse, anche, l'orchestra degli Hermanos Castro, o Castro Brothers, fondata nel 1929 dal sassofonista Manuel Castro. Questa jazz band, di cui fece parte anche il leggendario Miguelito Valdés, appare nel film *Havana Cocktail*, prodotto dalla Warner Brothers⁴⁷.

Una guida del 1937, *Cuba of today*, stampata a New York, informa che «no other Latin-American city possesses more modernities, more comforts, luxuries and attractive shops; more imposing buildings, more beautiful avenues and parks or more up-to-date hotels than those of Havana. And in point of health and cleanliness it leads the world»⁴⁸. La città era considerata una «sophisticated "Monte Carlo of The Western Hemisphere"»⁴⁹, o anche una «Paris of Western Hemisphere»⁵⁰.

La classe cubana agiata e i suoi partner statunitensi potevano orgogliosi magnificare anche elegantissimi club privati – Havana Yacht Club, Country Club de La Habana, Union Club, Miramar Yacht Club, Country Golf Park e altri ancora – dove si intrattenevano piacevolmente⁵¹. Come già da Cristoforo Colombo, Cuba era definita «the loveliest land that human eyes have ever seen» (fig. 54), un vero *Promising Paradise*⁵². Importanti artisti contribuirono, elaborando immagini vitali e festose, alla fabbrica dei sogni, come è il caso di Enrique García Cabrera (1893-1949) (fig. 55) e Andrés (1916-1981) (fig. 56)⁵³.

Per altri prevaleva il romanticismo, il silenzio, le meraviglie della natura (fig. 57). Nel 1924 un turista osservava: «It seems that in this part of the world the moon shines its brightest and the spirit of romance that breathes in the air on a moonlight night in Cuba is irresistible. The tall graceful palms swaying in the breeze; the stillness of the night, undisturbed except by the sound of the ocean, washing the shores, the luxuriance and fragrance of the vegetation, all combine to lend

ALESSANDRA ANSELMI

Schedule—Winter Season 1929-30
S. S. IROQUOIS and S. S. EVANGELINE
 Leave Miami 4:00 P.M.
December 31, January 2, 4, 7, 9, 11, 13
AND DAILY THEREAFTER
 Arrive Havana 8 o'clock the following morning
 Leave Havana 8:00 P. M.
January 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23
AND DAILY THEREAFTER
 Arrive Miami 7 o'clock the following morning
*On Wednesday, Jan. 1, steamer will leave Havana at midnight and arrive Miami next morning at 11 o'clock.

STATEROOM ACCOMMODATIONS	Charge Per Berth each direction between Miami and Havana
Inside	\$2.00
Outside, Lower Deck (S.S. Evangeline only)	3.50
Outside, Saloon Deck	5.00
Outside, Promenade Deck	5.00
Outside, Preferred location and size	6.00
Outside, with private toilet	9.00
Outside, with private toilet and shower	11.00
Outside, (1 person) (S.S. Evangeline only)	15.00
Suites with double bed, private bath	15.00
Suites with twin beds and private bath	17.00
Parlor, bedroom and private bath	40.00

For tickets, reservations or further information apply to any Authorized Tourist Agent or
CLYDE-MALLORY Lines
 MIAMI | Uptown Office, 160 S. E. First Street
 Pier Office, Foot of N. E. Tenth Street
 HAVANA | Centre Asturias Bldg. (Ward Line)
 Cas. Central Park and Obispo Streets
 JACKSONVILLE | TAMPA | ST. PETERSBURG
 Foot of Liberty St. | Hillborn Hotel | Florida Theatre Bldg.
 NEW YORK | Uptown, 345 Fifth Avenue
 Downtown, Pier 36, North River

DIRECT OVERNIGHT SERVICE DAILY BETWEEN MIAMI AND HAVANA
S.S. IROQUOIS
S.S. EVANGELINE


Catering to the growing demand for swift, frequent and de luxe passage between Miami and Havana, the Clyde-Mallory Lines have assigned the Steamers *Iroquois* and *Evangeline* to this service. These great ships, twin-screw, turbine driven and affording every comfort of modern ocean travel, alternate in direct DAILY overnight service in each direction between these famous resort centers of Florida and Cuba.

The equipment of these big, luxurious vessels includes glass-enclosed wide promenades. Broad open decks. Suites of parlor, sleeping room and bath. Bedrooms with double or twin beds and private bath. Staterooms with or without lavatory and shower. Library. Sheltered Dancing Deck. Tea Room. Sun Parlor. Orchestra. Concerts and Dancing. Perfect Dining Service and individual tables for parties of two, three, four, six or eight persons.

PASSENGER FARES between MIAMI and HAVANA
 Excursion, 10-day limit, \$27.50
 One Way, \$25
 Season Round Trip, \$45

Excellent Dining Service. Meals a la carte and table d'hôte.
 Cuban Tourist Tax of \$3.00 is assessed on all round trip tickets, also on tickets one-way from Havana; no tax on one-way tickets from the United States to Havana.

PRINTED IN U.S.A. 808-2222



HAVANA-MIAMI
DAILY OVERNIGHT SERVICE
CLYDE-MALLORY Lines

Fig. 41. Brochure pubblicitaria della Clyde-Mallory Lines, 1929, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 42. Brochure pubblicitaria, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 43. Luis Alfredo López Méndez, *Calipso*, in «Diario de la Marina», número centenario, 1932, p. 92.

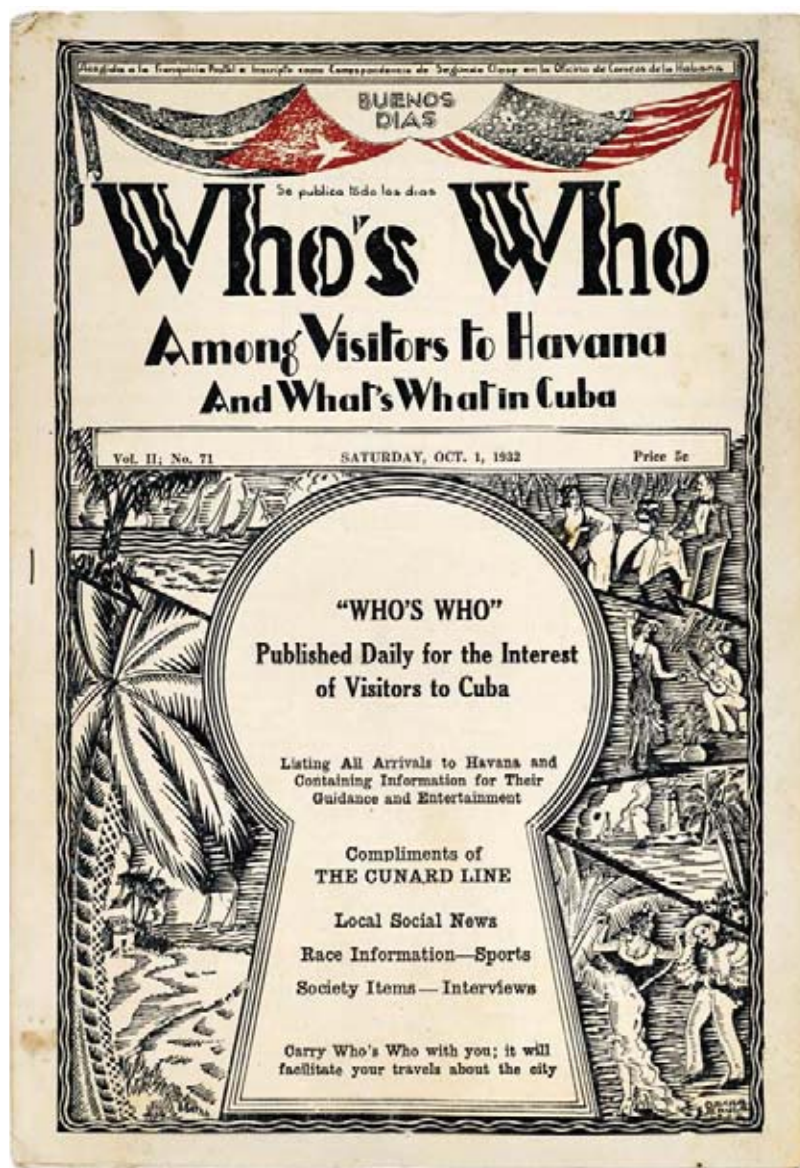


Fig. 44. «Who's Who», II, 1932, 71, 1 ottobre, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 45. Brochure pubblicitaria del grande magazzino El Encanto, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

a complete sense of enchantment and contentment»⁵⁴. Meno romanticamente, Ernest Hemingway amava Cuba perché, oltre a scrivere, poteva «both fishing and fucking»⁵⁵.

Una Cuba straordinariamente produttiva, efficiente, cosmopolita, colta, prodiga verso le classi sociali più disagiate, tramite la costruzione di scuole e ospedali, viene presentata in tre monumentali libroni, recanti lo stesso titolo, *Libro de Cuba*, pubblicati nel 1925, 1930 e ancora nel 1954. Le diverse parti di questi volumi – una sorta di enciclopedie – trattano di geografia, storia, economia, società, cultura e quanto altro si voleva mettere in luce. Vi si veicola l'idea di un paese ricco, ben funzionante, composto da eminenti po-

litici e imprese modello, produttive e prodighe nel prendersi cura del benessere di impiegati e operai⁵⁶.

Non si può negare che L'Avana fosse in quei decenni una città estremamente affascinante e cosmopolita (come lo è tuttora), dove era presente una borghesia colta, produttiva e committente di opere di notevole qualità, come vedremo nei seguenti capitoli. I turisti (fig. 58), da parte loro, potevano vedere solo a «well-run country boasting modern amenities»⁵⁷. Questa, però, non era tutta la realtà. Oltre ad allegria, boom edilizio, *cuban allure* e piaceri vi erano consistenti ombre e lati oscuri. L'Avana, infatti, godeva sì di uno degli standard di vita più elevati di tutta l'America Latina e di un grande

ALESSANDRA ANSEMI

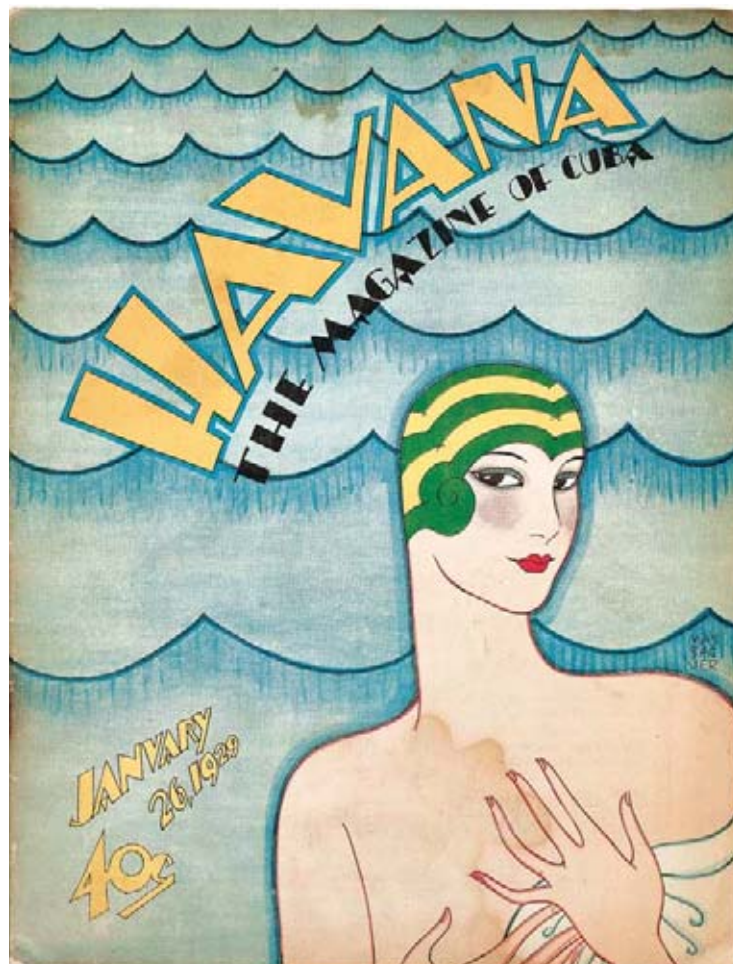


Fig. 46. Conrado W. Massaguer, «Havana. The Magazine of Cuba», 1929, gennaio, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

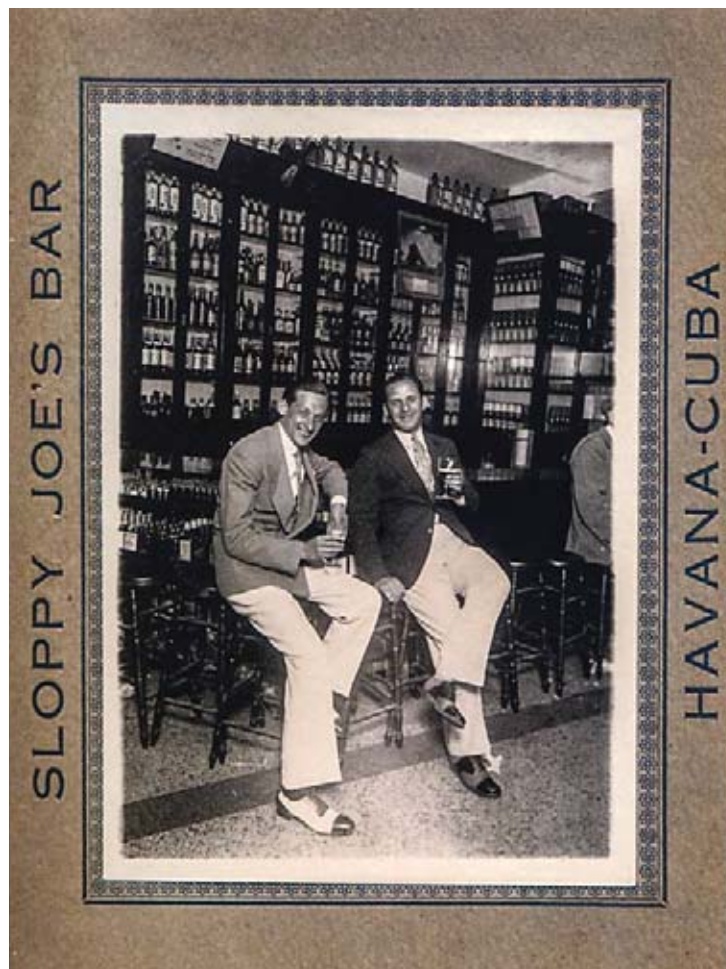


Fig. 47. Foto ricordo di un drink al Sloppy Joe's Bar, 1948 ca., collezione Ramiro Fernández.

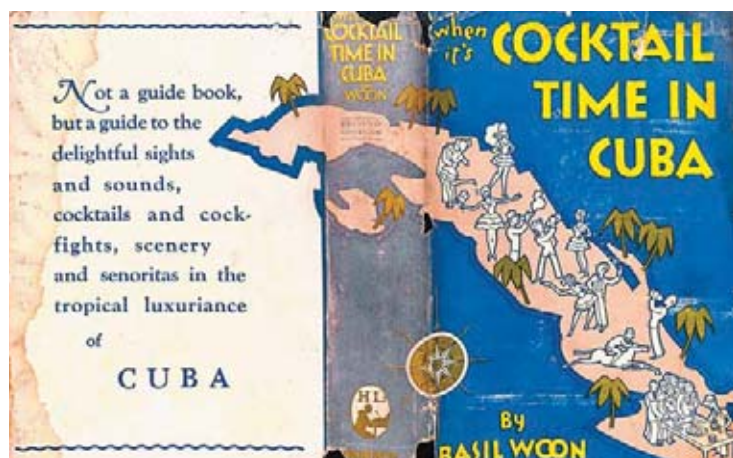


Fig. 48. B. Woon, *When it's cocktail time in Cuba*, New York, Horace Liveright, 1928.

fermento culturale, ma ciò era alla portata di pochi. Anche nei momenti di maggior prosperità, la ricchezza non venne utilizzata per far fronte ai problemi sociali cronici del paese. Fame, analfabetismo, condizioni di vita subumane, alto tasso di mortalità infantile ed esproprio dei piccoli coltivatori si erano abbattuti in successione sull'isola, nel corso della sua turbolenta storia⁵⁸. I musicisti, cui abbiamo sopra accennato, avevano spesso paghe misere, e ai ritmi trascinati potevano mescolarsi suoni sinistri. Un famoso compositore e sassofonista, che nel 1926 aveva iniziato a suonare nei nightclub di L'Avana con l'American Jazz Band⁵⁹, «Armando Romeu recalls that Curbelo's jazz group was practicing in the Montmartre while just two blocks away the biggest shootout of the era was taking place: it was September 30, 1930, when the police attacked a university protest and student leader Rafael Trejo was killed»⁶⁰.



Fig. 49. Pubblicità per l'inaugurazione dell'Hotel Nacional de Cuba, L'Avana, 1930, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

Fig. 50. Hotel Nacional de Cuba, L'Avana (cartolina postale, collezione privata).



Fig. 51. Jaime Valls, «Carteles», XVIII, 1932, 8, 21 febbraio.



Fig. 52. José Cecilio Hernández Cárdenas, *Canela y Ébano*, in «Social», 1927, giugno, p. 10.

ALESSANDRA ANSEMI



Fig. 53. Jaime Valls, *Bozzetto per la pubblicità della casa discografica R. C. A Victor*, 1930 ca., L'Avana, collezione privata.



Fig. 54. *Cuba the loveliest land that human eyes have ever seen*, guida turistica, 1923 ca., Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 55. Enrique García Cabrera, *February Fiestas in Havana*, 1937, cm. 100 x 67, L'Avana, collezione privata.

3. L'Avana déco e il «Mussolini tropical»: Gerardo Machado y Morales, Presidente della Repubblica (1925-1933)

Il 15 febbraio 1898, dopo decenni di lotte per l'indipendenza dalla Spagna, l'esplosione, per cause mai chiarite, e il conseguente affondamento nel porto di L'Avana del Maine, appartenente alla U. S. Navy, diede alla vicina nazione il pretesto per intervenire militarmente nella guerra, inaugurando «the imperialistic expansion of the United States within the Americas»⁶¹.

La guerra che fece seguito all'affondamento del Maine fu molto breve. Dopo meno di un anno, il trattato di Parigi (10 dicembre 1898), sottoscritto solo tra Stati Uniti e Spagna, escludendo i cubani, che si videro così defraudati della vittoria, mise fine alla dominazione spagnola a Cuba, ma non portò l'anelata indipendenza. Per molti e fondamentali aspetti, il controllo passò agli Stati Uniti, a scapito di molti cubani e a beneficio di pochi⁶².

Quando il 20 maggio 1902, dopo un periodo di amministrazione statunitense, venne finalmente proclamata la Repubblica di Cuba e issata la bandiera, il giovane stato vedeva, sia per ragioni economiche sia per ragioni politiche, la sua libertà gravemente limitata⁶³. Seppure «nel suo

messaggio annuale del dicembre 1906, Roosevelt chiarì che gli Stati Uniti non desideravano nulla da Cuba, tranne che l'isola «prosperasse moralmente e materialmente»⁶⁴, c'era chi, di fronte alla massiccia espansione commerciale nordamericana e anche in relazione a interventi di per sé apprezzabili, come la costruzione, a partire dal 1901, del Malecón, il famoso lungomare di L'Avana, da cui è possibile ammirare uno dei tramonti più belli di tutta l'isola (fig. 59), nutriva molti dubbi circa l'altruismo del vicino⁶⁵.

Arrivando agli anni che più ci interessano, in quanto vedono a L'Avana il primo fiorire dell'Art déco, era Presidente della Repubblica il Generale Gerardo Machado y Morales (1925-1933). Il suo programma di governo, che prevedeva tra l'altro la fine dell'emendamento Platt⁶⁶, nuovi trattati commerciali con gli Stati Uniti e l'autonomia per l'Università, inizialmente, piacque a molti⁶⁷. Alcuni vi «videro una certa affinità con il fascismo e con Mussolini, nel suo dichiarato proposito di «disciplinare questi cubani», questi «italiani d'America»⁶⁸. Ulteriori somiglianze con il Duce, per cui Machado venne definito il «Mussolini tropical», si collegano al vasto programma di opere pubbliche, con le quali voleva lasciare una sua impronta ben visibile, oltre a magnificare il suo governo e cercare di conseguire una certa



Fig. 56. Andrés, «Carteles», XXXIII, 1939, 21 maggio, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 57. Paesaggio cubano (cartolina postale, collezione privata).



Fig. 58. Pubblicità di L'Avana, in «Diario de la Marina», número centenario, 1932, p. 189.



Fig. 59. Il Malecón, L'Avana, inizi del Novecento (cartolina postale, collezione privata).

prosperità⁶⁹. Tra le iniziative realizzate, spicca il completamento dei lavori per il *Capitolio Nacional* (fig. 60)⁷⁰, la decisione di costruire un quartiere operaio, dotato di servizi tali da renderlo autonomo, cui venne dato il nome di Lutgardita, in onore della madre del Generale⁷¹, la realizzazione di una prigione modello all'Isola dei Pini e la costruzione della *Carretera Central*, ovvero una strada per collegare tutte le città capoluogo di provincia⁷².

Il *Capitolio*, grande e sfarzoso, con marmi a profusione, vide l'impiego di maestranze e materiali italiani e l'affidamento della scultura più importante, la statua della *Repubblica* (fig. 61), al bresciano Angelo Zanelli (1879-1942)⁷³, che già si era contraddistinto nel 1911 a Roma nel *Monumento a Vittorio Emanuele II* (*Altare della Patria* o *Vittoriano*)⁷⁴. Tra gli scultori cubani, che vi lavorarono, è qui da ricordare Juan José Sicre, in quanto a lui si devono alcuni bassorilievi in stile déco⁷⁵.

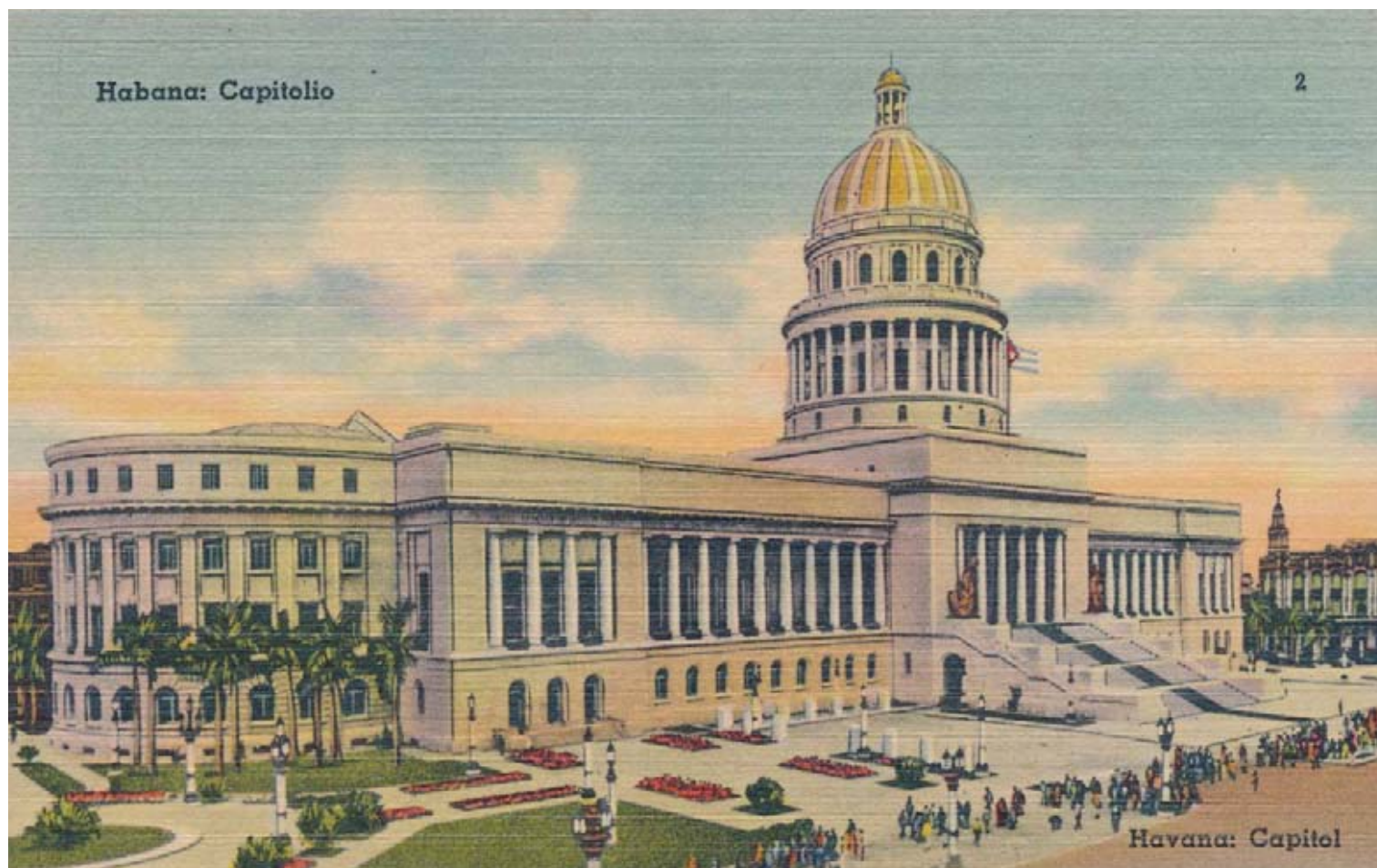


Fig. 60. *Il Capitolio, L'Avana* (cartolina postale, collezione privata).

Nei cantieri voluti da Machado ebbe un ruolo fondamentale Carlos Miguel de Céspedes, *Secretario de Obras Públicas*, soprannominato “El Dinámico”⁷⁶. Egli era stato, tra l’altro, già dal 1917, azionista della compagnia che si occupò dello sviluppo urbanistico di Miramar, che divenne una delle zone più esclusive di L’Avana⁷⁷. Altro quartiere residenziale molto prestigioso era il Country Club (attuale Cubanacán), che comprende anche un lago⁷⁸. È nel Country Club, che nel 1928 gli architetti Leonard Schultze (1877-1951) e Major Spencer Fullerton Weaver (1880-1939), ingaggiati a New York dalla Cuban American Realty Company, nell’ambito degli ambiziosi progetti di Machado, ristrutturarono il Gran Casino Nacional (fig. 62), conservando la bella fontana, denominata *La Danza delle Ore* o *La danza delle Ninfe*, opera dello scultore italiano Aldo Gamba (1881-1944)⁷⁹.

Come già era avvenuto per il quartiere del Vedado⁸⁰, il modello di riferimento per Miramar e per il Country Club

fu quello della città giardino. Chi ha il privilegio di abitare in queste zone (fig. 63), che, attualmente, ospitano molte ambasciate e dimore del corpo diplomatico, può, tuttora, godere di un’atmosfera decisamente piacevole. Alla volontà del “Dinámico” si collega l’asse principale di scorrimento, ovvero l’affascinante Quinta Avenida (fig. 64)⁸¹.

Inoltre, volendo trasformare L’Avana nella Parigi dei Caraibi, Machado e de Céspedes invitarono il celebre Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930), che arrivò nel dicembre 1925, accompagnato da una squadra di professionisti francesi, per progettare un imponente e articolato rinnovamento (o stravolgimento, a seconda dei punti di vista)⁸² della città. Le circostanze impedirono l’esecuzione della maggior parte degli estesi progetti, ma alcuni degli episodi realizzati hanno contribuito all’abbellimento della Perla delle Antille⁸³. Forestier era all’apice della sua carriera, aveva già una consolidata reputazione all’estero e in Francia, dove, come si ricorderà,

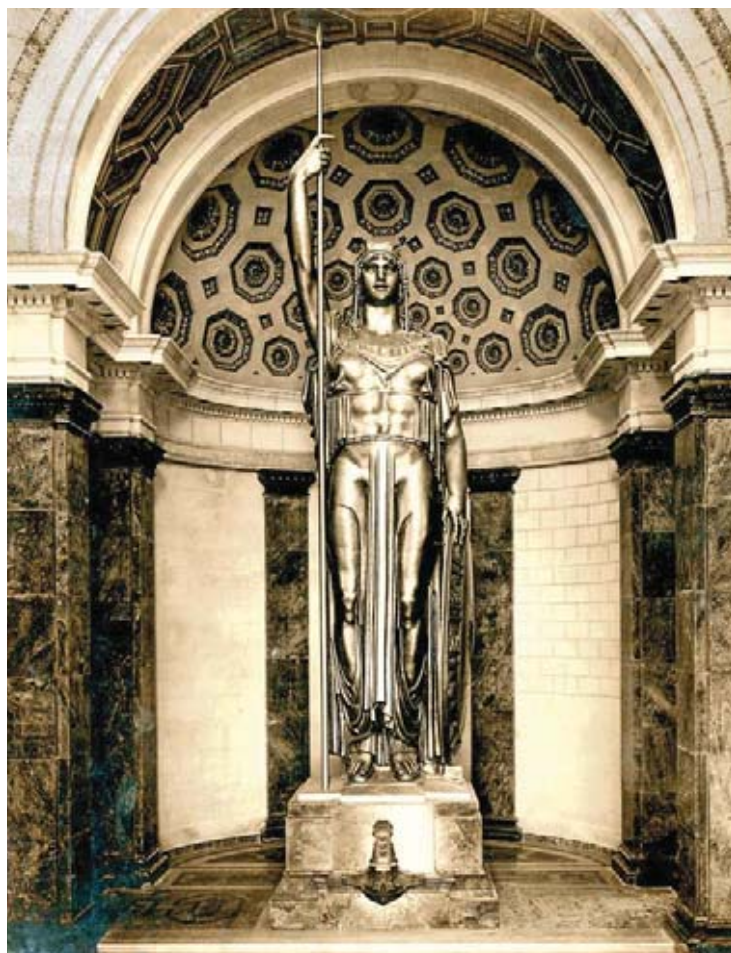


Fig. 61. Angelo Zanelli, *La Repubblica*, 1928, L'Avana, Capitolio Nacional. Foto Archivio Nacional de la República de Cuba, C-380 S-380.

aveva anche lavorato all'importante *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* del 1925⁸⁴.

A questo punto è da precisare che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il crollo di Wall Street e la dilagante crisi, se da un lato sprofondarono molti nella miseria ed ebbero un forte impatto sull'economia nazionale, non influenzarono negativamente il settore immobiliare, che anzi approfittò della diminuzione dei prezzi delle materie prime e della manodopera a basso costo, continuando, così, a essere considerato un ambito sicuro per gli investimenti⁸⁵.

Fu anche grazie a questa congiuntura, che, proprio negli anni della dittatura di Gerardo Machado, L'Avana vide apparire i primi edifici Art déco e quelli che possono essere considerati tra i suoi gioielli in questo stile, ossia il Bacardí (fig. 32), nel 1930, il López Serrano, terminato nel 1932 e, sempre nel 1932, per diretta volontà del «Mussolini tropical», il cinema-teatro Lutgardita⁸⁶.



Fig. 62. *Gran Casino Nacional* con la scultura *La Fuente de las Ninfas* di Aldo Gamba, L'Avana (demolito il Gran Casino, la fontana è attualmente collocata al cabaret Tropicana), in «Arte y Decoración», II 1932, 1, p. 14.

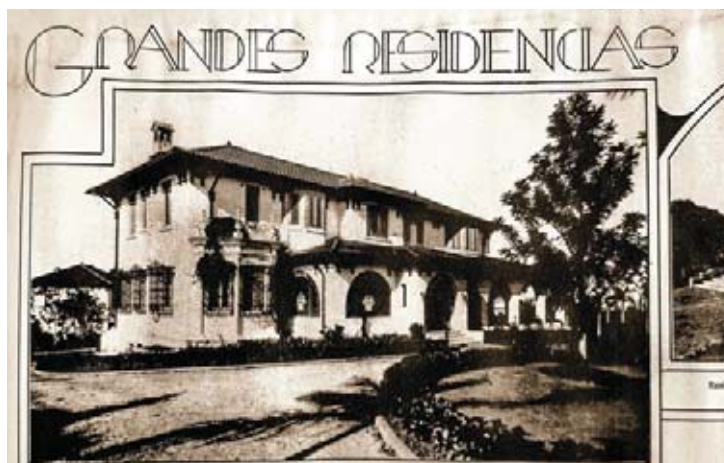


Fig. 63. *Grandes Residencias al Country Club*, in «Diario de la Marina». Edición dedicada a la VI Conferencia Internacional Americana, 1928.



Fig. 64. *Avenida de Céspedes*, attuale *Quinta Avenida*, L'Avana (cartolina postale, collezione privata).

ALESSANDRA ANSELMINI



Fig. 65. Proteste e scontri all'Università di L'Avana, in «Carteles», XVI, 1930, 50, 14 dicembre, pp. 37-38.



Fig. 66. Bar nel mezzanino dell'Edificio Bacardí, L'Avana, 1931, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

Ma, parallelamente alle opere pubbliche, talune ammi-revoli e generatrici di consensi, vi erano numerosi problemi e «la realtà che si nascondeva dietro le promesse dorate di Machado divenne rapidamente chiara»⁸⁷. Il Presidente basava il suo potere soprattutto sull'esercito – opportunamente epurato e dislocato nei dipartimenti governativi – e sulla corruzione e violenza. Alle ondate di scioperi e ribellioni, tra cui quelle degli studenti dell'Università di L'Avana⁸⁸ (fig. 65), e ai grandi problemi economici e contrasti sociali rispondeva con dura repressione e molti omicidi⁸⁹. Particolare risonanza, per i personaggi implicati, ebbe, all'inizio del 1929, «il sinistro assassinio di Julio Antonio Mella». Tra i fondatori, nel 1925, del Partito Comunista di Cuba, Julio Antonio Mella (1903-1929), nel 1927, era andato in esilio. Si trovava a Città del Messico, quando «venne abbattuto a colpi d'arma da fuoco, la notte del 10 gennaio 1929, mentre camminava sottobraccio alla sua bella *compañera* Tina Modotti, una fotografa italiana comunista»⁹⁰. Mandante di questo delitto si ritiene sia stato il Presidente Machado⁹¹.

A tutti i problemi politici, sociali ed economici, che avevano accompagnato sin dall'inizio la nascita della Repubblica, altri se ne aggiunsero, tra cui il dilagare della mafia. Questo fenomeno raggiunse la sua massima espansione negli anni Cinquanta, periodo a cui fa riferimento Francis Ford Coppola nel film *Il Padrino parte II*, mostrando una *convention* a L'Avana, cui partecipano Lucky Luciano e Meyer Lansky, ma «l'idea di Cuba come estensione dell'egemonia mafiosa si fece strada per la prima volta negli anni venti». Risale, infatti, ad allora il proibizionismo negli USA⁹² e quindi il traffico illegale di alcol. Fu così che Lucky Luciano, Meyer Lansky e Al Capone misero gli occhi sull'isola: «Negli anni venti Luciano e Lansky erano stati entrambi più volte a L'Avana per supervisionare l'operazione di contrabbando»⁹³. La città divenne un importantissimo punto di riferimento sia per il commercio illegale sia per la possibilità di consumo in loco (fig. 66). A fungere da attrazione, all'alcol si aggiunsero la droga⁹⁴, il gioco d'azzardo e il sesso. «Joe Stassi – un mafioso del Lower East Side di Manhattan, che in seguito sarebbe diventato una figura di spicco a L'Avana – ricordò così il suo primo viaggio in città nel 1928: “Vedevo dappertutto puttane giovani e bellissime, in ogni angolo della strada, in ogni bar [...]”»⁹⁵.

Il peggioramento della situazione economica, a cui la campagna di lavori non portò sollievo, ma anzi indebitamento con le banche americane, l'incameramento di illecite pre-

bende da parte del Presidente e dei suoi amici, le ondate di scioperi, la brutalità della polizia e dell'esercito, gli assassinii sempre più frequenti, e la mancanza di coordinamento tra le forze all'opposizione, portarono a una sorta di guerra civile⁹⁶.

Franklin Delano Roosevelt, eletto presidente degli Stati Uniti nel marzo del 1933 (fig. 67), e il suo ambasciatore a Cuba, Sumner Welles, arrivato a L'Avana l'8 maggio 1933, giunsero alla conclusione che era necessaria un'azione energica per porre rimedio a una situazione diventata disastrosa: Machado non era più in grado di mantenere l'ordine interno e di garantire gli interessi degli USA, che, tra l'altro, avevano nell'isola anche le filiali di loro banche (fig. 68).

Dopo l'esperienza del Nicaragua, prima Herbert Hoover e poi Roosevelt volevano evitare l'intervento militare. La diplomazia americana raggiunse, infine, il suo obiettivo, senza che dovessero intervenire i marines: la notte tra il 12 e il 13 agosto 1933, «Machado fuggì in volo a Nassau, portando con sé cinque revolvers, sette valigie piene d'oro, e cinque amici in pigiama»; la sua famiglia lasciò L'Avana a bordo di una nave⁹⁷.

4. La dittatura di Machado e due testimoni del suo tempo: Carleton Beals e Walker Evans

Tra i testimoni oculari di quanto avvenuto a L'Avana nell'ultimo periodo della dittatura di Machado, merita particolare attenzione il giornalista statunitense Carleton Beals (1893-1979), uno dei primi a specializzarsi in questioni latino-americane⁹⁸.

Nel settembre del 1932 Beals approdò a L'Avana e, nonostante in Messico e Nicaragua avesse passato molti anni a stretto contatto con guerre civili e violenze di ogni genere, rimase piuttosto colpito dal brutale assassinio delle due persone che avrebbe dovuto incontrare, Clemente Vázquez Bello, Presidente del Senato, alleato di Machado, e Leopoldo Freyre, oppositore del Generale. Quando, a metà ottobre, lasciò l'isola per tornare a New York, il suo obiettivo divenne quello di denunciare all'opinione pubblica i misfatti di Machado, che era allora appoggiato dall'ambasciatore Harry F. Guggenheim, e convincere lo State Department ad abbandonare il dittatore al suo destino. Iniziò ad avere contatti con gli esiliati politici, tra cui il noto antropologo cubano Fernando Ortiz⁹⁹. Preceduto da articoli, che suscitavano molto scalpore e censure, nel settembre del 1933 venne pubblicato *The Crime of Cuba*. Poche settimane prima, Machado aveva abbandonato l'isola e ciò contribuì ad



Fig. 67. Conrado W. Massaguer, *Caricatura di Franklin Delano Roosevelt*, copertina di «Carteles», XVIII, 1932, 46, 13 novembre, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

aumentare l'interesse verso il libro. In quanto al titolo, la parola crimine per Beals aveva due significati distinti, ma correlati: il male rappresentato dalla dittatura di Machado e la presenza dell'imperialismo statunitense, che peggiorava la situazione delle masse. «Beals's aim was to publicize these conditions and arouse sympathy for the unfortunate people of Cuba, who were exploited from within by tyranny and from without by imperialism»¹⁰⁰.

Il libro è molto duro nel denunciare i misfatti compiuti a Cuba dai suoi governanti e i loro alleati¹⁰¹. Si sofferma su molte tematiche, tra cui il razzismo¹⁰². Beals si era ben documentato sulla storia di Cuba e per l'attualità aveva fatto ricorso, come proprio della sua professione, alle interviste.

Il forte impatto sul lettore è aumentato dalle 31 fotografie che accompagnano il testo, scattate dall'allora giovane Walker Evans (1903-1975). Lo straordinario fotografo, che per prolungare il suo soggiorno cubano venne aiutato da

1812 · 1932

WALL STREET EN 1812

120 Años

Oficina Principal en Cuba
 Presidente Zayas, Española Compañía
 LA HABANA

THE NATIONAL CITY BANK OF NEW YORK
 Oficina Central: 51 WALL STREET, Nueva York

Fundado el día 16 de Junio de 1812, bajo la razón social de
 City Bank of New York, con un capital inicial de \$500,000.

	Oro Americano
Fondos de Capital actuales	\$205,444,000
Depósitos	\$1,214,266,000
Activo Total	\$1,567,673,000

(Al 30 de Junio de 1932)

98 Sucursales en 24 países, inclusive las Antillas,
 Centro y Sud América, el Extremo Occidente y
 Europa. 72 unidades en el radio de la Metrópoli
 Neoyorkina. Corresponsales en todas partes.

— Otras Sucursales en la Isla —

LA HABANA	CIENFUEGOS
Sucursal de Cárdenas	SOLANTONARIO
BATAVIA	MANATEES
CUABO CAMINO	MEJANES
GALIANO	MOJÓN
LA LONJA	NUYVEAS
PUYCA DE	PARIA BOHIO
LA FRATERNIDAD	PUNAR DE S. D.
CARRIBE	SANCTI SPIRITUS
CARRACUT	SANCTI SPIRITUS
CAYENAS	SANTA CLARA
CIUDAD DE ÁGUA	SANTIAGO

**THE NATIONAL CITY BANK
 OF NEW YORK**

178

Diseno de E. M. M. — Nueva York

Fig. 68. Pubblicità per i 120 anni della National City Bank of New York, con sede a New York e succursali in altri paesi, tra cui Cuba, in «Diario de la Marina», número centenario, 1932, p. 178.



Fig. 69. Walker Evans, *Mendicante a L'Avana*, in C. BEALS, *The Crime of Cuba cit.*, 1933, tav. 9.



Fig. 70. Walker Evans, *Famiglia di contadini a L'Avana*, in C. BEALS, *The Crime of Cuba cit.*, tav. 16.



Fig. 71. Walker Evans, *Famiglia a L'Avana*, in C. BEALS, *The Crime of Cuba cit.*, tav. 11.



Fig. 72. Walker Evans, *Scritta murale a L'Avana in supporto dello sciopero dei lavoratori di sigari e contro la guerra imperialista*, in C. BEALS, *The Crime of Cuba cit.*, tav. 31.

Hemingway¹⁰³, ci restituisce una realtà immediata (figg. 69-72), dove la povertà e la miseria non sono oggetto di curiosità, ma di attenzione partecipe ed empatica. Alcune di queste immagini sono straordinari capolavori¹⁰⁴.

Ma Walker Evans non fu il solo a testimoniare con immagini di valore i lati oscuri della Cuba di Machado, quelli che i turisti e le élite preferivano rimuovere.

5. Marcelo Pogolotti e l'arte come impegno sociale

Tra coloro che non si rassegnavano all'esportazione di un'immagine improntata all'idea della *Pleasure Island*, del

Promising Paradise è qui da ricordare uno tra i più famosi artisti cubani del Novecento: Marcelo Pogolotti (1902-1988). Il quale nella sua biografia e proprio riferendosi a questo periodo scrive:

«Resistevo all'idea di mostrare un'immagine del mio paese che soddisfacesse il gusto per l'esotismo dei francesi, anglosassoni o altri stranieri: come selvaggia isola delle Antille, caratterizzata da frenetici sfoghi festivi [...] o come una remota terra di sogno [...]. Il mio obiettivo era dipingere la realtà umana in un contesto sociale»¹⁰⁵.

Vissuto tra L'Avana, Stati Uniti, Parigi e Italia, Marcelo Pogolotti si fece, attraverso la sua opera, portavoce, con

ALESSANDRA ANSEMI



Fig. 73. Marcelo Pogolotti, *Il cielo e la terra*, 1934, olio su tela, cm. 81 x 100.5, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.



Fig. 74. Marcelo Pogolotti, *Qui si lavora per nulla o Tagliatori di Canna*, 1931, matita e pastello su carta, cm. 24.7 x 32.1, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.



Fig. 75. Marcelo Pogolotti, *Fascismo o Ultima cena della borghesia italiana*, 1931, matita e pastello su carta, cm. 29 x 39.9, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.

notevole sensibilità e capacità espressiva, dei malesseri della sua epoca. Il suo cosmopolitismo, dovuto sia al desiderio di conoscere altre realtà e alimentare la sua cultura, sia alle origini italiane del padre Dino, facoltoso imprenditore di origini piemontesi¹⁰⁶, gli permise di prendere coscienza di quanto avveniva in diverse latitudini¹⁰⁷.

Spesso le sue opere, come *Il cielo e la terra*, del 1934 (fig. 73), sono molto esplicite nel denunciare le differenze di classe: le comodità di chi vive in un empireo ovattato contrastano esplicitamente con il duro lavoro di

contadini e operai, oltretutto investiti dalla repressione più feroce.

