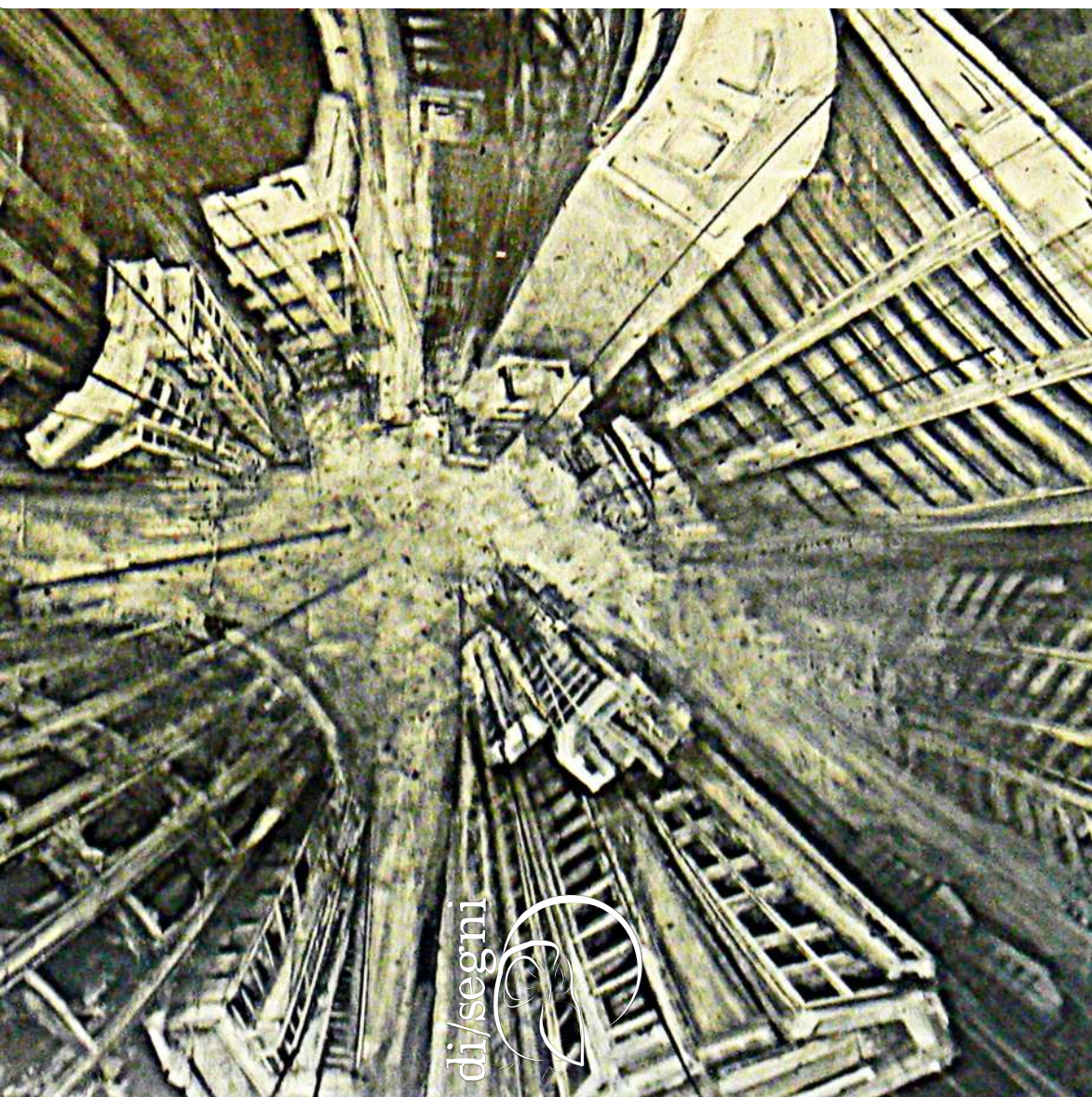


LA CONSEGUENZA DI UNA METAMORFOSI

Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

Giuliana Calabrese



di/segni



di/segni



LA CONSEGUENZA DI UNA METAMORFOSI

Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

Giuliana Calabrese

di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2016 Giuliana Calabrese
ISBN 978-88-6705-502-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Fabio Giampietro, *Colonna Vertigo* (2011)

n°17
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:
Raúl Díaz Rosales

Composizione:
Ledizioni

Disegno del logo:
Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI SETTEMBRE 2016

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Laura Scarabelli (coordinatrice)
Nicoletta Brazzelli Simone Cattaneo
Margherita Quaglia Sara Sullam

Indice

INTRODUZIONE.....	15
1. LUIS GARCÍA MONTERO E LA SCRITTURA DELL'ESPERIENZA.....	19
1.1. Profilo biografico e po/etico di un poeta «a pie de calle»	19
1.2. Granada democratica: la riattivazione di 'otra sentimentalidad'	31
1.3. 'Poesia dell'esperienza': la fortuna di un'etichetta.....	47
1.4. Dalla «poesia dell'esperienza all'esperienza della poesia»: la seduzione materiale dell' <i>Erlebnis</i>	55
2. IL SOGGETTO COME TERRITORIO E IL TERRITORIO DEL SOGGETTO .71	
2.1. La rappresentazione del soggetto nel territorio della finzione: dal confine autobiografico al confine dello spazio condiviso con il lettore.....	82
2.1.1. Un'autobiografia (pre)testuale	87
2.1.2. Meta poetica di un soggetto di carta.....	94
2.1.3. 'Io è un altro': il personaggio complementare	104
2.1.4. Il 'tu' lettore: creazione e condivisione di un territorio complice	121
2.2. Fisiologia di un 'soggetto di carta': Luis García Montero, «profesor en los cinco sentidos corporales»	128
3. «SEGÚN LA CURVA DEL ESPACIO»	167
3.1. «¿Sigue siendo mía esta ciudad?». Il <i>locus urbanus</i> del soggetto poetico postmoderno.....	168
3.1.1. «Granada es una rosa sin contorno, el pétalo que pisan la multitud y los desamparados»	177

3.1.2. <i>Madrid, città aerea di transizione</i>	195
3.1.3. <i>New York, o come appropriarsi della tradizione</i>	210
3.1.4. <i>Cittadino Luis García Montero</i>	229
3.2. Il vincolo della fluidità: il 'principio vitale' della postmodernità poetica.....	235
CONCLUSIONI: «Así que pasen treinta años»	261

BIBLIOGRAFIA..... 267

I. Luis García Montero	267
I.1. Opere dell'autore.....	267
a. Raccolte poetiche	267
b. Antologie.....	267
c. Traduzioni italiane di opere dell'autore	268
d. Romanzi.....	268
I.2. Articoli e scritti teorici	268
I.2. Bibliografia sull'autore.....	269
I.3. Poesia dell'esperienza e 'otra sentimentalidad'	280
I.4. Antologie di poesia spagnola contemporanea consultate	284
2. Riferimenti bibliografici generali	285

*Gracias, Compañero, gracias
Por el ejemplo. Gracias porque me dices
Que el hombre es noble.
Nada importa que tan pocos lo sean:
Uno, uno tan sólo basta
Como testigo irrefutable
De toda la nobleza humana.*

LUIS CERNUDA

*Esquilo: «¿Por