Nella serie di 47 disegni, conosciuta come *Nuestro tiempo*, realizzata tra il 1930 e il 1931, «fa incursione in maniera decisa nella convulsa società a lui contemporanea e nell'ingiusta ripartizione della ricchezza tra la borghesia e il proletariato. I mali che queste opere denunciano [...] sono premonitori della seconda guerra mondiale»¹⁰⁸. *Fascismo o Ultima cena della borghesia italiana* (fig. 75) del 1931 svela la connivenza tra regime fascista, alte sfere sociali e clero¹⁰⁹. In questi anni, Pogolotti vive tra Parigi¹¹⁰ e l'Italia, entra in contatto con i futuristi, partecipa a diverse mostre, ma rimane attento alla realtà del suo paese. Nel disegno *Qui si lavora per nulla (Tagliatori di Canna o Colonia)*, sempre del 1931 (fig. 74), c'è la «denuncia esplicita del sistema di sfruttamento economico nell'Isola a partire dalla monocultura della canna da zucchero e dei fardelli che ciò comporta per i lavoratori agricoli, fardelli che si trascinano dai tempi della colonia fino alla Repubblica»¹¹¹. Pochi anni più tardi, nel 1933, in *Paesaggio cubano* (fig. 76), «sintetizza la situazione dell'isola sotto la dittatura di Machado, inserendola a sua volta all'interno della crisi mondiale»¹¹². «Il mio obiettivo», scrive l'artista, «era dipingere la realtà umana in un paesaggio sociale. Il mio quadro includeva soldati dell'esercito repressivo di Machado, che sorvegliavano i tagliatori di canna, così come i disoccupati, che aspettavano un'opportunità con



Fig. 76. Marcelo Pogolotti, *Paesaggio cubano*, 1933, olio su tela, cm. 73 x 92, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.

le braccia incrociate, la piantagione, i treni che trasportavano la canna alla lavorazione e lo zucchero alla nave a vapore, che lo trasportava al Nord. Dove gli speculatori operavano con questa mercanzia, mentre all'orizzonte le enormi bocche dei cannoni della marina puntavano verso Cuba»¹¹³.

Svincolato da precisi riferimenti geografici è *Cronometraggio* (1935 ca.), che costituisce, analogamente a Charlie Chaplin in *Tempi moderni*, «un'incisiva critica al taylorismo, quindi alla divisione dei distinti compiti nel processo di produzione capitalista, al fine di ottenere il massimo rendimento»¹¹⁴. Pogolotti «dovrebbe essere considerato l'iniziatore della corrente sociale nella pittura dell'isola»¹¹⁵ e fa parte di quelle che vengono definite «las vanguardias culturales», spesso coincidenti con las «vanguardias políticas», dove, come già prima osservato, si trovano le premesse della Rivoluzione del 1959¹¹⁶.

6. *Las Vanguardias*

Si può affermare che L'Avana è stata sempre una città intellettualmente vivace¹¹⁷. Gli anni della dittatura di Machado, nonostante censura, intimidazioni, arresti e repressioni¹¹⁸, non fanno eccezione, anzi si può dire che furono culturalmente molto dinamici e intensi.

Particolare prestigio ed importanza ebbero gli intellettuali che formarono il Gruppo minorista (1923-1928), com-



Fig. 77. Antonio Gattorno Águila, *Le donne vicino al fiume*, 1927, olio su tela, cm. 193 x 117, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.

posto, come essi stessi dichiarano, da persone provenienti da diversi ambiti, come letterati, pittori, musicisti, scultori e quanti altri gravitavano nel mondo della cultura¹¹⁹. Si proponevano il rinnovamento dell'arte e della società¹²⁰. Dichiarandosi di sinistra, volevano la riforma e autonomia universitaria, «la indipendencia económica de Cuba», erano contro «el imperialismo yanqui» e «las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en la América, en Cuba»¹²¹. Alcuni fondarono l'importante «Revista de Avance» (1927-1930)¹²², dove, richiamandosi ai valori della lotta per l'indipendenza e ispirandosi a José Martí, trovavano spazio tematiche inerenti all'identità politica e culturale del paese¹²³.

Tra i minoristi troviamo personalità di particolare rilievo come Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Alejo Carpentier, Emilio Roig de Leuchsenring, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Antonio Gattorno, Conrado W. Massaguer, solo per citare i più famosi. La rivista aveva apertura internazionale e interdisciplinare, per cui dava conto di musicisti come Bela Bartok e Arnold Schönberg, di scrittori come André Gide, Ezra Pound, John Dos Passos, di teorici

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 78. Eduardo Abela, *Il trionfo della rumba*, 1928 ca., olio su tela, cm. 65 x 54, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.

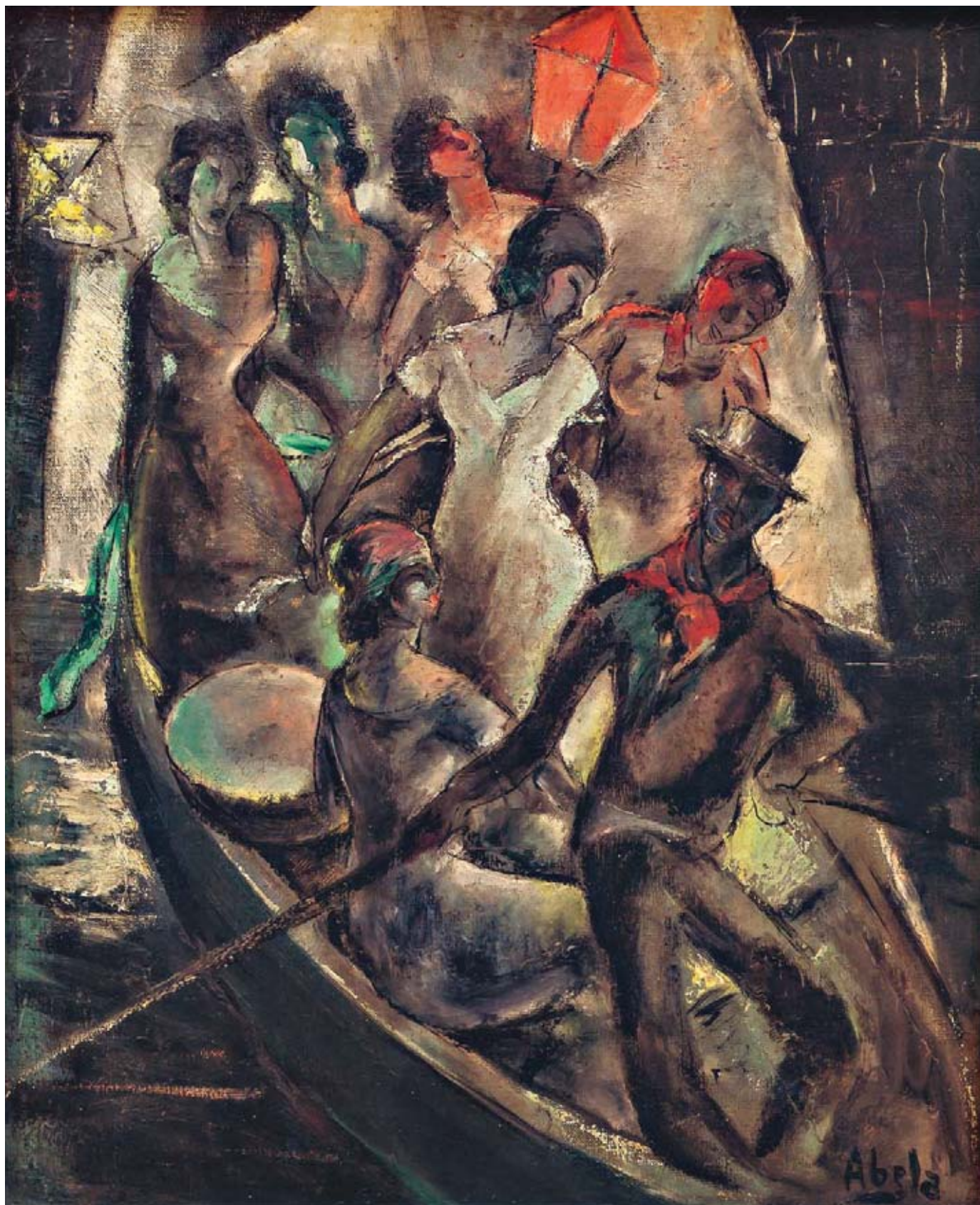


Fig. 79. Eduardo Abela, *Camino de Regla*, 1928, olio su tela, cm. 55.5 x 46.5, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.

ALESSANDRA ANSEMI



Fig. 80. Domingo Ravenet, *Copertina del libro di E. BALLAGAS, Cuaderno de poesía negra*, L'Avana, 1934, L'Avana, Archivio Mariana Ravenet.

e specialisti come Bertrand Russell e Carl Gustav Jung¹²⁴, di artisti come Picasso, Matisse, Max Ernst, Salvador Dalí e, in una società ancora profondamente razzista, della cultura afrocubana¹²⁵.

Appoggiarono, tra l'altro, nel 1927, l'importante *Exposición de arte nuevo*, dove si videro opere di artisti, che, formati all'*Academia de San Alejandro*¹²⁶, avevano aggiornato il loro linguaggio, grazie a borse di studio o risorse personali, in Europa, in particolare a Madrid, Roma, Firenze e Parigi¹²⁷.

Alla mostra del 1927 parteciparono «algunos de los creadores que más tarde serían reconocidos como los pioneros de la vanguardia pictórica y escultórica en Cuba»¹²⁸. Giovani artisti, che seppure nei loro lavori ancora non tengono conto della rottura con il figurativo operata dalle avanguardie europee, guardando più a post-impressionismo

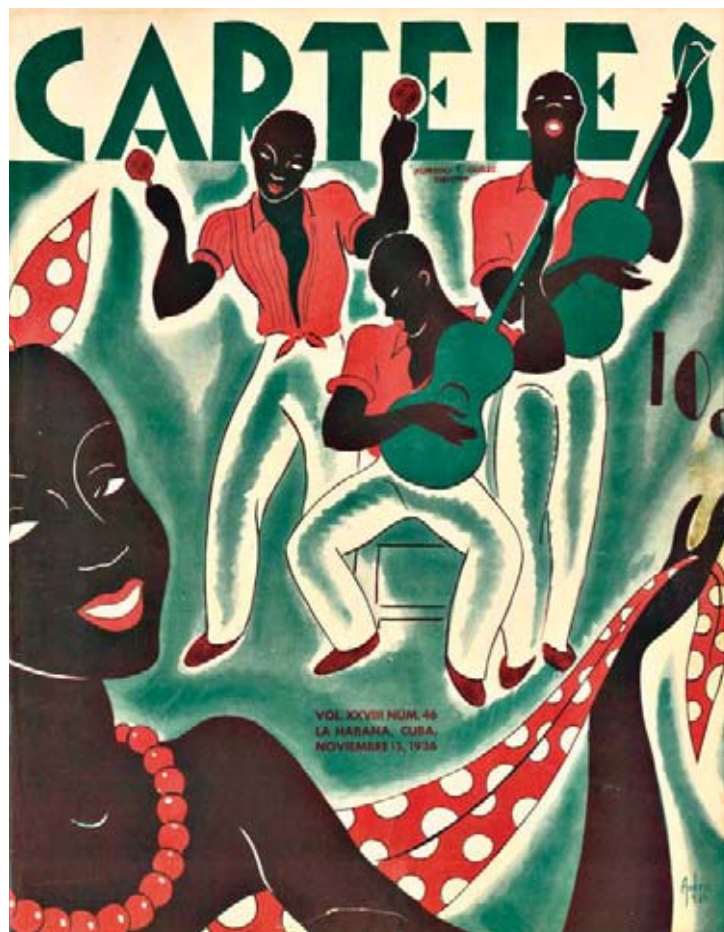


Fig. 81. Andrés, «Carteles», XXVIII, 1936, 46, 15 novembre.

e fauvismo¹²⁹, volevano distanziarsi dalla rigida retorica accademica, farsi portatori di un rinnovamento formale e riflettere le problematiche sociali e nazionali¹³⁰. Si può dire che è un'arte che nasce come conseguenza delle urgenze storico-concrete del momento: è del 1925 la fondazione del Partito Comunista, sono gli anni delle lotte universitarie e dell'opposizione a Machado¹³¹. Scelgono, dunque, di rappresentare soggetti prima esclusi o trattati in modo idilliaco, irrompe così la cultura autoctona¹³². Si possono citare, a titolo di esempio, *Le donne vicino al fiume* (fig. 77) del 1927 di Antonio Gattorno (1904-1980), ispirato a una natura primaria¹³³. Mentre *El triunfo de la rumba* (fig. 78) e il *Camino de Regla* (fig. 79) di Eduardo Abela (1889-1965) trattano temi della cultura afrocubana¹³⁴. Il *Camino de Regla*, caratterizzato da persone che ballano su una barca, che attraversa la baia di L'Avana per arrivare al municipio



Figg. 82-84. Jaime Valls, *Rumba 1*, *Rumba 2*, *Rumba 4*, 1927, pastello e biacca su carta, mm. 472 x 212 e 470 x 230, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes.

di Regla, esposto a Parigi nel 1928, fu molto apprezzato da Alejo Carpentier¹³⁵. Interessati a questa tradizione sono anche altri importanti artisti, che sempre si pongono il problema di una nuova arte, che sia moderna e cubana. Per esempio, abbiamo Domingo Ravenet (1905-1969), che nel 1927 pubblica una *Maternidad negra*, nella «Revista de Avance», e nel 1934 realizza la copertina e illustrazioni per il *Cuaderno de poesía negra* (fig. 80) di Emilio Ballagas¹³⁶. Ugualmente attratto dal «tema negro» e dalle sue valenze è Jaime Valls¹³⁷ (figg. 82-84).

Anni dopo, il tema della cultura africana e nello specifico della musica lo troviamo anche in una bella copertina della rivista «Carteles» (fig. 81), realizzata da Andrés, con il suo tipico disegno elegante e sensuale, caratterizzato dalla preferenza per la linea curva e il contrasto di colore¹³⁸.

Come ben noto, un fondamentale contributo allo studio e comprensione delle componenti africane della cultura cubana venne dato da Fernando Ortiz (1881-1969), che, famoso come antropologo, già nel primo decennio del secolo, divenne poi attivista politico e oppositore di Machado¹³⁹. Ortiz, in linea con José Martí (1853-1895), riteneva che per risolvere i problemi sociali di Cuba le riforme politiche ed economiche non fossero sufficienti, se non fossero state accompagnate da un solido sistema educativo, essenziale per la costruzione di una nazione indipendente e moderna¹⁴⁰.

Non era il solo a pensarla in questo modo e, nonostante la censura potesse diventare molto opprimente, L'Avana, come vedremo, aveva un variegato numero di giornali e riviste, decisamente di alta qualità, animate da raffinati intellettuali, critici della dittatura¹⁴¹.

NOTE

¹ Sui ventagli qui pubblicati, appartenenti alla collezione della scrittrice e poetessa cubana Dulce María Loynaz (1902-1997), cfr. R. M. OLLARZABAL GUTIÉRREZ, *Dulce María Loynaz el arte de coleccionar*, Citta del Guatemala, Ediciones Polymita, in stampa. Gli abiti, come quelli di Paul Poiret o Coco Chanel, potevano provenire negli Stati Uniti (e a Cuba) anche dalla Francia: «American department stores and specialty shops also brought Parisian garments to New York and the other major US cities, often styling their showrooms in a French manner». E. M. ORR, *The American woman as fashion muse*, in *The Jazz Age cit.*, pp. 140-145: 141. Si veda, inoltre, l'interessante saggio di P. MAGIDSON, *Fashion showdown: New York versus Paris 1914-1941*, in *Paris-New York. Design fashion culture cit.*, pp. 102-147 e E. BRÉON, *Luxe et tradition à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925*, in *Années folles, années d'ordre cit.*, pp. 80-99: 94-99.

² F. SCOTT FITZGERALD, *L'Età del jazz e altri scritti*, a cura di E. WILSON, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 31 (ed. or. *The crack-up*, New York, 1945).

³ F. SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2011, pp. 161-162 (ed. or. *The Great Gatsby*, New York, 1925): «E mentre meditavo sull'antico mondo sconosciuto, pensai allo stupore di Gatsby la prima volta che individuò la luce verde all'estremità del molo di Daisy. Aveva fatto molta strada per giungere a questo prato azzurro e il suo sogno doveva essergli sembrato così vicino da non poter sfuggire mai più. Non sapeva che il sogno era già alle sue spalle, in questa vasta oscurità dietro la città, dove i campi oscuri della repubblica si stendevano nella notte. Gatsby credeva nella luce verde, il futuro orgiastico che anno per anno indietreggia davanti a noi. C'è sfuggito allora, ma non importa: domani andremo più in fretta, allungheremo di più le braccia... e una bella mattina... Così continuiamo a remare, barche contro corrente, risospinti senza posa nel passato».

⁴ Mi riferisco in particolare a *L'Inhumaine* (1924) e a *Le Vertige* (1926).

⁵ M. A. BAZZOCCHI, *Spazi e stili Déco: D'Annunzio, Tamara, Gatsby*, in *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia*, a cura di V. TERRAIOLI cit., pp. 75-81: 75.

⁶ Cfr. L. CLARIDGE, *Tamara de Lempicka: a life of Deco and decadence*, Londra, Bloomsbury, 2000 e G. MORI, *Tamara de Lempicka*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo Chiabrese, 19 marzo - 30 agosto 2015, Milano, 24 ORE cultura, 2015.

⁷ Per queste caratteristiche e atmosfere, si cita, a titolo di esempio, il bel saggio di S. D. COFFIN-S. HARRISON, *Across the Ocean*, in *The Jazz Age. American style cit.*, pp. 1-97, citazione a p. 43.

⁸ Colgo l'occasione di notare che la recente proliferazione di *pencil towers* (o grattacieli "a matita"), *super-tall, super-skinny, super-expensive*, sta compromettendo lo skyline di Manhattan, a vantaggio solo di pochissimi eletti. Oltre a contribuire, ovviamente, ad accentuare il già drammatico divario tra ricchi e poveri. Cfr. O. WAINWRIGHT, *Super-tall, super-skinny, super-expensive: the "pencil towers" of New York's super-rich*, in *theguardian.com*, 5 febbraio 2019 e P. MOSSET-

TI, *New York cambia volto: si moltiplicano i grattacieli "a matita" per super-ricchi*, in *forbes.it*, 19 febbraio 2019.

⁹ Cfr. B. EISENSCHITZ, *Un film-catastrofe: Metropolis*, in *Metropolis un film di Fritz Lang*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2015, pp. 5-25: 11.

¹⁰ E. D. WEITZ, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2019, p. 14 (nuova edizione ampliata, I ed. 2008; tit. or. *Weimar Germany. Promise and Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 2007).

¹¹ *Ibidem*.

¹² U. S. A. 1929. *Lavoro, successo e miseria tra gli anni ruggenti e la grande Depressione*, a cura di P. BELLASI-U. LUCAS-T. SPARAGNI, catalogo della mostra, Bologna, Sala Espositiva della Cineteca di Bologna, 1 febbraio - 10 marzo 2005, Milano, Mazzotta, 2005. Si veda anche M. E. PARRISH, *Anxious decades. America in Prosperity and Depression, 1920-1941*, New York-Londra, W. W. Norton & Company, 1994 e D. ELDRIDGE, *American Culture in the 1930s*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 2008.

¹³ Si veda la bibliografia citata nel Capitolo I e quanto osservato (in Ivi, p. 56, nota 149) a proposito di dipinti con soggetti dolenti ed emaciati che, a giudizio della scrivente, non rientrano nel codice déco, né stilisticamente né come iconografia.

¹⁴ «La propiedad de J. Borbolla era muy conocida en La Habana de finales del siglo XIX. *La guía de La Habana y la Isla de Cuba*, compilada por Abel Linares en 1893, muestra entre los comercios habaneros que se anuncian en sus páginas la razón llamada La América de J. Borbolla, sita en Compostela 52-54-56 y Obrapia 61, cuyo negocio declara la importación de joyería fina, muebles y pianos». F. J. ALFONSO LÓPEZ, *La casa con el galeón colgado del techo, donde valía la pena vivir*, in «La Jiribilla revista de cultura cubana», XIX, 2020, 873, www.lajiribilla.cu. Un bracciale analogo è pubblicato in *The Jazz Age cit.*, p. 258, è definito di stile francese ed è datato ai tardi anni Venti. Sui gioielli déco si veda anche C. PHILLIPS, *Art Deco Jewellery*, in *Art Deco 1910 - 1939 cit.*, pp. 272-283; S. D. COFFIN-S. HARRISON, *Across the Ocean cit.*, pp. 8-10 e 12-25 e A. DUNCAN, *Art Deco Complete cit.*, pp. 298-315.

¹⁵ Uno tra i più noti *ensemblers* dell'epoca fu Jacques-Émile Ruhlmann, sul quale si veda il Capitolo IV, pp. 139 e sgg.

¹⁶ Cfr. M. ROBINSON-R. ORMISTON, *Art deco. The Golden Age of Graphic cit.*, pp. 140-147. A Cassandre dedica un articolo con riproduzioni C. PORSET, *Carteles de propaganda franceses*, in «Social», 1930, novembre, pp. 63-64. Su Clara Porset e la rivista cubana «Social», cfr. il Capitolo VII, pp. 273 e sgg. Sugli straordinari transatlantici dell'epoca, cfr. P. ATTERBURY, *Travel, Transport and Art Deco*, in *Art Deco 1910 - 1939 cit.*, pp. 314-323; M. FOCHESATI, *Dai transatlantici ai grattacieli. La diffusione "pubblica" dell'Art déco*, in *Art déco. Gli anni ruggenti in Italia*, a cura di V. TERRAIOLI cit., pp. 55-63 e *Ocean Liners speed and style*, a cura di D. FINAMORE-G. WOOD, Londra, V&A Publishing, 2018 (I ed. 2017). Si rimanda a questi studi per la precedente bibliografia.

¹⁷ Si veda, per esempio, la fotografia di Cecil Beaton di Loelia, Duchessa di Westminster, del 1930 circa, in C. PHILLIPS, *Art Deco Jewellery cit.*, p. 277.

¹⁸ Cfr., per esempio, *Paris/New York. Design, Fashion cit.*; *The Jazz Age cit.*; *Art Deco 1910 - 1939 cit.*; C. BREEZE, *American Art Deco cit.*; A. DUNCAN, *Art Deco Complete cit.* ed *El gusto moderno Art Deco en París cit.* Senza nulla togliere al valore di questi contributi cfr., a proposito, più avanti nota 22.

¹⁹ Cfr. H. MANDELBAUM-E. MYERS, *Screen Deco cit.*; G. FRANCI-R. MANGARONI-E. ZAGO, *In viaggio attraverso il Déco Americano cit.* Particolarmente interessanti, G. WOOD, *Art Deco and Hollywood Film cit.* e L. FISCHER, *Designing Women Cinema, Art Deco cit.* Non sono centrati solo sul Déco e trattano anche di distruzione, rovine e distopia J. A. RAMÍREZ, *Architecture for the Screen. A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*, Jefferson (North Carolina)-Londra, McFarland & Company, 2004 (ed. or. *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*, 1986) e D. ALBRECHT, *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, Santa Monica, Hennessey + Ingalls, 2000, pp. 153 e sgg. Un'immagine di *Our Dancing Daughters* nel Capitolo I, p. 19, fig. 44.

²⁰ Cfr. N. ANGELETTI-A. OLIVA, *In Vogue. The illustrated history of the world's most famous fashion magazine*, New York, Rizzoli, 2012 (I ed. 2006), in particolare pp. 44-51 ed *El gusto moderno Art Deco en París cit.*, pp. 398-400. Per l'edizione americana di «Vogue» lavorò anche Fortunato Depero: cfr. T. BENTON, *Italian Architecture and Design*, in *Art Deco 1910 - 1939 cit.*, pp. 218-229: 224-225.

²¹ Su «Social», cfr. il Capitolo VII, pp. 273 e sgg.

²² Quanto sopra asserito non implica un giudizio negativo dei testi che cito (si vedano le precedenti note e il Capitolo I), che costituiscono, nella maggior parte dei casi, importantissimi contributi sul tema. È, però, vero che, anche quando i volumi comprendono approcci contestuali (cfr. il saggio di A. MARWICK, *The Great War, Mass, Society and 'Modernity'*, in *Art Deco 1910-1939 cit.*, pp. 28-37), l'effervescenza, la vitalità, lo sviluppo tecnologico prevalgono nelle immagini e nei testi. Quando si tratta di aree geografiche dove la storia dell'epoca è nota, questo approccio può essere accettabile. Per quanto concerne, invece, luoghi come Cuba, a cui facilmente si associa tout court l'idea della *Pleasure island* e del *Promising Paradise*, nel trattare un argomento come il Déco è necessaria una contestualizzazione storica. Cfr. più avanti nota 24.

²³ Sulla flapper, garçonnette o maschietta, cfr. C. BLACKMAN, *Twenties and Thirties: Flappers and Vamps*, Milwaukee (Wisconsin), Gareth Stevens, 2000; J. ZEITZ, *Flapper. A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made American Modern*, New York, Three Rivers Press, 2006; S. GROSSIORD-M. ASAKURA-M. BEAULIEU-C. BARD, *Les années folles 1919-1929*, Parigi, Paris Musées, 2007; *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. LUPANO-A. VACCARI, Bologna, Damiani Editore, 2009; K. BOYER SAGERT, *Flappers. A Guide to an American Subculture*, Santa Barbara (California), Greenwood Press, 2010 e L. SIMON, *Lost girls: the invention of the flapper*, Londra, Reaktion Books, 2019.

²⁴ Un breve riferimento alle atrocità dell'epoca si trova nel testo di Hillier, citato nel Capitolo I, p. 52, nota 90. Mentre C. BENTON-T. BENTON, *The Style and the Age cit.*, p. 13, osservano: «The

period was one of dramatic technological change, social upheaval and political and economic crises, of bewildering contrasts and apocalyptic visions. From the 'Roaring Twenties' to the Depression, the inexorable spread of capitalism was mirrored by that of Fascist and Communist totalitarian regimes, while remorseless globalization was accompanied by isolationist nationalism». Si veda anche A. MARWICK, *The Great War, Mass, Society cit.* In Italia le pubblicazioni sul Déco includono artisti come Mario Sironi, Achille Funi, Antonio Donghi, Arturo Martini, solo per citarne alcuni, le cui opere sono caratterizzate da atmosfere deprimenti, ritratti con sguardi cupi, pensosi, malinconici, talvolta angosciati, che ci ricordano come i primi decenni del Novecento non furono certo impregnati di sola *joie de vivre*. Tuttavia, mentre risulta certamente interessante presentare opere che raffigurano l'altro lato della medaglia, ribadisco che, a mio avviso, è discutibile, ascrivere questi artisti all'ambito Déco (cfr. Capitolo I, p. 56, nota 149).

²⁵ «Es un todo esperanzador, optimista, confiado en la marcha hacia el futuro, seguro de sí, avisor de una mañana de paz, que sustituye al soldado por el productor en trágica ilusión. El desengaño está, como quien dice, al doblar de la esquina, se apresta el fascismo [...]. Quiérase o no, a quienes nunca lo vivieron, *decó* les trae cierta nostalgia envuelta en su exquisita elegancia». A. MENÉNDEZ, *Decó: un estilo de vida cit.*, pp. 59 e 60.

²⁶ Cfr. R. SEGRE-P. FERNÁNDEZ-L. MERINO, *El Art decó cit.* Su questo saggio e su Roberto Segre, cfr. Capitolo I, pp. 40-45.

²⁷ «Sorprende que al tratar el arte y la arquitectura de este período se omiten las condiciones de vida de los trabajadores, próximos a los resplandecientes rascacielos. Uno de los escasos libros que presentan el contraste existente en las ciudades de Estados Unidos es: Arie Van de Lemme». R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 66, nota 7. Il libro cui Segre si riferisce è quello di A. VAN DE LEMME, *A guide to Art Deco cit.*

²⁸ Cfr. Ivi, pp. 15 e sgg.

²⁹ Cfr. T. WEBLEN, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007 (ed. or. *The Theory of the Leisure Class*, Londra, McMillan Company, 1899).

³⁰ Cfr., per esempio, il Capitolo I, p. 2, fig. 5 e in questo stesso Capitolo III, p. 95, fig. 10.

³¹ Cfr. A. MENÉNDEZ, *Decó: un estilo de vida cit.*

³² Cfr. E. T. SCHROY, *Warman's Depression Glass Handbook. Identification, values, pattern guide*, Iola (Wisconsin), Krause Publications, 2017, indirizzato soprattutto ai collezionisti, il libro offre una breve introduzione all'argomento. Il *depression glass* era utilizzato soprattutto per bicchieri, tazze, vasi, piccoli contenitori e piatti, ovvero oggetti per la tavola. I colori prevalenti sono rosa, verde, trasparente e in misura minore giallo e blu, vennero realizzati a partire dagli anni Venti. A L'Avana se ne trovano tuttora presso gli antiquari e rigattieri. «It is called "Depression glass" because collectors generally associate mass-produced glassware found in pink, yellow, crystal, or green with the years surrounding the Great Depression in America», sebbene la loro produzione sia iniziata prima e continuò anche dopo. Cfr. Ivi, pp. 6-7.

³³ Cfr. Capitolo I, p. 20, figg. 46-47 e p. 48, nota 29.

³⁴ Cristoforo Colombo definì Cuba la terra più bella che occhio umano abbia mai visto. Cfr. D. MAGNETTI, *Cuba-Paris-Cuba. Un viaje entre telas*, in *Cuba Vanguardias 1920-1940*, catalogo della mostra, Valencia, Instituto Valencià d'Art Modern, 18 maggio - 2 luglio 2006, Torino, Palazzo Bricherasio, 14 luglio - 8 ottobre 2006, Martellago (Venezia), Electa, 2006, pp. 48-49.

³⁵ Senza alcuna pretesa di esaustività, mi limito qui a menzionare, tra i testi utilizzati: O. PINO-SANTOS, *Historia de Cuba. Aspectos fundamentales*, L'Avana, Editorial Nacional de Cuba, 1963; IDEM, *Cuba Historia y Economía*, L'Avana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983; H. THOMAS, *Storia di Cuba 1762-1970*, Torino, Giulio Einaudi, 1973 (ed. or. *Cuba or The Pursuit of Freedom*, Londra, Eyre & Spottiswoode, 1971); J. LE RIVEREND, *La República*, L'Avana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975; J. IBARRA, *Prologue to Revolution. Cuba, 1898-1958*, Boulder-Londra, Lynne Rienner Publishers, 1998; *La Neocolonia organización y crisis desde 1899 hasta 1940*, L'Avana, Instituto de Historia de Cuba, 1998; R. FUNES MONZOTE, *Cuba: república y democracia (1901-1940)*, in *Pensar en Cuba. Debates historiográficos*, L'Avana, Editorial de Ciencias sociales, 1999, pp. 177-221; *Aquella República*, numero straordinario di «Temas. Cultura Ideología Sociedad», 2000, 22-23, luglio-dicembre; *Otra vez la República*, numero straordinario di «Temas. Cultura Ideología Sociedad», 2001, 24-25, gennaio-giugno; F. LÓPEZ CIVEIRA, *Cuba entre 1899 y 1959. Seis décadas de historia*, L'Avana, Editorial Pueblo y Educación, 2007; L. A. PÉREZ JR., *On becoming cuban. Identity, nationality, and culture*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2008 (I ed. 1999); *State of Ambiguity. Civic life and culture in Cuba's first Republic*, a cura di S. PALMER-J. A. PIQUERAS-A. SÁNCHEZ COBOS, USA, Duke University Press, 2014; *Cuba. Iniciativas, proyectos y políticas de cultura (1899-1958)*, a cura di A. SUÁREZ DÍAZ, L'Avana, Editorial Caminos, 2016. Non ho invece avuto modo di consultare L. MARRERO, *Cuba: economía y sociedad*, 15 voll., Madrid, Editorial Playor, 1978.

³⁶ E. ZAMACOIS, *La isla imantada*, in «Diario de la Marina», número centenario, 1932, pp. 91-92. Nella sua esaltazione lirica dell'isola, Zamacois dichiara: «La afirmación tan repetida "lo que hay en Cuba es de los cubanos"...vale harto más que una frase, porque constituye un hecho. Sin necesidad de prédicas, la dulce utopía comunista tiene allí realidad. El espíritu del Evangelio floreció en aquellos campos y por eso quien bebió agua de sus ríos "volverá a beberla"». «Imantada» significa magnetizzata.

³⁷ R. SCHWARTZ, *Pleasure island. Tourism and Temptation in Cuba*, Lincoln-Londra, Bison Books, 1999 (I ed. 1997). Il libro contestualizza, in modo molto interessante, il fenomeno del turismo nella Cuba dell'epoca.

³⁸ *Cuba is the Pearl of the Antilles*, in «Who's Who Among Visitors to Havana. And What's What in Cuba», II, 1932, 71, 1 ottobre. Sulla copertina si specifica che «Who's Who» era «Published Daily for the Interest of Visitors to Cuba». Ho trovato una copia nella biblioteca dell'Istituto The Wolfsonian-FIU nella Vicki Gold Levi collection. Nella stessa collezione ho trovato

un'altra sorta di guida per gli stranieri «Ajiaco. Revista mensual de la Legión Americana», III, 1929, 12, dicembre, e svariate *brochures* pubblicitarie. Ringrazio molto Francis Xavier Luca per aver sottoposto alla mia attenzione questa documentazione.

³⁹ R. SCHWARTZ, *Pleasure island cit.*, p. 4. Sulla politica sanitaria dell'epoca, cfr. R. FUNES MONZOTE, *Slaughterhouses and Milk Consumption in the "Sick Republic"*, in *State of Ambiguity. Civic life and culture cit.*, pp. 121-147 e J. A. PIQUERAS, *Attributes for the Capital of an Austere Republic*, in Ivi, pp. 148-180: 169-171.

⁴⁰ Cfr. J. R. HARTMAN, *Dictator's Dreamscape. How Architecture and vision built Machado's Cuba and invented modern Havana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2019, p. 112.

⁴¹ Cfr. sopra nota 38.

⁴² Come specificato in un avviso pubblicitario, che appare in «Social», 1930, febbraio, «Havana. The Magazine of Cuba» era pubblicata da dicembre a marzo. Similmente, nel frontespizio interno della rivista è scritto che era «published during the winter season at Havana (Republic of Cuba) by the Social Publishing Company; C. W. Massaguer, President; A. T. Quílez, Vice President». Scritta interamente in inglese, aveva fini di intrattenimento e dava molto spazio agli illustri americani in visita. Questa rivista, che evidentemente ebbe breve durata e pochi numeri, probabilmente inverno del 1929-1930 e 1930-1931, è difficilmente reperibile. Ho avuto modo di consultare alcuni esemplari appartenenti alla collezione privata di Luis Díaz Mijares a L'Avana. Su Massaguer, cfr. Capitolo VII, pp. 273 e sgg.

⁴³ Cfr. R. LOWINGER-F. X. LUCA, *Cuban Allure. The Draw of Rum, Rumba, and Roulette*, in *Promising Paradise cuban allure american seduction*, Miami, Florida International University-The Wolfsonian, 2019, pp. 9-20: 12 e T. J. ENGLISH, *Notturmo Avana. Mafiosi, giocatori d'azzardo, ballerine e rivoluzionari nella Cuba degli anni cinquanta*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 29 (ed. or. *Havana Nocturne: how the mob owned Cuba and then lost it to Revolution*, New York, Harper Collins, 2007).

⁴⁴ Sull'Hotel Nacional de Cuba, cfr. il Capitolo IX, pp. 365-367.

⁴⁵ Cfr. L. ACOSTA, *Cubano Be Cubano Cubano Bop. One hundred years of Jazz in Cuba*, Washington-Londra, Smithsonian Books, 2003; H. ORONIO, *Cuban Music from A to Z*, Durham, Duke University Press, 2004. Sul jazz dell'epoca, la bibliografia è molto estesa, oltre ai testi di Acosta e Oronio, qui ci limitiamo a citare l'interessante saggio di F. BERGOGLIO, *Jazz! Appunti e note del secolo breve*, Milano, Costa & Nolan, 2008 e *Il Secolo del Jazz. Arte, cinema, musica e fotografia da Picasso a Basquiat*, a cura di D. SOUTIF, catalogo della mostra, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 novembre 2008 - 15 febbraio 2009; Parigi, Musée du Quai Branly, 17 marzo - 28 giugno 2009; Barcellona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 21 luglio - 18 ottobre, 2009, Ginevra-Milano, Skira, 2008. Si veda anche Capitolo II, p. 86, nota 30.

⁴⁶ Cfr. L. ACOSTA, *Cubano Be Cubano cit.*, pp. 27-28.

⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 45; H. ORONIO, *Cuban Music cit.*, p. 48 e B. SERANO, *Puerto Rican Woman from the Jazz Age: Stories of Success*, Bloomington (Indiana), AuthorHouse, 2019, s. p.

⁴⁸ A. HYATT VERRILL, *Cuba of today*, New York, Dodd, Mead and Company, 1937, p. VII. L'autore, tuttavia, premette che intende fornire un giudizio equilibrato non esente, dove opportuno, da critiche.

⁴⁹ Cfr. R. LOWINGER-F. X. LUCA, *American seduction. The Cuban Stamp on U. S. Popular Culture*, in *Promising Paradise cit.*, pp. 21-30: 22-23.

⁵⁰ R. SCHWARTZ, *Pleasure island cit.*, p. 15.

⁵¹ Per questi club, cfr. L. DE POSADA, *Clubos sociales y deportivos*, in *Libro de Cuba*, L'Avana, Artes Gráficas, 1954, pp. 731-741 e F. J. ALFONSO LÓPEZ-P. ZORNOZA SUÁREZ, *Sociedad y cultura del ocio en La Habana del Oeste*, in *Centenario de Miramar Reparto Habanero*, L'Avana, Ediciones Boloña, 2016, pp. 81-98. Per notazioni sulla loro architettura, cfr. E. L. RODRÍGUEZ, *La Habana. Arquitectura cit.*, pp. 164-169.

⁵² Cfr. *Promising Paradise cit.* Si veda anche l'interessante analisi di L. A. PÉREZ JR., *On becoming cuban cit.*, pp. 165 e sgg.

⁵³ Su di loro sono state pubblicate due monografie: cfr. O. SIGARROA-J. A. MENÉNDEZ, *Enrique García Cabrera*, Madrid, Fundación de Arte Cubano, 2016 e *Andrés*, a cura di A. LI-B. GAGO, Madrid, Fundación de Arte Cubano, 2016.

⁵⁴ B. CARTER, *Journey by Moonlight*, in *Post Stories of 1940*, Boston, 1941. Citato da L. A. PÉREZ JR., *On becoming cuban cit.*, pp. 188 e 535, nota 32.

⁵⁵ Ivi, p. 194.

⁵⁶ Cfr. *Libro de Cuba*, director literario y artístico Emilio Roig de Leuchsenring, L'Avana, 1925; *Libro de Cuba*, L'Avana, Federación de la Prensa Latina de América, 1930; *Libro de Cuba*, L'Avana, Artes Gráficas, 1954.

⁵⁷ R. SCHWARTZ, *Pleasure island cit.*, pp. 64 e sgg.

⁵⁸ Cfr. H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.* Il libro di Hugh Thomas, la cui prima edizione in inglese risale al 1971, costituisce tuttora una delle letture più interessanti e affascinanti sulla storia dell'isola.

⁵⁹ Cfr. H. ORONIO, *Cuban Music cit.*, p. 187, cui si rimanda anche per le voci biografiche inerenti i componenti di questa famiglia, cui appartengono «several outstanding musicians».

⁶⁰ L. ACOSTA, *Cubano Be Cubano cit.*, p. 42.

⁶¹ Il *Monumento alle vittime del Maine*, inaugurato nel 1925, si trova vicino al luogo dove nel 1930 sorse l'Hotel Nacional de Cuba (fig. 58). Marial Iglesias Utset, che ne indaga, con raffinata analisi, l'iconografia e i significati simbolici, lo considera un «silent witness of the encounters, conflicts, and misunderstanding that have marked the tense relationship between Cuba and the United States». Cfr. M. IGLESIAS UTSET, *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*, L'Avana, Ediciones UNIÓN, 2003 ed EADEM, *A Sunken Ship, a Bronze Eagle, and the Politics of Memory: The "Social Life" of the USS Maine in Cuba (1898-1961)*, in *State of Ambiguity cit.*, pp. 22-53, le citazioni sopra nel testo e in questa nota sono tratte da Ivi, pp. 44 e 48.

⁶² In seno alla società nord-americana vi era stato un acceso dibattito sulla politica da seguire verso l'isola, diversi interessi si muovevano intorno al tema. Comunque, primo obiettivo era quello di garantirsi la stabilità. Così, per guadagnare il consenso della popolazione e facilitare lo sviluppo degli interessi economici

statunitensi, dopo il trattato di pace, vennero fatti investimenti e costruzioni per la modernizzazione del paese, come ampliamento di ospedali, pavimentazione delle strade, rete fognaria, incremento dei servizi sanitari, lotta contro la febbre gialla a cui, con la scoperta dell'insetto che la trasmette, diede un determinante apporto il cubano Carlos Juan Finlay de Barrés. Cfr. H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, pp. 291 e sgg. Tuttavia, «The new republic was thus compromised at the moment of its creation: indeed, as a condition of its creation. The Platt Amendment rendered meaningless all but the most cynical definition of independence. The Americans had fixed the limits of Cuban sovereignty at the point of its origins, institutionally, and made the future of self-government contingent on the efficacy with which Cubans accommodated U. S. interests. The republic was denied at the point of its origins the capacity to defend Cuban interests as the primary purpose of its existence». L. A. PÉREZ JR., *The structure of Cuban History. Meaning and Purpose of the Past*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2013, p. 122.

⁶³ Tra l'altro, alla costituzione firmata il 21 febbraio 1901, i cubani avevano dovuto aggiungere il noto emendamento Platt (dal nome del senatore Orville Platt, membro del comitato per gli affari esteri di Washington), attraverso il quale gli Stati Uniti si riservavano di intervenire, anche militarmente, nell'isola, qualora motivi di sicurezza lo rendessero necessario, secondo criteri ampi, per molti aspetti generici e quindi arbitrari. Già nel 1906, con il governo del primo Presidente della Repubblica, Tomás Estrada Palma, a causa di una complessa situazione interna, il 29 settembre duemila *marines* sbarcarono a Cuba. Il governo venne affidato a Charles Magoon, giudice di professione, questo secondo intervento ebbe fine nel febbraio del 1909. Il governo passò al Presidente José Miguel Gómez. Cfr. H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, pp. 279-344. Si veda, inoltre, O. PINO-SANTOS, *Cuba historia y economia cit.*, pp. 287-301; R. FUNES MONZOTE, *Cuba república cit.* e l'accurato e approfondito contributo di L. A. PÉREZ, JR., *Cuba Under the Platt Amendment 1902-1934*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1986. «The fact that the current Cuban state let the centenary of independence pass by without notice in 2002 – unprecedented in the history of modern statehood – reveals the derision with which the first republic is dismissed in official Cuban historical culture». S. PALMER-J. A. PIQUERAS-A. SÁNCHEZ COBOS, *Revisiting Cuba's First Republic*, in *State of ambiguity cit.*, pp. 1-21: 5. L'emendamento Platt venne abrogato il 29 maggio 1934. Cfr. H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, p. 504 e L. A. PÉREZ JR., *Cuba Under the Platt Amendment cit.*, p. 335.

⁶⁴ H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, p. 333. Gli investimenti nordamericani furono massicci: «diversamente dalla situazione nelle altre isole dei Caraibi, a Cuba non esisteva alcun limite apparente alla espansione della canna da zucchero; e non era soltanto l'industria saccarifera ad avere possibilità di espansione: c'erano le ferrovie, il petrolio, l'elettricità, i telefoni, le banche; insomma, tutti i settori erano pronti a Cuba per ricevere l'iniezione dell'investimento del dollaro, la quale, a differenza delle iniezioni mediche, sembrava

ALESSANDRA ANSELMINI

terapeutica, sul momento, e soltanto in seguito si sarebbe rivelata nociva» (Ivi, p. 431).

⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 452.

⁶⁶ Sull'emendamento Platt, cfr. sopra nota 63.

⁶⁷ Cfr. R. WHITNEY, *State and Revolution in Cuba. Mass Mobilization and Political Change, 1920-1940*, Chapel Hill-Londra, The University of North Carolina Press, 2001, pp. 55 e sgg.

⁶⁸ H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, p. 407. «Nel dicembre del 1925, Machado che sempre reiterava le sue promesse di creare una Svizzera delle Antille, era invece assai avanzato sul cammino della instaurazione di un'altra Italia. Impressionato dall'esempio di Mussolini, egli fece in modo che il Congresso approvasse una deliberazione in base alla quale non sarebbe stato possibile riorganizzare i partiti politici esistenti, né crearne dei nuovi» (Ivi, p. 414).

⁶⁹ Cfr. Ivi, p. 415. Stando a R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 65, la definizione di «Mussolini tropical» si deve a Julio Antonio Mella. Si veda anche J. R. HARTMAN, *Dictator's Dreamscape cit.*, p. 18: «After Cuba's economy collapsed once more during the global depression of the 1930s, student and labor organizers mounted violent public protests. Civil unrest provoked police brutality. Machado's Caribbean Switzerland quickly became an Antillean version of fascist Italy or Germany, or so it seemed in the eyes of international observer. *Time Magazine* dubbed him "Cuba's Mussolini" on the cover of its January edition in 1931».

⁷⁰ Sul *Capitolio*, terminato nel 1929 da Raúl Otero (essendosi dimessi Eugenio Rayneri y Piedra e José María Bens Arrate, che avrebbero dovuto affiancare Otero) e recentemente restaurato, si veda «El Arquitecto», IV, 1929, 38, maggio; il *Libro del Capitolio*, L'Avana, Talleres Tipográficos de P. Fernández & Compañía, 1933 e J. R. HARTMAN, *Dictator's Dreamscape cit.*, cui si rimanda per la precedente bibliografia. Il lavoro di Hartman è approfondito e accurato. Tuttavia, nell'analizzare il valore simbolico del *Capitolio*, pecca, a mio avviso, di *over-interpretation*. Inoltre, gli ambiziosi programmi urbanistici di Machado, che si rivolse anche al noto paesaggista francese Jean Claude Nicolas Forestier (cfr. qui stesso, più avanti, nota 83), vengono sopravvalutati per quanto concerne l'effettiva «constructions of Cuban national identity» (Ivi, p. 25-27 e *passim*), dato che non fu possibile tradurli in realtà. Cosicché l'impatto su «modern Havana» (*Ibidem*) non è poi così percepibile, se non lo si studia a tavolino e dubito abbia avuto un grande valore identitario. Un luogo, solo per fare un esempio, come la Plaza de la Revolución ha assunto certamente un'importanza maggiore, sia per i cubani sia per gli stranieri, rispetto al *Capitolio*. È probabile, invece, che ora che è stato restaurato e destinato di nuovo a sede del governo, con una parte che rimane aperta al pubblico, il *Capitolio* assuma una maggiore importanza. Tornando all'epoca di Machado, J. A. PIQUERAS, *Attributes for the Capital of an Austere Republic cit.*, pp. 175-176, osserva: «Emulating the U. S. Capitol, irrespective of the political nature of the regime that promoted it, clearly demonstrated the desire to make the authority and dignity of the institutions visible through their monumentalization. Without doubt this also helped to formalize them, to grant them the appearance of institutions that were abo-

ve the government of the time and to distract attention from that government's actions».

⁷¹ Cfr. il Capitolo IX, p. 361.

⁷² Cfr. J. R. HARTMAN, *Dictator's Dreamscape cit.*, pp. 112 e sgg. e 172 e sgg.

⁷³ Cfr. «El Arquitecto» *cit.*, pp. 395-396 e il *Libro del Capitolio cit.* Si veda, inoltre, S. GONZÁLEZ, *Zanelli, los hermanos Remuzzi, Buemi y Luisi en el Capitolio de La Habana*, in *Emigración e presencia italiana in Cuba*, a cura di D. CAPOLONGO, 9 voll., Roccarainola, Circolo Culturale B. G. Duns Scoto, 2002-2010, VI, 2007, pp. 129-150 ed *EADEM, Gianni Remuzzi, escultor bergamasco en La Habana*, in Ivi, I, 2002, pp. 65-77.

⁷⁴ Cfr. *Angelo Zanelli 1879-1942*, catalogo della mostra, Brescia, Associazione Artisti Bresciani, aprile-maggio 1984, Brescia, Grafo, 1984, pp. 72-77; V. TERRAROLI, *Il complesso monumentale del Vittoriano: architettura, scultura e decorazioni*, in *Altare della Patria. Cento anni di un monumento "Bresciano"*, a cura di M. TEDESCHI, Brescia, Grafo, 2011, pp. 107-129 e *Cento Anni del Vittoriano 1911-2011*, a cura di R. UGOLINI, Atti della Giornata di studio, Roma, Vittoriano, 4 giugno 2011, Roma, Gangemi Editore, 2012. Per le sculture del *Capitolio* si rimanda a *Libro del Capitolio cit.*

⁷⁵ Cfr. il Capitolo IX, p. 394, nota 53.

⁷⁶ Cfr. H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, pp. 407-408 e 415 e sgg. L'appellativo di Carlos Miguel de Céspedes, come «Ministro dinámico», l'ho trovato utilizzato più volte nella bibliografia, ma anche in una pubblicazione di rappresentanza dell'epoca: cfr. *Album de Honor Cuba-Mexico 1929-1930*, Città del Messico, La Helvetia de Santiago Galas y Hermanos, 1929. Come specificato all'interno, il libro (che non reca numeri di pagina) è un regalo che Cuba e Messico fecero alla Spagna, in occasione delle esposizioni universali di Barcellona e iberoamericana di Siviglia, entrambe inaugurate nel 1929. Ho trovato copia di questo libro nella Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

⁷⁷ Cfr. F. CHATELOIN SANTIESTEBAN, *Miramar cumple 100 años*, in *Centenario de Miramar cit.*, pp. 17-23 e M. COYULA COWLEY, *Playa frente al espejo: desafíos para el siglo XXI*, in Ivi, pp. 99-114.

⁷⁸ Cfr. il Capitolo V, p. 211, fig. 77.

⁷⁹ La compagnia Schultze & Weaver si avvale del progetto di Lloyd Morgan (1892-1970), «who joined the firma as chief designer in 1926 and was made partner in 1928». La struttura originaria del Gran Casino Nacional era stata disegnata dall'architetto messicano Rafael Goyeneche. Quando il Gran Casino venne demolito, la fontana venne spostata al famoso cabaret Tropicana. Cfr. J. A. GELABERT-NAVIA, *American Architects in Cuba: 1900-1930*, in «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1996, 22, numero monografico, *Cuba*, pp. 133-149. Su Aldo Gamba, cui si deve anche l'imponente *Monumento a Máximo Gómez*, inaugurato nel 1935, ma il concorso si ebbe nel 1919, cfr. S. GONZÁLEZ, *Tres escultores italianos en Cuba en las primeras décadas del siglo XX: Domenico Boni, Aldo Gamba y Giovanni Nicolini*, in *Emigración e presencia italiana in Cuba cit.*, IV, 2005, pp. 95-118.

⁸⁰ Sul Vedado, cfr. il Capitolo V, pp. 167 e sgg.

⁸¹ Cfr. F. CHATELOIN SANTIESTEBAN, *Miramar cit.*

⁸² Cfr. E. L. RODRÍGUEZ, *La Habana republicana: seis décadas de desarrollo urbano en la capital de Cuba*, in «Temas. Cultura Ideología Sociedad», 2001, 24-25, pp. 123-131: 126-127, il quale, considerando i progetti di Forestier, osserva che alcuni di questi sarebbero stati traumatici per la città, come «la apertura de una red de grandes bulevares rectilíneos superimpuesta en el tejido de la ciudad [...]». Pero aún más inapropiada resulta la concepción general de su propuesta de un Sistema de Avenidas y Parques que, si bien dotaría a La Habana de abundantes áreas verdes y eficientes avenidas, lo hacía con una rigidez y frialdad que hubieran afectado para siempre la identidad tropical de la ciudad» (Ivi, p. 127).

⁸³ Forestier fece tre viaggi a L'Avana: la prima volta soggiornò dall'8 dicembre 1925 al 28 febbraio 1926; la seconda volta dal 19 ottobre al 15 dicembre 1928 e l'ultima dal 23 gennaio al 23 marzo 1930. Morì poco dopo il suo rientro in Francia. Una dettagliata analisi dei progetti per L'Avana è offerta da J.-F. LEJEUNE, *The city as Landscape: Jean Claude Nicolas Forestier and the Great Urban Works of Havana, 1925-1930*, in «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1996, 22, numero monografico, *Cuba*, pp. 150-185 e da F. GÓMEZ DÍAZ, *De Forestier a Sert cit.*, pp. 56-81. La morte di Forestier nel 1930, la crisi economica e politica e la fuga di Machado, nell'agosto del 1933, impedirono la maggior parte dei numerosi progetti previsti per L'Avana, tranne pochi e limitati interventi. Tuttavia, «lo que es innegable es el hecho de que Forestier y su equipo desarrollaron una labor enorme en la definición formal de múltiples proyectos urbanos, dirigidos sobre todo a aquellos sectores en los que la presión política ejercía sus prioridades de una manera más clara. Así, todo el conjunto de la Avenida del Puerto, la Avenida de las Misiones o del Palacio, el Paseo del Prado, el Parque Central, los jardines del Capitolio y el Parque de la Fraternidad es especialmente acertado, manteniendo aún hoy una vigencia en su envidiable cualidad formal y constructiva. Otro tanto ocurre con la escalinata de la Universidad». Quindi, Forestier riuscì a realizzare alcuni «de los mejores episodios urbanos que aún hoy podemos disfrutar» (Ivi, pp. 78-79 e 81). Si veda anche H. DUVERGER, *El maestro francés del urbanismo criollo para La Habana*, in *Jean Claude Nicolas Forestier 1861-1930. Du jardin au paysage urbain*, Atti del Colloquio internazionale, Parigi, 1990, Parigi, Picard éditeur, 1994, pp. 221-240; R. SEGRE, *Havana, from Tacón to Forestier*, in *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950*, a cura di A. ALMANDOZ, Londra-New York, Routledge, 2002, pp. 193-213; W. CODY, *Exporting American Architecture 1870-2000*, Londra-New York, Routledge, 2003, pp. 92-94; V. DEUPI-J.-F. LEJEUNE, *Cuban Architects at Home and in Exile*, in *Picturing Cuba. Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, a cura di J. DUANY, Gainesville (FL), University of Florida Press, 2019, pp. 109-130: 115-120 e J. R. HARTMAN, *Dictator's Dreamscape cit.*, cui si rimanda per la precedente bibliografia. Forestier intervenne anche per la sistemazione del giardino della casa di Catalina Lasa e Juan de Pedro Baró (cfr. il Capitolo V, p. 196).

⁸⁴ Cfr. F. GÓMEZ DÍAZ, *De Forestier a Sert cit.*, p. 59. Per l'Esposizione del 1925, cfr. il Capitolo II, pp. 70-71.

⁸⁵ Cfr. F. CHATELOIN SANTIESTEBAN, *Miramar cit.*, p. 19.

⁸⁶ Per i primi edifici déco a L'Avana, cfr. il Capitolo IV, pp. 147 e sgg.; per il Bacardí, cfr. il Capitolo VI, pp. 247-271; per il López Serrano, cfr. il Capitolo VIII, pp. 306-325; per il cinema-teatro Lutgardita, cfr. il Capitolo IX, pp. 361-365.

⁸⁷ H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, p. 408.

⁸⁸ Cfr. Ivi, pp. 400 e sgg.

⁸⁹ Cfr. Ivi, pp. 417, 422 e R. RODRÍGUEZ, *Rebelión en la República. Auge y caída de Gerardo Machado*, 3 voll., L'Avana, Editorial de Ciencias Sociales, 2013, cui si rimanda per la precedente bibliografia.

⁹⁰ H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, p. 423.

⁹¹ Cfr. *Ibidem* e R. RODRÍGUEZ, *Rebelión en la República cit.*, I, pp. 432-434.

⁹² Nel 1919 negli Stati Uniti venne sancito, tramite il XVIII emendamento della Costituzione, il National Prohibition Act. Meglio noto come il Volstead Act, che stabiliva il divieto della fabbricazione, vendita, importazione dell'alcol e consumo nei bar. Rimase in vigore fino al 1933. Era ammesso il possesso e consumo se si trattava di alcol posseduto prima dell'entrata in vigore dell'emendamento, purché non ci fossero transazioni economiche. Alcuni stati proibirono anche il consumo. Cfr. L. MCGIRR, *The war on alcohol. Prohibition and the rise of the american state*, New York, W. W. Norton & Company, 2016.

⁹³ T. J. ENGLISH, *Notturmo Avana cit.*, p. 28.

⁹⁴ Cfr. L. A. PÉREZ JR., *On becoming cuban cit.*, p. 188.

⁹⁵ T. J. ENGLISH, *Notturmo Avana cit.*, p. 29.

⁹⁶ Cfr. H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, pp. 427-428. Per spunti di riflessione su alcune importanti figure di intellettuali oppositori di Machado e appartenenti al Partito Comunista, cfr. J. ROSALES GARCÍA, *Rubén Martínez Villena: una interpretación creadora de las ideas marxistas*, in *Comunismo, socialismo y nacionalismo en Cuba (1920-1958)*, a cura di C. MASSÓN SENA, L'Avana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2013, pp. 96-113 e A. B. LÓPEZ HERNÁNDEZ, *La concepción de la revolución verdadera en Juan Marinello*, in Ivi, pp. 114-122.

⁹⁷ H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, p. 450 e R. RODRÍGUEZ, *Rebelión en la República cit.*, III, p. 435. Si veda anche I. F. GELLMAN, *Roosevelt and Batista. Good Neighbor Diplomacy in Cuba, 1933-1945*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1973.

⁹⁸ La sua professione e i suoi ideali lo avevano portato a passare molti anni in Messico, interessato alla situazione che si era creata in seguito alla caduta, nel 1911, della dittatura di Porfirio Díaz. Il clima rivoluzionario aveva attratto persone da diverse parti del mondo e generato, in particolare a Città del Messico, un ambiente effervescente e intellettualmente stimolante per il giovane giornalista, che vi rimase dal 1918 al 1920. Dopo il Messico, Beals soggiornò in Italia, dove, tra il 1921 e il 1922, ebbe modo di ritrattare un ritratto quanto mai premonitore di Benito Mussolini, descritto come un abile manipolatore, interessato al controllo totale della nazione. Nel 1923 tornò in Messico, convinto che la rivoluzione avrebbe creato una società più egualitaria. I successivi e convulsi sviluppi della situazione politica fecero sì che, a partire dal 1927, Beals maturasse i primi dubbi e scetticismo nei confron-

ALESSANDRA ANSELMINI

ti del Partido Nacional Revolucionario, che, a suo avviso, aveva tradito gli originali scopi della rivoluzione, tra cui la difesa dei diritti degli indigeni e del proletariato. Amico di Julio Antonio Mella e di Tina Modotti, fu tra coloro che nel 1929 cercarono di convincere la polizia messicana e l'opinione pubblica che, dietro l'omicidio del giovane comunista cubano, vi era l'operato di Machado. Il presupposto coinvolgimento di autorità messicane nell'uccisione di Mella contribuì alla delusione di Beals verso il paese, che tanto lo aveva entusiasmato, rimanendo però sempre un fermo oppositore all'ingerenza statunitense. Infatti, uno dei punti fermi della sua visione stava nella condanna delle mire imperialiste, che gli USA cercavano di imporre, a seconda dei casi, con il diretto intervento militare, l'intimidazione diplomatica e la manipolazione, violando la sovranità delle nazioni. Oltre al Messico, Beals rivolse i suoi interessi al Nicaragua, riuscendo a intervistare, il 3 febbraio 1928, Augusto César Sandino, ammirato dagli intellettuali di sinistra e considerato un bandito dagli organi di governo statunitensi. Cfr. J. A. BRITTON, *Carleton Beals. A Radical Journalist in Latin America*, USA, The University of New Mexico Press, 1987.

⁹⁹ Ivi, pp. 107 e sgg.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 111-112.

¹⁰¹ Cfr. C. BEALS, *The Crime of Cuba*, Filadelfia-Londra, J. B. Lippincott Company, 1933, p. 34: «In the United States crime is committed by gangsters. In Cuba, it is committed by the tyranny of Machado [...]. But do you know the real crime of Cuba? For nearly four centuries we were bowed under the iron rule of Spain. For nearly a century we fought to throw off that yoke. Not a spot of soil in Cuba is not drenched with the blood of patriots and martyrs. Then came America...You said, to free us...All you did was snatch victory from our grasp [...]. Our government, our President, is but a puppet of your dirty dollars...And that is the crime of Cuba, my friend. For all the blood and sacrifice of our people, of your people, we merely changed masters...We are exiles in our own land...That is the crime of Cuba». E ancora: «The visitors would be shocked if told our Eighteenth Amendment had converted Havana into a gigantic saloon and brothel, or that American vested interests are ruling Cuba by fraud and murder [...]. The footsteps of the tourists are not likely to carry them late at night past the darker portals removed from the Prado, under which homeless families sleep in heaps for blocks on end; they are not likely to ask the meaning of the soldiers in front of the National University». Ivi, pp. 36-37.

¹⁰² Cfr. Ivi, p. 61.

¹⁰³ «Hemingway was alone that year, and very bored despite his big-game fishing. Desiring to retain the company of a partner equally qualified in literary conversation and in drinking, Hemingway paid for Evans' extra days in Havana out of his own pocket». G. MORA, *Havana, 1933. A Seminal Work*, in *Walker Evans Havana 1933*, New York, Pantheon Books, 1989, pp. 8-24: 10. Si veda, inoltre, D. EKLUND, *Exile's Return: The Early Work, 1928-1934*, in *Walker Evans*, a cura di M. MORRIS HAMBURG-J. L. ROSENHEIM-D. EKLUND-M. FINEMAN, catalogo della mostra,

New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 14 maggio 2000; San Francisco, The San Francisco Museum of Modern Art, 2 giugno - 12 settembre; Houston, Museum of Fine Arts, 17 dicembre 2000 - 11 marzo 2001, Princeton, The Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, 2000, pp. 29-53.

¹⁰⁴ Su Walker Evans, oltre alla bibliografia sopra citata, cfr. *Walker Evans Cuba*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2011 (anche se le posizioni politiche di Andrei Codrescu, autore di un saggio all'interno del libro, non sono da me condivise); J. A. BRITTON, *Carleton Beals cit.*, p. 112; J. CLIFFORD KENT, *Aesthetics and the Revolutionary City. Real and Imagined Havana*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 11-42, cui si rimanda anche per ulteriore bibliografia, e R. HARTMAN, *Dictator's Dreamscape cit.*, pp. 138 e sgg. Non tutte le fotografie fatte da Evans a L'Avana vennero incluse nel libro di Beals (cfr. G. MORA, *Havana, 1933 cit.*, p. 24).

¹⁰⁵ M. POGOLOTTI, *Del barro y las voces*, L'Avana, Editorial Letras Cubanas, 1982 (I ed. 1968), p. 298: «Me resistía a mostrar una imagen de mi país que satisficiera el gusto por el exotismo de los franceses, anglosajones u otros extranjeros, ya sea como una salvaje isla antillana entregada a frenéticos desahogos festivos [...] ya sea como una remota tierra de ensueño [...]. Mi objeto era pintar la realidad humana en un paisaje social».

¹⁰⁶ Domenico (Dino) Pogolotti (1879-1923) nacque a Giaveno, in provincia di Torino. Nel 1895 si recò, in cerca di fortuna, a New York qui incontrò la futura moglie Grace, appartenente a una famiglia benestante. I due sposi, desiderosi di novità, accettarono l'invito del console americano Frank Steinhart, il quale voleva che il giovane lavorasse come suo segretario a Cuba. L'eredità proveniente da parte della famiglia della moglie permise a Dino di dare avvio alla sua fortunata carriera imprenditoriale. Cfr. M. POGOLOTTI, *Del barro y las voces cit.*, pp. 7 e sgg. Si lega alla sua iniziativa e al suo nome un quartiere operaio di L'Avana: il *barrio Pogolotti*. Cfr. S. GIACCARIA, *Il barrio Pogolotti/El barrio Pogolotti*, in *Dino Pogolotti. Un piemontese all'Avana/Un piemontés en La Habana*, Boca (No), Blu Edizioni, 2015, pp. 70-98.

¹⁰⁷ Cfr. M. POGOLOTTI, *Del barro y las voces cit.*

¹⁰⁸ «Al unísono de sus experiencias vinculadas al futurismo, Pogolotti inicia un impresionante conjunto de dibujos conocido como *Nuestro tiempo*, entre los años 1930 y 1931, en los que incursiona de manera decidida en la convulsa sociedad que le tocó vivir y el reparto injusto de la riqueza entre la burguesía y el proletariado. Los males que estas obras denuncian advierten un inminente nuevo reparto del mundo, y son premonitórias de la II Guerra Mundial». R. COBAS AMATE, *Marcelo Pogolotti Vanguardia, Ideología, Sociedad*, in *Marcelo Pogolotti Vanguardia, Ideología, Sociedad*, a cura di R. COBAS AMATE, catalogo della mostra, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes. Edificio de Arte cubano, 23 marzo - 21 maggio 2018, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 5-14: 8. Si veda, anche, L. BENIGNI LLAUGER, *El legado de Dino Pogolotti*, in *Emigración e presencia italiana cit.*, III, 2004, pp. 117-132 ed E. FUENTES RODRÍGUEZ,

Marcelo Pogolotti: *signos a la modernidad*, in *El siglo de Pogolotti*, catalogo della mostra, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 luglio - 15 settembre 2002, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002, pp. 7-13.

¹⁰⁹ Cfr. R. COBAS AMATE, *Marcelo Pogolotti cit.*

¹¹⁰ A Parigi un punto di incontro per i cubani era il famoso ristorante La Coupole. Cfr. R. VÁZQUEZ DÍAZ, *Cronología*, in *Marcelo Pogolotti. Un aventurero de la modernidad*, L'Avana, Liberlab, 2008, pp. 138-167: 151.

¹¹¹ «denuncia explícita del sistema de explotación económica en la Isla a partir del monocultivo de la caña de azúcar y sus lastres para el trabajador agrícola, lastres que se arrastran desde la Colonia hasta la época republicana». R. COBAS AMATE, *Marcelo Pogolotti cit.* Sulla valenza economica della canna da zucchero, su cui molto è stato scritto, si rimanda a un classico come R. GUERRA, *Azúcar y población en las Antillas*, L'Avana, Cultural, 1927, cui fecero seguito, con correzioni e aggiunte, le edizioni del 1935, 1944, 1961, 1970. Si citerà da qui in avanti sempre dalla quinta edizione (L'Avana, Instituto Cubano del Libro, 1970). Successivamente, si veda H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, pp. 89 e sgg.; A. SANTAMARÍA GARCÍA, *Sin Azúcar no hay país. La industria azucarera y la economía cubana (1919-1939)*, Siviglia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2001 e A. SANTAMARÍA GARCÍA-A. GARCÍA ÁLVAREZ, *Economía y colonia. La economía cubana y la relación con España, 1765-1902*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Sulle aziende agricole che producevano ed elaboravano la canna da zucchero con il lavoro degli schiavi (denominate *ingenios*), si veda F. IGLESIAS GARCÍA, *Del Ingenio al Central*, L'Avana, Editorial de Ciencias Sociales, 1999; imprescindibile è il libro di J. G. CANTERO, *Los ingenios colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*, con tavole disegnate e litografate da E. Laplante, L'Avana, Litografía de Luis Marquier, 1857, ed. a cura di L. M. GARCÍA MORA-A. SANTAMARÍA GARCÍA, Aranjuez (Madrid), Ediciones Doce Calles, 2005. Più recentemente, si veda l'interessante articolo di C. VENEGAS FORNIAS, *La arquitectura del ingenio azucarero cubano*, in «Revolución y Cultura», 2016, 2, pp. 31-38. Per coloro che non hanno familiarità con questo argomento si specifica che «el ingenio azucarero se distinguió siempre, cualquiera que fuera su tamaño, por desarrollar un proceso completo de cultivo y de elaboración dentro de sus propios límites, con una mano de obra esclava fija al lugar [...]. El ciclo de producción del ingenio se distribuía en dos áreas fundamentales, una propiamente agrícola o de cultivo de la caña, y otra de elaboración del azúcar» (Ivi, p. 31). In italiano, che io sappia, la parola «ingenio» non ha esatto equivalente. La schiavitù venne abolita a Cuba nel 1886. Sulla forza lavoro degli schiavi e ulteriori notizie su «los ingenios», cfr. M. GARCÍA RODRÍGUEZ, *La fuerza de trabajo esclava en los ingenios coloniales de Cuba. La organización y división de la dotación para el trabajo*, in Ivi, pp. 39-48, cui si rimanda per ulteriore bibliografia sul tema.

¹¹² R. VÁZQUEZ DÍAZ, *Cronología cit.*, p. 155. Si veda anche L. LLANES, *Los caminos de la vanguardia cit.*, pp. 30-31.

¹¹³ Cfr. M. POGOLOTTI, *Del barro cit.*, p. 298.

¹¹⁴ «*Cronometraje* (ca. 1935), en la cual realiza una crítica incisiva al taylorismo, o sea, la división de las distintas tareas del proceso de producción en el capitalismo con la intención de obtener un máximo de rendimiento. Universal tanto por su contenido como por su brillante concepción formal, *Cronometraje* constituye un fiel reflejo de su época y coincide con esa obra maestra de cine que es *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, otra visión al sistema de explotación capitalista vista desde un humor mordaz». R. COBAS AMATE, *Marcelo Pogolotti cit.* p. 11. Il dipinto è riprodotto nel Capitolo I, p. 3, fig. 6.

¹¹⁵ L. LLANES, *Los caminos de la vanguardia cit.*, p. 35.

¹¹⁶ Cfr. P. MARTÍNEZ PÍREZ, *Eusebio Leal: «No podríamos entender la Revolución sin la República»*, in «Temas. Cultura Ideología Sociedad», 2001, 24-25, numero straordinario, pp. 4-22.

¹¹⁷ L'Avana, fondata sulla costa nord nel 1519 (cfr. il Capitolo V, p. 226, nota 9) e ricevuto da Filippo II il titolo di città il 20 dicembre 1592, oltre a essere la chiave del Nuovo Mondo e antemurale delle Indie Occidentali, già agli inizi del Seicento, presentava, grazie anche allo stabilirsi di francescani e domenicani, un certo sviluppo culturale e suoi scrittori autoctoni. L'istituzionalizzazione dei fermenti culturali arrivò con Breve Apostolico, del 12 settembre 1721, di Innocenzo XIII, il quale concesse ai domenicani l'autorizzazione a fondare quella che, inaugurata il 5 maggio 1728, sarebbe diventata la Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana, da cui discende, secolarizzata nel 1842, l'attuale Universidad de La Habana. Quando nel 1868 ebbe inizio la guerra per l'indipendenza, Cuba aveva già un importante sostrato intellettuale, con pensatori e poeti quali Félix Varela (1788-1853) e José María Heredia (1803-1839). Su questi temi vi è una cospicua bibliografia, senza alcuna pretesa di esautività, rimando a E. LEAL SPENGLER, *La Habana, ciudad antigua*, L'Avana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 13, 21, 29-31; R. DE ARMAS-E. TORRES-CUEVA-A. CAIRO BALLESTER, *Historia de la Universidad de La Habana*, 2 voll., L'Avana, Editorial Ciencias Sociales, 1984; *El patrimonio cultural de la Universidad de La Habana*, a cura di C. FELIPE-J. A. BAUJIN, L'Avana, UH Editorial, 2014 e M. D. GONZÁLEZ-RIPOLL NAVARRO, *Cuba, la isla de los ensayos. Cultura y sociedad (1790-1815)*, Madrid, CSIC, 1999.

¹¹⁸ Cfr. E. LIMA SARMIENTO, *La prensa cubana y el machadato. Un acercamiento a la relación prensa-poder*, L'Avana, Editorial de Ciencias Sociales, 2014. Si veda anche *Por la libertad de la prensa cubana*, in «Social», 1930, ottobre, p. 103, che riporta una dichiarazione di Emilio Roig de Leuchsenring.

¹¹⁹ «En Cuba, al igual que en otros países latinoamericanos, se produjo un vínculo muy fuerte entre el movimiento literario y el artístico con las fuerzas más liberales y revolucionarias de la época. Sus miembros no sólo convivieron, sino que se apoyaron mutuamente y se generó entre ellos una particular complicidad que llegó a expresarse de muchas maneras». L. LLANES, *Los caminos de la vanguardia cit.*, p. 25.

¹²⁰ Cfr. *Declaración del Grupo minorista*, in «Social», 1927, giugno, p. 7. La dichiarazione è firmata, il 7 maggio 1927, da alcuni

ALESSANDRA ANSELMINI

noti intellettuali e artisti, tra cui ci limitiamo a segnalare: Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Emilio Roig de Leuchsenring, Antonio Gattorno, Alejo Carpentier, Juan José Sicre, Conrado W. Massaguer, Eduardo Abela, Armando Maribona, José Manuel Acosta, A. T. Quílez. Venne pubblicata, oltre che in «Social», in «Carteles» e nella «Revista de Avance». Cfr. L. COLE, *Surveying the Avant-Garde. Questions on modernism, art, and the Americas in transatlantic magazines*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2018, pp. 47-70. Si veda anche E. ROIG DE LEUCHSENRING, *El Grupo minorista. Nacimiento. Ideología. Obra*, in «Social», 1929, settembre, pp. 24, 53, 60-61, 91; *IDEM*, *El Grupo Minorista. Su actuación. Acogida y repercusión que tuvo su obra en Cuba y en el extranjero. Causas de su disolución*, in Ivi, ottobre, pp. 12, 54, 60-61, 66 e *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica*, 2 voll., a cura di Z. CAPOTE CRUZ, L'Avana, Ediciones UNIÓN, 2013 e 2018, II, 2018, pp. 289-292.

¹²¹ *Declaración del Grupo minorista cit.*

¹²² Cfr. M. POGOLOTTI, *La República de Cuba a través de sus escritores*, L'Avana, Editorial Lex, 1958, pp. 101-107.

¹²³ «The Cuban intellectuals who founded *Revista de Avance* were indelibly marked by the national fight for independence – and inspired by the poet and revolutionary José Martín – to seize and define their country's cultural and political identity. Launched by Juan Marinello, Jorge Mañach, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, and Alejo Carpentier in 1927, *Revista de Avance* was intended to be the mouthpiece of "Minorism", a group formed in 1923 in support of Cuban independence, Latin American solidarity, and artistic innovation». L. COLE, *Surveying the Avant-Garde cit.*, pp. 47-48. Si veda anche R. WHITNEY, *State and Revolution in Cuba cit.*, p. 39. La rivista ebbe breve durata per la censura, problemi economici e le divergenze ideologiche tra i suoi fondatori. Cfr. E. LIMA SARMIENTO, *La prensa cubana cit.*, pp. 44-45.

¹²⁴ Cfr. L. COLE, *Surveying the Avant-Garde cit.*, pp. 54-55.

¹²⁵ «The magazine championed Afro-Cuban art and literature, publishing the poesía negra of Ramón Guirao and Emilio Ballagas, Afro-Cuban writings by Nicolás Guillén, Carpentier, and Tallet, reflections on Afro-Cuban music by Roldán and García Caturla, as well as drawings, like that of Valls, of Afro-Cuban subjects». Ivi, p. 55.

¹²⁶ Sull'Accademia, fondata nel 1818, cfr. L. LLANES GODOY, *Del arte en Cuba. Enseñanza y divulgación de las artes visuales entre 1900 y 1930*, L'Avana, Editorial Letras Cubanas, 2016.

¹²⁷ Cfr. Ivi, pp. 28-32 ed *EADEM*, *Los caminos de la vanguardia cit.*, p. 27. A Parigi, alcuni torneranno dopo il 1927, con soggiorni prolungati, come è il caso di Marcelo Pogolotti, Amalia Peláez e Wifredo Lam. Amalia Peláez (1896-1968) e Wifredo Lam (1902-1982), che sono i più legati alle avanguardie europee, escono, per i loro percorsi personali, dall'ambito della nostra trattazione. Su di loro si rimanda a L. STOKES SIMS, *Wifredo Lam cit.* e A. G. ALONSO, *Amalia Peláez*, L'Avana, Ediciones Boloña, 2007.

¹²⁸ L. LLANES GODOY, *Del arte en Cuba cit.*, p. 109.

¹²⁹ «sólo después de la experiencia que constituyó la I Exposición de Arte Nuevo de 1927, París se convirtió en el principal destino

de sus viajes de estudio [...]. Si al principio la atención la habían puesto sobre el postimpresionismo, el fauvismo y algunas otras tendencias que ya habían sido trascendidas en Europa, a partir de sus segundas visitas adquiriría una mayor preeminencia su interés por el cubismo, el surrealismo y las ideas futuristas, que finalmente fueron considerados como los modelos más recientes». L. LLANES, *Los caminos de la vanguardia cit.*, p. 27.

¹³⁰ «La muestra de arte nuevo fue una exposición de grupo que tuvo y tiene un significado sustancial en el proceso exhibitivo, pues accionó un colectivo que se distanció de la habitual exposición del Salón y se constituyó en una unidad que deseaba presentarse con una postura diferente. Distancia que era más un gesto que un acabado discurso innovador, se mantenía la figuración, no había aún una incorporación de los denominados ismos vanguardistas europeos, aunque el teórico de la muestra, Martín Casanovas, los tildaba de aberrantes y abogaba por la emoción, elemento de cariz romántico». L. MERINO, *La Exposición de Arte Nuevo: ¿fisura o fractura?*, in «Universidad de La Habana», 2018, 286, luglio-dicembre, pp. 18-40, online.

¹³¹ Un'ampia panoramica sul rapporto tra avanguardia e situazione politica e culturale dell'epoca è data da L. LLANES, *Los caminos de la vanguardia cit.*, pp. 22-35.

¹³² Cfr. J. BATET, *Vanguardia, identidad y utopía*, in «Artecubano. Revista de Artes visuales», I, 1996, pp. 7-12.

¹³³ In questa opera del 1927: «El desorden tropical ha sido dominado por una cuidadosa estilización decorativa: la naturaleza se traduce en una superposición rítmica de líneas curvas elementales, en tanto los cuerpos se resuelven en volúmenes primarios». R. VÁZQUEZ DÍAZ, *Antonio Gattorno Águila*, scheda del dipinto *Mujeres junto al río*, 1927, in *Museo Nacional de Bellas Artes La Habana, Cuba. Colección de Arte Cubano*, L'Avana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 80-81.

¹³⁴ Cfr. J. A. MARTÍNEZ, *Cuba Art and national identity cit.*, pp. 74 e sgg.

¹³⁵ «La pintura de Abela se inscribe en un movimiento muy extendido, que no solo incluye a pintores sino también a poetas, novelistas y músicos. Alejo Carpentier, uno de sus principales animadores, publica en la *Revista de Avance* poemas afro-cubanos de dimensión esotérica y escribe *Ecue-Yamba-O (novela afro-cubana)*, en tanto que Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla han comenzado a incorporar ritmos negros a su música de concierto». R. VÁZQUEZ DÍAZ, *Eduardo Abela Villarreal*, scheda del dipinto *Camino de Regla*, 1928, in *Museo Nacional de Bellas Artes La Habana cit.*, pp. 84-85.

¹³⁶ Cfr. *Ravenet*, Madrid, Fundación Arte Cubano, 2015, pp. 20-21 e pp. 46-49. Ringrazio Mariana Ravenet Ramírez per avermi gentilmente regalato questo libro monografico sull'opera di suo padre.

¹³⁷ Su questa serie, cfr. la scheda di R. VÁZQUEZ DÍAZ, *Jaime Valls Díaz*, in *Museo Nacional de Bellas Artes cit.*, pp. 112-113. Su Jaime Valls y Díaz (1883-1955), si veda anche A. CALCINES-P. BARONI, *Pervivencia de Jaime Valls*, in «Opus Habana», XI, 2007, 1, pp. 26-35 e *Jaime Valls anuncios, dibujos pinturas*, a cura di J. R. BERMÚDEZ, L'Avana, Editorial Letras Cubana, 2015. Una interessante mostra si è svolta recentemente a L'Avana: *Me piensan chic Jaime Valls (1883-*

1955). *Exposición personal*, a cura di D. J. VÁZQUEZ AGUIAR, 13 dicembre 2019 – 8 febbraio 2020, Galería Acacia. Si vedano inoltre le interessanti considerazioni di A. FRAUNHAR, *Mulata nation. Visualizing Race and Gender in Cuba*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018, pp. 106-143.

¹³⁸ Andrés García Benítez (1916-1981) è noto soprattutto per la capacità espressiva con cui realizza le copertine di «Carteles», cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Andrés: de la revista al teatro*, in *Andrés cit.*, pp. 94-108. Sulla rivista «Carteles», cfr. E. MARRERO TEJEDA, *Vindicación de una segundona. Estudio sobre la visualidad de la revista Carteles 1939-1960*, «trabajo de diploma», tutor L. Merino Acosta, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, a. a. 2009-2010.

¹³⁹ Cfr. quanto osserva L. LLANES, *Los caminos de la vanguardia cit.*, p. 24: «durante la República, no obstante la significativa participación del negro en las luchas por la independencia, los prejuicios raciales crecieron. [...] reconocer el negro como parte integrante de la nación y en consecuencia validar sus aportes a la conformación de su cultura, representó una de las mayores contribuciones de los vanguardistas cubanos con quienes toma cuerpo la idea del mestizaje cultural como un producto final, concepto que estaría muy relacionado con la importancia que el movimiento moderno le otorgó a la cultura popular. Desde luego, aquí la vanguardia cubana tiene una gran deuda con la obra fundacional de Don Fernando Ortiz, quien con sus tempranas investigaciones llamaría la atención sobre estos temas y abriría las puertas a un nuevo enfoque sobre la nación cubana, su composición y sus ingredientes básicos, estudios que ya para los años veinte se refieren específicamente a los aportes de los negros a la cultura nacional».

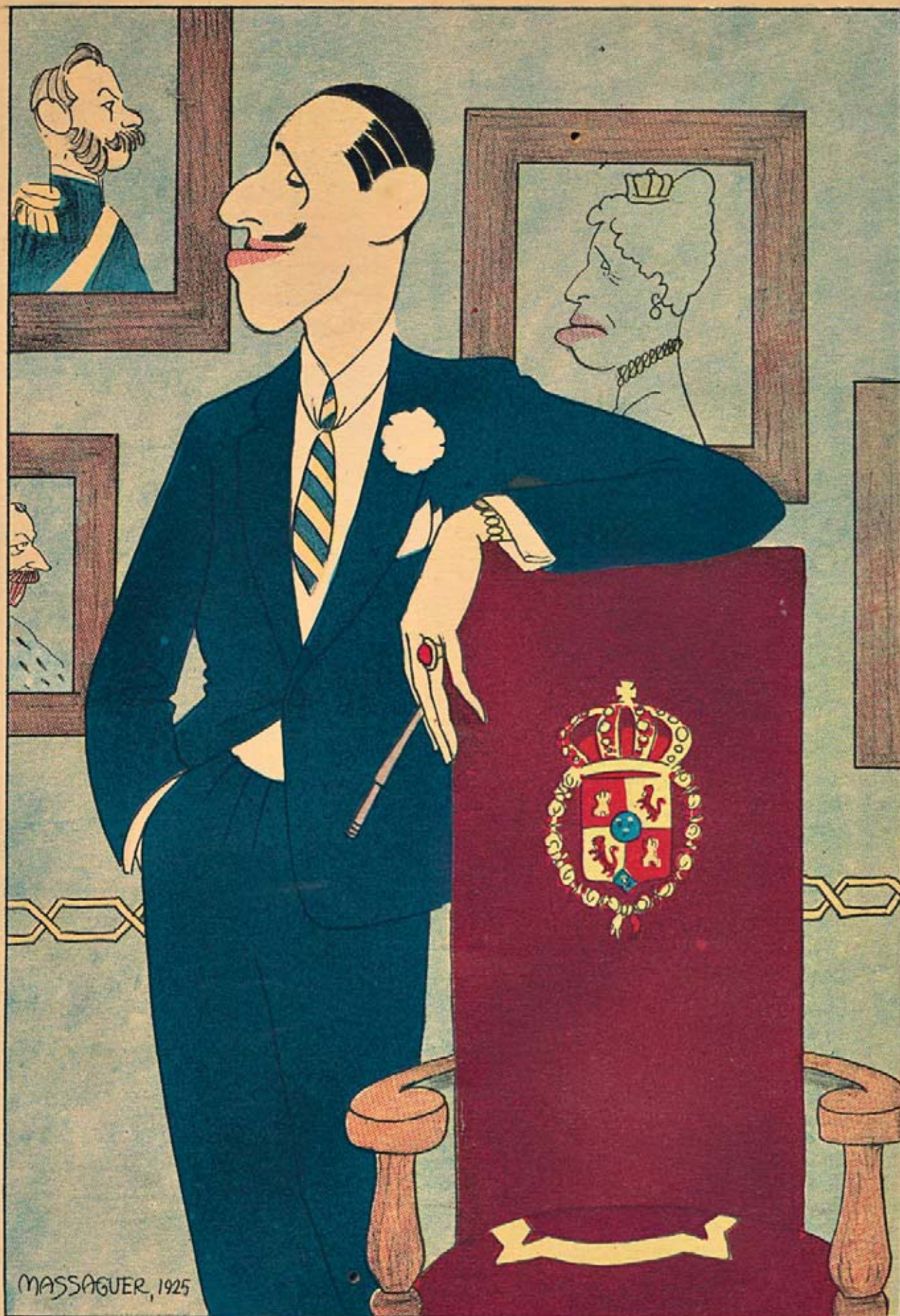
¹⁴⁰ Cfr. *Ibidem* e J. A. MARTÍNEZ, *Cuba Art & National identity cit.*, p. 37.

¹⁴¹ Il degrado politico di Cuba in quegli anni è narrato anche da Oreste Ferrara (Napoli, 1876-Roma, 1972): «l'italiano che maggiormente ha inciso sulla vita pubblica cubana nel primo sessantennio del secolo XX», a cui dedica un bel saggio D. CAPOLONGO, *Oreste Ferrara, una biografia*, in *Emigrazione e presenza italiana in Cuba cit.*, VII, 2008, pp. 117-198.

Si veda anche *IDEM, Oreste Ferrara, una biografia. Addenda*, in *Ivi*, VIII, 2009, pp. 227-228 e F. J. ALFONSO LÓPEZ, *Oreste Ferrara en la Revolución Cubana (1896-1898)*, in *Ivi*, V, 2006, pp. 57-91.

Altro importante italiano da ricordare è Aldo Baroni (Fornovo di Taro, 1887-1955, Città del Messico). Giornalista e direttore di giornali (tra cui, dalla fine del 1926 e per alcuni anni, «El País»), in aspri rapporti con Machado, «verso la fine del 1929 Baroni fonda e dirige a L'Avana il settimanale *Crítica* (di politica, umorismo e varietà) [...] ha come collaboratori in questa sua rivista settimanale nomi illustri della cultura cubana, come Nicolás Guillén ed Emilio Roig de Leuchsenring. Il logotipo della rivista è un pappagallo con un catenaccio che gli serra il becco. All'inizio del 1930 la rivista viene chiusa per ordine governativo. Tra il 1929 e il 1930 le critiche di Baroni a Machado si fanno più forti, per cui si arriva al suo arresto da parte della polizia». Risale al 1924 una caricatura fattagli da Conrado W. Massaguer. Cfr. D. CAPOLONGO, *Aldo Baroni, un italiano d'azione tra Messico, Cuba e Venezuela*, in *Ivi*, VII, 2008, pp. 199-271: 231, 235, 238.

Per la stampa dell'epoca e la censura, si veda sopra nota 118 e il Capitolo VII, p. 302, nota 65.



S. M. Don Alfonso XIII

El más deportivo de los Borbones, cuya figura se ha puesto de actualidad en estos últimos meses con motivo del ruidoso incidente provocado con Blasco Ibáñez.

(Caricatura de MASSAGUER)

VII

*Il ruolo delle riviste nella diffusione dell'Art déco a L'Avana:
Massaguer, «Social» e il «Diario de la Marina»*

L'Art déco, stile maturato nel crogiolo creativo europeo e statunitense dei primi decenni del Novecento, conferì valore estetico ai più diversi elaborati e si propagò a livello mondiale. Contribuì alla sua affermazione *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, la cui risonanza giunse anche a L'Avana¹.

Nella Perla delle Antille i primi influssi déco in architettura, ispirati da quanto elaborato nella *Ville Lumière*, si registrano a partire dal 1927. Si tratta di committenze collegate a una ristretta alta borghesia, la quale si rivolse a professionisti che mostrano nelle loro opere di saper accogliere i modelli francesi, elaborandoli in modo creativo e originale. In un caso abbiamo anche il diretto coinvolgimento di Lalique².

Agli inizi, però, abbiamo una sola residenza improntata totalmente al nuovo stile, nel quartiere residenziale di Miramar³, infatti, i Gómez Mena, Juan de Pedro Baró, Catalina Lasa e i Crusellas non seppero rinunciare del tutto all'imperante Eclettismo e all'aura nobilitante che a questo si collegava⁴. Si deve aspettare il 1930, anno in cui venne realizzato il Bacardí, affinché il Déco, in questo caso ispirato ai grattacieli statunitensi, si affermi nel pieno centro della città e in un edificio di alta rappresentanza, voluto da una delle imprese più importanti di Cuba⁵.

Un ruolo molto importante nella recezione dell'Art déco a L'Avana lo ebbero i viaggi (compiuti da committenti, artisti, critici d'arte, intellettuali)⁶ e le riviste.

Per quanto concerne la stampa periodica, una testimonianza diretta della sua importanza nel diffondere «el arte moderno» è offerta dagli articoli che abbiamo considerato nei precedenti capitoli, pubblicati nel «Colegio de Arquitectos de La Habana», in «El Arquitecto» e in «Arte y Decoración»⁷.



Fig. 1. Conrado W. Massaguer, «Social», 1930, luglio, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

Un'altra importante fonte è costituita da «Social»⁸. Quest'ultima (fig. 1) merita specifica attenzione in quanto si contraddistingue, rispetto alle citate pubblicazioni specializzate, sia per la diversificazione dei contenuti (arti visive, letteratura, storia, teatro, cinema, musica, moda, sport, cronache

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 2. Marcello Dudovich, «La Lettura», XXXI, 1931, 4, collezione privata Filippo Antonelli.

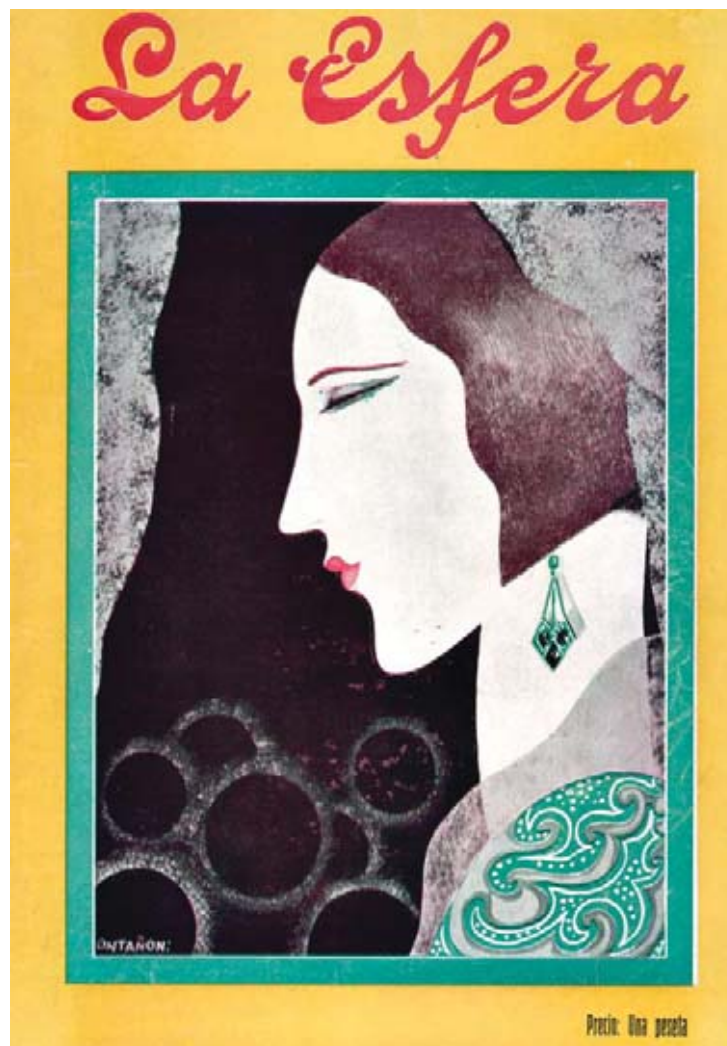


Fig. 3. Santiago Ontañón, «La Esfera», XIV, 1927, maggio, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 4. «The Chicagoan», 1931, febbraio.



Fig. 5. Ernesto García Cabral, «Revista de Revistas. El Semanario Nacional», 1929, marzo.

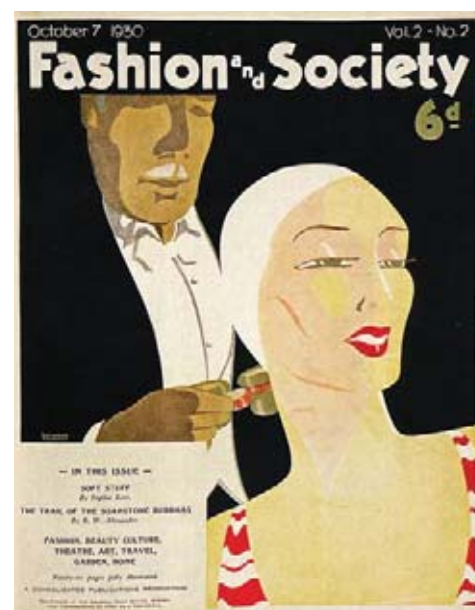


Fig. 6. Purdy Sotheran, «Fashion and Society», 1930, ottobre.



Fig. 7. Conrado W. Massaguer, «Social», 1928, settembre, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.

ALESSANDRA ANSELMINI

mondane) sia per la grafica. Non fu certo la sola rivista dell'epoca a essere caratterizzata da un accattivante disegno déco, se ne potrebbero menzionare tante. Alcune sono molto note, anche perché sono arrivate fino ai nostri giorni, come, per esempio, «Vogue»⁹, «Vanity Fair» e «Harper's Bazaar». Altre sono conosciute solo a una ristretta cerchia di persone, come, per citarne alcune, l'italiana «La Lettura»¹⁰ (fig. 2), la spagnola «La Esfera»¹¹ (fig. 3), la statunitense «The Chicagoan»¹² (fig. 4), la messicana «Revista de Revistas. El Semanario Nacional»¹³ (fig. 5) e l'australiana «Fashion and Society»¹⁴ (fig. 6).

Tutti gli studi sull'Art déco, in particolare quelli dedicati alla grafica, concordano sull'importanza da attribuire ai periodici illustrati nel concorrere alla diffusione dello stile¹⁵, ma, tranne eccezioni, quasi nessuno va oltre le copertine¹⁶. Quindi, la maggior parte dei rotocalchi attende ricerche, che ci informino sulla loro storia editoriale, contenuti, autori, grafici e fotografi, in sintesi, sulle loro caratteristiche. Queste indagini sarebbero importanti anche per capire se a una grafica déco corrispondano contenuti contrassegnati da riferimenti alla modernità, al comfort, alla velocità, allo sport, al glamour e a quanto altro riconducibile allo stile di cui ci stiamo occupando¹⁷.

Una rivista di eccellente livello, con un *graphic design* déco di altissima qualità, ricca di interessanti immagini e scritti, che abbiamo già incontrato molte volte nel nostro percorso e che ha ricevuto attenzione e studi circostanziati è proprio «Social»¹⁸ (fig. 7). Infatti, fondata da Conrado Walter Massaguer nel 1916 e pubblicata fino al 1938¹⁹, è molto nota – così come il suo promotore – agli specialisti cubani²⁰. Ma l'attenzione finora dedicatale, tranne rari casi, ha avuto ridottissima risonanza al di fuori di Cuba²¹. È, dunque, necessario soffermarci su questa rivista, la cui lettura, oltre a essere estremamente piacevole, costituisce una miniera – ancora ben lungi dall'essere esaurita – di scoperte.

1. L'Art déco e «Social»: editore, grafica e contenuti

Come sopra accennato, «Social» venne fondata nel 1916, durante la “danza dei milioni”²², dall'impresario, grafico, giornalista e caricaturista, Conrado Walter Massaguer y Díaz (1889-1965), più semplicemente noto come Massaguer. Questi nel corso degli anni pubblicò anche altre riviste; qui ci limitiamo a citare, in quanto più vincolate al Déco, «Carteles» (fig. 8), «Havana. The Magazine of Cuba» (fig. 9) e «Cinelandia»²³ (fig. 10).



Fig. 8. José Manuel Acosta, «Carteles», XVIII, 1932, 40, 2 ottobre.

«Social» e «Carteles» ebbero un'ampia diffusione: «Massaguer's own magazines, Social and Carteles, are possibly today the best known publications printed in Spanish anywhere, and this chiefly because of the caricaturist's own prolific talent», scrive Basil Woon nel suo libro del 1928, *When it's cocktail time in Cuba*²⁴. L'importanza di queste due testate è iconograficamente messa in rilievo anche da un palinsesto di giornali cubani, pubblicato nel 1928 dal «Diario de la Marina» (fig. 11), dove «Social» y «Carteles» occupano, insieme a «Bohemia», lo spazio centrale. Questa immagine ci dà l'occasione per sottolineare che le riviste di Massaguer rappresentarono sì, come tipologia, grafica, illustrazioni e temi trattati, una novità per l'isola²⁵, ma il panorama delle pubblicazioni periodiche cubane era già molto ricco, vantava una lunga tradizione e ci offre ulteriore testimonianza della vivacità intellettuale della più grande delle Antille²⁶. Gli

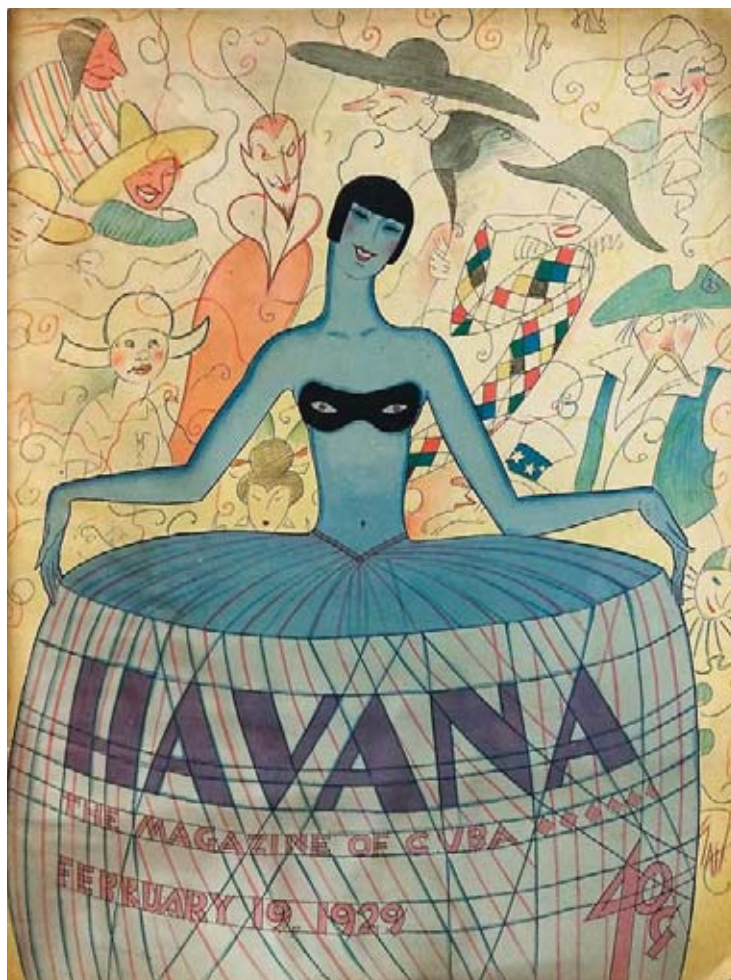


Fig. 9. Conrado W. Massaguer, «Havana. The Magazine of Cuba», 1929, febbraio, collezione privata Washington D. C., Emilio Cueto.

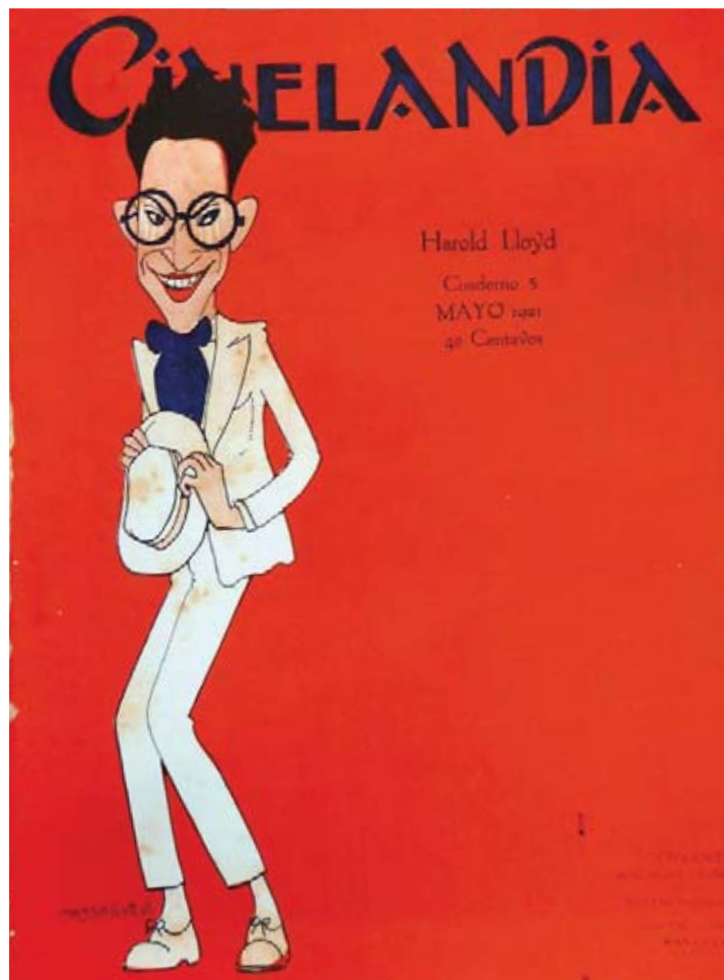


Fig. 10. Conrado W. Massaguer, «Cinelandia», 1921, maggio, collezione privata L'Avana, Luis Díaz Mijares.

anni Venti furono particolarmente animati dal punto di vista dell'editoria, come attesta, per esempio, la «Revista de Avance» (1927-1930), di corta vita, ma notevole importanza, anche perché ne fecero parte oppositori alla dittatura di Machado²⁷ ed è espressione del Gruppo minorista²⁸. Un'altra interessante rivista è «Espartana», fondata e diretta nel 1927 da Ofelia Rodríguez Acosta, la quale era molto partecipe delle lotte politiche e sociali²⁹.

Tornando a «Carteles» e «Social», menzionate a pari livello di diffusione da Basil Woon, è «Social» che ha avuto incomparabilmente più fortuna critica e nell'ambito delle riviste cubane illustrate, tutte di alto livello, è considerabile la più bella, interessante, sofisticata e affascinante. Oltre a essere intellettualmente raffinata, essendo rivolta a ceti medio-alto borghesi, era anche molto glamorous (fig. 12). Come scrive Jorge R. Bermúdez (che ha dedicato diversi

studi a Massaguer e alla sua rivista): «*Social* confirma el aforismo inglés: *There's always room at the top*»³⁰.

Le sue caratteristiche riflettono quelle del suo fondatore: Massaguer fu una personalità di grande rilievo, che seppe con acume, sensibilità, spirito critico, notevoli abilità grafiche e intuito nella scelta dei collaboratori, armonizzare, con maestria il lusso e la cultura. La prima studiosa a rivalutarlo fu, nel 1989, Luz Merino Acosta³¹.

Massaguer, nato a Cuba (Cárdenas) nel 1889, visse con la famiglia a L'Avana e in Messico, dove rimase dal 1896 al 1908, eccetto tre anni (1902-1905) in cui fu mandato a studiare a New York, qui frequentò la prestigiosa New York Military Academy³². Tornato a L'Avana, decise, proprio per la sua propensione verso il disegno, di studiare architettura, nonostante il padre, «fiel a la tradición de las familias pudientes y ricas criollas», avrebbe, probabilmente, pensato per lui a un altro

ALESSANDRA ANSEMI



Fig. 11. «Diario de la Marina», 1928, Edición dedicada a la VI Conferencia Internacional Americana.



Fig. 12. Conrado W. Massaguer, «Social», 1926, giugno.

destino³³. Iniziò poi a collaborare, come caricaturista, a diversi giornali³⁴ e nel 1916 fondò «Social», il suo «más brillante proyecto editorial»³⁵. Sin dalle prime copertine si possono individuare gli stilemi tipici del Déco³⁶ (fig. 13). È bene, però, specificare, tanto più che si tratta di un aspetto trascurato dagli studi, che in «Social» non manca attenzione anche all'Ecllettismo, alle espressioni artistiche accademiche e, nel contempo, all'avanguardia³⁷. Ma ciò non stupisce dopo aver considerato dimore dove Ecllettismo, Déco e Movimento Moderno convivono³⁸, come peraltro avvenne a Parigi all'Expo del 1925³⁹.

Tornando a «Social», la solidità economica del suo fondatore, le sue capacità imprenditoriali, lo spazio adeguato dato alla pubblicità di qualità (sia grafica sia fotografica), ma anche il suo talento artistico e culturale, permisero alla rivista una notevole autonomia, prestigiosi collaboratori e successo di pubblico⁴⁰.

Nel 1921, avendo maturato già una notevole fama, Massaguer inaugurò il primo «Salón de Humoristas de Cuba», che ebbe grande successo⁴¹, e fondò «Cinelandia», preceduta dal giornale per bambini «Pulgarcito», che, apparso nel 1919, durò, però, solo un anno⁴².

Nel 1923 divenne direttore letterario di «Social» Emilio Roig de Leuchsenring⁴³, famoso per essere stato il primo «Historiador de la ciudad de La Habana», incarico che ricoprì dal 1935 fino alla sua morte nel 1964. Roig de Leuchsenring prima del 1923 aveva viaggiato a New York e in Europa; in Spagna aveva organizzato la «corresponsalía artística y literaria de Social»⁴⁴.

Anche Massaguer nel corso della sua vita fece diversi viaggi, in particolare a Parigi e New York, dove «Social» ebbe una sua sede di rappresentanza (fig. 14). Nel 1925, egli si stabilì temporaneamente nella città statunitense,

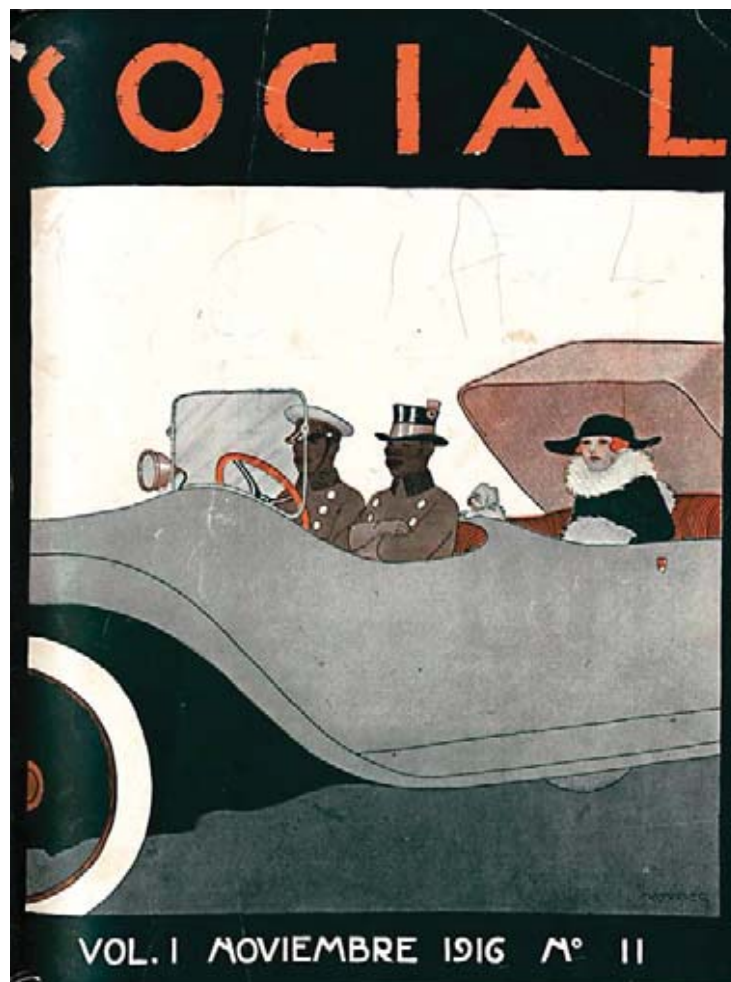


Fig. 13. Conrado W. Massaguer, «Social», 1916, novembre.

con la moglie Elena Menocal, sposata nel 1924, da cui ebbe due figlie. Da lì continuò a dirigere «Social», collaborando, nel contempo, a riviste come «The New Yorker», «Vanity Fair» e «Cosmopolitan», solo per citare le più note⁴⁵. Nel gennaio del 1929, Massaguer arrivò nella *Ville Lumière* dove si tenne una mostra di sue caricature e incontrò, tra gli altri, Alejo Carpentier, che era corrispondente di «Social»⁴⁶. Grazie al prestigio raggiunto, Massaguer frequentò artisti, intellettuali e l'alta società parigina, che all'epoca era ancora «el paradigma de la burguesía mundial, en particular, de la latinoamericana»⁴⁷. Visitò anche la Spagna, la Svizzera e l'Italia, dove si recò a Firenze, Roma, Venezia e Milano⁴⁸. Sempre nel 1929, approfittando dell'auge del turismo, venne lanciata, totalmente in inglese, «Havana. The Magazine of Cuba» (figg. 15-16), che durerà solo due anni, a causa della crisi economica e

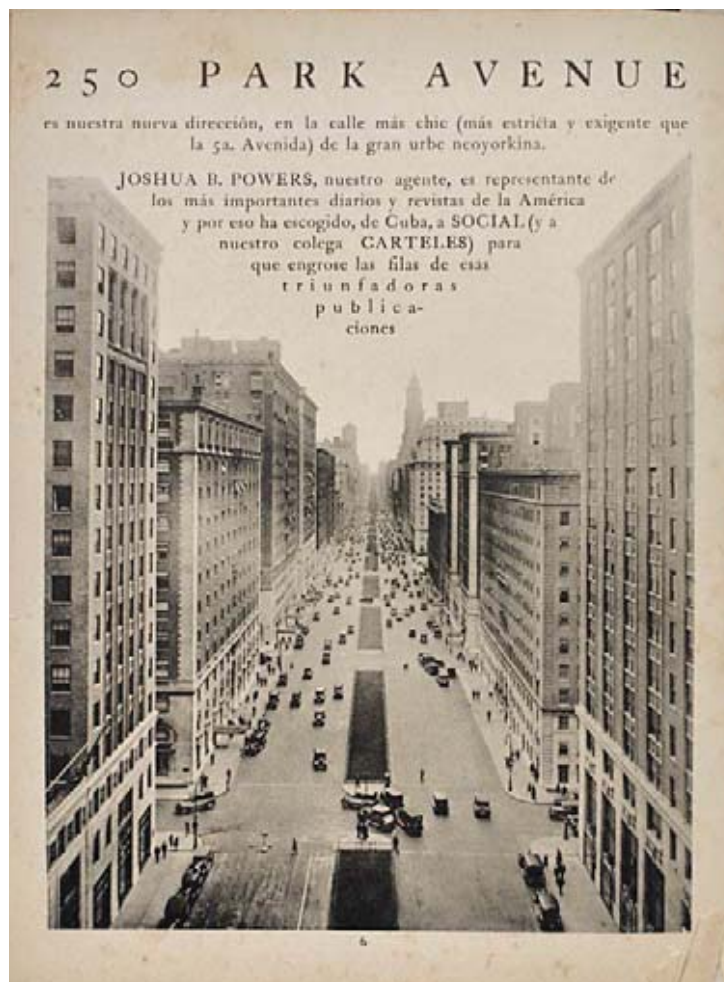


Fig. 14. Pubblicità dell'agenzia di rappresentanza di «Social» e «Carteles» a New York, in «Social», 1928, agosto, p. 6.

del clima politico dato dalla dittatura di Machado⁴⁹; basti ricordare che il 1929 è anche l'anno in cui Julio Antonio Mella venne assassinato a Città del Messico da sicari mandati proprio da Machado⁵⁰.

Massaguer era partito per Parigi lasciando già impostata l'identità editoriale della nuova rivista, nonché la copertina, mentre la sua assenza fece sì che altri artisti di rilievo disegnassero le copertine di «Social», tra cui il messicano Emilio Amero⁵¹.

Le doti imprenditoriali di Massaguer, oltre che nella creazione e diffusione delle sue riviste, si manifestarono, tra l'altro, nella creazione di una sua Agenzia di pubblicità, Anuncios Kesevén, che elaborava la maggior parte dei numerosi annunci presenti in «Social», attestanti la grande influenza che ebbero a Cuba gli stili di vita, modelli, e prodotti nordamericani⁵² (fig. 17).

ALESSANDRA ANSEMI

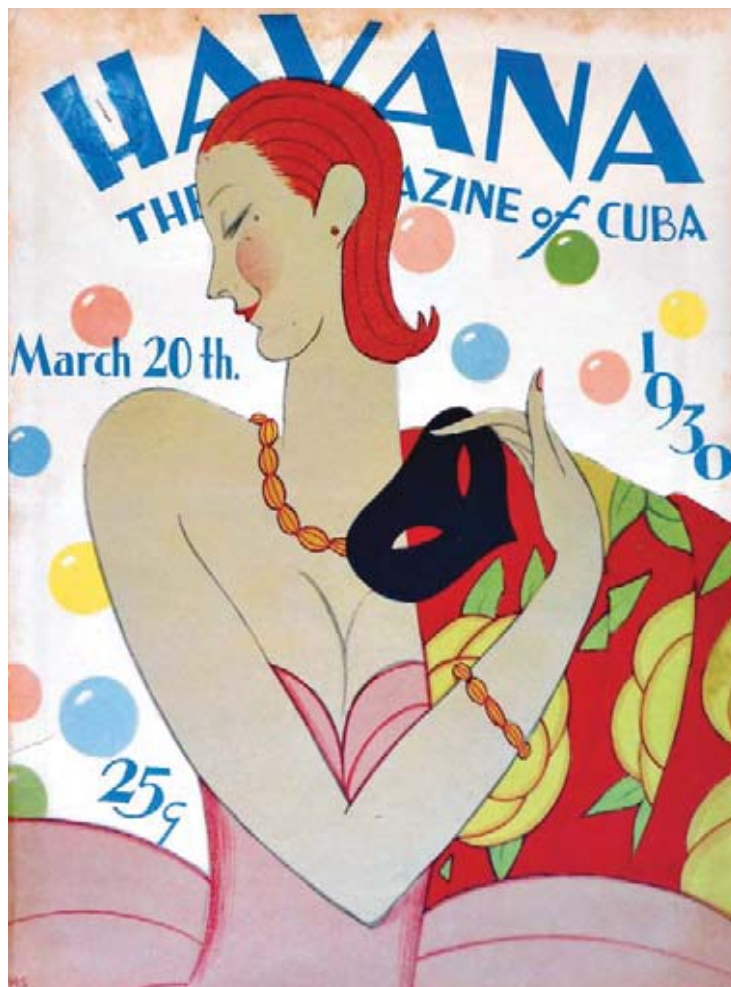


Fig. 15. Conrado W. Massaguer, «Havana. The Magazine of Cuba», 1930, marzo, collezione privata L'Avana, Luis Díaz Mijares.



Fig. 16. Pubblicità del Casino Nacional di L'Avana, in «Havana. The Magazine of Cuba», 1930, marzo, collezione privata L'Avana, Luis Díaz Mijares.



Fig. 17. Pubblicità del Cine-Kodak, in «Social», 1932, marzo, p. 1.

Totalmente autodidatta, a renderlo famoso fuori dalla sua terra natale, oltre alle sue riviste, furono in particolare le sue caricature, che non conoscevano frontiere⁵³ (figg. 18-23). Come specificano María Luisa Lobo Montalvo e Zoila Lapique Becali, «sober, brief lines prevail in his work. His agile, precise strokes always captured the outstanding traits of a subject with remarkable aesthetic economy. Most characteristically, he was always humorous and good natured»⁵⁴. È, anche, stato considerato «the Mark Twain of caricature», ma, mentre «there is a degree of North American influence in his work, he achieved an unmistakably personal style that also expressed his Cubanness»⁵⁵. Si deve a lui l'invenzione della versione cubana della flapper, ovvero della «Massa-girl»⁵⁶ (fig. 24).



Fig. 18. Conrado W. Massaguer, *Caricatura di Greta Garbo*, in «Social», 1930, luglio, p. 99, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 19. Conrado W. Massaguer, *Caricatura di Harry Guggenheim*, in «Social», 1930, luglio, p. 10, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 20. Conrado W. Massaguer, *Caricatura di Maurice Chevalier*, in «Social», 1930, agosto, p. 99, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 21. Conrado W. Massaguer, *Caricatura di James J. Walker*, in «Social», 1932, marzo, p. 13, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 22. Conrado W. Massaguer, *Caricatura di Albert Einstein*, in «Social», 1931, marzo, p. 9, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 23. Conrado W. Massaguer, *Caricatura di Dino Grandi*, in «Social», 1932, febbraio, p. 13, collezione privata A. Anselmi.

Infatti, Massaguer fu sensibile al nuovo ruolo che andavano acquisendo le donne⁵⁷. Molte furono le collaboratrici della rivista⁵⁸, tra cui la pioniera del design lati-

no-americano Clara Porset, particolarmente attenta a ciò che avveniva nell'ambito del Movimento Moderno (fig. 25), e Berta Arocena de Martínez Márquez, una delle



Fig. 24. Conrado W. Massaguer, *Per la serie Massagirls: la Modella*, in «Social», novembre, p. 36, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 25. C. Porset, *Walter Gropius Pioneer de las nuevas tendencias*, in «Social», 1932, marzo, p. 66, collezione privata A. Anselmi.

fondatrici e prima presidente del Lyceum. Le abbiamo già incontrate nel nostro percorso⁵⁹. Per quanto concerne Berta Arocena, è qui da aggiungere che, appartenente alla

classe medio alta, come la maggior parte delle donne che collaborarono a «Social», era molto sensibile e attiva non solo nella difesa dei diritti femminili, ma, anche, più in generale, nei temi della giustizia sociale⁶⁰.

Recentemente riscoperta è la giovane disegnatrice di moda Esperanza Durruthy (1909-1932), prematuramente scomparsa, che frequentò assiduamente New York e diede prova con i suoi disegni (figg. 26-27) di notevole abilità⁶¹.

Massaguer fu attento anche agli aspetti cooperativi del lavoro, come attesta il fatto che, nel 1916, fondò il «Sindicato de Artes Gráficas de La Habana»⁶² (fig. 28).

Per quanto concerne, invece, i problemi del suo tempo, mentre in «Carteles» le posizioni politiche venivano manifestate in modo esplicito, come nel caso dell'opposizione a Machado⁶³, in «Social» Massaguer manifestò i suoi dissensi e critiche soprattutto attraverso le caricature e ospitando



Fig. 26. Esperanza Durruthy, *Noir*, in «Social», 1931, gennaio, p. 84, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 27. Esperanza Durruthy, *Su Majestad La Moda*, in «Social», 1929, novembre, p. 91, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 28. Pubblicità del «Sindicato de artes gráficas», in «Social», 1930, luglio, quarta di copertina, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 29. Conrado W. Massaguer, «Social», 1920, aprile.



Fig. 30. Conrado W. Massaguer, «Social», 1924, giugno.



Fig. 31. Conrado W. Massaguer, «Social», 1924, ottobre.



Fig. 32. Conrado W. Massaguer, «Social», 1931, agosto, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 33. Jacqueline (Alejo Carpentier), *Su Majestad la Moda*, in «Social», 1926, ottobre, p. 69.

autori sensibili ai problemi sociali⁶⁴. Fu proprio per la sua avversione alla politica del «Mussolini Tropical» e a causa della censura, con cui lo stato voleva silenziare la stampa⁶⁵, che l'autorevole grafico e impresario andò in esilio politico nel 1931 a New York, dato che, come afferma lui stesso ironicamente, a L'Avana gli avevano offerto una «celda en Isla de Pinos», ovvero una cella nel carcere di massima sicurezza⁶⁶.

Data la precaria situazione politica di Cuba e il peggiorare della situazione economica, «Social» pubblicò quello che sembrava dovesse essere il suo ultimo numero nel luglio del 1933. Il giornale, in realtà, riuscì a riaprire nel settembre del 1935, la pubblicazione però cessò definitivamente, come sopra ricordato, nel 1938⁶⁷.

Straordinarie sono le copertine disegnate da Massaguer e dagli altri collaboratori per «Social»: «the covers were always outstanding for their drawings; and their color and typog-

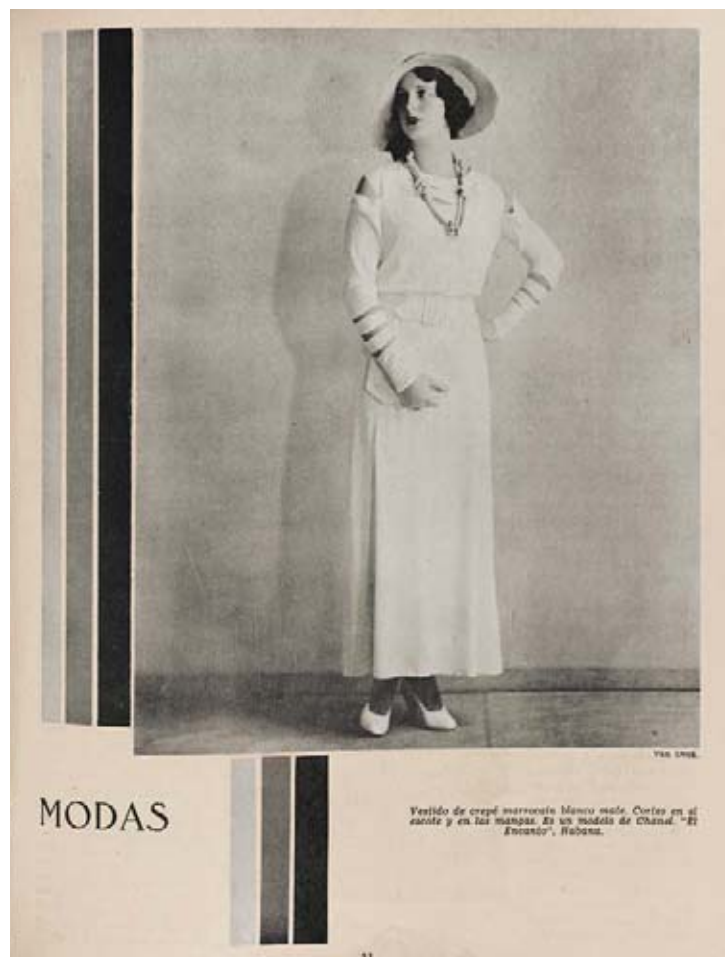


Fig. 34. *Modello di Chanel in vendita a L'Avana presso El Encanto*, in «Social», 1932, aprile, p. 53.

raphy, all done by Massaguer, were equally exceptional»⁶⁸. I colori compatti, le linee essenziali, i piani talvolta sovrapposti, di derivazione cubista e gli stessi soggetti ispirati alla modernità e al glamour, le rendono pienamente déco⁶⁹ (figg. 29-32). Come osserva Jorge R. Bermúdez, le copertine di «Social» stanno «dentro de la mejor tradición de las revistas ilustradas norteamericanas de su tiempo», però con caratteristiche proprie stilistiche (linea, colore, disegno, dinamismo) e un'originale scelta dei soggetti raffigurati⁷⁰.

Oltre che con le riviste nordamericane e con New York, molto importanti furono anche i rapporti con Parigi, dove, come abbiamo già accennato, si trovava in qualità di corrispondente quello che poi diventerà uno dei più importanti e famosi scrittori latinoamericani: Alejo Carpentier. Per «Social» si occupava di letteratura, musica e arti visive, con l'obiettivo di diffondere a Cuba quanto di più all'avanguardia ci fosse in Europa⁷¹. Tra i nomi dei suoi reportage, ci sono Igor Stravin-



Fig. 35. «Lo que ve Nadine en París», modello di Best and C. New York, in «Social», 1932, aprile, p. 55, collezione privata A. Anselmi.

sky, Maurice Ravel, Pablo Picasso, Giorgio De Chirico, Le Corbusier e Jean Cocteau, solo per citarne alcuni⁷². Ma Carpentier, con lo pseudonimo di «Jacqueline», curò anche una rubrica intitolata «Su Majestad la Moda»⁷³ (fig. 33). Peraltro, la moda, in particolare quella in auge a Parigi e New York, fu sempre presente tra le pagine di «Social» (figg. 34-35).

La rivista diede spazio anche all'avanguardia cubana e al famoso «Grupo minorista», composto da importanti intellettuali⁷⁴.

Attenzione veniva data alla letteratura cubana, ma anche nordamericana e a quella di altri paesi⁷⁵ come la Russia⁷⁶. «Social», inoltre, dedica attenzione all'arte (fig. 36), ai divi del cinema (figg. 37-38), ma anche ai registi più impegnati (fig. 39), al teatro, ai concerti⁷⁷, alla danza (fig. 40), allo sport⁷⁸ più in generale alla «Cultura Física» (fig. 41), ma anche alla filosofia (fig. 42). Trovava spazio pure quanto avveniva nel panorama dell'architettura contemporanea



Fig. 36. Victor Brecheret, *Suonatore di banjo*, in «Social», 1932, marzo, p. 8, collezione privata A. Anselmi.

(fig. 43), ma non mancava lo sguardo verso il passato, con considerazione della storia di Cuba (fig. 44) e verso importanti figure patriottiche come José Martí (fig. 45).

«Social» prestava grande attenzione anche a tutti gli avvenimenti mondani dell'alta società (il «Gran mundo»): alle sue feste, alle cerimonie, quali i matrimoni⁷⁹, o l'ingresso in società a quindici anni, «los quince» (fig. 46), ai suoi riti, come il bridge⁸⁰, ai suoi club (fig. 47), alle sue associazioni (fig. 48), ai suoi lussi (fig. 49).

Nel 1930 fa il suo esordio nella rivista la sezione dedicata alle case dell'alta borghesia, intitolata «Las grandes mansiones habaneras». Venne inaugurata a maggio da un articolo, che abbiamo già considerato, scritto da Renée de García Kohly, dedicato alla casa con i magnifici interni déco di Juan de Pedro Baró e Catalina Lasa⁸¹. Nello stesso numero, ad attestare la vivacità, ricchezza e ampiezza di vedute di «Social», e soprattutto l'armoniosa convivenza



Fig. 37. Marlene Dietrich, in «Social», 1932, maggio, p. 23, collezione privata A. Anselmi.

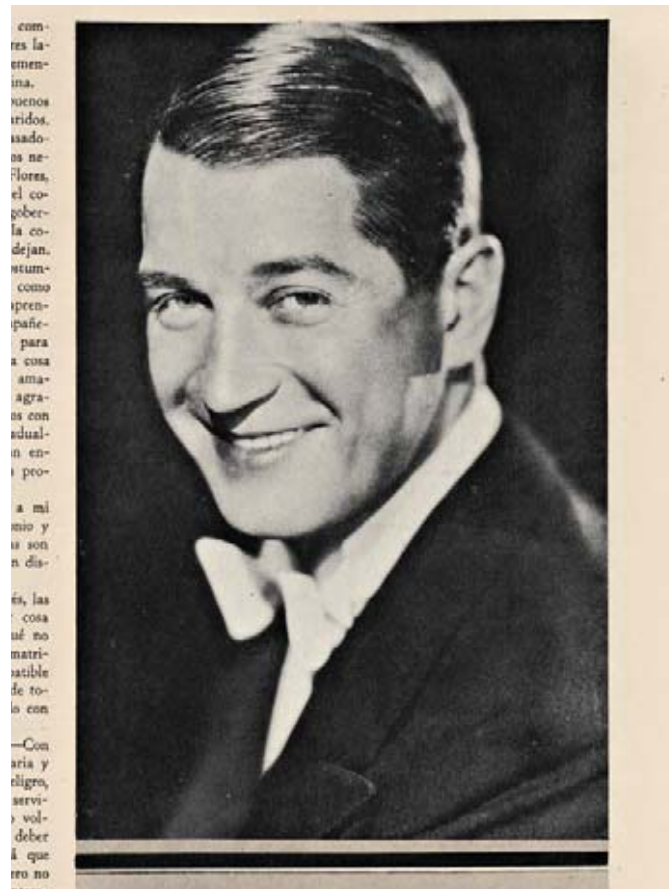


Fig. 38. Maurice Chevalier, in «Social», 1932, giugno, p. 23, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 39. J. M. Valdés Rodríguez, *El montaje cinematográfico y Eisenstein*, in «Social», 1932, maggio, p. 21, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 40. La ballerina Ruth Page, in «Social», 1932, marzo, p. 49, collezione privata A. Anselmi.

Cultura Física

Cómo Adquirir un Desarrollo Armónico e Integral

L primer cuidado que se debe tener al someterse a cualquier plan de educación física o deportes, será observar si estos desarrollan armónica e integralmente todo el cuerpo. Son numerosas las personas que se quejan de poseer un brazo, una pierna o un lado de su organismo más fuerte, potente o grueso que el otro: es que son muchas las que ejercitan, con preferencia, una región del cuerpo más que la otra.

La armonía en el conjunto es elemento primordial de belleza; la integridad del desarrollo es símil de salud y fuerza; pero no es posible obtener esta perfección si sólo ejercitamos un miembro o una región de nuestro cuerpo.

Para obtener el desarrollo integral, basta con la utilización inteligente y metódica de todos los ejercicios que hacen trabajar los miembros para lo que fueron creados, es decir, el entrenamiento diario de todos los músculos del organismo. El ejercicio tiene sus efectos sobre el cuerpo, sus leyes y condiciones que no pueden desconocerse; por lo tanto, no debe emplearse arbitrariamente, a menos que se corra el riesgo de una deformación o de un resultado contrario al que se busca.

Nada más difícil que poseer un cuerpo armónico. En él concurren varios factores que no todos saben alcanzar: proporciones relativas, corrección de líneas, integridad muscular, perfección de formas, igualdad de desarrollo. Sin embargo, ello es factible de obtener si dirigimos conscientemente y con fundamento la sesión de entrenamiento.

Cuando se abusa de cualquier juego, deporte o ejercicio, el tema por ejemplo, que obliga a trabajar mucho más al lado derecho que al izquierdo, es natural que, si no igualamos dicho ejercicio, procurándole trabajo al izquierdo, se llegue a tener a aquél mucho más desarrollado que este último. Esta es la causa por la que, a la larga, se nota la atrofia completa de una parte del cuerpo, mientras se observa un espléndido desarrollo en la otra.

Se debe tal defecto a que muchas personas interesadas en ampliar o adelantar una región o miembro determinado, únicamente se ocupan de éste, dejando a los demás en el más censurable abandono. A unas les preocupa el vientre, a otras los brazos, o las piernas, o el cuello, etc. y a la larga no obtienen otro resultado que una desproporción de formas, la cual habrían evitado si se hubieran interesado igualmente por la belleza de todas las partes de su cuerpo. Y aún existe quien espera de un entrenamiento local un desarrollo general.

El ejercicio debe emplearse con método y bajo una buena dirección para lograr toda su influencia beneficiosa. Cada región del cuerpo tiene sus movimientos especiales, y en emplearlos en su debida oportunidad equilibra el tacto del que dirige y el éxito del plan.

Una sesión de trabajo debe llenarse dos puntos esenciales: 1° La concurrencia de un conjunto de condiciones, como sol, aire puro, traje adecuado, etc., y de una serie de trabajos, de acuerdo con la salud, la edad y el entrenamiento del individuo. 2° La ejecución de todos los ejercicios necesarios para adquirir el desarrollo integral.

Cuando por un descuido o una inconsciencia se llega a tener un miembro más grueso que otro, debe intensificarse el trabajo en la parte atrofiada o más débil para contrarrestar el exceso de ejercicio parcial, y hacer así lo que se llama el desarrollo armónico. (Continúa en la pág. 44)




JAMES CHEYRON de "STRETCHING" sobre el desarrollo físico. Explicaciones a tener en cuenta cuando se trabaja. James es una de las grandes autoridades de la materia; está acostumbrado a que con la máxima de condiciones adecuadas para un trabajo de fuerza que requiere un sistema de para seguir avanzando al público, que sabe apreciar su talento y su belleza.

Fig. 41. *Cultura Física*, in «Social», 1932, giugno, p. 63.

SOCIAL

VOL. 17 ENERO 1932. NO. I.
FUNDADA EN EL AÑO 1916.



REFLEXIONES EN TORNO AL CENTENARIO DE HEGEL

POR ANTONIO S. DE BUSTAMANTE Y MONTORO

El 14 de noviembre de 1911 hizo exactamente un siglo que murió Hegel, el filósofo más grande.

Y a la señal imperativa del Centenario respondió todo el que siente vocación filosófica, todo el que tiene sensibilidad para lo universal, y emoción para sus preguntas.

En los círculos filosóficos se evocó la memoria de Hegel con devoción, y con tal fervor, que se impidió explicado por la gran orden de recordar dictada por la fecha.

Este Centenario tiene un sentido más profundo. Nunca hemos aceptado la opinión de los que ven en él una espontaneidad, un mero gesto convencional. Esa opinión puede explicar su magnitud exterior; la emoción de las fechas ilustres es una fuerte emoción.

En los centenarios se obtiene, con rara perfección, lo completo, lo plenamente unitario. Para exactamente un siglo. Se siente la emoción mística de la precisión, de la exactitud; es el gesto de llegada a la unidad; y es, esencialmente, —permítasenos subrayarlo con fuerza— la gran ocasión de ver pasar un siglo.

El siglo produce la emoción de la magnitud; la sensibilidad, que adquiere en su culto



hacer por las fechas, el ciclo de hipostasiarlas, nos presenta al siglo en toda su sustancia, con plenos contenidos. Y la vitalidad, arrebatada por el tiempo y domada por él, ve tallada en el siglo una fuerza capitalizada, en grande, que recuerda imperativamente su poder.

De ese modo, lo que sólo debe ser un signo de la duración, se presenta con toda realidad; y el que siente esa religión del número para esa veneración en las fechas, se instala altamente en el centenario, para ver un siglo, para contemplarlo, para verlo pasar.

El 14 de noviembre de 1911 pasó un siglo por Hegel, y ese mágico suceso fue la causa misteriosa de todas las fiestas de su Centenario.

Para el simple paso de un siglo no es suficiente para producir la emoción de las conmemoraciones, esa gran emoción mística que lleva una espléndida afirmación de perennidad en su gesto de negar el olvido, de producir el hecho del recordado.

Hay algo más en esa emoción: diariamente—cada minuto, cada segundo—pasa un siglo sobre algo, y, sin embargo, no se rompe el olvido, no se expresa voluntad de la eternidad.

(Continúa en la Pág. 36.)

Fig. 42. A. Sánchez de Bustamante y Montoro, *Reflexiones en torno al Centenario de Hegel*, in «Social», 1932, gennaio, p. 9, collezione privata A. Anselmi.




APARTAMENTO EN PUERTO

LA METRÓPOLIS DEL MAÑANA

El arquitecto dibujante Hugh Ferriss, creador de algunos arquitectónicos de las ciudades del futuro, muestra en esta obra, que coincide con las grandes aspiraciones constructivas modernas, una visión de la ciudad futura, una visión de la ciudad del mañana, una visión de la ciudad que será en el futuro, una visión de la ciudad que será en el futuro, una visión de la ciudad que será en el futuro.

Fig. 43. *La Metrópolis del mañana*, disegno di Hugh Ferriss, in «Social», 1932, gennaio, p. 29, collezione privata A. Anselmi.



Primitiva la Compañía, en 1772 la Mejor, y dice en C. II (Dibujo y de Mialhe, bum "Isla Pintoresca")

RECUERDOS DE ANTAÑO

De cómo y por qué fueron expulsados los Jesuitas de la Habana en 1767

Por CRISTOBAL DE LA HABANA

Fig. 44. C. DE LA HABANA (pseudonimo di E. Roig de Leuchsenring), *Recuerdos de antaño*, incisione di F. Mialhe, dalla serie *Isla de Cuba Pintoresca*, 1839-1842, in «Social», 1932, marzo, p. 30, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 45. Una página del diario inedito de Martí, in «Social», 1932, marzo, p. 9, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 46. «Social», 1931, gennaio.



Fig. 47. Por los Clubs: el carnaval acuático del Havana Yacht Club, in «Social», 1932, giugno, p. 32, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 48. Por los Clubs. Pro Arte Musical, in «Social», 1932, maggio, p. 37, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 49. Pubblicità della Reo-Royale, in «Social», 1931, luglio, Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, Vicki Gold Levi collection.



Fig. 50. Buenas resoluciones en 1932?, in «Social», 1932, gennaio, p. 17, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 51. «Social», 1931, luglio.



Fig. 52. «Social», 1920, settembre.



Fig. 53. «Social», 1920, luglio.



Fig. 54. «Social», 1925, dicembre.

tra glamour e spessore culturale, sono pubblicati, ma di esempi se ne potrebbero fare tantissimi altri, poemi di Federico García Lorca, allora in visita a L'Avana⁸².

Non mancavano vignette umoristiche (fig. 50). D'altra parte all'umor erano improntate la maggior parte delle copertine (figg. 51-54).

Tantissimo ancora si potrebbe scrivere su questa affascinante rivista, che rientra a pieno titolo nell'ambito del Déco ed ebbe un importantissimo ruolo nel contribuire alla sua diffusione. «Social» è ispirata a modelli come «Vogue» e «Vanity Fair»⁸³, ma si distinse per un più alto livello intellettuale, che diede luogo a una solida e originale coalizione tra intrat-

ALESSANDRA ANSELMINI

tenimento ed estetica visiva, glamour, humor e cultura, forse non unici, ma non facilmente riscontrabili in altri rotocalchi.

2. Grafica cubana déco e il «Diario de la Marina»

Oltre alle creature di Massaguer, come «Social» e «Carteles» (figg. 55-57), vi sono altri supporti dove il Déco cubano si affermò e alcuni di questi ambiti sono ancora totalmente da indagare, come è il caso dei francobolli (figg. 58 e 60), degli spartiti musicali (fig. 59) dei libri⁸⁴ (figg. 61-62), dei manifesti pubblicitari, talvolta disegnati da importanti artisti, quali i già citati Jaime Valls ed Enrique García Cabrera⁸⁵. La fama di quest'ultimo è attestata anche dal fatto che venne chiamato a lavorare per il centenario del «Diario de la Marina»⁸⁶ (figg. 63-64), prestigiosa pubblicazione⁸⁷, che attende studi specifici. Qui diamo uno sguardo al numero per il menzionato anniversario, che risulta di immediato interesse. Non solo vi collaborano importanti protagonisti delle

arti visive⁸⁸, quali, oltre a Enrique García Cabrera, Luis Alfredo López Méndez⁸⁹ (fig. 65), Maribona⁹⁰ (fig. 66), Mario Carreño⁹¹ (figg. 67-68) e José Hernández Cárdenas (fig. 69), ma anche letterati come Nicolás Guillén e Augustín Acosta⁹². Inoltre in una ben dosata e accattivante miscela, analoga a quella di «Social» (anche se priva del suo humor) si combinano cultura e frivolezza. Quest'ultima espressa soprattutto da pubblicità rivolte a una raffinata élite che beve champagne al Tropico (fig. 70), veste elegantemente (fig. 71), ama i gioielli (fig. 72), gli accessori preziosi, come i famosi orologi Cervo y Sobrinos, e apprezza i cristalli di Lalique⁹³. La cultura, invece, si manifesta nei servizi dedicati alla storia di Cuba, alle sue risorse economiche⁹⁴ e alle tradizioni popolari⁹⁵ (fig. 73). Non mancano anche bilanci politici critici su un paese passato dal regime coloniale spagnolo alla stretta dipendenza da Washington⁹⁶, nonché interventi di un intellettuale progressista e antimperialista come Juan Marinello⁹⁷. Tuttavia, in modo, per certi aspetti, contraddittorio, ma in realtà ca-



Fig. 55. Jaime Valls, «Carteles», XVIII, 1932, 16, 17 aprile.



Fig. 56. G. Ferrer, «Carteles», XIX, 1933, 32, 6 agosto.

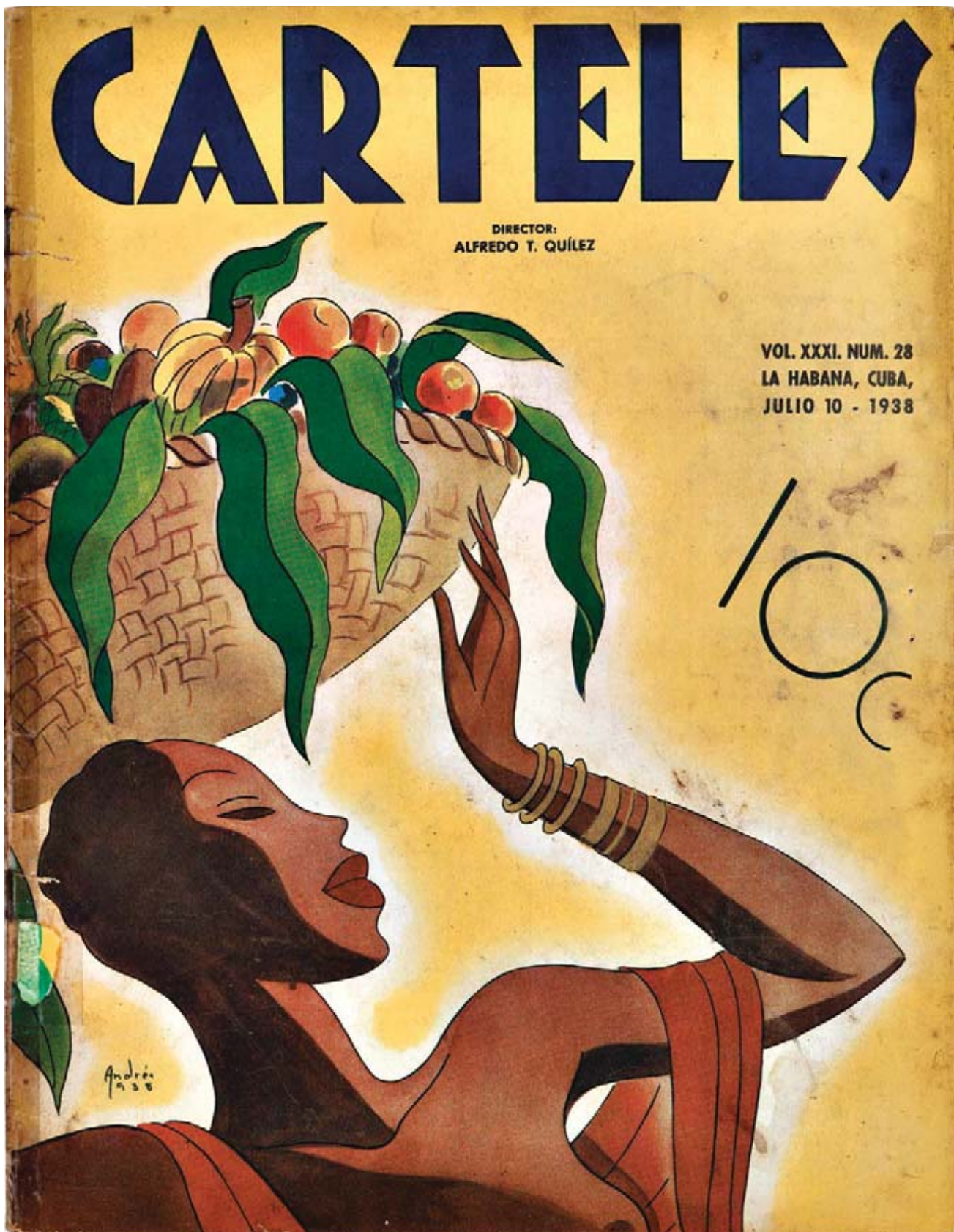


Fig. 57. Andrés, «Carteles», XXXI, 1938, 28, 10 luglio.

ALESSANDRA ANSEMI



Fig. 58. Francobollo della Repubblica di Cuba, 1935, collezione privata. Foto J. Larramendi.



Fig. 59. Spartito musicale di Ernesto Lecuona, 1935, L'Avana, Museo Nacional de la Música.



Fig. 60. Francobollo della Repubblica di Cuba, 1935, collezione privata. Foto J. Larramendi.



Fig. 61. A. ACOSTA, *La zafra*, L'Avana, 1926, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.



Fig. 62. R. PEDROSA, *Nosotros. Poemas*, L'Avana, 1933, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.



Fig. 63. Enrique García Cabrera, *Los esclavos sueñan la libertad*, in «Diario de la Marina», 1932, *número centenario*, p. 117, collezione privata A. Anselmi.

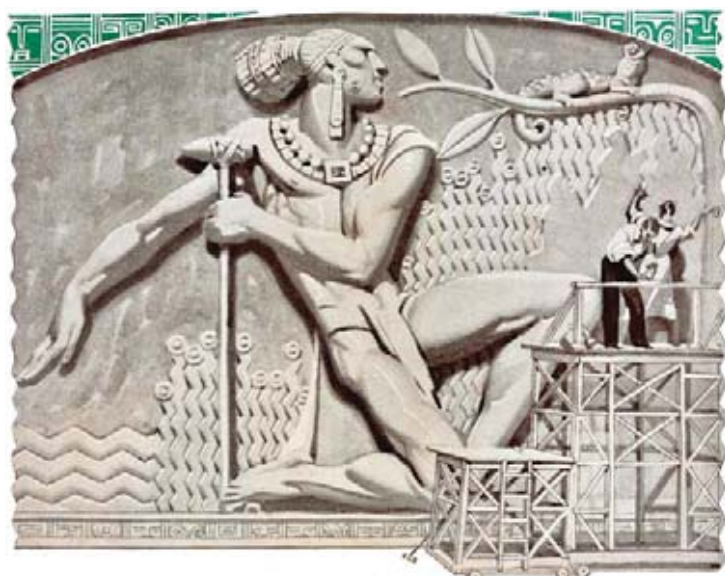


Fig. 64. Enrique García Cabrera, *El Arte en Cuba*, in «Diario de la Marina», 1932, *número centenario*, p. 120, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 65. Luis Alfredo López Méndez, *La isla imantada*, in «Diario de la Marina», 1932, *número centenario*, p. 91, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 66. A. Maribona, *Cuba como país de Turismo*, in «Diario de la Marina», 1932, *número centenario*, pp. 94-95, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 67-68. Karreño, *Los Maestros e inmortales*, in «Diario de la Marina», 1932, *número centenario*, pp. 128-129, collezione privata A. Anselmi.

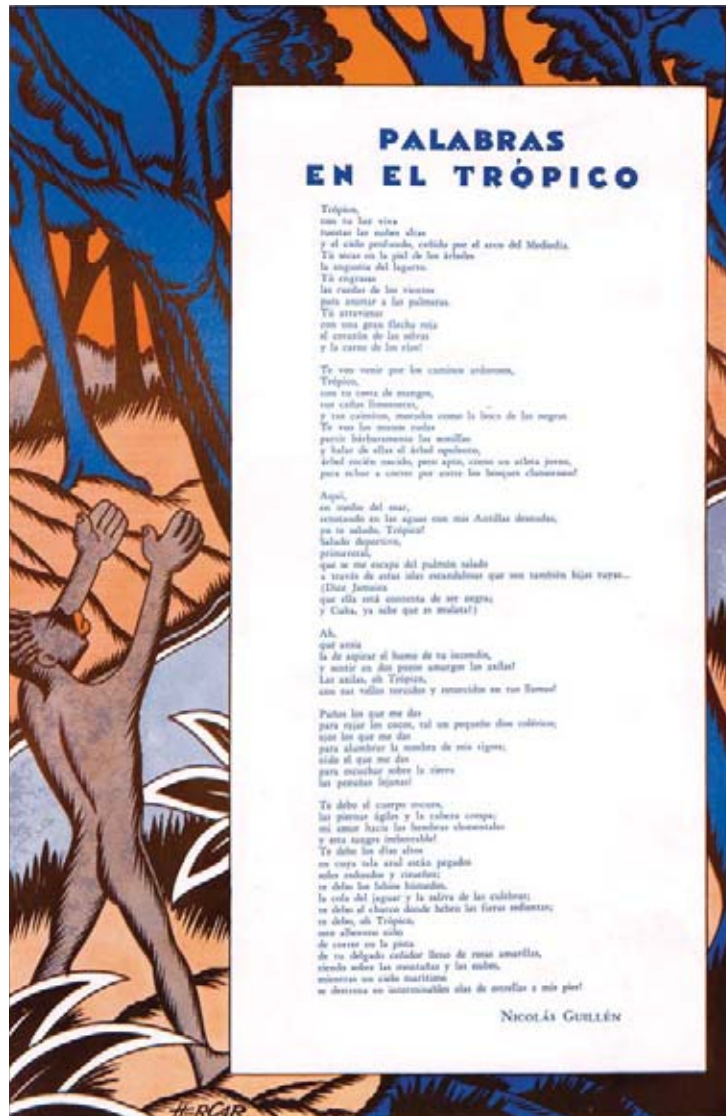


Fig. 69. J. Hernández Cárdenas (Hercar), *Palabras en el Trópico*, in «Diario de la Marina», 1932, *número centenario*, p. 154, collezione privata A. Anselmi.

ratteristico di quegli anni, lo stesso «Diario de la Marina» non manca di inserire pubblicità di imprese legate agli Stati Uniti⁹⁸ – e un'immagine del «Presidio Modelo», il terribile carcere di massima sicurezza, voluto da Machado⁹⁹.

D'altra parte è da notare che il «Diario de la Marina», per quanto pubblici interessanti articoli che invitano a riflettere sulla situazione politica ed economica del paese, si mantiene su una linea prudente, che, per lo meno in questo numero per il centenario, non tratta della miseria economica che proprio nel 1932 raggiunse picchi molto alti, così come della violenza che caratterizzò il regime di Machado, quell'anno più che mai: «verso l'ottobre del 1932 gli assassinii erano un fatto pressoché quotidiano»¹⁰⁰.

Ma abbiamo già visto che glamour, miseria, repressione politica e intellettuali che aspiravano a una diversa società convivevano e caratterizzarono gli anni, coincidenti con la

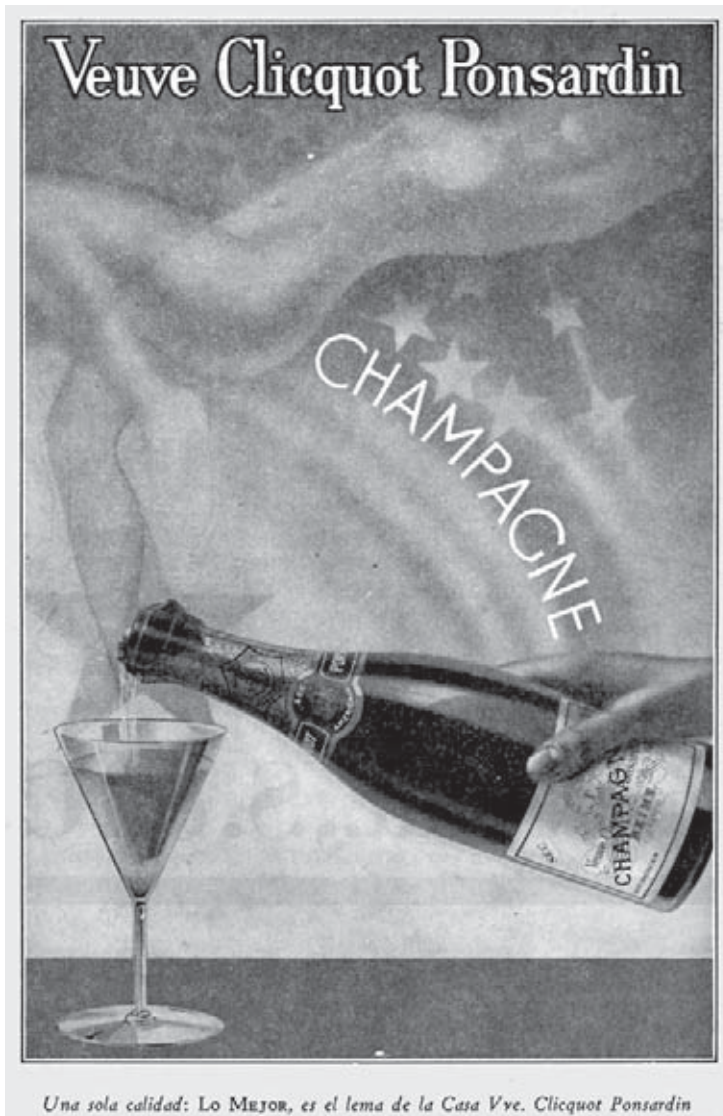


Fig. 70. Pubblicità dello champagne Veuve Clicquot Ponsardin, in «Diario de la Marina», 1932, número centenario, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 71. Estudio Valls, Pubblicità della Antigua Casa de J. Vallés, in «Diario de la Marina», 1932, número centenario, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 72. Pubblicità "La Casa Quintana", in «Diario de la Marina», 1932, número centenario, collezione privata A. Anselmi.



Fig. 73. El Día de Reyes, incisione di F. Mialhe, dalla serie Viaje Pintoresco, 1848, in «Diario de la Marina», 1932, número centenario, p. 160, collezione privata A. Anselmi.

dittatura del «Mussolini Tropical», in cui il Déco avanzato ebbe piena fioritura. Importanti esempi di espressione déco li abbiamo già considerati, dobbiamo ora procedere prestando attenzione alle altre manifestazioni.

NOTE

¹ Cfr. *Exposición de artes decorativas de París*, in «Social», 1925, ottobre, pp. 44-45, dove sono pubblicate immagini dell'Esposizione. Si vedano, inoltre, i Capitoli I (pp. 1 e sgg.), II (pp. 61 e sgg.) e IV (pp. 135 e sgg.).

² Cfr. i Capitoli IV (pp. 147 e sgg.) e V (pp. 191 e sgg.). Per Lali-que, si veda Ivi, pp. 201 e 207-209.

³ Si veda la casa di Flora Muñiz de Argüelles, considerata nel Capitolo IV, pp. 147 e sgg.

⁴ Cfr. il Capitolo V, pp. 167 e sgg.

⁵ Cfr. il Capitolo VI, pp. 247 e sgg. Per quanto concerne l'interesse verso gli Stati Uniti, in particolare New York, si veda, ma gli esempi potrebbero essere numerosissimi, oltre all'articolo di Alberto Camacho (cfr. il Capitolo IV, pp. 135 e sgg.), L. THOMAS, *La evolución de los rascacielos*, in «El Arquitecto», II, 1927, 13-14, pp. 4-44; F. PORCHE, *La belleza de New York*, in Ivi, 15-16, pp. 98-101; il Capitolo VIII, p. 312 e R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 75.

⁶ Cfr. i casi, per offrire esempi concreti, ma certo non esaustivi, di José Gómez Mena, Catalina Lasa, Juan de Pedro Baró e Juan José Sicre nel Capitolo V, pp. 185, 208 e 221. Viaggiò all'estero la designer e critica d'arte Clara Porset. Quest'ultima, anche se durante le sue trasferte deve aver prestato particolare attenzione agli esponenti del Movimento Moderno, da lei prediletto (cfr. la bibliografia citata nel Capitolo V, p. 236, nota 150 e qui stesso fig. 25), nel 1930 scrive per «Social» un articolo su Edgar Brandt, probabilmente visto a Parigi o New York (cfr. il Capitolo V, p. 219). Anche Conrado Walter Massaguer, di cui trattiamo in questo Capitolo, venne catturato dal fascino che emanavano Parigi e New York.

⁷ Si vedano gli articoli di Alberto Camacho (Capitolo IV, pp. 135 e sgg.); Salvatore D'Urbino (Ivi, p. 164, nota 76); Enrique Varela (Capitolo V, p. 238, nota 179); Clara Porset (Ivi, p. 244, nota 289); Berta Arocena de Martínez Márquez (Ivi, 241, nota 238) ed *El Edificio "Bacardí" cit.* (Capitolo VI, p. 269, nota 25).

Da ricordare che nelle stesse riviste e negli stessi anni vengono anche pubblicati articoli che mostrano interesse verso il Movimento Moderno. Cfr. V. DEUPI-J.-F. LEJEUNE, *Cuban Modernism cit.*, p. 10: «In the late 1920s, Cuban periodicals such as *El Arquitecto* and *Arquitectura* started debating and publishing the works of modern architects. Discussions on the relative merits of tradition and modernity typically included the championing of the great monuments of history in contrast to provocative quotes from the early pioneers of the modern movement. *El Arquitecto* generally favored conservative positions, whereas *Arquitectura*, published by the Colegio Nacional de Arquitectos (National Institute of Cuban Architects), opened its columns to articles and projects discussing works by Bruno Taut, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, and others». Sulla polivalenza semantica del termine "moderno", con cui all'epoca, si indicavano, tra l'altro, sia opere che attualmente vengono classificate come Art déco sia quelle appartenenti al Movimento Moderno, cfr. qui stesso il Capitolo I, p. 22.

Sulle riviste cubane specializzate in architettura, si vedano anche il Capitolo IV, p. 164, nota 75, il Capitolo VIII, p. 365, nota 65, e F. GÓMEZ DÍAZ, *De Forestier a Sert cit.*, pp. 263-275.

A L'Avana, stando a R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 75, «se recibían *Architecture & Building*, *Architectural Digest*, *Architectural Record*, *Architectural Forum*» e altre riviste ancora. Segre, però, non offre testimonianze per quanto afferma.

⁸ Si veda, come esempio, il reportage di Renée de García Kohly, citato nel Capitolo V, p. 238, nota 180.

⁹ Cfr. N. ANGELETTI-A. OLIVA, *In Vogue cit.*; S. RONALD, *Condé Nast. The Man and his Empire*, New York, St. Martin's Press e l'archivio on line (archive.vogue.com). C. SEEBOHM, *The Man who was Vogue. The life and times of Conde Nast*, New York, Viking Press, 1982, pp. 138-139, afferma che «During Nast's years of "hell-bent" expansion, even Spanish Vogue made a brief appearance. The mistake was to choose Havana as its headquarters. This meant the magazine was translated into Cuban Spanish, which was considered an inferior form of the language, and therefore unable to communicate the quality and class of the others editions. The magazine lasted from 1918 to 1923 and the losses it incurred were easily absorbed». Non ho trovato riscontri di quanto affermato in questo libro, privo di riferimenti alle fonti. Copertine di Vogue sono qui pubblicate nel Capitolo I, p. 16, fig. 37 e nel Capitolo III, p. 99, figg. 21 e 22.

¹⁰ Su questa rivista mensile, edita con il «Corriere della Sera» e fondata da Luigi Albertini, cfr. E. CAMERLO, «*La Lettura*», 1901-1945. *Storia e Indici*, Bologna, CLUEB, 1992.

¹¹ Cfr. J. PÉREZ ROJAS, *Art Déco en España cit.*, p. 164: «De alguna manera se puede comprobar como la vanguardia, o la vertiente más avanzada del art déco, se iba filtrando en *La Esfera* respondiendo en parte al intenso momento cultural que comenzaba a difundirse en España». Notizie su questa rivista, pubblicata fino al 1931, in Ivi, pp. 164-167.

¹² Cfr. la scheda di N. HARRIS, *The Chicagoan. Mervin A. Gunder-son, illustrator*, in *Art Deco Chicago cit.*, pp. 116-118.

¹³ La «*Revista de Revistas. El Semanario Nacional*» è nota soprattutto per le sue copertine disegnate dall'artista messicano Ernesto García Cabral (1890-1968), sul quale nel 2016 è stata svolta una mostra (*El universo estético de Ernesto García Cabral*) al Museo del Estanquillo (Città del Messico), di cui non sono riuscita a recuperare il catalogo. Per dati tecnici della copertina (un'altra è pubblicata nel Capitolo I, p. 16, fig. 38), cfr. *Art Déco, un país nacionalista cit.*, p. 181. Si veda, inoltre, A. SLUIS, *Deco Body, Deco city. Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2016, pp. 69 e sgg.

¹⁴ Cfr. *Art Deco In Australia cit.*, p. 125.

¹⁵ Cfr. la bibliografia citata nel Capitolo I, p. 48, nota 28.

¹⁶ Per le eccezioni, si veda la bibliografia citata sopra nelle note 9-12 e L. ALLISON, *Popular Mechanics Max Gundlach, illustrator*, in *Art Deco Chicago cit.*, pp. 124-126.

¹⁷ Cfr. il Capitolo I, pp. 1 e sgg.

¹⁸ Cfr. il Capitolo I, p. 2, fig. 5, p. 3, figg. 7 e 9, p. 6, fig. 16, p. 7, fig. 19, p. 17, fig. 40; il Capitolo III, p. 93, fig. 5, p. 99, fig. 23, p. 100, figg. 27-28 e 31, p. 109, fig. 52.

¹⁹ «Social», fondata nel 1916, uscì fino all'estate del 1933: «Owing to the precarious political situation in Cuba and the worsening of the Depression, *Social* closed in August, after publishing what seemed to be its final issue in July. Two years later, however, Massaguer managed to publish the magazine again from September 1935 until December 1937, when its publication stopped. In this second phase, *Social* was not what it had once been, mostly because of economic difficulties the Depression caused among the people who supported the magazine, yet its pages still offered work by writers and artists of great note. [...] In April 1938 *Social* tried to make a comeback but that attempt marked its demise». M. L. LOBO MONTALVO-Z. LAPIQUE BECALI, *The Years of Social*, in «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1996, 22, numero monografico, *Cuba*, pp. 104-131: 109.

²⁰ Cfr. L. MERINO ACOSTA, *La pintura y la ilustración: dos vías del arte moderno en Cuba*, L'Avana, Ministerio de Educación Superior, 1990, pp. 75-104; L. MERINO ACOSTA-P. FERNÁNDEZ PRIETO, *Por la ruta del deco cit.*, pp. 40-41; L. MERINO, *Nueva imagen desde la cotidianidad cit.*; EADEM, *Graphics and visual culture*, in *Cuba. Art and history from 1868 to today*, a cura di N. BONDIL, catalogo della mostra, Montreal, Museum of Fine Arts, 31 gennaio - 8 giugno 2008, New York, The Montreal Museum of Fine Arts-Prestel, 2008, pp. 108-113; M. L. LOBO MONTALVO-Z. LAPIQUE BECALI, *The Years of Social cit.*, pp. 104-131; E. ÁLVAREZ-TABÍO ALBO, *Invencción cit.*, pp. 121-122; J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia*, L'Avana, Ediciones La Memoria, 2011; *Damas de Social cit.*; J. R. BERMÚDEZ, *La mujer en el origen de la revista Social*, in «Revolución y Cultura», 2016, 2, pp. 6-10; L. ÁLVAREZ, *La Literatura en Social*, in Ivi, pp. 11-12; R. RODRÍGUEZ BELTRÁN, *Alejo en Social*, in Ivi, pp. 13-18; M. YÁÑEZ, *Social y la presencia de las intelectuales cubanas*, in Ivi, pp. 19-21; G. POGOLOTTI, *El Ocaso*, in Ivi, pp. 22-23; E. MEDINA ABREU, *Visualidad sociocultural y artística del Art Decó en Cuba*, «trabajo de diploma», tutor P. Fernández Prieto, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, a. a. 2016, pp. 24-29; *Massaguer su vida y su obra*, L'Avana, Editorial Letras Cubanas, 2017 (si tratta della riedizione, con introduzione di J. R. Bermúdez, dell'autobiografia di Massaguer, pubblicata per la prima volta nel 1958) e J. A. NAVARRETE, *Esperanza Durruthy: cuando el tiempo no alcanza. Sobre la ilustración de vanguardia en Cuba*, in «Deinós», 2020, 20 gennaio, on line (deinospoesia.com).

²¹ Si veda lo studio di Navarrete citato nelle precedente nota. Francis Xavier Luca ha curato la recente, interessante, mostra *Cuban caricature and culture. The Art of Massaguer* (Miami Beach, The Wolfsonian-FIU, 7 giugno 2019 - 10 marzo 2020), da cui si spera possa derivare un libro, non essendo stato possibile realizzare il catalogo; rimane però una *virtual exhibition* (cfr. artsandculture.google.com, inserendo la voce: Massaguer). Riferimenti a «Social» anche in *Cartooning in Latin America*, a cura di J. A. LENT, New York, Hampton Press, 2005, p. 194 e L. A. PÉREZ JR., *The structure*

of Cuban History cit., p. 147. Alcune copertine, insieme a quelle di «Bohemia», «Carteles» e «Havana. The Magazine of Cuba», sono pubblicate, con un breve commento, in V. GOLD LEVI-S. HELLER, *Cuba style. Graphics from the golden age of design*, New York, Princeton Architectural Press, 2002, pp. 126-149.

²² R. RODRÍGUEZ BELTRÁN, *Alejo en Social cit.*, p. 13: «Fundada en 1916, en plena danza de los millones como heredera bastante directa de Vanity Fair, ya para 1924, fecha en que comienzan las colaboraciones del famoso novelista [Alejo Carpentier], a pesar de que las vacas que fueron gordas han perdido mucho peso, es cada vez más una revista considerablemente prestigiosa, que se vende mucho». Sulla «danza dei milioni», cfr. il Capitolo V, p. 235, nota 121.

²³ Su «Carteles», cfr. *Andrés cit.*, pp. 6-77 e il Capitolo III, p. 133, nota 138; su «Havana. The Magazine of Cuba», cfr. Ivi, p. 126, nota 42. Su «Cinelandia», cfr. L. A. PÉREZ JR., *On becoming Cuban cit.*, p. 289: «Periodical addressing the film industry appeared early. *La Gaceta Teatral y Cinematográfica* were both founded in 1912. The monthly magazine *Cinelandia*, devoted to photographic features about Hollywood, was started in 1920. Indeed, all the leading magazines and newspapers regularly published articles and features on Hollywood happenings». Infatti, oltre alle riviste specializzate, quasi ogni periodico, come «Social», «Carteles», «Bohemia», «El Fígaro», aveva sezioni dedicate al cinema e alle sue star (cfr. Ivi, pp. 289-290). È, anche, da ricordare che: «Hollywood also traveled to Cuba and thereby fostered familiarities of other kinds. The island was a popular vacation site. Actors and actress, producers and directors, press agents and distributors were among the most celebrated North American visitors to Cuba and always received considerable media attention. Samuel Goldwyn, Alice Terry, Ramón Navarro, Norma Talma-dge, Gloria Swanson, Dorothy Gish, William Powell, and Tom Mix in the 1920s and 1930s and Ava Gardner, Errol Flynn, Eleanor Powell, Gary Cooper, Johnny Weismuller, and Marlon Brando in the 1940s and 1950s were only some of the most prominent film stars to vacation in Cuba» (Ivi, p. 291). Nello specifico, sul cinema statunitense a Cuba si veda l'interessante testo di M. FEENEY, *Hollywood in Havana. US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 2019. Da sottolineare che Cuba aveva anche una sua industria cinematografica, cfr. E. G. NOGUER, *Historia del Cine Cubano. Cien Años 1897-1998*, Miami, Ediciones Universal, 2002. A L'Avana vi erano molte prestigiose sale cinematografiche, spesso anche con funzione di teatro e viceversa (cfr. L. A. PÉREZ JR., *On becoming Cuban cit.*, pp. 283-288), alcune in stile déco (cfr. M. V. ZARDOYA LOUREDA-M. MARRERO OLIVA, *Los Cines de La Habana*, L'Avana, Ediciones Boloña, 2018, pp. 64-65, 70-105 e il Capitolo IX, pp. 361-364 e 373-376).

²⁴ B. WOON, *When it's cocktail time cit.*, p. 116. Per brevi notizie su questo libro, cfr. Capitolo III, p. 105.

²⁵ Massaguer «inspirado en los modelos de los *magazines* norteamericanos de lujo – como *Life*, *Collier's*, *Vanity Fair*, *Cosmopolitan* [...], por mencionar sólo algunos de los que circulaban entonces

ALESSANDRA ANSELMINI

en La Habana – , consiguió crear su propio estilo editorial». E. ÁLVAREZ-TABÍO ALBO, *Invencción cit.*, p. 121.

²⁶ «A rich literary culture expanded across the island, in multiple formats – newspapers, magazines, professional journals, digests, and literary reviews – dedicated to diverse readerships, or, perhaps more precisely, to serve diverse markets [...]. Periodical and magazines proliferated in number and kind. This was a society reading – “consuming” an increasing number of publications all through the nineteenth century. The Biblioteca Nacional “José Martí” card catalog contains bibliographical entries for nearly 400 periodicals published during the eighteenth and especially nineteenth centuries». L. A. PÉREZ JR., *Intimations of modernity cit.*, p. 28. Sulla stampa periodica, si veda anche *Diario de Cuba cit.*, 1954, pp. 677-702; P. M. SMORKALOFF, *Literatura y Edición de Libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba (1900-1987)*, L'Avana, Editorial Letras Cubanas, 1987; A. NÚÑEZ MACHÍN, *Clásicos del periodismo cubano*, L'Avana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978; *EADEM, Mujeres en el periodismo cit.* e L. A. PÉREZ JR., *On becoming Cuban cit.*, pp. 125 e 511. Per una visione critica della stampa e quindi analisi del clima culturale e politico degli anni Venti e Trenta, si rimanda anche a due testi considerabili dei classici: A. FORNET, *En Blanco y Negro*, L'Avana, Instituto del Libro, 1967 e A. CAIRO, *La revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubano*, L'Avana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

²⁷ Cfr. il Capitolo III, p. 132, nota 123.

²⁸ Cfr. Ivi, p. 119. Si veda, anche, *Declaración del Grupo minorista*, in «Social», 1927, giugno, p. 7 e J. DE DIOS BOJORQUEZ, *Los minoristas de Cuba*, in Ivi, p. 35.

²⁹ Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975), dotata di un'affascinante personalità, viaggiatrice, appartenente a diverse associazioni, dedita a un giornalismo in difesa dei diritti delle donne e coinvolta nelle lotte politiche e civili, «fundó y dirigió una revista, *Espartana*, cuyo nombre, lo mismo que la poderosa ilustración de portada – una figura femenina *art déco*, hierática, vestida con una especie de peplo y portadora de una palmatoria – no deja lugar a dudas acerca de la orientación y propósitos de esa publicación». Z. CAPOTE CRUZ, *La nación íntima cit.*, pp. 101-124: 106 e sgg. Ringrazio Zaida Capote Cruz per avermi segnalato questa rivista.

³⁰ J. R. BERMÚDEZ, *La mujer en el origen cit.*, p. 9. Gli studi di Bermúdez su «Social» e Massaguer sono citati sopra in nota 20.

³¹ «El esfuerzo al respecto lo inició en Cuba la profesora e investigadora Luz Merino Acosta. *Conrado W. Massaguer. Exposición homenaje en el centenario de su nacimiento*, presentada con su curaduría en el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes de La Habana, en marzo de 1989, fue el evento que comenzó la revalorización de Massaguer en Cuba y el exterior como un artista fundamental del arte moderno del país». J. A. NAVARRETE, *Esperanza Durruthy: cuando el tiempo no alcanza cit.*, s. p., nota 2. Anche se, come notato, e tranne eccezioni (cfr. sopra nota 21), non si può dire che i contributi degli studiosi cubani abbiano avuto grandi echi all'estero. Certo non per loro responsabilità, ma per la scarsità di interesse verso questo periodo della storia di Cuba (cfr. il Capitolo I, pp. 40 e sgg.).

³² Nel 1896 la familia si trasferì in Yucatán, a Merida «Y allí cursó sus primeros estudios [...]. En Yucatán vivió doce años, o sea, los que van de 1896 a 1908, con excepción de los tres vividos en Nueva York, entre 1902 y 1905, y los dos breves viajes realizados a La Habana en 1902 y 1905». J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, p. 26. New York, «La ciudad donde José Martí pasó los años más fructíferos de su vida, lo acoge como estudiante de la St. John's School, en Ossing, y más tarde como alumno de la New York Military Academy». Ivi, p. 29. Le notizie biografiche offerte da Jorge R. Bermúdez derivano, arricchite da considerazioni critiche, dall'autobiografia di Massaguer (cfr. *Massaguer su vida y su obra cit.*).

³³ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, p. 30.

³⁴ A partire dal 1912 Massaguer collabora con «*Cuba y América* y *El Tiempo*, de Raimundo Cabrera, y *El Hogar*, de Antonio G. Zamora, amén de otras publicaciones de menor importancia. [...]. Pero al margen de estas curiosidades personales son *El Mundo* y *El Fígaro* las dos publicaciones determinantes en este su primer encuentro con el nuevo periodismo de la República». (Ivi, p. 41). In particolare nella redazione di «El Fígaro», Massaguer «encontrará la oportunidad de iniciarse más plenamente en la verdadera caricatura, puesto que lo hecho en la página deportiva de *El Mundo* no era indicador de la posición que pronto alcanzaría su trayectoria en este arte. Pero sobre todo, algo que es muy importante para todo joven que comienza: le proporciona la oportunidad de relacionarse con verdaderos profesionales del periodismo, las letras y las artes. Por *El Fígaro* pasaba todo o casi todo lo que brillaba en La Habana, tantos nativos como extranjeros, por lo que el espacio era ideal para conocer, discernir, proyectar... En tanto, el joven Massaguer dibuja, estudia. Allí conoce a Jaime Valls y Rafael Blanco, figuras que comenzaban a marcar pauta en el dibujo publicitario y la caricatura, respectivamente» (Ivi, p. 43). «El Fígaro» e «El Mundo» ancora attendono studi specifici e sarebbe interessante capire in modo più specifico come contribuirono alla formazione di Massaguer e alle sue novità editoriali.

Stando a R. SEGRE-P. FERNÁNDEZ-L. MERINO, *El Art déco cit.*, p. 56, fu «El Fígaro» (1885-1933), «que introduce en sus páginas una constante renovación de los esquemas gráficos tradicionales», ma non approfondiscono il tema.

³⁵ J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, p. 69. «Massaguer encarna un tipo creativo profesional realmente nuevo para su tiempo, al reunir las habilidades del dibujante, el diseñador, el periodista, el publicitario y el relacionista público. A lo que podría añadirse su competencia cultural» (Ivi, p. 85).

³⁶ Cfr. più avanti nota 69.

³⁷ Solo per alcuni esempi (tantissimi se ne potrebbero fare, dato che riferimenti all'Ecllettismo e all'arte figurativa accademica si trovano molto frequentemente in «Social»), cfr. *El Arte de Anselmo Miguel Nieto*, in «Social», 1927, giugno, p. 41; T. BAILEY, *Decorado Interior. Ideas y consultas*, in «Social», 1925, giugno, pp. 67 e 76; *The National City Bank*, in Ivi, p. 70 e qui stesso fig. 25.

³⁸ Cfr. il Capitolo V, pp. 167 e sgg.

³⁹ Cfr. il Capitolo II, pp. 62 e 76-83. Sarà da verificare se questa compresenza fosse, o meno, più usuale di quanto si possa pensare. La storiografia sul Déco (considerata nel Capitolo I, pp. 22 e sgg) ha finora ignorato questo aspetto.

⁴⁰ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, pp. 91 e sgg. «A diferencia de lo que sucedía a escala del país, la sólida posición económica de Massaguer le permitirá la necesaria independencia personal, para que todo lo que de novedad y pujanza se había manifestado en *Social*, ahora lo compartieran sus nuevos proyectos editoriales: *Carteles*, *Cinelandia* y *Pulgarcito*. La creación del Instituto de Artes Gráficas, como consecuencia lógica de lo antes apuntado, le daba la propiedad sobre los medios de impresión y reproducción gráficos necesarios a estos proyectos, además de ser otra fuente de ingreso» (Ivi, p. 117).

⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 89-90.

⁴² Cfr. Ivi, pp. 101-104.

⁴³ «a partir del número de enero de 1923 la revista tuvo como Director Literario a Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), quien se mantuvo en activo en ella hasta el cierre de su primera etapa en 1933, y a Rafael Ángel Surís como Director Artístico, esta última una función que muy pronto, para el número de septiembre de ese mismo año de 1923, volvió a desempeñar Massaguer, quien la había tenido desde el inicio de la publicación. Poco después, en el número correspondiente a noviembre 1924, la asumió oficialmente Alfredo T. Quílez». J. A. NAVARRETE, *Esperanza Durruthy cit.*, s. p., nota 17. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, pp. 88 e 127 especifica che Roig de Leuchsenring entrò a far parte della rivista già nel 1916 e nel 1918 è nominato «jefe de redacción», ovvero Direttore editoriale.

Da ricordare che nella sua attività di impresario editoriale Massaguer venne coadiuvato dal fratello Oscar H. Massaguer. J. A. NAVARRETE, *Esperanza Durruthy cit.*, nota 8.

⁴⁴ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, pp. 127-128.

⁴⁵ Cfr. *Massaguer su vida y su obra cit.*, pp. 33-34.

⁴⁶ Cfr. Ivi, pp. 37-39 e R. RODRÍGUEZ BELTRÁN, *Alejo en Social cit.*

⁴⁷ J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, p. 186. Si veda anche *Massaguer su vida y su obra cit.*

⁴⁸ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, pp. 186-187 e *Massaguer su vida y su obra cit.*, pp. 39-40.

⁴⁹ «El año de 1930, a mi vuelta de mi divertido, accidentado y fructífero viaje por Italia, Suiza y Francia, me encontré que la situación política había empeorado. El gobierno de Machado "apretaba" en su procedimiento y yo me lancé en mi semanario *Carteles* en una campaña antimachadista. [...] Ese año, aprovechando el auge del turismo, que ya demostraba lo que sería luego, lancé mi revista *Havana*, que tuvo un gran éxito, y en Europa y los EE. UU. la calificaron como la mejor revista turística del mundo (entonces). Ya en 1931, por obvias razones, tuve que suspender la bellísima publicación». *Massaguer su vida y su obra cit.*, p. 40.

⁵⁰ Cfr. il Capitolo III, p. 114.

⁵¹ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, p. 193 e il Capitolo III, p. 99, fig. 23.

⁵² Cfr. E. ÁLVAREZ-TABÍO ALBO, *Invención cit.*, pp. 121-122. Da sottolineare che gli Stati Uniti si facevano pubblicità a Cuba anche con loro agenzie: «Advertising was a growth sector in Cuban economy. North American advertising firms established offices in Havana almost as soon as Spanish rule ended» (L. A. PÉREZ JR., *On becoming Cuban cit.*, pp. 306-307).

⁵³ Cfr. M. L. LOBO MONTALVO-Z. LAPIQUE BECALI, *The Years of Social cit.*, pp. 108 e sgg. Una caricatura è qui pubblicata anche nel Capitolo III, p. 115, fig. 67.

⁵⁴ M. L. LOBO MONTALVO-Z. LAPIQUE BECALI, *The Years of Social cit.*, p. 105.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ «Todo hace suponer que este tipo femenino se inspiró en la Gibson-Girl, así llamada por su autor, el ilustrador norteamericano Charles Dana Gibson». J. R. BERMÚDEZ, *La mujer en el origen cit.*, p. 10. Immagini della flapper tratte dalla rivista «Social» sono qui pubblicate nel Capitolo III, p. 100, figg. 28 e 31. Sulle flappers, cfr. la bibliografia citata in Ivi, p. 125, nota 23.

⁵⁷ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *La mujer en el origen cit.*, pp. 6-10. Sulla situazione della donna a Cuba, rimandiamo a K. LYNN STONER, *From the House to the Streets cit.*; Z. CAPOTE CRUZ, *La nación íntima cit.*; *Damas de Social cit.* e A. PRATS GARCÍA, *Mujer y familia en la sociedad cubana 1889-1918. De la esfera privada al espacio público*, Madrid, Editorial Verbum 2019.

⁵⁸ Cfr. *Damas de Social cit.*

⁵⁹ Per Clara Porset, cfr. il Capitolo V, pp. 192 e 194, 207 e 219. Per Berta Arocena de Martínez Márquez, cfr. Ivi, pp. 173 e 230, nota 51.

⁶⁰ Cfr. U. DE ARAGÓN, *Berta Arocena cit.*, pp. 157-158.

⁶¹ Cfr. J. A. NAVARRETE, *Esperanza Durruthy cit.* Un altro suo modello è qui pubblicato nel Capitolo III, p. 93, fig. 5.

⁶² Cfr. C. ESPINOSA DOMÍNGUEZ, *El César de la caricatura cubana*, 7 gennaio 2011, cubaencuentro.com.

⁶³ Cfr. sopra nota 49 e a seguire nota 64.

⁶⁴ Cfr. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, pp. 202-204. «Desde antes de su viaje a Europa, Massaguer no las tenía todas con «Gerardito», como gustaba llamarlo, en comprensión de la inferioridad contenida en el diminutivo. Los miembros del Grupo Minorista y los almuerzos sabáticos eran igualmente observados con desconfianza por los esbirros del presidente. [...] Por más que algunos amigos cercanos al régimen le aconsejan no exponerse, su trayectoria profesional en los medios de comunicación, ideal democrático y condición de caricaturista, en un momento en que todo humor o sátira se convierten en crítica política, lo obligan – una vez más – a tomar partido. O mejor dicho, a retomar su posición contra la dictadura, pues, en rigor, ya lo había hecho desde que firmara los manifiestos «Nuestra protesta» y «Declaración del Grupo minorista», ambos de 1927». (Ivi, p. 203). Si può dire che in «Social» l'attenzione alla politica, oltre a essere espressa attraverso la satira, si focalizza su notizie relative alla vita dei diversi personaggi coinvolti. Cfr., ad esempio, *Actualidades*, in «Social», 1932, febbraio, pp. 77-78.

⁶⁵ Cfr. C. BEALS, *The Crime of Cuba cit.*, p. 274: «By decree, Machado created a censorship commission headed by Desiderio Ferreira. The Cuban constitution absolutely forbids censorship. [...] Machado was impelled to this step by recent publicity given the depredations committed in the military prisons against political prisoners, brutally tortured until death». Si veda, anche, L. A. PÉREZ JR., *The structure of Cuban History cit.*, p. 147 e il Capitolo III, p. 131, nota 118.

In relazione alla censura, cfr., anche, «Carteles», XVI, 1930, 4, p. 27: «CARTELES hace constatar que su actitud ante el problema de la previa censura establecida oficiosamente para las publicaciones habaneras, ha sido la de franca protesta contra esa medida que nuestra ética periodística rechaza. Y no pudiendo gozar de amplia libertad para expresar nuestro criterio sobre los problemas nacionales, nos hemos visto obligados, mientras esta medida subsista, a suspender la publicación del artículo sobre problemas políticos y sociales de nuestro subdirector Emilio Roig de Leuchsenring, la plana de caricatura de nuestro director artístico, Conrado W. Massaguer, la sección “Por la Cultura Proletaria”, de Antonio Penichet y las opiniones a la encuesta sobre “Lo que piensan los jóvenes”». Si veda, anche, *Contra una ley inconstitucional*, in «Carteles», XIX, 1933, 6, p. 11.

⁶⁶ Cfr. *Massaguer su vida y su obra cit.*, p. 41.

⁶⁷ «Ya el tirano estaba en la recta final. Unidos en la oposición en New York (otros en Miami) [...] luchábamos por ayudar, desde esa ciudad. Pero se contaba con poco dinero, pero con la ventaja de que los revolucionarios marchábamos de acuerdo. [...] En julio de este año se publicó el último número de *Social*, durante mi ausencia en New York. Lo sentí como cuando se muere una novia que nos acompañó en los mejores tiempos. Acepté los designios del destino, con la esperanza de que algún día volvería a publicar la mejor revista ilustrada, que no transigió jamás con gobierno alguno y que se mantuvo con la entrada que le proporcionaban sus ventas, suscriptores y anunciantes. Fueron días muy amargos, pero nos consolamos con la huida del tirano y sus secuaces. [...] En 1935 volví a publicar *Social* [...]. No era lo de antes, pero soñaba con que volvería a su categoría de antaño». *Massaguer su vida y su obra cit.*, p. 42. Si veda, anche, sopra, nota 19.

⁶⁸ M. L. LOBO MONTALVO-Z. LAPIQUE BECALI, *The Years of Social cit.*, p. 111.

⁶⁹ «En *Social* se advierte la persistencia del código *deco*. Reguladores del discurso en la publicación son: la simplificación de los elementos formales, la síntesis de las estructuras compositivas y el predominio del sistema figurativo dinámico, lo que se traduce en un lenguaje visual de fácil asimilación» (L. MERINO ACOSTA-P. FERNÁNDEZ PRIETO, *Por la ruta del deco cit.*, p. 40).

⁷⁰ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *La mujer en el origen cit.*, p. 9.

⁷¹ Cfr. R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*, Austin, University of Texas Press, 1990 (I ed. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977), pp. 34 e sgg.

⁷² Cfr. R. RODRÍGUEZ BELTRÁN, *Alejo en Social cit.*

⁷³ Cfr. M. L. LOBO MONTALVO-Z. LAPIQUE BECALI, *The Years of Social cit.*, p. 125.

⁷⁴ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, pp. 144-148 e sopra nota 28.

⁷⁵ Cfr. *Diccionario de obras cubanas cit.*, pp. 388-389. In «Social», 1932, gennaio, p. 47, si riportano fotografie e trafiletti, tra gli altri, di Arthur Schnitzler, Rosa Luxemburg e una pagina dedicata a *Las últimas anotaciones del Diario de León Tolstoi* (Ivi, p. 48). Sempre nello stesso numero è pubblicata una poesia di Nicolás Guillén (Ivi, p. 50).

⁷⁶ Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, p. 194 e nota precedente.

⁷⁷ Cfr. «Social», 1932, aprile, p. 15.

⁷⁸ Cfr. Ivi, marzo, pp. 41-46.

⁷⁹ Cfr. Ivi, aprile, pp. 32-33.

⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 55.

⁸¹ Cfr. Capitolo V, pp. 195 e sgg. e p. 238, nota 180.

⁸² Cfr. J. R. BERMÚDEZ, *Massaguer República y Vanguardia cit.*, pp. 201-202.

⁸³ Cfr. L. MERINO ACOSTA-P. FERNÁNDEZ PRIETO, *Por la ruta del deco cit.*, p. 40.

⁸⁴ Per quanto concerne Regino Pedroso (1896-1983), figlio di una nera e di un cinese, è un poeta che tratta di lotta di classe e di temi sociali, politici ed etnici. «Nosotros (1933), recopilación de poemas nacidos entre 1927 y 1933, es el inicio de una poesía directamente referida al obrero – en esos momentos él mismo lo era –, con una orientación política de los textos vinculada con la izquierda marxista de la etapa de la lucha contra la dictadura del general Gerardo Machado». V. LÓPEZ LEMUS, *Oro, Crítica y Ulises o creer en la poesía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2004, pp. 15-16 e sgg. Ringrazio Virgilio López Lemus per avermi dato copia del suo interessante libro.

Per Augustín Acosta (1886-1979) e *La zafra*, sorta di poema epico sui lavoratori nei campi di canna da zucchero (con il termine “zafra” si indica la raccolta della canna), cfr. *A Century of Cuban Writers in Florida: Selected Prose and Poetry*, a cura di C. HOSPITAL-J. CANTERA, Sarasota (Florida), Pineapple Press, 1996, pp. 78 e sgg. e A. CAIRO BALESTER-L. MERINO ACOSTA, *Una nueva edición de La zafra*, in «Temas. Cultura Ideología Sociedad», 2007, 52, pp. 155-157. Acosta, contrario al regime di Machado, fu anche imprigionato. Nel 1972 si recò negli Stati Uniti e morì in esilio a Miami (*Ibidem*).

⁸⁵ Per Valls, cfr. il Capitolo I, p. 18, fig. 43 e il Capitolo III, p. 92, fig. 3, pp. 99-100, figg. 24-26 e p. 132, nota 137; su Andrés e García Cabrera, cfr. Ivi, p. 127, nota 53.

⁸⁶ Questi disegni di Cabrera accompagnano rispettivamente: fig. 63, l'articolo di J. MASDEU, *¡Cuba tierra de esclavitud!*, in «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, p. 116 e fig. 64, l'articolo di L. GÓMEZ WANGÜEMERT, *El Arte en Cuba*, in Ivi, p. 120. García Cabrera per questo numero del periodico realizza numerose immagini, oltre a quelle qui pubblicate, cfr. «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, pp. 76, 89, 93, 104 (qui riprodotta nel Capitolo III, p. 92, fig. 2), 105, 127, 130, 131.

⁸⁷ In *Libro de Cuba cit.*, 1954, pp. 690-691, si ricostruisce, in modo un po' confuso, la storia di questa pubblicazione. Più detta-

gliato il servizio "El Diario" a través de la vida cubana, in «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, pp. 70-74.

⁸⁸ L'elenco completo dei «colaboradores del número centenario», «Publicistas y Escritores» e «Pintores y Dibujantes», in «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, p. 50.

⁸⁹ Il disegno accompagna l'articolo di E. ZAMACOIS, *La Isla in-mantada*, in Ivi, pp. 91-92. Un altro disegno relativo allo stesso articolo è pubblicato nel Capitolo III, p. 106, fig. 43. Sua è anche la pubblicità per «El encanto», in «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, s. p.

⁹⁰ Le due immagini della fig. 66 (e altre ancora) accompagnano l'articolo di A. MARIBONA, *Cuba como país del turismo*, in Ivi, pp. 94-95.

⁹¹ Si tratta di immagini che corredano l'articolo di M. A. CARBONELL, *Los maestros e inmortales*, in Ivi, pp. 128-129, dedicato a Félix Varela (1788-1853), José Antonio Saco (1797-1879), José de la Luz Caballero (1800-1862), Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), Ignacio Agramonte (1841-1873), José Martí (1853-1895), Máximo Gómez (1836-1905) e Antonio Maceo (1845-1896).

⁹² Cfr. A. ACOSTA, *Canto a Cuba Republicana*, in Ivi, p. 137 e N. GUILLÉN, *Palabras en el Trópico*, in Ivi, p. 154.

⁹³ Cfr. la pubblicità di Cuervo y Sobrinos e «cristales Lalique», in Ivi, s. p.

⁹⁴ Cfr., per esempio, *Cuba la fecunda*, in «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, pp. 190-191 e *Civilizaciones precolombinas en Cuba*, in Ivi, pp. 97-98.

⁹⁵ Il disegno della fig. 73 accompagna l'articolo di L. F. RODRÍGUEZ, *Oriente Pintoresco*, in Ivi, pp. 159-160. Per la tradizionale festa del 6 gennaio, cfr. F. ORTIZ, *Los cabildos y la fiesta afrocubanos [sic!] del Día de Reyes*, L'Avana, Editorial de Ciencias Sociales, 1992.

⁹⁶ Cfr. A. R. DE CARRICARTE, *Cuba bajo el régimen republicano*, in «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, pp. 179-182.

⁹⁷ Cfr. J. MARINELLO, *La universidad cubana*, in Ivi, p. 151. Su Juan Marinello (1898-1977), «relacionado desde temprano con la inquieta intelectualidad radical – progresista, antinjerencista y antimperialista – que irrumpe en la vida pública nacional en la década de los años veinte», cfr. A. SUÁREZ DÍAZ, *Cada tiempo trae una faena... Selección de correspondencia de Juan Marinello Vidaurreta 1923-1940*, 2 voll., L'Avana, Editorial José Martí, 2004 (citazione, Ivi, I, p. 9).

⁹⁸ Cfr. la pubblicità di «Standard oil co. of Cuba», «Union Oil Co.», «Compañía Petrolera Shell-Mex de Cuba, S. A.», «The Coca-Cola Company», in «Diario de la Marina», *número centenario*, 1932, s. p.

⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 195. Colpisce che la «vista de los pabellones circulares del Presidio Modelo, con un lindo palmar de Isla de Pinos», sia inserita insieme ad altre fotografie che illustrano i «Lugares típicos y pintorescos», come una bella valle di Trinidad. Sul «Presidio Modelo», cfr. J. R. HARTMAN, *Dictator's Dreamscape cit., ad indicem*.

¹⁰⁰ H. THOMAS, *Storia di Cuba cit.*, p. 429.



VIII

Gli apartment hotels, il López Serrano e le abitazioni per la media e piccola borghesia: un esteso patrimonio da rivalutare, restaurare e conservare

Nel febbraio del 1932 la rivista «Arte y Decoración» dedicò una pagina all'edificio che il «Sr. Augustín Álvarez» avrebbe presto iniziato a far costruire sotto la direzione dell'architetto Enrique Gil y Castellanos¹.

L'obiettivo dichiarato del breve articolo era quello di incoraggiare gli investimenti nell'edilizia. Si afferma, infatti, che (nonostante il ribasso degli affitti) le enormi riduzioni dei costi di fabbricazione rendevano il settore delle costruzioni di appartamenti decisamente vantaggioso: «este es el momento de construir»².

Il progetto per l'edificio di Augustín Álvarez, viene spiegato nell'articolo, prevedeva otto piani, di cui quello terreno destinato a locali, dove avrebbero trovato posto, tra l'altro, i magazzini per i viveri e il barbiere. Non sarebbero mancati ambienti destinati a medici, dentisti e «quiropedistas» (podologi). Anche l'ultimo piano era destinato ai servizi: un ristorante (per gli inquilini del palazzo che non desideravano cucinare), un «roof garden con ring para bailes», la lavanderia e la tintoria. Tutto ciò al fine di poter dare, a chi avrebbe abitato nei sottostanti appartamenti, «toda la comodidad y confort de un Hotel», ma con i vantaggi ed «economía de una casa de apartamentos». Le unità abitative prevedevano da una a quattro stanze, dotate di un «mobiliario ad hoc» (che avrebbe incluso letti pieghevoli), la linea telefonica (diretta o con centralino), la radio, l'elettricità, il gas, il frigorifero, l'acqua filtrata, il riscaldamento ed «en general cuanto pueda contribuir a la comodidad de los habitantes». «El Edificio» avrebbe offerto anche il servizio di pulizia e gli ascensori per le persone e per le merci.

Si trattava dunque di un *apartment hotel*. Questa destinazione d'uso degli edifici ebbe origine negli Stati Uniti nel XIX secolo³: «It sprang from a social problem in the United

States. Many families of means, not wanting to carry on the responsibilities of maintaining an expensive house in town and finding the servant problem increasingly vexatious, moved into hotel suites. As a result a new type of hotel accommodation was demanded. In its later development, the apartment hotel provided guests with all the luxuries of a "town house" without any of the responsibilities of operating such a house»⁴. Quindi, gli *apartment hotels* erano edifici con appartamenti privati, che usufruivano dei servizi di un hotel – quali pulizie, pasti e luoghi di intrattenimento – a residenti di breve o lungo termine.

Dato che le famiglie cubane agiate privilegiavano la tradizione del vivere in una casa con servizio domestico⁵, è da pensare che Augustín Álvarez e il suo architetto, Enrique Gil y Castellanos, avessero in mente, come clienti, soprattutto i tanti nordamericani che si trasferivano, per periodi più o meno lunghi, a L'Avana per motivi di lavoro⁶. I turisti, infatti, all'epoca già potevano disporre di numerosi hotel⁷.

L'articolo pubblicato in «Arte y Decoración» vuol anche far riflettere sul fatto che, nonostante tutti i vantaggi menzionati, comprendenti i più recenti avanzamenti che caratterizzavano analoghe costruzioni negli Stati Uniti e a Cuba⁸, gli appartamenti di questo edificio, secondo le dichiarazioni del proprietario, avrebbero avuto un prezzo molto ridotto, consono alla situazione economica del paese: «con lo cual queda demostrada nuestra teoría de que puede fabricarse ahora con buena utilidad si se hace con inteligencia y un claro sentido de las necesidades del momento actual»⁹.

Quindi convenienza sia per l'offerente sia per il cliente, ma anche valore estetico: «El estilo arquitectónico será el Arte Moderno que ha resuelto de una vez y para siempre el problema de la ornamentación exterior de los edificios



Fig. 1. *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio "Agustín Álvarez"*, in «Arte y Decoración», II, 1932, 2, p. 19.

altos»¹⁰. Si tratta evidentemente di un riferimento ai grattacieli statunitensi in stile déco, che proprio in quegli anni, in particolare a New York, erano sorti numerosi¹¹.

Nello schizzo progettuale che accompagna l'articolo (fig. 1) si distingue un imponente corpo di fabbrica di sei piani (escludendo il pianterreno), caratterizzato da due torri angolari di otto piani¹². Le torri sono marcate da fasce verticali, che conferiscono slancio, e sono decorate in alto con motivi, presumibilmente, geometrici. La parte terminale ha una forma scalare, così come, al pianterreno, i due ingressi sotto la torre, che presentano reminiscenze maya¹³. L'entrata principale, priva di ornamenti, per lo meno nello schizzo, è, invece, delimitata al disopra da una linea retta e ai lati da una rientranza. Al pianterreno si intravedono

anche coni sporgenti a fasce, probabilmente con carattere decorativo¹⁴. L'edificio è, dunque, ispirato, per la funzione (quella di *apartment hotel*) e per la forma architettonica (quella del grattacielo con connotazioni déco), a modelli statunitensi. Non sappiamo per quale motivo non venne realizzato¹⁵, ma, certamente, il senso del momento opportuno per investire in *apartment hotels* era stato captato da più di una persona, come attestano altri due complessi di cui ora ci occuperemo.

1. Il López Serrano e il complesso di calle 8 e 19

Ancora una volta è la rivista «Arte y Decoración», in un servizio del marzo del 1932, a offrirci informazioni molto interessanti su un altro *apartment hotel*. Questa volta si tratta di un edificio – denominato López Serrano – piuttosto noto. Infatti, data la sua imponenza e altezza, svetta nel quartiere dove sorge, il Vedado, e gli storici dell'architettura se ne sono occupati per il suo pregio¹⁶ (fig. 2). Tuttavia, nessuno ne aveva individuato in modo preciso la funzione di *apartment hotel*¹⁷, categoria alla quale, stando alla fonte prima citata e all'articolo che ora considereremo, dovevano appartenere altri immobili realizzati a Cuba¹⁸.

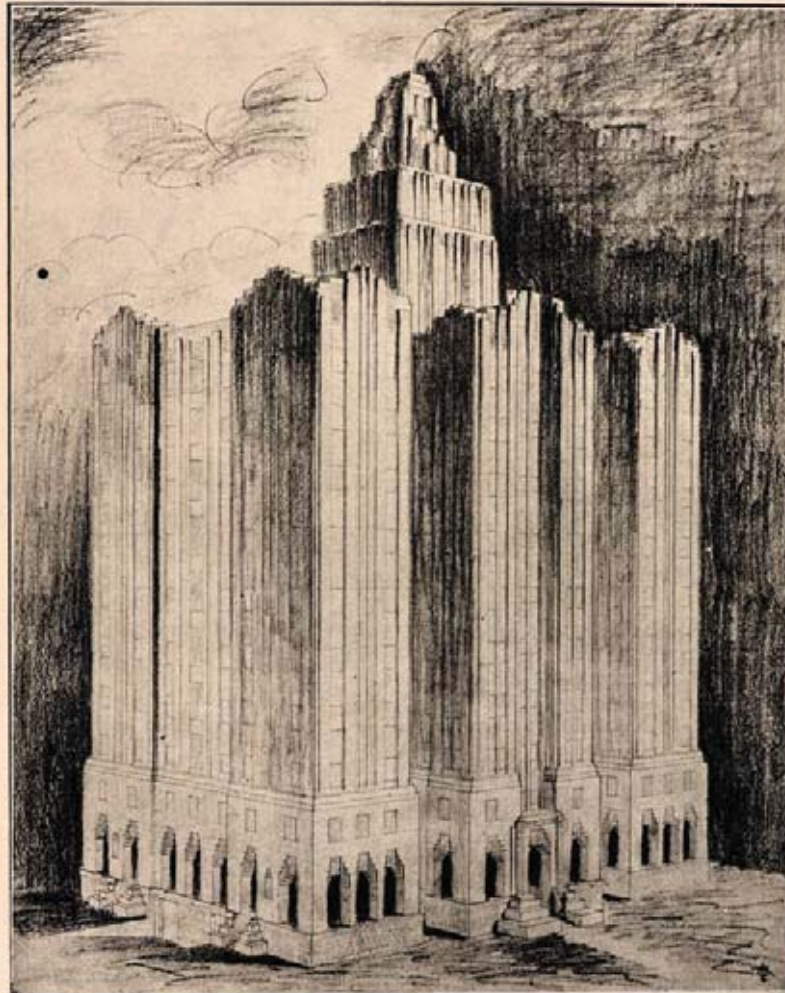
L'edificio del Vedado trae il nome dal fatto che la sua costruzione venne finanziata da José Antonio López Serrano. Questi era nato a L'Avana il 5 marzo del 1905, quindi, quando venne iniziata la costruzione dell'immobile, aveva appena 27 anni. Il senso degli affari doveva averlo nei cromosomi, considerando che era figlio del leggendario José López Rodríguez, soprannominato "Pote". Quest'ultimo, nato nel 1862 a Maside, piccolo comune della Galizia, arrivò a L'Avana nel 1880, senza saper né leggere né scrivere e molto povero. Tuttavia, grazie alla sua abilità, riuscì, in poco tempo, a migliorare la sua situazione, aiutato anche dal fatto che, nel 1890, aveva sposato la ricca vedova Ana Luisa Serrano Ponce¹⁹, proprietaria di una delle migliori librerie di L'Avana, La Moderna Poesía²⁰, di cui Pote incrementò lo sviluppo. Riuscì anche a monopolizzare il diritto di stampa di documenti ufficiali, come azioni e francobolli.

Si narra fosse soprannominato Pote in quanto mangiava molti *potajes* (minestrone). Dopo aver lavorato come dipendente nel commercio di un parente, seppe far fruttare molto bene i suoi risparmi, diversificando, nel corso del tempo, con grande successo, i suoi investimenti in vari settori, tra cui quello immobiliare e quello imprenditoriale,

NUESTRAS GRANDES CONSTRUCCIONES

El Edificio "López Serrano" que se levantará
en L y 13, Vedado

Dr. J. A. López Serrano. Propietario.
Mira y Rosich, Arquitectos.
Martínez y Rojas, Contratistas.



Perspectiva del Proyecto para el Edificio López Serrano. Mira y Rosich, arquitectos. Martínez y Rojas, contratistas.

CL edificio de varios pisos dedicado a apartamentos para familias que el notable sentido práctico del pueblo norteamericano puso en boga desde los comienzos de este siglo, también se ha enseñoreado en nuestra progresiva Capital. A los muchos edificios de esta índole que ya poseemos hay que añadir uno más, el proyectado por nuestros jóvenes y distin-

guidos arquitectos, señores Ricardo Mira y Miguel Rosich, para el Dr. José A. López Serrano, miembro prominente de las Empresas Editoriales Cervantes y La Moderna Poesía. Este edificio, cuyas obras comenzaron en el pasado mes de Enero, se levantará en la esquina norte de las calles L y 13 del barrio del Vedado, y constará de 13 plantas más una torre de tres pisos.

ALESSANDRA ANSEMI

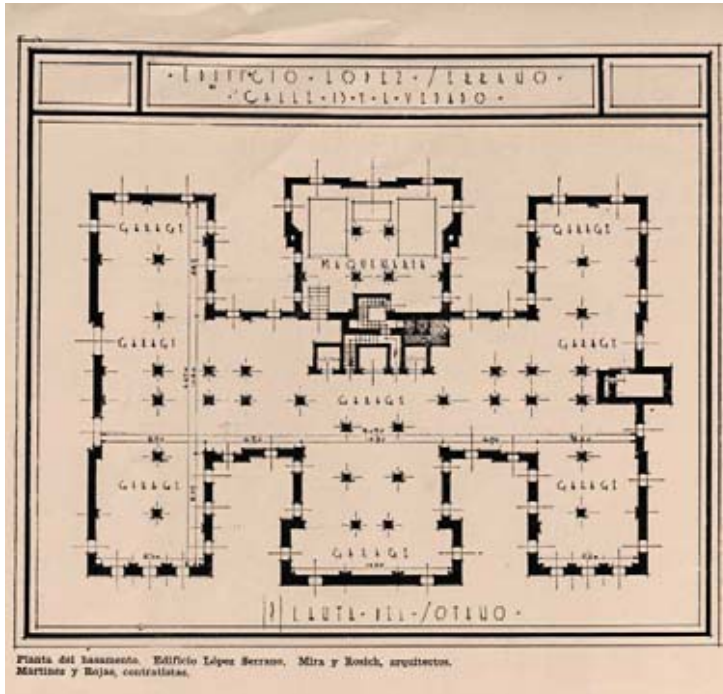


Fig. 3. *Pianta del basamento del progetto per «El Edificio “López Serrano”, que se levantará en L y 13, Vedado», in «Arte y Decoración», II, 1932, 3, p. 16.*

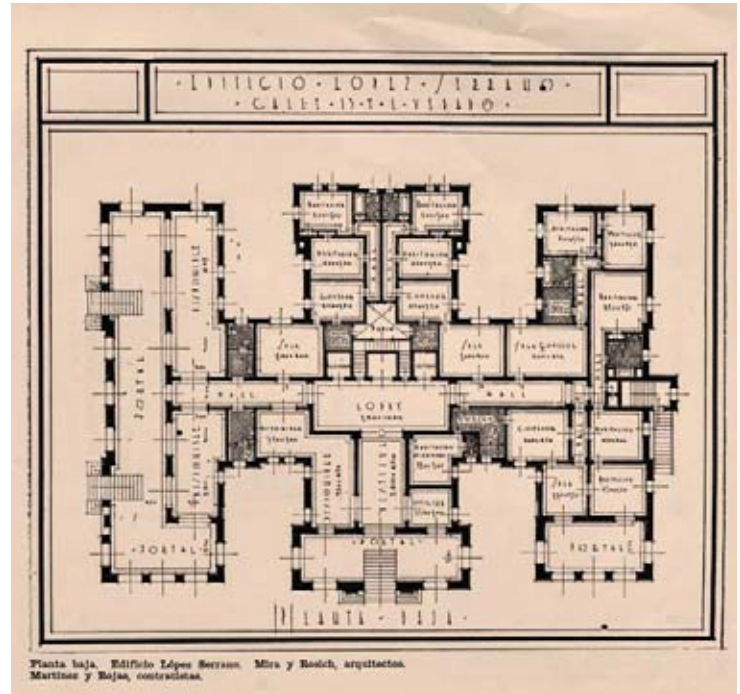


Fig. 4. *Pianta del piano terra del progetto per «El Edificio “López Serrano”, que se levantará en L y 13, Vedado», in «Arte y Decoración», II, 1932, 3, p. 17.*

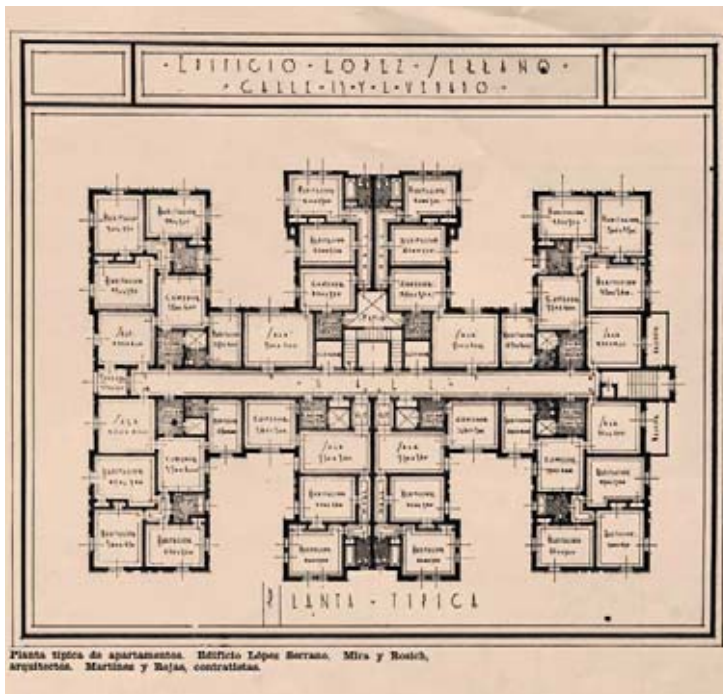


Fig. 5. *Pianta «típica» degli appartamenti del progetto per «El Edificio “López Serrano”, que se levantará en L y 13, Vedado», in «Arte y Decoración», II, 1932, 3, p. 19.*

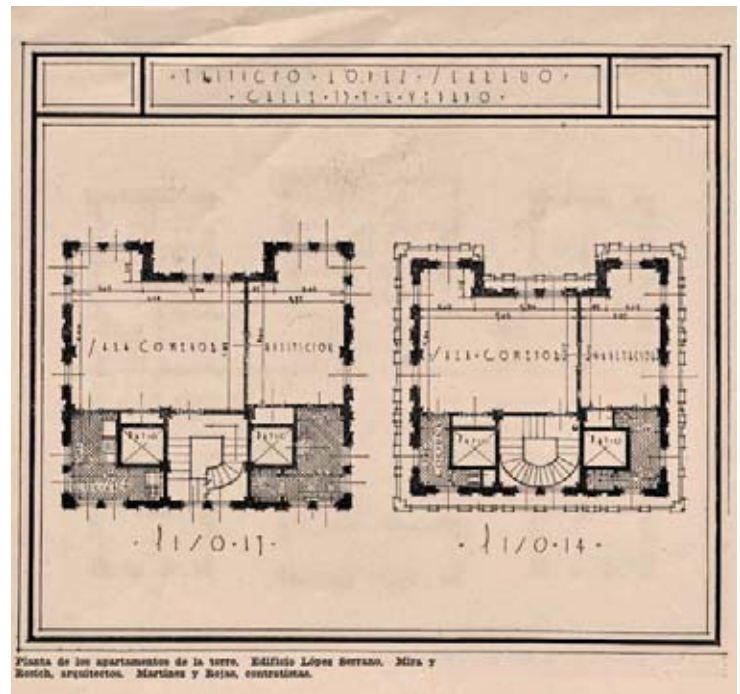


Fig. 6. *Pianta degli appartamenti della torre del progetto per «El Edificio “López Serrano”, que se levantará en L y 13, Vedado», in «Arte y Decoración», II, 1932, 3, p. 18.*

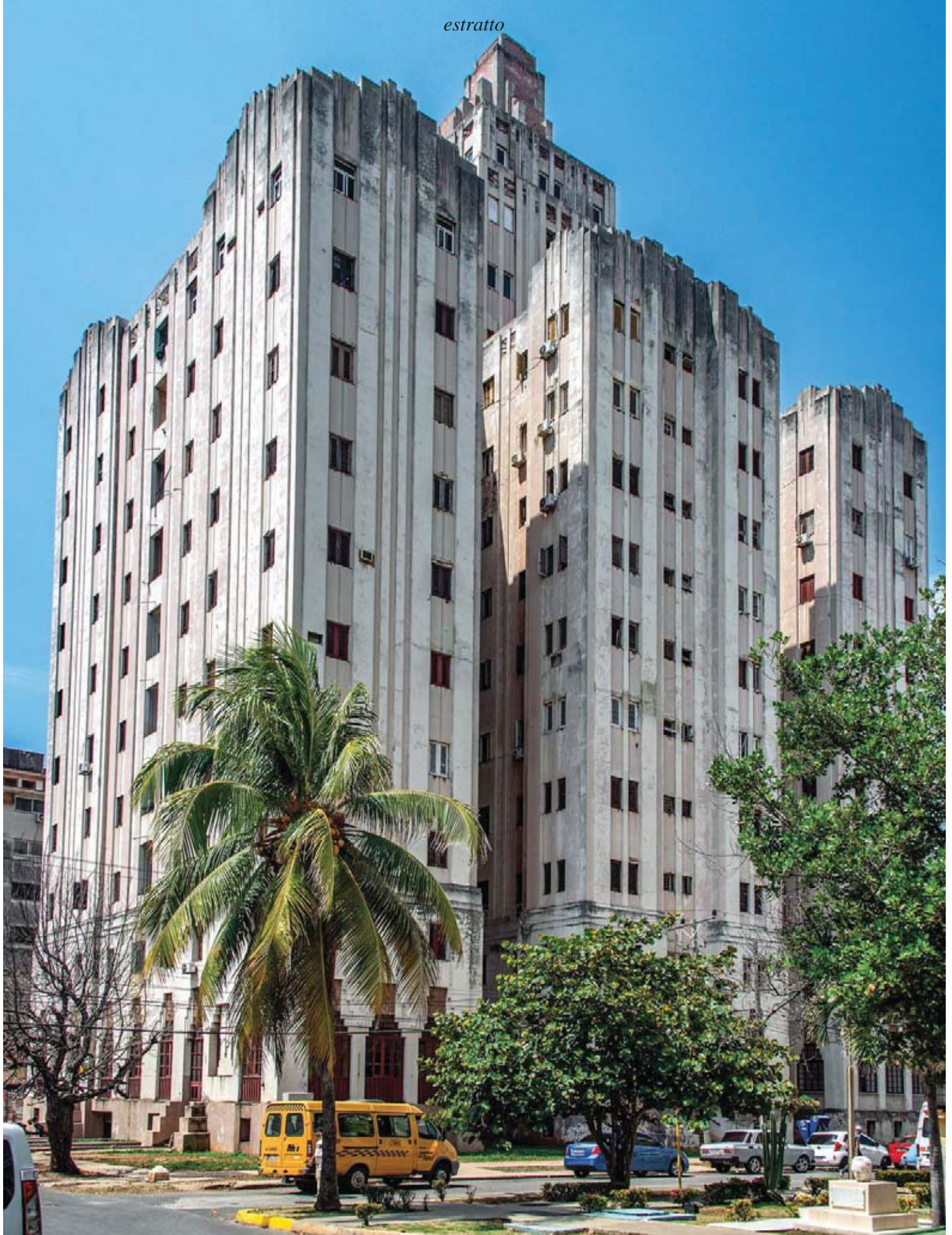


Fig. 7. Mira y Rosich, *Edificio López Serrano*, 1932, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angulo con L. Foto J. Larramendi.

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 8. L'Empire State Building in costruzione, sullo sfondo il Chrysler e il Chanin Building, in «Social», 1931, maggio, p. 15.



Fig. 9. Irving Trust Company Building (poi One Wall Street, attualmente BNY Mellon Building), New York, in «Social», 1931, settembre, p. 13.

con zuccherifici, gas, tram elettrici, banche. Controllava diverse compagnie (tra cui la «Compañía Nacional de Finanzas» e la «Compañía de Cementos Almadares»); fu anche proprietario del «Garage Moderno», che rappresentava le automobili Buick. Nel 1913 fu nominato vicepresidente del Banco Nacional, di cui era anche il maggior azionista. Il fallimento delle banche, nel 1920, che aveva fatto seguito alla caduta del prezzo dello zucchero, portò moltissimi alla rovina²¹. Anche Pote perse un ingente capitale, continuando però a conservare un cospicuo patrimonio. Ciò nonostante, nel marzo 1921, venne trovato impiccato. L'episodio suscitò molti clamori, alternandosi le ipotesi del suicidio e quelle dell'assassinio²².

Nel campo immobiliare è importante ricordare che fu tra coloro che investirono nello sviluppo di Miramar. Poco prima che morisse, era stato inaugurato il ponte levatoio che univa questo nuovo quartiere con il Vedado. Il ponte, in suo ricordo, era denominato Pote²³.

Se le circostanze che avvolgono la sua fine restano misteriose, certo è che ebbe un notevole talento per gli affari, che, evidentemente, trasmise al figlio. Rimasto orfano a 15 anni, José Antonio López Serrano seppe, una volta entrato nel mondo degli affari, aumentare il capitale ereditato e anch'egli divenne proprietario e presidente di diverse imprese²⁴.

Come sopra accennato, si deve alla sua committenza la costruzione dell'*apartment hotel* del Vedado che porta il suo nome, cui è da aggiungere, nel 1939, anche l'imponente sede, sempre in stile déco, della famosa libreria ereditata dai genitori, La Moderna Poesía²⁵, poi nazionalizzata, ma tuttora in funzione.

Il sopra citato articolo, pubblicato da «Arte y Decoración» nel marzo del 1932, costituisce una preziosa, finora trascurata, fonte, per avere informazioni sul grattacielo che si stava costruendo al Vedado. I lavori erano iniziati solo due mesi prima, a gennaio.

GLI APARTMENT HOTELS, IL LÓPEZ SERRANO E LE ABITAZIONI PER LA MEDIA E PICCOLA BORGHESIA

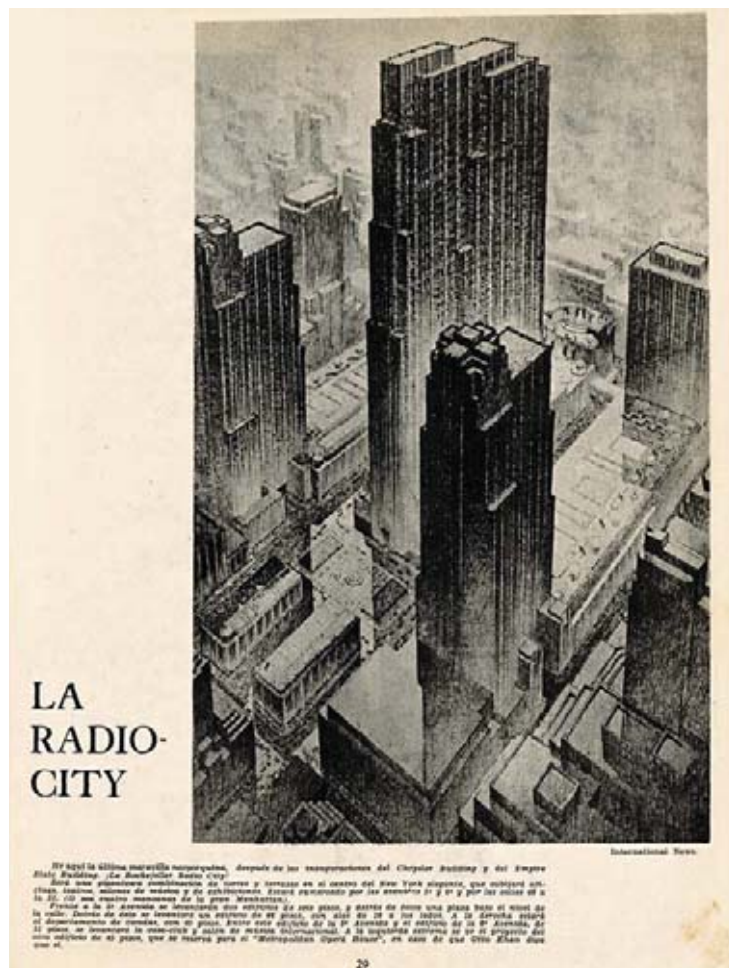


Fig. 10. Rockefeller Center, New York, in «Social», 1931, ottobre, p. 29.



Fig. 11. Rockefeller Center, New York, in «Social», 1931, ottobre, p. 28.

Il testo ci informa che «L'edificio di vari piani dedicati ad appartamenti per famiglie, che il notevole spirito pratico del popolo nordamericano ha messo di moda dall'inizio di questo secolo, si è affermato anche nella nostra progredita capitale. Ai molti edifici di questo tipo che già abbiamo se ne deve aggiungere un altro, quello progettato dai nostri giovani e affermati architetti, i signori Ricardo Mira e Miguel Rosich, per il Dr. José A. López Serrano, membro preminente delle Imprese Editoriali Cervantes e La Moderna Poesía»²⁶.

La descrizione è accompagnata da un alzato del progetto (fig. 2), disegnato dai menzionati Miguel R. Rosich Pérez e Ricardo Mira Rosich²⁷, e da quattro piante: basamento (fig. 3), piano terreno (fig. 4), «típica de apartamentos» (fig. 5) e appartamenti della torre (fig. 6). «La apariencia exterior», precisa l'anonimo autore del testo, segue «las líneas impuestas» dal «carácter moderno» dell'opera.



Fig. 12. Rockefeller Center, New York, in «Social», 1931, novembre, p. 29.



Fig. 13. *Vista di Chichen Itza dall'areoplano*, in «Social», 1929, maggio, p. 20.



Fig. 15. *Chichen Itza*, in «Social», 1931, agosto, p. 55.



Fig. 14. Zapata Gómez, *Motivo maya*, in «Social», 1929, gennaio, p. 33.

Effettivamente il corpo di fabbrica (fig. 7), che in pianta forma una doppia H²⁸, (figg. 3-5), piuttosto massiccio, presenta volumi “entrantes” y “salientes” (“entranti” e “uscanti”) e sottili fasce verticali decorative, che imprimono una spinta dinamica e ricordano i grattacieli di Manhattan.

Il fatto che a L'Avana si traesse ispirazione da quanto realizzato a New York è sottolineato da tutti coloro che si sono occupati del López Serrano²⁹. Qui possiamo offrire testimonianze circostanziate di questo rapporto, presentando immagini di icone del Déco newyorkese, già realizzate o in fase di costruzione, che vennero pubblicate dalla rivista «Social» (figg. 8-12). Abbiamo individuato molte altre tracce precise dei rapporti tra Manhattan e la Perla delle Antille, ma queste fotografie e disegni, così come un articolo interamente dedicato all'Empire State Building, risultano particolarmente significativi, perché pubblicati nel 1931³⁰, periodo in cui doveva essere in corso la fase progettuale del López Serrano, e, dunque, attestano sia il forte fascino che emanava Manhattan sia la tempestività con cui a Cuba si volle rispondere alle esigenze e stili del mondo contemporaneo più avanzato.

Queste suggestioni erano anche rafforzate dagli echi che giungevano da mondi lontani: per l'asse verticale predominante della «telescopica torre» del López Serrano, Roberto Segre osserva che si tratta di una «representación moderna del zigurratt babilónico»³¹, paragone che è stato usato anche per altri edifici déco³². Qui ricordiamo anche le suggestioni della cultura maya, molto importanti per questo stile³³.

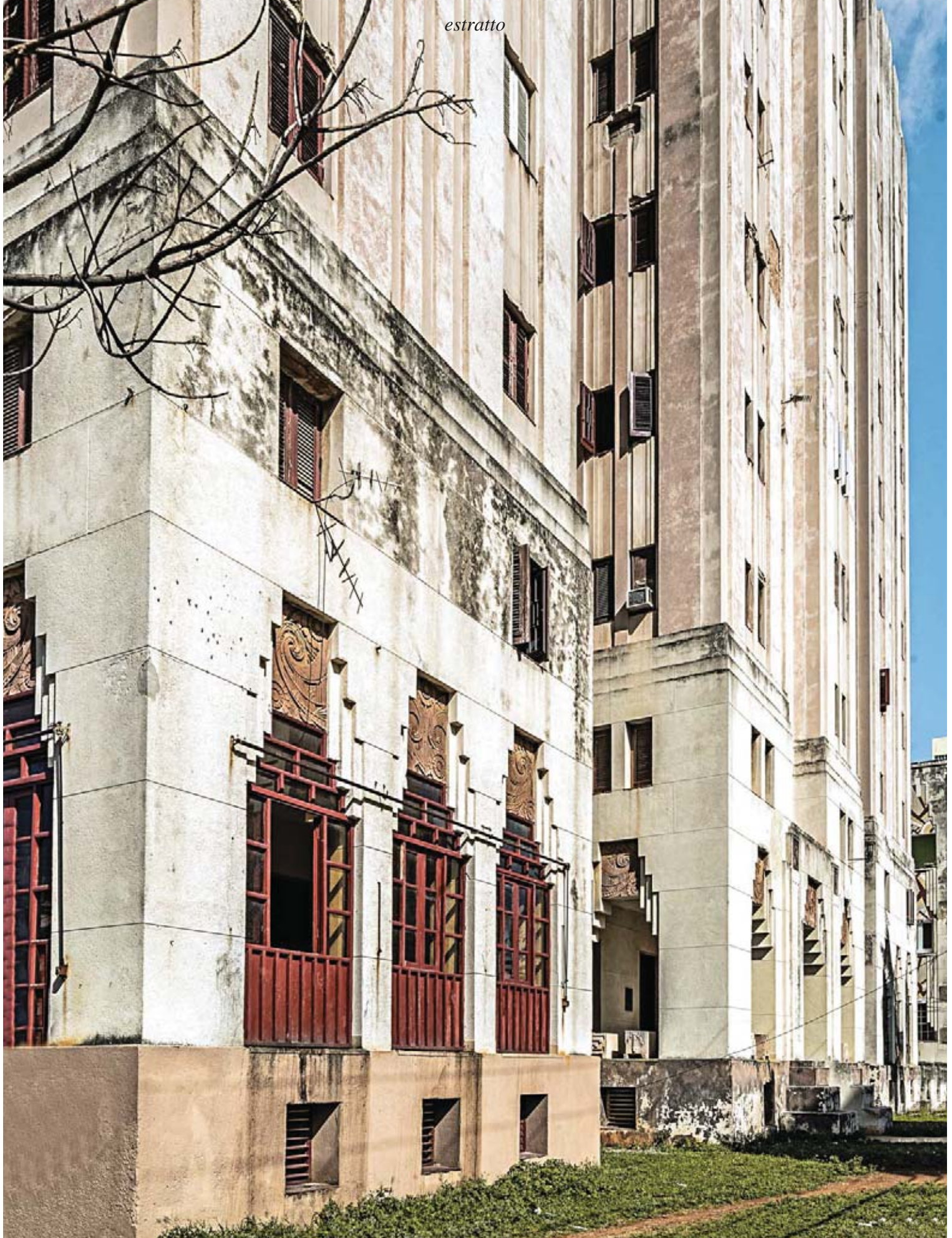


Fig. 16. Mira y Rosich, *Edificio López Serrano*, 1932, particolare, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.



Fig. 17. Mira y Rosich, *Edificio López Serrano*, 1932, particolare, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.



Fig. 18. Mira y Rosich, *Vasi per le piante*, 1932, ingresso dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.

Testimonianze precise dell'interesse che a Cuba si aveva verso questa cultura, sono, per esempio, offerte dal Bacardí, da case private, dal teatro Lutgardita e dalle riviste «Arte y Decoración», «Colegio de arquitectos» e «Social»³⁴ (figg. 13-15). Reminescenze maya sono presenti non solo nella «telescópica torre» del López Serrano, ma anche nelle aperture del primo livello (figg. 16-17). Si tratta di una libera e originale interpretazione dell'arco maya, caratterizzata, nella parte superiore, da linee scalari che incorniciano una decorazione fitomorfa³⁵. Motivi di ascendenza maya si ritrovano anche nelle fioriere (fig. 18), purtroppo, da molto tempo prive di piante³⁶.

Proseguendo con la descrizione dell'edificio, entrati nella «lobby» (fig. 19) colpiscono l'attenzione il pavimento, le luminarie, tutto in perfetto stile déco, e soprattutto il bel rilievo in bronzo argentato, realizzato da Enrique García Cabrera (fig. 20), certamente una delle sue opere più belle, raffigurante *La velocità*³⁷.

Questo artista è stato valorizzato, come merita, solo in tempi recenti. Formatosi a L'Avana nell'*Academia de San Alejandro*, ebbe in gioventù la possibilità di passare un quinquennio in Europa, soggiornando, in particolare, a Roma e Parigi. È ora considerato uno dei pionieri del disegno editoriale e pubblicitario a Cuba³⁸. L'opera del López Serrano,

datata al 1933³⁹, è ispirata al tema del tempo (l'orologio) e della velocità (gli aerei e l'uomo che corre)⁴⁰ e presenta un'elegante policromia, dove i contrasti tra argento, bronzo e nero, sono resi più delicati da gradazioni di lilla e piccole fasce aranciate. La lavorazione del metallo in stile déco aveva avuto il suo trionfale sviluppo in Francia, in particolare con Edgar Brandt, ed era diffusa anche a L'Avana⁴¹. Ma l'iconografia del pannello di García Cabrera e il modellato della figura umana che corre ricordano, più che Parigi, esempi newyorkesi, come le sculture del Rockefeller Center. Per quanto concerne in particolare i tre aerei, simbolo per eccellenza del progresso e della velocità, è da ricordare che si tratta di un'iconografia riscontrabile nella decorazione déco (fig. 22) e ricorrente nella pubblicità dell'epoca⁴² (fig. 21). Si può osservare, tra l'altro, che la figura che corre di García Cabrera ricorda il Mercurio raffigurato nell'opera di Herman Sachs a Los Angeles (fig. 22). Inoltre, è da ricordare che anche a L'Avana questo mezzo di trasporto aveva iniziato a solcare il cielo⁴³. Ma tutte queste suggestioni sono elaborate con uno stile personale tale da rendere l'opera del López Serrano un *unicum*, che attesta ancora una volta come gli artisti cubani fossero aggiornati su quanto avveniva nei principali paesi di riferimento, ovvero Francia e Stati Uniti, arrivando però a loro originali creazioni.



Fig. 19. Mira y Rosich, *Edificio López Serrano*, «lobby», 1932, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.

Purtroppo, non sono più in sito le porte degli ascensori, che dovevano essere in «plata-níquel» (ovvero una lega di rame, zinco e nichel, in italiano denominata alpacca), con un «diseño modernista seleccionado por los arquitectos proyectistas»: «considerando la fama y seriedad de la “Otis Elevator Company” puede afirmarse por anticipado que la instalación de elevadores en este edificio será la última palabra en su clase, realizando su magnificencia y asegurando a sus inquilinos un servicio seguro y eficiente»⁴⁴. Probabilmente gli ascensori e le loro porte erano di livello paragonabile a quelle che tuttora possiamo apprezzare nell'Edificio Bacardí⁴⁵. Certamente si realizzò una «lobby» magnificente, che non voleva sfigurare con il suo predecessore, realizzato due anni prima, come attesta anche il fatto che per le sontuose lastre marmoree, in «Morocco Red» e «Royal Blue», ci si rivolse alla tedesca

«Casa Grasyrna», la stessa a cui ci si era affidati per il sontuoso immobile della ditta produttrice di liquori e per il *Capitolio*⁴⁶.

In «granito artificiale» sono i pavimenti delle zone laterali dell'ingresso e di altri ambienti del pianoterra⁴⁷ (fig. 25).

Meno sontuose ma ugualmente molto belle le piastrelle utilizzate per gli appartamenti⁴⁸ (figg. 23-24), che presentano anche altri elementi in stile, come la decorazione dei soffitti (figg. 26 e 28) e le porte (fig. 27). Data la posizione dell'edificio, vicino al mare, e i volumi sfalsati, nelle case si gode, volendo, di ottima ventilazione naturale⁴⁹, luce e, dai piani più alti, di una bellissima vista.

Interessante notare che nel citato articolo del 1932, che ci accompagna nella descrizione, vi è un vero e proprio attacco allo storicismo. Si osserva, infatti, che è nel progettare edifici come quello che stiamo considerando, peculiari

GLI APARTMENT HOTELS, IL LÓPEZ SERRANO E LE ABITAZIONI PER LA MEDIA E PICCOLA BORGHESIA

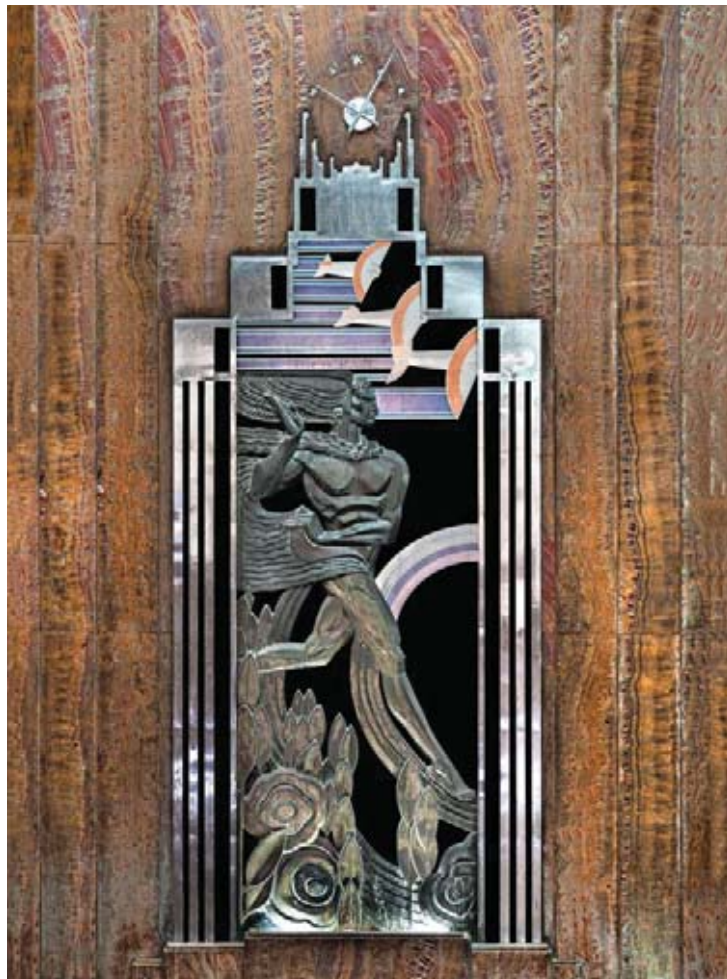


Fig. 20. Enrique García Cabrera, *La velocità*, 1933, «lobby» dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, ancolo con L. Foto A. Cannatello.

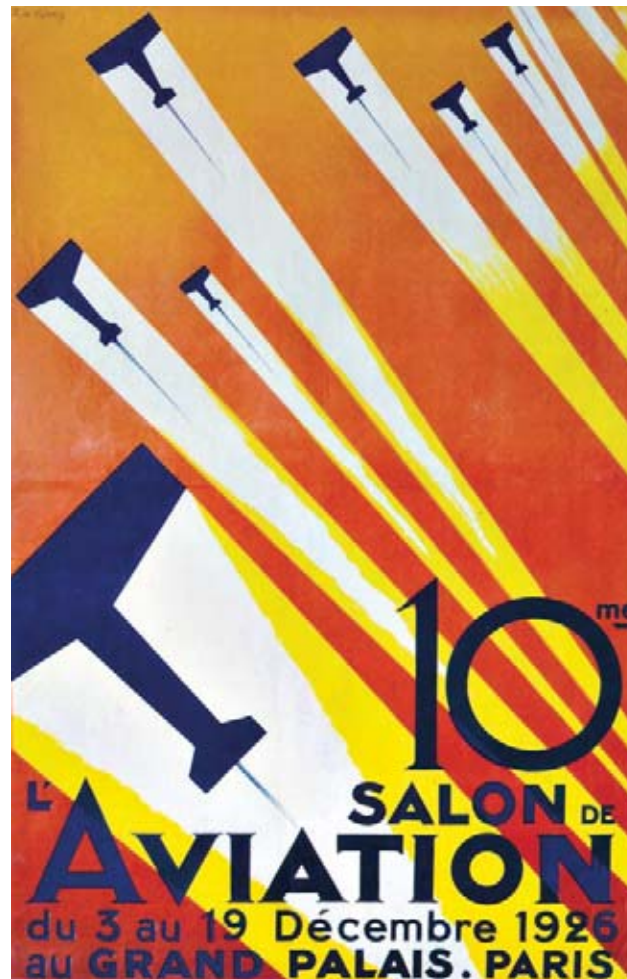


Fig. 21. R. de Valerio, *10me Salon de l'Aviation du 3 au 19 Décembre, 1926*, Parigi.



Fig. 22. Herman Sachs, *Spirito del trasporto*, 1929, Bullock Wilshire Building, particolare, Los Angeles.

ALESSANDRA ANSELMI



Figg. 23-24. *Mattonelle del pavimento di un appartamento dell'Edificio López Serrano, 1932, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.*

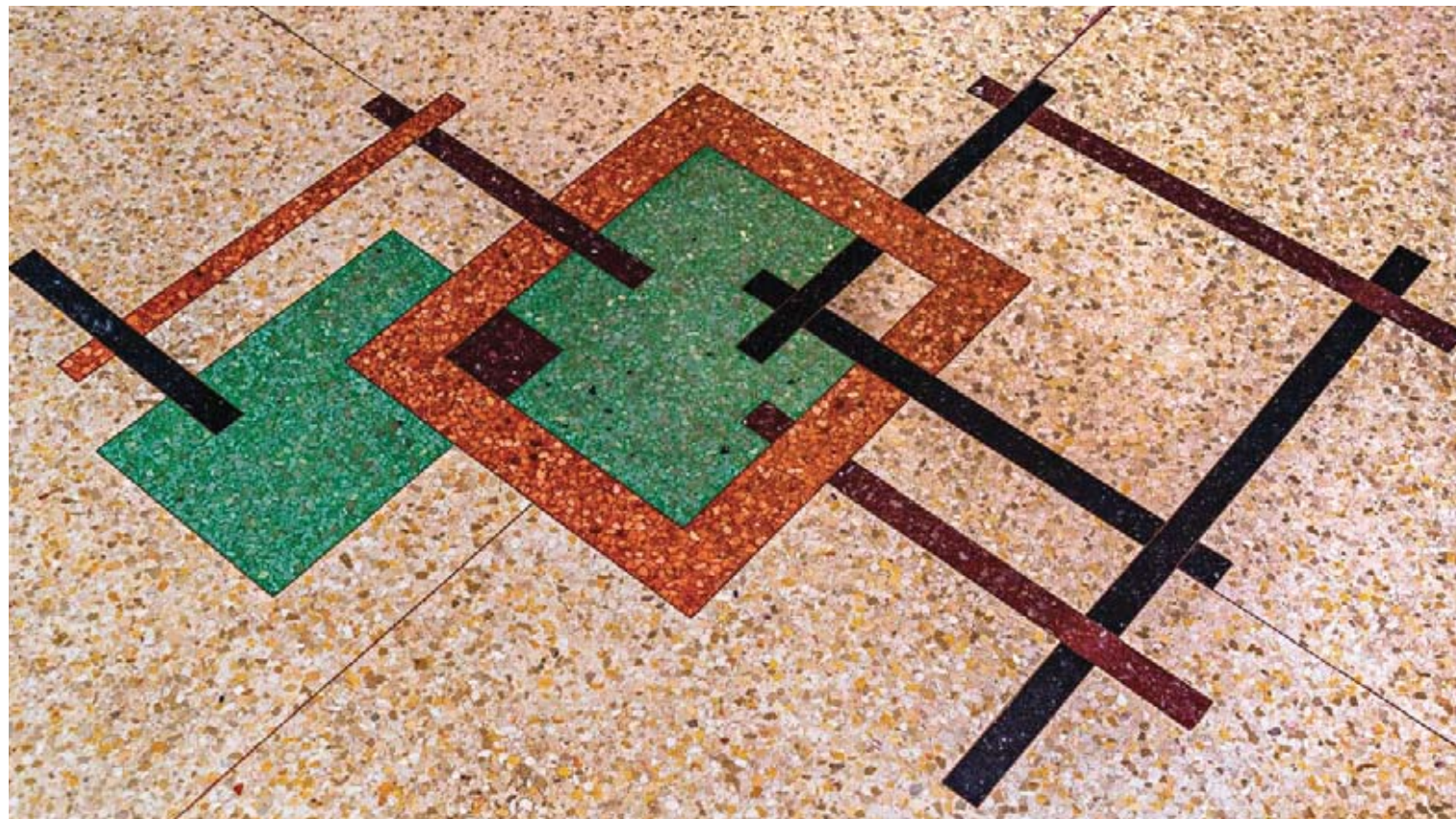


Fig. 25. *Particolare di un pavimento del pianterreno, dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.*

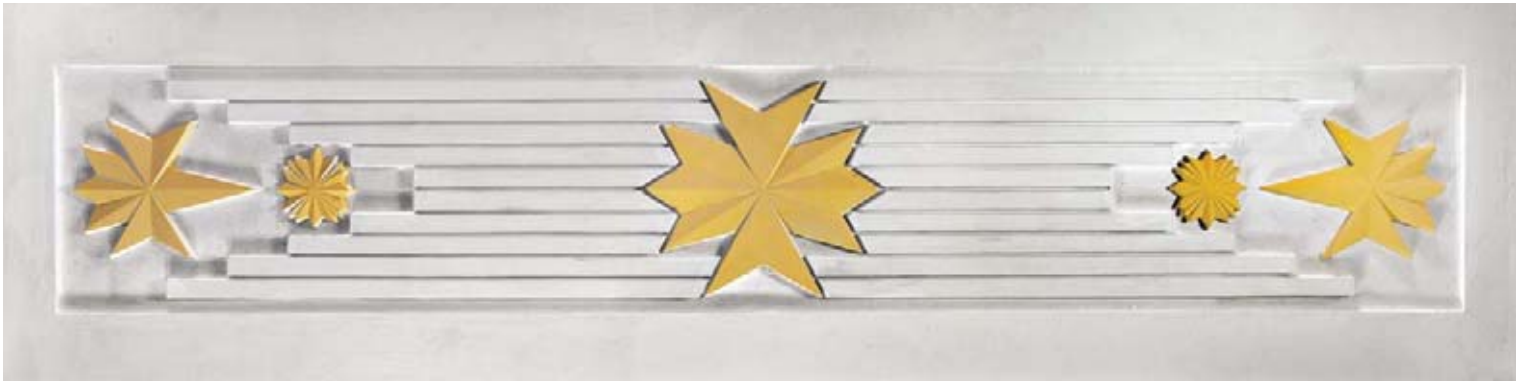


Fig. 26. Decorazione del soffitto, particolare della «lobby» dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.



Fig. 27. Porta di un appartamento dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.



Fig. 28. Decorazione del soffitto di un appartamento dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.



Fig. 29. Targa con il nome dei progettisti Mira y Rosich, facciata principale dell'Edificio López Serrano, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 108, angolo con L. Foto A. Cannatello.

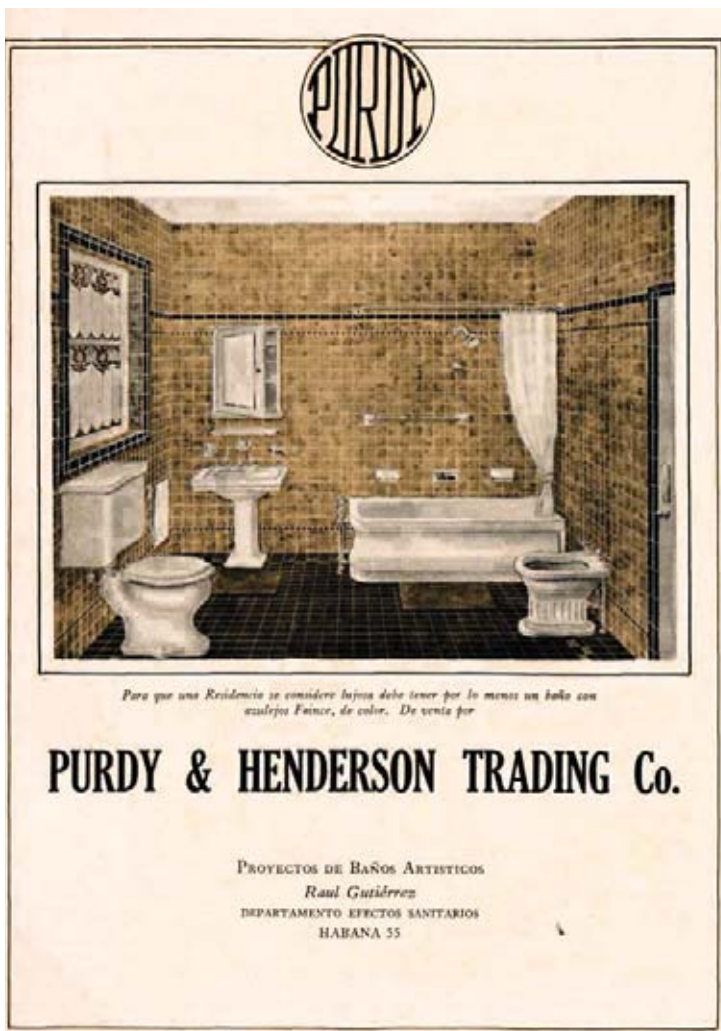


Fig. 30. Pubblicità dei bagni della Purdy & Henderson Trading Co., in «Social», 1925, settembre, p. 60.



Fig. 31. Pubblicità dei bagni Pons, Cobo y Compañía, con la casa art déco di Clemente Inclán, in «Social», 1930, novembre, p. 7.



Fig. 32. Mira y Rosich, *La Moderna Poesía*, 1939, L'Avana, Bernaza n. 527, angolo con Obispo. Foto J. Larramendi.



Fig. 33. Mira y Rosich, *Edificio López Serranito*, 1931, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 106, tra L e M. Foto A. Cannatello.



Fig. 34. Mira y Rosich, *Edificio López Serranito*, 1931, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 106, tra L e M, particolare della facciata. Foto A. Cannatello.

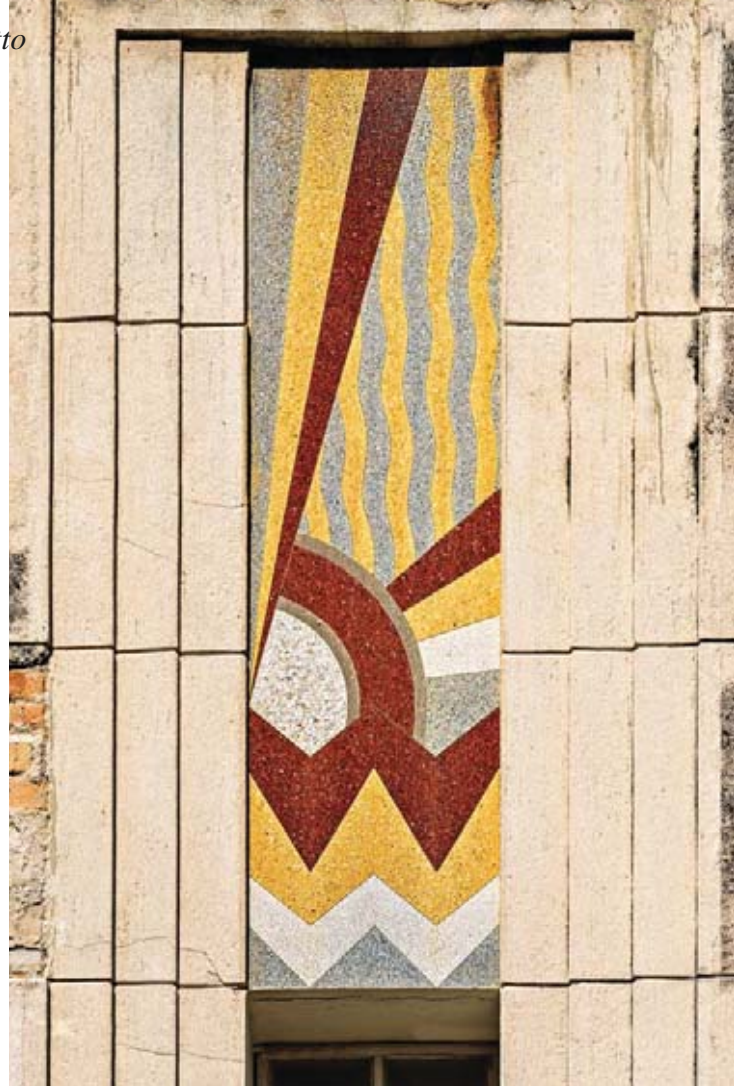


Fig. 35. Mira y Rosich, *Edificio López Serranito*, 1931, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 106, tra L e M, particolare della facciata. Foto A. Cannatello.



Fig. 36. Mira y Rosich, *Edificio López Serranito*, 1931, L'Avana, Vedado, calle 13 n. 106, tra L e M, particolare del pavimento della «lobby». Foto A. Cannatello.

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 37. Castellá y Lecuona, *Apartment hotel*, L'Avana, Vedado, calle 8 e 19, in «Cuba. Arquitectura y artes similares», 1941, p. 28.



Fig. 39. *Apartment hotel di calle 8 e 19* (cartolina postale, collezione privata).



Fig. 38. *Pubblicità dei bagni Pons, Cobo y Compañía*, con l'*apartment hotel di calle 8 e 19*, in «Social», 1931, maggio, p. 3.

e rappresentativi «de nuestra época – que el arquitecto se convence de lo absurdo que sería el usar estilos clásicos de otros tiempos», per cercare di abbellire un'opera che, mediante il logico impiego dei materiali moderni – acciaio e cemento – è già di per sé bella⁵⁰.

Le piante, si prosegue, erano state accuratamente studiate perché rendessero il massimo dell'efficienza in accordo con il clima e le abitudini locali e, probabilmente, l'edificio sarebbe stato il migliore e più lussuosamente dotato di apparati di corredo, tra quelli del suo genere a Cuba: motivi questi di orgoglio per i suoi progettisti Mira y Rosich (fig. 29) e gli architetti «contratistas» Martínez y Rojas⁵¹.

Nel basamento (fig. 3) dovevano essere disposti «todos los elementos mecánicos auxiliares del edificio», come gli impianti per l'acqua, per il riscaldamento, per l'elettricità, l'inceneritore per la spazzatura e il garage per gli inquilini⁵². Il pianterreno (fig. 4) doveva ospitare, oltre a quattro appartamenti, locali di uso pubblico, come porticati, «lobby», ascensori, ristorante, farmacia, fioraio, barbiere, giornalaio, drogheria («grocery»), e altri ancora⁵³. I piani «tipici», «plantas típicas» (fig. 5), erano destinati agli appartamenti, otto per ciascun piano, tutti «perfectamente iluminados y ventilados», così come dotati degli accessori e attrezzature moderne, che avrebbero reso più piacevole la vita domestica⁵⁴. Nulla è scritto riguardo agli appartamenti



Fig. 40. Castellá y Lecuona, *Apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado. Foto A. Cannatello.

delle torri, ma, a giudicare dalle piante (fig. 6), dovevano essere dei magnifici ambienti con una camera da letto e una sala molto grandi⁵⁵.

Notevole attenzione sarebbe stata data anche ai bagni, che sarebbero stati di diversi colori e decisamente moderni⁵⁶, come già da tempo si andavano pubblicizzando (figg. 30-31).

Amministratori dell'edificio sarebbero stati i «contratistas», ovvero Martínez y Rojas, che intendevano affittare gli appartamenti, includendo nel prezzo i servizi complementari, come la luce elettrica, il gas da cucina, il telefono, l'acqua calda e fredda per i bagni, il frigorifero elettrico «con acqua filtrada ozonizada», il collegamento per la radio e, come offerta opzionale, i mobili e i pasti⁵⁷. Il lemma dell'edificio era: «un solo affitto per soddisfare tutte le necessità del proprio ambiente domestico»⁵⁸.

L'articolo si chiude osservando che l'Edificio López Serrano, che, dunque, rientrava a pieno titolo nella categoria degli *apartment hotels*⁵⁹, avrebbe offerto al pubblico un servizio tanto efficiente come quello dei più moderni appartamenti degli Stati Uniti⁶⁰.

La discendenza del López Serrano da modelli nordamericani, in particolare newyorkesi, è stata messa in risalto, come già sopra osservato, da tutti coloro che si sono interessati all'edificio⁶¹. Ammirando la decorazione delle aperture, la «lobby», l'opera di Enrique García Cabrera e i fantasiosi pavimenti, dove si combinano colori e materiali diversi, è possibile sottolineare che il modello del grattacielo statunitense, così come era avvenuto con il Bacardí, venne reinterpretato in modo decisamente originale.

Forme decorative geometriche policrome, caratterizzano anche l'edificio contiguo al López Serrano, comunemente

ALESSANDRA ANSELMINI



Fig. 41. Castellá y Lecuona, *Strada interna dell'apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado. Foto A. Cannatello.



Fig. 42. Castellá y Lecuona, *Portone sulla strada interna dell'apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado. Foto A. Cannatello.

definito López Serranito (figg. 33-36). Decisamente più piccolo, meno appariscente e presumibilmente privo di servizi aggiuntivi, si deve sempre agli architetti Mira y Rosich ed è datato al 1931⁶². Anche questo edificio è assegnato alla committenza di José Antonio López Serrano⁶³, per il quale Mira y Rosich torneranno a lavorare, progettando una nuova sede della libreria *La Moderna Poesía* (fig. 32), ubicata a La Habana Vieja, all'inizio della commerciale calle Obispo. Lo spazioso negozio, caratterizzato da forme curvilinee imponenti, venne progettato e realizzato tra il 1936 ed il 1939⁶⁴.

Tornando al tema dell'*apartment hotel*, un altro esempio molto interessante è dato da un complesso, che si trova

sempre al Vedado, in calle 19 all'angolo con calle 8. Venne pubblicato in un annuncio pubblicitario (fig. 38) e nel 1941 in una rivista specializzata (fig. 37), da dove apprendiamo che gli «ingenieros, constructores y arquitectos» erano Castellá, Lecuona y Martín⁶⁵. Julio Lecuona Caballol, nato a Matanzas nel 1903, si laureò come ingegnere e architetto nel 1927. Uomo molto facoltoso, insieme con suo nipote, figlio di una sorella, César Castellá Lecuona, era proprietario della «Castellá y Lecuona Constructora S. A.»⁶⁶. Non si hanno altre notizie su Martín. Databile su base stilistica, e grazie all'annuncio pubblicato in «Social» (fig. 38) al 1930 circa, il complesso qui pubblicato (figg. 37-49) presenta due



Fig. 43. Castellá y Lecuona, *Portone sulla strada interna dell'apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado. Foto A. Cannatello.

ALESSANDRA ANSELMI



Fig. 44. Castellá y Lecuona, *Finestre dell'apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado. Foto A. Cannatello.



Fig. 45. *Ingresso di una scala dell'apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado. Foto A. Cannatello.

corpi di fabbrica, formati in pianta da un quadrato e da una elle: la loro combinazione dà luogo a una strada interna (fig. 41). Il portone del prospetto principale (fig. 40) che si affaccia sulla calle 19 è affiancato da due lesene, sormontate da vasi di fiori con una stilizzazione tipicamente déco. I portoni della strada interna (figg. 41-43) presentano bassorilievi, che ricordano stilisticamente l'opera realizzata da Juan José Sicre nel 1927, in quello che viene considerato il primo edificio interamente déco di L'Avana⁶⁷.

Una cartolina postale (fig. 39), oltre a restituirci quello che doveva essere il colore degli intonaci esterni, ci informa che era un *apartment hotel*. Secondo alcuni degli attuali inquilini, l'edificio era destinato agli impiegati dell'Ambasciata statunitense. I pavimenti degli ingressi presentano una vivace policromia e disegni geometrici,



Fig. 46. *Pavimento di un ingresso dell'apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado. Foto A. Cannatello.



Fig. 47. Castellá y Lecuona, *Apartment hotel di calle 8 e 19*, 1930 ca., L'Avana, Vedado, particolare della facciata. Foto A. Cannatello.



Fig. 48. *Porta del ripostiglio di un appartamento*, 1930 ca., L'Avana, Vedado, apartment hotel di calle 8 e 19. Foto A. Cannatello.

analoghi a quelli del López Serrano (figg. 45-46). Le più importanti modifiche apportate nel corso degli anni (figg. 39-40) riguardano il piano terreno. Eliminato il tendaggio giallo, che doveva riparare dal sole i diversi servizi aggiuntivi, alcuni ambienti sono rimasti vuoti e altri sono occupati da attività commerciali improvvisate, con coperture e strutture di contenimento fatiscenti. Sono, dunque, scomparsi i servizi in comune, come il ristorante, la lavanderia, il parrucchiere, solo per fare alcuni esempi, che caratterizzavano anche gli altri due *apartment hotels*, che abbiamo considerato⁶⁸.

Tra i grandi edifici per appartamenti costruiti tra gli anni Trenta e Quaranta, probabilmente, si celano altri *apartment hotels*, ma si tratta di un campo di indagine ancora da esplorare.

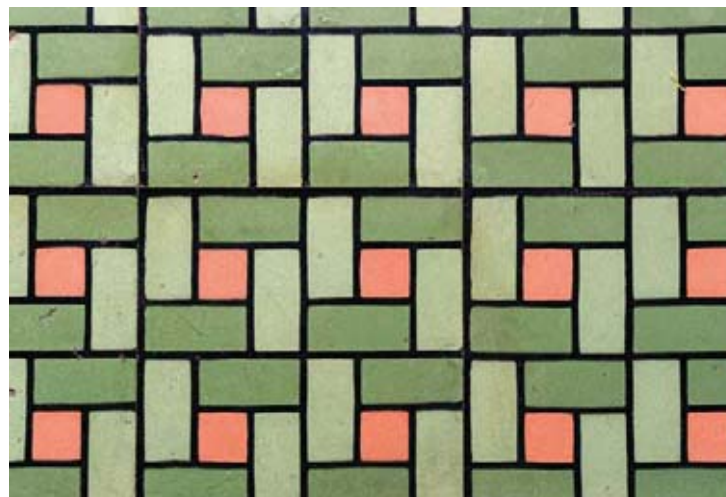


Fig. 49. *Particolare del pavimento di un appartamento*, 1930 ca., L'Avana, Vedado, apartment hotel di calle 8 e 19. Foto A. Cannatello.

2. Edifici per appartamenti e case unifamiliari: una storia da ricostruire

Nel 1932 l'architetto Joaquín Emilio Weiss pubblica il suo «Balance de la arquitectura contemporánea», dove, nell'ambito di una panoramica internazionale, menziona le prime testimonianze di edifici realizzati a L'Avana secondo la tendenza «moderna», tra cui le residenze analizzate nel quarto capitolo e il Bacardí⁶⁹. Sempre in questo saggio nota che, «a causa de las condiciones político-económicas del país y del conservatorismo de los clientes», non era stato possibile erigere «grandes o numerosas obras de arquitectura moderna», ma, tuttavia, si erano ottenuti «buenos resultados» e si augurava che, con il ritorno della «normalidad y la cooperación de los jóvenes arquitectos», «las nuevas tendencias» avrebbero definitivamente trionfato⁷⁰. A distanza di diciotto anni, nel 1950, Weiss fa un altro bilancio. Questa volta lo scritto è interamente dedicato a Cuba. L'autore osserva che la decade dal 1930 al 1940, «que representa la primera fase del movimiento contemporáneo», era stata molto condizionata dalle condizioni politiche ed economiche del paese, che ebbero un loro culmine nel 1933, con la caduta del «régimen del presidente Machado», a cui fecero seguito molteplici vicissitudini (è un periodo che vide alternarsi diversi presidenti e molti problemi economici), per nulla «favorables» allo sviluppo dell'architettura, e questo, a suo avviso, spiegava lo scarso numero di costruzioni rilevanti⁷¹. Numero limitato, che non voleva però dire assenza assoluta, e Weiss torna a menzionare, anche questa volta, come già nell'articolo del 1932, le case che erano state influenzate dall'Esposizione parigina del 1925, nonché il Bacardí⁷². Ma, questa volta aggiunge anche altre opere, ovvero gli ospedali realizzati da Govantes y Cabarrocas nel 1930⁷³, l'edificio López Serrano, definendolo «una de las primeras y mayores de nuestras modernas casas de apartamentos», vocata a «disputar la hegemonía a la vivienda individual»⁷⁴ e la «Biblioteca de la Universidad de La Habana», da lui stesso progettata nel 1937, di cui ci occuperemo⁷⁵. Infine, si sofferma sul periodo che va dal 1940 al 1950 e osserva che «la última década de este medio siglo ha sido de una gran actividad y progreso para nuestra arquitectura». Questo fervore costruttivo era il risultato dell'apporto dei giovani architetti, «plenamente instruidos en las más avanzadas corrientes modernas», ma anche dell'«auge del comercio y de la industria promovidos por la Segunda Guerra Mundial y las demandas de una población en rápido aumento», che aveva portato L'Avana a «triplicar la cifra de principios

de siglo». Tutto ciò aveva offerto «amplias oportunidades al Estado» e ai privati, per un'attività «constructiva sin paralelo que en tiempos normales» avrebbe richiesto molto più tempo⁷⁶. Grazie a un libro, pubblicato dallo stesso Weiss tre anni prima, nel 1947, con un testo molto ridotto, ma ricco di immagini, abbiamo la possibilità di vedere quali sono gli edifici che, stando all'opinione di questo ragguardevole professionista, caratterizzano al meglio la prospera fase degli anni Quaranta⁷⁷. Si tratta di edifici pubblici, semipubblici, che considereremo nel prossimo capitolo, e privati, appartenenti all'Art déco e al Movimento Moderno, anche se, per quanto concerne il Déco, in tema di «casas de apartamentos» si limita a soffermarsi sull'«Edificio “Rodríguez Vázquez”» e sul López Serrano⁷⁸ e non pubblica nessuna abitazione unifamiliare. Rispetto a questa utile sintesi di Weiss, noi, però, possiamo aggiungere che non solo il Movimento Moderno, ma anche l'Art déco ebbe notevole diffusione nel settore delle residenze private e, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, decenni piuttosto contrastate, che vedono l'ascesa al potere di Fulgencio Batista⁷⁹, si diffuse in tutti i quartieri di L'Avana.

I pionieristici studi di Roberto Segre, Eduardo Luis Rodríguez, Eliana Cárdenas, Alejandro G. Alonso e María Elena Martín Zequeira hanno permesso, in alcuni casi, di individuare il nome dell'architetto di queste realizzazioni, caratterizzate da facciate con motivi decorativi floreali e astratti, e, attualmente, da tinte vivaci⁸⁰, e offrire una datazione⁸¹; raramente si conoscono i nomi dei proprietari⁸². Per le morfologie urbane e le tipologie edilizie vi sono, invece, attualmente, indagini in corso nell'ambito dell'Istituto Superior Politécnico Antonio Echeverría, in particolare da parte di Dania González Couret. Queste ultime ricerche, sollecitate inizialmente dall'Istituto Nacional de la Vivienda (Istituto Nazionale per l'abitazione), hanno come obiettivo la conoscenza del patrimonio in vista di uno sviluppo sostenibile⁸³.

Per quanto concerne, invece, i proprietari delle dimore e gli impresari che investirono denaro negli edifici per appartamenti e nelle case bifamiliari o unifamiliari la ricerca è ancora tutta da svolgere⁸⁴, così come per gli arredi interni⁸⁵.

Tuttavia, anche se attualmente non siamo in grado di ricostruire la storia di questi edifici, alcuni individuati tramite la precedente bibliografia, altri grazie alle perlustrazioni della città, abbiamo deciso di non rinunciare a presentarli, anche se solo attraverso le immagini. Si possono individuare fondamentalmente tre tipologie: le case unifamiliari, gli appartamenti per due o quattro famiglie e tantissime «casas de aparta-

mentos», ovvero palazzi di diversi piani. Per quanto concerne questi ultimi, sempre Weiss, nel 1950, osserva che si trattava all'epoca di uno «de los géneros arquitectónicos más cultivados en Cuba [...]». Come spiega, la «vivienda colectiva» (abitazioni plurifamiliari) avevano seguito una traiettoria parallela a quella di altri paesi, specialmente gli Stati Uniti: «a principios de siglo prácticamente no se conocía más que la vivienda mono-familiar», privata o in affitto, e le cosiddette «casas de vecindad», ovvero i miseri alloggi per le classi meno abbienti. Poi, nel primo quarto del secolo, sorsero le case a due piani indipendenti, per due famiglie. Nell'ultima decade, prosegue Weiss, a causa dell'aumento della popolazione di L'Avana, dovuto anche all'immigrazione, accresciuta per l'esodo dovuto alla guerra e per lo sviluppo commerciale e industriale, si era avuto un crescente aumento di richieste di abitazioni. Dato

che, parallelamente, erano aumentati i costi dei terreni e delle costruzioni, vi erano difficoltà nel servizio domestico, «la casa individual ha cedido en preferencia al edificio de apartamentos colectivos», ogni volta più grande e «menor en el espacio habitable por familia». Di questi edifici, forse alcuni veri e propri *apartment hotels*, altri semplici condomini, a L'Avana ve ne sono moltissimi, qui, per ragioni di spazio, ci limitiamo a presentarne una selezione (figg. 50-116). Possiamo affermare che tutti hanno un notevole valore estetico e patrimoniale e si inseriscono con grande armonia nel tessuto urbano.

È da augurarsi non solo che gli studi proseguano, ma che questo vasto e prezioso patrimonio, unico nel suo genere, dato che nelle altre città del mondo quasi nulla rimane dell'edilizia déco per la media e piccola borghesia⁸⁶, venga restaurato e conservato.



Fig. 50. Ángel de Zárraga e Juan Lagomasino, *Casa di Julia Tarafa*, 1933 e 1938 (ampliamento), L'Avana, Miramar, calle 8 n. 510, tra 5a e 7a. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 348-349. Foto J. Larramendi.



Fig. 51. Ángel López Valladares, *Casa di Avenida 28*, 1936, L'Avana, Kohly, Avenida 28 n. 4506, tra 45 e 47. Si veda A. G. ALONSO-P. CONTRRAS-M. FAGIUOLI, *Havana Deco cit.*, p. 20. Foto A. Cannatello.



Fig. 52. Pedro Martínez Inclán, *Casa di Clemente Inclán*, 1930, L'Avana, Miramar, calle 8 n. 314, tra 3a e 5a. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 342-343.



Fig. 53. Pelayo E. Castillo, *Casa di Ana del Pilar Antonia Lluch*, 1940, L'Avana, Kohly, Avenida 45 nn. 3436 e 3438, tra 41 e 43. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 358-359. Foto A. Cannatello.



Fig. 54. Emilio Azcue, *Casa di Emilio Azcue*, 1937, L'Avana, San Rafael n. 1165, tra Masón e Basarrate. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 204-205. Foto A. Cannatello.



Fig. 55. Ramiro de Oñate y Gómez, *Casa di Restituto Sánchez*, 1938, L'Avana, Vedado, calle 24 n. 376, tra 19 e 21. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 214-215. Foto A. Cannatello.



Fig. 56. Maximiliano Borges del Junco, *Casa di Enrique García Cabrera*, 1938, L'Avana, Vedado, calle 22 n. 360, tra 23 e la cantera. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 206-207. Foto A. Cannatello.



Fig. 57. Maximiliano Borges del Junco, *Casa di Enrique García Cabrera*, 1938, interno, L'Avana, Vedado, calle 22 n. 360, tra 23 e la cantera. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 206-207. Foto A. Cannatello.



Fig. 58. Maximiliano Borges del Junco, *Casa di Enrique García Cabrera*, 1938, interno, L'Avana, Vedado, calle 22 n. 360, tra 23 e la cantera. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 206-207. Foto A. Cannatello.



Fig. 59. Maximiliano Borges del Junco, *Casa di Enrique García Cabrera*, 1938, interno, L'Avana, Vedado, calle 22 n. 360, tra 23 e la cantera. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 206-207. Foto A. Cannatello.

GLI APARTMENT HOTELS, IL LÓPEZ SERRANO E LE ABITAZIONI PER LA MEDIA E PICCOLA BORGHESIA



Fig. 60. *Casa di calle Franco*, 1930 ca., L'Avana, calle Franco n. 8, tra Carlos III ed Enrique Barnet (Estrella). Foto A. Cannatello.



Fig. 61. *Casa di calle Franco*, 1930 ca., interno, L'Avana, calle Franco n. 8, tra Carlos III ed Enrique Barnet (Estrella). Foto A. Cannatello.

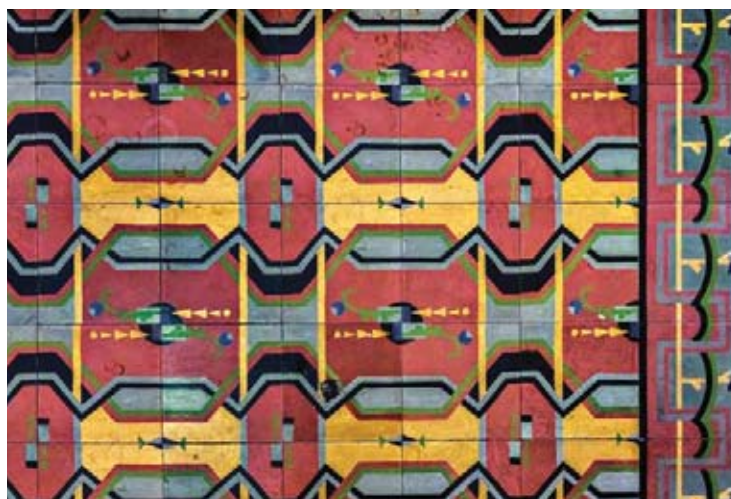


Fig. 62. *Casa di calle Franco*, 1930 ca., pavimento, L'Avana, calle Franco n. 8, tra Carlos III ed Enrique Barnet (Estrella). Foto A. Cannatello.



Fig. 63. *Casa di calle Franco*, 1930 ca., pavimento, L'Avana, calle Franco n. 8, tra Carlos III ed Enrique Barnet (Estrella). Foto A. Cannatello.



Fig. 64. Luis Freixas, *Casa di José Pedro Simón*, 1938, L'Avana, Vibora, Cortina n. 309, tra Santa Catalina e San Mariano. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 170-171. Foto A. Cannatello.



Fig. 65. Luis Freixas, *Casa di José Pedro Simón*, 1938, interno, L'Avana, Vibora, Cortina n. 309, tra Santa Catalina e San Mariano. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 170-171. Foto A. Cannatello.



Fig. 66. Luis Freixas, *Casa di José Pedro Simón*, 1938, corridoio, L'Avana, Vibora, Cortina n. 309, tra Santa Catalina e San Mariano. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 170-171. Foto A. Cannatello.

GLI APARTMENT HOTELS, IL LÓPEZ SERRANO E LE ABITAZIONI PER LA MEDIA E PICCOLA BORGHESIA



Fig. 67. Luis Freixas, *Casa di José Pedro Simón*, 1938, soffitto di un bagno, L'Avana, Vibora, Cortina n. 309, tra Santa Catalina e San Mariano. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 170-171. Foto A. Cannatello.



Fig. 68. Luis Freixas, *Casa di José Pedro Simón*, 1938, bagno, L'Avana, Vibora, Cortina n. 309, tra Santa Catalina e San Mariano. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 170-171. Foto A. Cannatello.



Fig. 69. Luis Freixas, *Casa di José Pedro Simón*, 1938, bagno, L'Avana, Vibora, Cortina n. 309, tra Santa Catalina e San Mariano. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 170-171. Foto A. Cannatello.

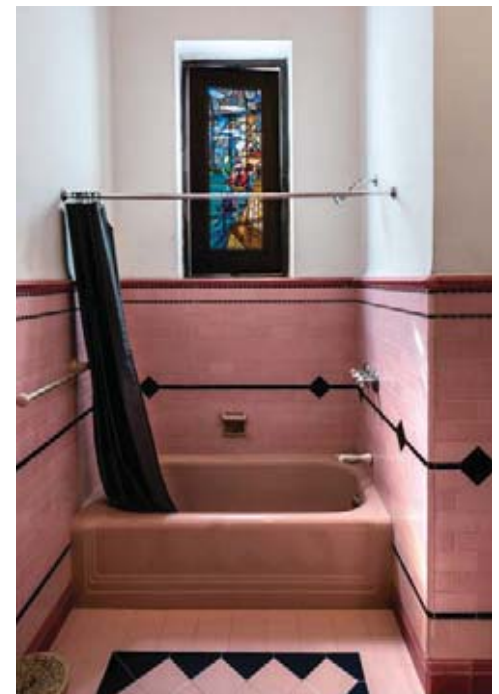


Fig. 70. Luis Freixas, *Casa di José Pedro Simón*, 1938, bagno, L'Avana, Vibora, Cortina n. 309, tra Santa Catalina e San Mariano. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 170-171. Foto A. Cannatello.



Fig. 71. Albarrán y Bibal, *Edificio per appartamenti*, 1937, L'Avana, Vedado, calle 4 nn. 210-212-214, angolo con 11 n. 852. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 246-247. Foto A. Cannatello.



Fig. 72. Albarrán y Bibal, *Edificio per appartamenti*, 1937, particolare, L'Avana, Vedado, calle 4 nn. 210-212-214, angolo con 11 n. 852. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 246-247. Foto A. Cannatello.



Fig. 73. Albarrán y Bibal, *Edificio per appartamenti*, 1937, finestra, L'Avana, Vedado, calle 4 nn. 210-212-214, angolo con 11 n. 852. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 246-247. Foto A. Cannatello.



Fig. 74. Carlos Echegoyen Govantes, *Edificio Victoria*, 1940, L'Avana, Vedado, calle 19 nn. 1165-1167-1169. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 236-237. Foto A. Cannatello.



Fig. 75. Carlos Echegoyen Govantes, *Edificio Victoria*, 1940, particolare, L'Avana, Vedado, calle 19 nn. 1165-1167-1169. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 236-237. Foto A. Cannatello.



Fig. 76. Carlos Echegoyen Govantes, *Edificio Victoria*, 1940, particolare, L'Avana, Vedado, calle 19 nn. 1165-1167-1169. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 236-237. Foto A. Cannatello.



Fig. 77. Eugenio Rayneri y Piedra, *Edificio per appartamenti*, 1937, L'Avana, Vedado, calle J nn. 62 e 64, angolo con Calzada. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 250-251. Foto A. Cannatello.



Fig. 78. Enrique Gil Castellanos, *Casa di Calzada*, L'Avana, Vedado, Calzada n. 256, tra I e J. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 252-253. Foto A. Cannatello.



Fig. 79. A. Dalmau, *Casa di Zanja*, L'Avana, Zanja n. 355, tra Escobar e Cerrada del Paseo. Foto J. Larramendi.



Fig. 80. Casa di calle 12, L'Avana, Vedado, calle 12 angolo con 19. Foto A. Cannatello.



Fig. 81. Edificio per appartamenti di calle 23, L'Avana, Vedado, calle 23 n. 1466, angolo con 24. Foto A. Cannatello.



Fig. 82. Francisco Rexach, *Edificio Manzanares*, 1944, L'Avana, Carlos III nn. 906-908-910, angolo con San Francisco n. 912. Si veda R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 183. Foto A. Cannatello.



Fig. 83. *Edifici per appartamenti*, L'Avana, Pocitos nn. 452-454-456, angolo con Infanta nn. 712-714. Foto A. Cannatello.



Fig. 84. *Edificio per appartamenti di calle Espada, L'Avana, calle Espada n. 672, angolo con Carlos III n. 902.* Foto A. Cannatello.



Fig. 85. *Casa di Maloja, L'Avana, Maloja n. 819, angolo con Plasencia.* Foto A. Cannatello.



Fig. 86. *Edificio Bertha*, L'Avana, Maloja n. 502, angolo con San Carlos. Foto J. Larramendi.



Fig. 87. *Casa multifamiliare*, L'Avana, calle Enrique Barnet (Estrella) n. 903, tra Plasencia e Xifre. Foto A. Cannatello.



Fig. 88. *Edificio per appartamenti*, L'Avana, calle Enrique Barnet (Estrella) n. 901, angolo con Plasencia. Foto A. Cannatello.



Fig. 89. *Casa multifamiliare*, L'Avana, Xifre n. 10, tra Enrique Barnet (Estrella) e Carlos III. Foto A. Cannatello.



Fig. 90. *Casa di Maloja*, L'Avana, Maloja 813, tra Retiro y Plasencia. Foto A. Cannatello.



Fig. 91. *Edificio Maura Aurea*, L'Avana, Sitios nn. da 804 a 820, angolo con Plasencia nn. 116 e 118. Foto A. Cannatello.



Fig. 92. *Edificio Maura Aurea*, L'Avana, Sitios nn. da 804 a 820, angolo con Plasencia nn. 116 e 118, particolare con balcone del n. 814. Foto A. Cannatello.



Fig. 93. *Casa di Estrella*, L'Avana, Enrique Barnet (Estrella) n. 555, tra San Carlos e Marqués González. Foto J. Larramendi.



Fig. 94. *Edificio Lugareño*, 1942, L'Avana, Lugareño nn. 151-153, angolo con Montoro. Foto A. Cannatello.



Fig. 95. *Casa di calle Lugareño*, L'Avana, Lugareño n. 120, tra Montoro e Luaces. Foto A. Cannatello



Fig. 96. *Casa di calle Luaces*, L'Avana, Luaces n. 7, tra Lugareño e Carlos III. Foto A. Cannatello.



Fig. 97. Basilio Real y Alemán, *Edificio per appartamenti*, 1940, L'Avana, San Nicolás n. 217, angolo con calle del III Conde de Cañongo. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 94-95. Foto J. Larramendi.



Fig. 98. *Casa di San Lázaro*, 1940, L'Avana, San Lázaro n. 668, tra Belascoaín e Gervasio. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 84-85. Foto J. Larramendi.



Fig. 99. *Edificio per appartamenti*, 1938, L'Avana, Neptuno n. 402, angolo con San Nicolás. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 126-127. Foto J. Larramendi.



Fig. 100. *Edificio Albear*, 1937, L'Avana, Bernaza n. 1, tra Obispo e O'Reilly. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 48-49. Foto J. Larramendi.



Fig. 101. Alejandro Capó Boada, *Edificio per appartamenti*, 1937, L'Avana, Monserrate n. 301, angolo con San Juan de Dios. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 50-51. Foto A. Cannatello.

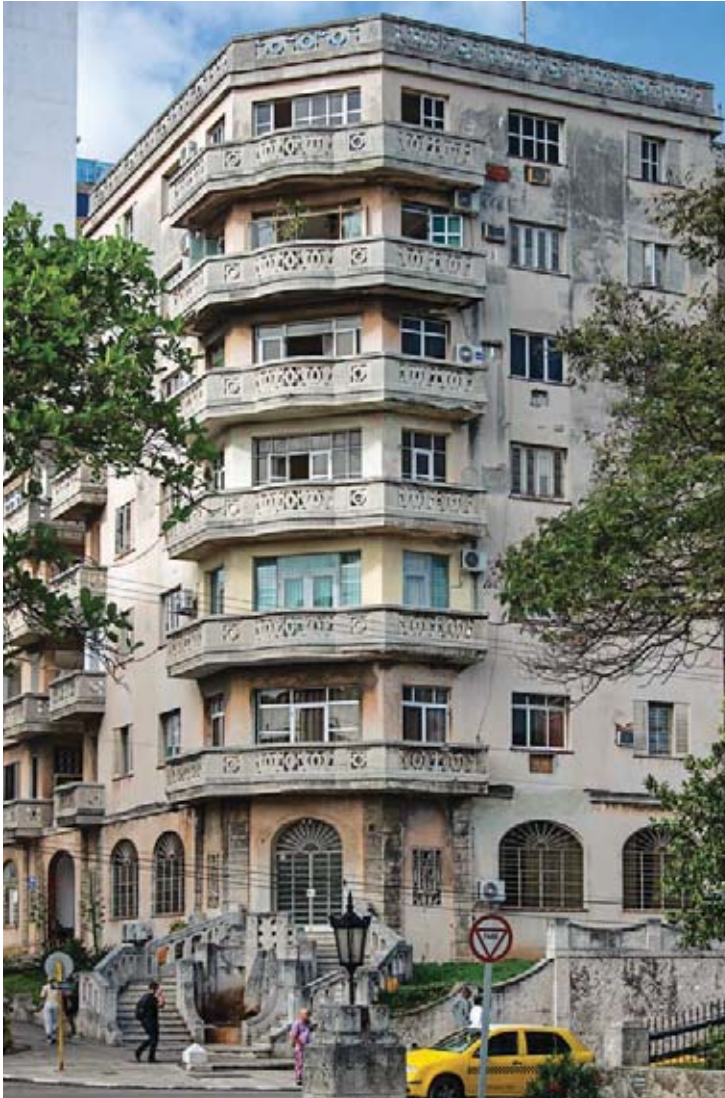


Fig. 102. *Edificio per appartamenti*, L'Avana, calle 21 n. 4, angolo con O. Foto J. Larramendi.



Fig. 103. *Edificio per appartamenti*, particolare dell'ingresso, L'Avana, calle 21 n. 4, angolo con O. Foto J. Larramendi.



Fig. 104. *Edificio per appartamenti*, particolare dell'ingresso, L'Avana, calle 21 n. 4, angolo con O. Foto A. Cannatello.



Fig. 105. *Edificio per appartamenti*, particolare dell'ingresso, L'Avana, calle 21 n. 4, angolo con O. Foto A. Cannatello.



Fig. 106. Basilio Real y Alemán, *Edificio per appartamenti*, 1940, L'Avana, Marina n. 101, angolo con Vapor. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 142-143. Foto A. Cannatello.



Fig. 107. *Lampadario*, nell'Edificio per appartamenti di Basilio Real y Alemán, 1940, L'Avana, Marina n. 101, angolo con Vapor. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 142-143. Foto A. Cannatello.



Fig. 108. Basilio Real y Alemán, *Edificio per appartamenti*, 1940, particolare della facciata, L'Avana, Marina n. 101, angolo con Vapor. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 142-143. Foto A. Cannatello.



Fig. 109. Basilio Real y Alemán, *Edificio per appartamenti*, 1940, particolare di un pavimento, L'Avana, Marina n. 101, angolo con Vapor. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 142-143. Foto A. Cannatello.



Fig. 110. *Edificio Reina*, L'Avana, Reina, tra Ángeles e Rayo. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 152-153. Foto J. Larramendi.



Fig. 111. Francisco Valliciergo, *Edificio Colonial*, 1936-1938, L'Avana, Reina n. 315, tra Campanario e Lealtad. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 96-97. Foto J. Larramendi.



Fig. 112. Pablo Oteiza, *Edificio Alberto*, 1937, L'Avana, Reina n. 404, tra Escobar e Gervasio. Si veda M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 100-101. Foto J. Larramendi.

GLI APARTMENT HOTELS, IL LÓPEZ SERRANO E LE ABITAZIONI PER LA MEDIA E PICCOLA BORGHESIA



Fig. 113. *Edificio per appartamenti*, L'Avana, Calzada del 10 de Octubre n. 249. Foto A. Cannatello.



Fig. 114. *Casa*, 1941, L'Avana, Calzada del 10 de Octubre nn. 278-280. Foto A. Cannatello.



Fig. 115. *Casa*, L'Avana, Calzada del 10 de Octubre n. 660. Foto A. Cannatello.



Fig. 116. *Edificio per appartamenti*, L'Avana, Calzada del 10 de Octubre nn. 287-289. Foto A. Cannatello.

NOTE

¹ *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio "Augustín Álvarez"*, in «Arte y Decoración», II, 1932, 2, p. 19: «Hoy ilustramos nuestras páginas con la fotografía del Edificio que en la esquina de las calles de Monte, Aguila y F. V. Aguilera, comenzará a construir próximamente el Sr. Augustín Álvarez bajo la dirección del Arquitecto Sr. Enrique Gil». La calle F. V. Aguilera attualmente ha ripreso il suo nome più antico, ovvero Maloja (cfr. *Las calles de La Habana bases para su denominación. Restitución de nombres antiguos, tradicionales y populares*, «Cuadernos de Historia habanera», 5, L'Avana, Municipio de La Habana, 1936, s. p.).

Nel luogo indicato, ora, vi è un parco; le persone anziane intervistate hanno dichiarato che vi era un edificio, ma che non aveva le caratteristiche di quello raffigurato nel disegno, che, molto probabilmente, non fu mai realizzato.

Enrique Gil y Castellanos risulta aver progettato altri due edifici, entrambi in stile déco: il Cine Verdun (1935), in Consulado 214, tra Ángeles e Rayo, molto deteriorato, e una piccola costruzione per appartamenti (datata al 1932), in Calzada 256, tra I e J. Cfr. M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 148-149 e 252-253.

² *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio "Augustín Álvarez"*: «La campaña que desde su primer número viene sosteniendo Arte y Decoración, encaminada a demostrar al propietario que no obstante la baja de los alquileres éste es el momento de construir dada la enorme reducción en el costo de fabricación que compensa con exceso aquella baja, se ve confirmada cada vez que se acomete la construcción de alguno de nuestros grandes edificios». Si veda, anche, R. SCHWARTZ, *Pleasure island cit.*, pp. 35-36: «Ironically, the sugar crash encouraged creative business arrangements that saved the construction industry. Contractors had stockpiled materials to meet obligations for building already under construction and in anticipation of increasingly intense demand. Then the disaster threw laborers on the market, temporarily depressed land values, and caught builders with an oversupply of steel, lumber, pipe, cement, and other structural materials. [...] At least part of the urban bourgeoisie rode out the economic storm on the basis of real estate investments and construction activity».

³ Cfr. D. HAYDEN, *The Grand Domestic Revolution*, Cambridge, Massachusetts-Londra, MIT Press, 1981, pp. 188 e sgg.; R. A. M. STERN-G. GILMARTIN-T. MELLINS, *New York 1930 cit.*, pp. 272-279; P. GROTH, *Living Downtown. The History of Residential Hotels in the United States*, Berkeley, University of California Press, 1999; A. K. SANDOVAL-STRAUSZ, *Hotel. An american history*, New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 289 e sgg. e *Los Angeles city wide historic context statement. Hotels, 1870-1980*, 2017, in preservation.lacity.org. Si veda, anche, S. TURKEL, *Hotel Mavens: Lucius M. Boomer, Georges C. Boldt and Oscar of the Waldorf*, Bloomington, AutorHouse, 2014, pp. 91 e sgg.

⁴ J. WELLBORN ROOT, *Hotels and Apartment Hotels*, in *Form and Functions of Twentieth-Century Architecture*, 4 voll., New York, Columbia University Press, 1952, III, *Building Types*, pp. 96-130: 120.

Ulteriori motivazioni che spiegano la nascita degli *apartment hotels*, come una nuova concezione della vita domestica e il pensiero socialista e utopico, sono date dalla bibliografia citata nella nota 3.

⁵ Cfr. E. ÁLVAREZ-TABÍO ALBO, *Vida, mansión y muerte cit.*, pp. 50-59.

⁶ Sulla consistente presenza statunitense a Cuba nella prima metà del Novecento, cfr. L. A. PÉREZ JR., *On becoming cuban cit.* Si veda, anche, quanto osservato nel Capitolo III, p. 127, nota 64.

⁷ Cfr. R. SCHWARTZ, *Pleasure island cit.*

⁸ Per gli *apartment hotels* negli Stati Uniti, cfr. le precedenti note 3 e 4. Per quanto concerne Cuba, questa tipologia di edifici, di cui qui presentiamo tre esempi, non mi risulta sia mai stata oggetto di considerazione nella sua specificità.

⁹ *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio "Augustín Álvarez"* cit.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Cfr. C. ROBINSON-R. HAAG BLETTER, *Skyscraper Style Art Deco cit.*; N. MESSLER, *The Art Deco Skyscraper cit.* e A. W. ROBINS, *New York Art Deco cit.*

¹² La torre di sinistra sembra più bassa, ma, dal punto di vista progettuale, questa asimmetria, per come risulta strutturato l'edificio, sarebbe insolita, quindi è da pensare a uno schizzo con una prospettiva non perfettamente risolta.

¹³ Sull'influenza della cultura maya sull'architettura déco si veda più avanti, pp. 312-315.

¹⁴ Dovevano, probabilmente, essere analoghi a quelli che si trovano nel complesso abitativo di calle 8 e 19, si veda più avanti, pp. 326-327, figg. 41-43.

¹⁵ Cfr. sopra nota 1.

¹⁶ Cfr. E. L. RODRÍGUEZ, *The Architectural Avant-Garde cit.*, p. 268; IDEM, *La Habana. Arquitectura cit.*, pp. 224-225; E. CÁRDENAS, *El Art Deco cit.*, pp. 20-21; A. G. ALONSO-P. CONTRERAS-M. FAGIUOLI, *La Habana Deco cit.*, pp. 24-27; R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 82, IDEM, *Arquitectura antillana cit.*, p. 140; P. FERNÁNDEZ PRIETO, *Arquitectura habanera cit.*, pp. 143-148 e M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 224-225.

¹⁷ Fa riferimento, ma in modo piuttosto vago, a edifici con funzione di hotel Roberto Segre (si vedano più avanti note 40 e 59).

¹⁸ Cfr. quanto osservato sopra in nota 8.

¹⁹ Cfr. G. JIMÉNEZ, *Los propietarios de Cuba cit.*, p. 336, il quale afferma, anche, che José López Rodríguez rimase celibe e riconobbe il figlio, José Antonio López Serrano, avuto da Ana Luisa Serrano Ponce, solo nel 1921, poco prima di morire e quando il ragazzo era quindicenne. C. DEL TORO, *La alta burguesía cit.*, p. 134, riporta invece che José e Ana Luisa si sposarono.

²⁰ Cfr. più avanti p. 321, fig. 32.

²¹ Cfr. il Capitolo V, p. 235, nota 121.

²² Cfr. Ivi, pp. 241-242, nota 241, e José López Rodríguez (*Pote*), in *emigracion.xunta.gal*. Nel sito è anche riportato in pdf il seguente articolo: *El nuevo Vicepresidente del Banco Nacional*, in «Pro-Galicia», 4, 1913, p. 50. Si vedano, inoltre, J. IBARRA, *Prologue to Revolution cit.*, p. 27; G. JIMÉNEZ, *Los propietarios cit.*, pp. 336-337 e C. DEL TORO, *La alta burguesía cubana cit.*, pp. 134-137.

²³ «La construcción del puente sobre el Almendares, que desembocaba en la Quinta Avenida, fue un hecho decisivo en la historia del reparto. El puente Miramar, o de Pote, fue abierto al tránsito el 27 de febrero de 1921 y se inauguró el día siguiente de forma oficial, con la asistencia de propietarios y políticos, en medio de los festejos de carnaval habanero». L. LÁPIDUS, *Miramar se consolida*, in *Centenario de Miramar cit.*, pp. 29-36: 33.

²⁴ Cfr. G. JIMÉNEZ, *Los propietarios cit.*, pp. 335-337. José Antonio aveva una sorella, María de la Caridad, che sposò Joaquín Gumá Herrera, Conte de Lagunillas, nato nel 1909, il quale formò «una apreciable colección de cerámica griega y etrusca y valiosas monedas antiguas que donó al Museo de Bellas Artes y al BNC respectivamente» (Ivi, p. 337).

²⁵ Cfr. più avanti p. 321, fig. 32.

²⁶ «El edificio de varios pisos dedicado a apartamentos para familias que el notable sentido práctico del pueblo norteamericano puso en boga desde los comienzos de este siglo, también se ha enseñoreado en nuestra progresiva capital. A los muchos edificios de esta índole que ya poseemos hay que añadir uno más, el proyectado por nuestros jóvenes y distinguidos arquitectos, señores Ricardo Mira y Miguel Rosich, para el Dr. José A. López Serrano, miembro prominente de las Empresas Editoriales Cervantes y La Moderna Poesía. Este edificio, cuyas obras comenzaron en el pasado mes de Enero, se levantará en la esquina norte de las calles L y 13 del barrio del Vedado, y constará de 13 plantas más una torre de tres pisos». *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio "López Serrano" que se levantará en L y 13, Vedado*, in «Arte y Decoración», II, 1932, 3, pp. 15-19 e 46.

²⁷ Notizie su Miguel R. Rosich Pérez, che nel 1922 formò lo studio Mira y Rosich, con Ricardo Mira Rosich, in G. JIMÉNEZ, *Los propietarios cit.*, pp. 487-488.

²⁸ Come nota P. FERNÁNDEZ PRIETO, *Arquitectura habanera cit.*, p. 144: «El esquema planimétrico, típicamente norteamericano, articula los volúmenes sobre una doble hache; se concibe así para lograr la mayor superficie de fachada expuesta, lo que facilita la iluminación y la ventilación de los apartamentos».

²⁹ Cfr. sopra nota 16.

³⁰ Cfr. H. NAVARRETE, *Una visita al edificio más alto del mundo*, in «Arte y Decoración», I, 1931, 5, pp. 26-32. Navarrete dichiara in questo articolo che l'anno precedente era stato a New York. Per altri riferimenti sull'attenzione che a L'Avana si aveva verso New York, cfr. il Capitolo IV, pp. 135 e sgg. e il Capitolo VII, p. 298, note 5 e 6.

³¹ R. SEGRE, *Arquitectura antillana cit.*, p. 140.

³² Cfr. N. MESSLER, *The Art Deco Skyscraper cit.* e R. STRINER-M. BLAIR, *Washington and Baltimore Art Deco cit.*, p. 73.

³³ Cfr. il Capitolo I, p. 47, nota 20.

³⁴ Cfr. il Capitolo I, p. 8; il Capitolo VI, pp. 256-257, 264, 267; per il teatro Lutgardita, il Capitolo IX, pp. 361-365; F. CABARROCAS, *Arquitectura Maya*, in «Colegio de arquitectos», XV, 1931, 8, p. 26 e, più avanti, le case di p. 320, fig. 31, p. 331, fig. 50, p. 332, fig. 52 e p. 335, fig. 60.

³⁵ Un'altra immagine delle finestre è pubblicata nel Capitolo I, p. 12, fig. 30.

³⁶ Cfr. anche quanto osservato in nota 44.

³⁷ Cfr. O. SIGARROA-J. A. MENÉNDEZ, *Enrique García Cabrera cit.*, p. 30: «[...] de sus obras emplazadas en lugares públicos una de las más notables la creó García Cabrera en 1933. Se trata del reloj del vestíbulo del edificio López Serrano (realizado en bronce plateado), donde expresa, con un art déco magnífico, la pasión de su época por el movimiento y la conquista de la velocidad». L'opera di García Cabrera è pubblicata anche, in grande formato, come immagine di apertura del Capitolo I.

³⁸ Cfr. la monografia citata nella precedente nota e il Capitolo VII, pp. 292 e sgg.

³⁹ Cfr. sopra nota 37.

⁴⁰ R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 82: «La mayor importancia otorgada al vestíbulo [...] cualificado por los revestimientos marmóreos y los relieves decorativos, inspirados en los temas del tiempo, la velocidad y el triunfo de las potencialidades creadoras del hombre, provenía de algunas funciones comunitarias que poseía el edificio. Este optimismo y magnificencia no perduraron y se convirtió en residencia de una clase media baja, que, tanto en el centro como en El Vedado, ocupó las grandes construcciones especulativas, con superficie mínima de habitabilidad».

⁴¹ Cfr. il Capitolo V, p. 219.

⁴² Per altri tre esempi, cfr. *The Poster a visual history cit.*, pp. 202, 204 e 224.

⁴³ R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 67, afferma che «inaugurado el primer vuelo de la Pan American Airways a La Habana en 1927, Miami es aseguible en 40 minutos». In nota rimanda a K. GAULIN, *The Flying Boats: pioneering Days to South America*, in «Journal of Decorative and Propaganda Arts», 5, 1990, pp. 78-95.

⁴⁴ *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio "López Serrano" cit.*, p. 17: «El tráfico vertical entre las distintas plantas será atendido por tres elevadores "Otis", dos para servicio de pasajeros y uno para carga. Los de pasajeros son del tipo "Colectivo-Automático", con puertas en el carro operadas automáticamente, teniendo cada carro una capacidad de diez pasajeros y una velocidad de 250 pies por minuto. Las puertas de entrada a los elevadores en el lobby del primer piso serán también construidas por la "Otis", terminadas en plataníquel de un diseño modernista seleccionado por los arquitectos proyectistas. Los carros de acero serán de un tipo muy elegante». Sull'utilizzo del termine «modernista» per indicare opere che ora noi definiamo Art déco, cfr. il Capitolo I, p. 22 e sgg.

L'impresa nordamericana Otis Elevator Company aveva un suo ufficio di rappresentanza a L'Avana e aveva fornito «Los doce Elevadores del Suntuoso Capitolio». Cfr. «El Arquitecto», IV, 1929, 38, maggio, pubblicità posta all'inizio della rivista. M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, p. 225, afferma che «En 1912, durante la sustitución de los elevadores, estas puertas fueron removidas [...]. Tampoco existe la puerta principal que cerraba el espacio. El portal hacia la avenida 13 fue embellecido con jardineras que enmarcan el acceso a través de la escalinata que comunica con el nivel del terreno, y aunque no poseen plantas, su diseño geométrico contribuye a la ambientación del lugar».

⁴⁵ Cfr. il Capitolo VI, p. 261, fig. 21.

⁴⁶ «Una de las piezas a que se da más importancia en estos edificios es al lobby de entrada a los elevadores. Aquí será tratada toda en mármol de la Casa Grasyrna de Alemania, tanto en sus muros como en el piso. Los paramentos irán cubiertos con planchas brilladas de mármol “Morocco-Red” de dos centímetros de espesor. Las planchas se colocarán de modo que las vetas continúen sin interrupción a todo lo alto del muro. Este trabajo exige que la casa Grasyrna haga cortes especiales en sus canteras. Las juntas verticales en los paramentos del vestíbulo y el lobby se harán con tiras de metal blanco (nickel-silver) de un cuarto de pulgada de espesor, lo que realzará la belleza de estos locales. El zócalo será de granito negro “Royal Blue”, así como las jambas de las puertas que abren a ellos. Una nueva oportunidad que se brinda al Señor A. Steiner, representante de la Casa Grasyrna de Alemania, de demostrar la calidad de sus mármoles y el acabado de sus obras». *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio “López Serrano” cit.*, p. 18. Per i marmi del Bacardí e del Capitolio, cfr. il Capitolio VI, pp. 261 e 271, nota 57.

⁴⁷ «Excluyendo estos dos locales que llevarán pisos de mármol como hemos dicho, el resto de la planta baja y todas las galerías y corredores de las demás plantas llevarán pisos de terrazo y serán ejecutados por la casa de Luis Mión. Estos pisos, también llamados de granito artificial, se han impuesto en los últimos años sobre los de losas hidráulicas por su resistencia y durabilidad debido a su construcción homogénea. La crítica que se hacía antes a los pisos de terrazo era que no resistían los efectos de temperatura en nuestro clima; pero esto se ha evitado de un modo concluyente con el uso de las juntas metálicas de expansión. [...] La infinita variedad de dibujos que puede hacerse con este material ha brindado a los proyectistas Mira y Rosich la oportunidad de desplegar su riqueza imaginativa, en portales, galerías, salones etc.». *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio “López Serrano” cit.*, pp. 18-19.

⁴⁸ Per altri esempi, cfr. il Capitolio I, pp. 15-16, figg. 34-36.

⁴⁹ Cfr. sopra nota 22.

⁵⁰ Cfr. *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio “López Serrano” cit.*, p. 16.

⁵¹ «los arquitectos contratistas señores Pascual de Rojas y Fernando Martínez Campos» sono menzionati da E. ROIG DE LEUCHSENDRING, *La Habana Antigua. La plaza de Armas*, L'Avana, Municipio de La Habana, 1935, p. 32. Il loro nome è, inoltre, collegato come progettisti all'importantissimo edificio Rodríguez Vázquez, più noto come edificio América (cfr. il Capitolio IX, pp. 373 e 375), ma non ho trovato altre notizie su di loro. Occorreranno indagini specifiche per chiarire con precisione il ruolo che in questi edifici avevano il proprietario (in questo caso José Antonio López Serrano) e i «contratistas» (Martínez y Rojas) sia dal punto di vista economico sia nel rapporto di committenza con gli architetti (qui Mira y Rosich).

⁵² Cfr. *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio “López Serrano” cit.*

⁵³ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁴ Cfr. Ivi, pp. 16-17.

⁵⁵ Cfr. nota seguente.

⁵⁶ «La vida moderna, tan exigente en lo que a la higiene se refiere, ha hecho del baño una pieza trascendental. Y en este edificio los baños

serán una atracción más. Todos – aproximadamente unos ochenta – irán equipados con aparatos en colores variados, azul, rosa, lila, verde, marfil, etc., de los más modernos estilos y del muy afamado fabricante Kholer of Kholer. Sin duda que este será el primer edificio de apartamentos de Cuba que dedique una atención tan excepcional al cuarto de baño». Ivi, p. 46. Purtroppo, non ho avuto modo di vedere nessun bagno dell'epoca, così come, nonostante diversi tentativi, non sono riuscita ad accedere agli appartamenti della torre centrale. Per quanto concerne i bagni, un'idea di quelli del López Serrano si può avere guardando sia la pubblicità (fig. 30) sia quelli pubblicati più avanti in questo stesso capitolo (p. 337, figg. 68-70).

Data anche l'importanza di questo edificio, che non ha più le caratteristiche che lo rendevano un *apartment hotel* ed è abitato da persone che spesso non hanno mezzi per provvedere alla conservazione degli appartamenti, ci si augura che vengano intrapresi al più presto gli opportuni urgenti restauri.

⁵⁷ Cfr. *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio “López Serrano” cit.*, p. 17.

⁵⁸ «El lema del edificio será: “Una sola renta para satisfacer todas las necesidades de su hogar”». (*Ibidem*).

⁵⁹ R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, p. 82, osserva che un edificio come il López Serrano era un «símbolo del nuevo estilo de vida de la “modernidad”, con los apartamentos pequeños y algunos servicios sociales en el basamento. Reproducía un tipo de bloque de vivienda que apareció en La Habana de los veinte, principalmente dirigido a turistas o viajantes de comercio norteamericanos, quienes concurrían asiduamente a esta ciudad y deseaban tener en ella un sitio estable de alojamiento». P. FERNÁNDEZ PRIETO, *Arquitectura habanera cit.*, p. 99, riferisce, ma in modo piuttosto generico, di un *dépliant* pubblicitario per gli appartamenti, scritto in inglese.

⁶⁰ Cfr. *Nuestras Grandes Construcciones. El Edificio “López Serrano” cit.*, pp. 15-19 e 46.

⁶¹ Cfr. sopra nota 16.

⁶² Cfr. M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 226-227.

⁶³ Cfr. E. L. RODRÍGUEZ, *La Habana arquitectura cit.*, p. 225, che però non riporta le fonti di quanto afferma.

⁶⁴ Cfr. A. G. ALONSO, *Art Deco cit.*, pp. 19 e 21 e M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 64-65, la quale fa riferimento a una «memoria descrittiva de la obra», senza offrire i dati per la localizzazione del documento.

⁶⁵ Cfr. «Cuba arquitectura y artes similares», 1941, p. 28. Si tratta di un annuario (nelle intenzioni), diretto dall'architetto Antonio Boada, che, tramite la pubblicazione di fotografie dei fabbricati, con il nome degli autori, voleva presentare, come specificato nell'editoriale di questo primo numero, «una exposición de nuestro progreso arquitectónico». Il secondo numero, però, venne pubblicato solo nel 1945 e il terzo nel 1948. Non ne ho individuati altri. Li ho consultati nella Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Oltre a rendere conto delle novità, la rivista è molto utile per l'attribuzione degli edifici. Per quanto concerne il complesso in esame, M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *L'Avana Art Deco cit.*, pp. 310-311, riporta come architetto solo César Castellá.

⁶⁶ G. JIMÉNEZ, *Los propietarios cit.*, pp. 319-320.

⁶⁷ Cfr. il Capitolo IV, p. 149, fig. 32.

⁶⁸ Uno degli inquilini, lo stesso che mi ha gentilmente mostrato la cartolina qui pubblicata, ricorda che dove si trova ora il suo appartamento, in un seminterrato, si trovava il parrucchiere.

⁶⁹ Cfr. J. E. WEISS, *Balance de la arquitectura cit.*, p. 9 e i Capitoli IV, pp. 147 e sgg. e VI, pp. 247-271.

⁷⁰ Cfr. J. E. WEISS, *Balance de la arquitectura cit.*

⁷¹ Cfr. IDEM, *Medio siglo de arquitectura cubana*, in «Lyceum», VI, 1950, 24, pp. 16-24, ripubblicato in *Arquitectura cubana. Metamorfosis cit.*, pp. 36-43. Nelle citazioni faremo riferimento a questa edizione. Per quanto riportato sopra nel testo, cfr. Ivi, pp. 41-42. Un'altra edizione, corredata di immagini, di questo saggio di Weiss è citata nel Capitolo IV, p. 58, nota 179.

⁷² Cfr. Ivi, p. 42.

⁷³ Sugli ospedali di Govantes y Cabarrocas, cfr. il Capitolo IX, pp. 366 e 368.

⁷⁴ Cfr. J. E. WEISS, *Medio siglo de arquitectura cit.*

⁷⁵ Cfr. il Capitolo IX, pp. 369-372.

⁷⁶ Cfr. J. E. WEISS, *Medio siglo de arquitectura cit.*

⁷⁷ Cfr. IDEM, *Arquitectura cubana contemporánea cit.*

⁷⁸ Cfr. Ivi, pp. 22 e 47-51. Per l'«Edificio “Rodríguez Vázquez”», si veda il Capitolo IX, pp. 373-375.

⁷⁹ Su Fulgencio Batista e su questo periodo, cfr. il Capitolo IX, p. 397, nota 121.

⁸⁰ Stando a M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, p. 37: «Aunque en la actualidad muchas de las edificaciones en estilo art deco han perdido su terminación original y han sido repelladas y pintadas con paletas de colores de diversa naturaleza, es importante destacar que en el contexto habanero esta arquitectura no estuvo relacionada con el uso del color. En las memorias descriptivas de los proyectos revisados se aprecia la preocupación de los arquitectos facultativos con respecto a la terminación exterior del edificio y cómo debía ser este tratado. Estos expedientes confirman el gusto por las tonalidades y las texturas pétreas, favorecidas por los colores cremas y grises [...]. Solo excepcionalmente se construyeron obras que incluyeron el color como terminación exterior». Purtroppo l'autrice, che offre anche specifiche tecniche e materiali sui colori, non riporta le fonti utilizzate e su questo aspetto andranno svolte ulteriori ricerche. Per quanto concerne i materiali, si veda anche J. DE LAS CUEVAS TORAYA, *Contribución de los materiales de la construcción en el Art Deco cubano*, in «Cimientos», III, 2002, 5, pp. 27-30 e F. CHATELOIN SANTIESTEBAN, *La arquitectura del molde. Un patrimonio en peligro*, in «Cimientos», IV, 2003, 6, pp. 41-47.

⁸¹ Cfr. R. SEGRE, *La Habana. Ortodoxia cit.*, pp. 65-225, cui si rimanda per la precedente bibliografia dello stesso autore; E. L. RODRÍGUEZ, *The Architectural Avant-Garde cit.*, pp. 254-277; IDEM, *La Habana. Arquitectura cit.*, pp. 207-235; E. CÁRDENAS, *El Art deco cit.*; A. G. ALONSO, *Art Deco en La Habana cit.* In particolare, M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.* ha dato un importante contributo all'individuazione del nome dell'architetto, alla datazione degli edifici e a una loro analisi tipologica. L'autrice dichiara, in relazione al suo libro, che «Si algún valor tiene esta obra es lo que

los datos que en ella se incluyen provienen de fuentes primarias, tales como los expedientes constructivos del Fondo de Urbanismo del Archivo Nacional o los del Archivo de Amillaramiento. No se producen datos emitidos por otros autores que no hayan sido corroborados en estas fuentes. Considero esta guía como un primer paso para la realización del catálogo nacional de obras del estilo art deco en Cuba, que son muchas; por tanto, es sólo el principio de un largo camino» (Ivi, p. 9). Purtroppo, però, María Elena Martín Zequeira, che è recentemente mancata, non fornisce alcuna segnatura archivistica, occorrerà, dunque, che altri studiosi ripercorrano i suoi passi per rintracciare i documenti da lei utilizzati; anche per vagliare se possono offrire ulteriori informazioni.

Per quanto mi concerne, ho trovato sempre chiuso l'Archivo de Amillaramiento, mentre ho avuto accesso all'Archivo Nacional de la República de Cuba e all'Archivo Técnico Provincial de Planificación física de La Habana. In quest'ultimo, aiutata da Jorge Pedraja, che qui ringrazio, ho trovato, le piante per l'edificio del periodico «El País» (cfr. APPF, *Avenida de Simón Bolívar, Antigua Calzada de la Reina*, n. 158 angolo calle San Nicolás n. 613), realizzato nel 1941 dall'ingegnere Cristóbal Díaz e dall'architetto Rafael de Cárdenas (cfr. M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*, pp. 156-157 e qui stesso Capitolo IX, pp. 373-374). Essendomi resa conto che trovare documentazione sugli edifici richiedeva un tempo eccessivo per un singolo studioso, molto più degli anni dedicati al presente lavoro, ho deciso di concentrare la mia indagine sulla contestualizzazione storico-artistica di alcuni selezionati edifici, quelli esaminati nei Capitoli V e VI e altri del Capitolo IX, direzione di indagine che penso si dovrebbe seguire anche per gli altri numerosissimi immobili déco diffusi a L'Avana, per lo meno quelli più significativi.

Per quanto concerne l'Archivo de Amillaramiento (sopra menzionato), si specifica che «El “Amillaramiento” consiste en la relación nominal alfabética de los contribuyentes de un término con la expresión de su propiedad urbana, rústica y ganadera y el líquido imponible de acuerdo con su valoración. Se describen someramente las fincas indicando sus límites en muchos casos, su extensión, tipos de cultivos y calidad. Está basado en las declaraciones juradas de los propietarios, es el documento principal para la gestión del tributo, siendo la base para la formación del Repartimiento» (cfr. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2262239>).

⁸² Cfr. M. E. MARTÍN ZEQUEIRA, *Havana Art Deco cit.*

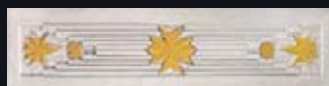
⁸³ Cfr. D. GONZÁLEZ COURET, *El edificio de apartamentos Art Deco en La Habana*, in «Arquitectura y Urbanismo», XXXIV, 2013, 2, pp. 32-44 ed EADEM, *La Habana. Evolución del edificio de apartamentos*, in Ivi, XL, 2019, 3, pp. 37-47. Studi analoghi a quelli condotti da Dania González Couret sono stati portati avanti anche per Santiago de Cuba, cfr. E. PUENTE SAN MILLÁN, *Arquitectura Art Decó en el Centro Histórico de la ciudad de Santiago de Cuba*, in «Arquitectura y Urbanismo», XXXV, 2014, 1, pp. 69-81.

⁸⁴ Cfr. quanto osservato sopra in nota 51.

⁸⁵ Esempi di arredi interni sono offerti da A. G. ALONSO, *Art Deco cit.*

⁸⁶ Per eccezioni, cfr. il Capitolo I, p. 54, nota 126.

L'Avana conserva un vastissimo patrimonio Art déco, finora solo parzialmente considerato e ignorato a livello internazionale. Nel presente volume, oltre ad ampliare la conoscenza di quanto già noto, vengono considerate, per la prima volta, congiuntamente tutte le arti visive riconducibili al linguaggio espressivo del déco cubano. Le manifestazioni artistiche sono inserite nel contesto storico nel quale sono state create, con un approccio interdisciplinare di ricerca, che mette in luce il rapporto tra opere, società e cultura. Inoltre, le preziose testimonianze che ci offre L'Avana sono messe a confronto con le analoghe manifestazioni elaborate a Parigi e New York, città con le quali Cuba ha avuto più numerosi e frequenti contatti. Viene così messo in risalto l'originale contributo dato in ambito cubano all'Art déco. Una attenta perlustrazione della città, di musei e collezioni private, e una capillare ricognizione delle fonti e della bibliografia hanno permesso di elaborare un testo di carattere pienamente scientifico, ma scritto in modo tale da poter risultare di piacevole lettura anche per i non specialisti. Il libro presenta, inoltre, un ricchissimo corredo di immagini di altissima qualità, la maggior parte delle quali realizzate in una specifica campagna fotografica o tratte da riviste dell'epoca. Scienza e divulgazione si incontrano, dunque, armoniosamente, valorizzando lo straordinario legato culturale della magnifica Perla delle Antille.



ALESSANDRA ANSELMI, Storica dell'Arte, ha studiato all'Università di Roma La Sapienza e all'Università Autonoma di Barcellona. Ha conseguito numerose borse di studio presso prestigiose istituzioni italiane, spagnole, francesi e del Regno Unito, come l'École des hautes études hispaniques di Madrid e il Warburg Institute. Ha pubblicato monografie, curato libri e pubblicato numerosi saggi in riviste specializzate italiane e straniere. Ha partecipato a numerosissimi convegni in diversi paesi, tra cui Cuba. I suoi interessi di ricerca hanno riguardato inizialmente l'arte e la committenza nella Roma Barocca, i rapporti artistici tra Roma e Madrid nel Seicento e Settecento e la Calabria del vicereame spagnolo. Negli ultimi anni ha rivolto i suoi interessi di ricerca verso l'Art déco a L'Avana.



GARTAS

CORREOS DE



CUBA

CUTLER MAIL CHUTE CO.
ROCHESTER, N.Y.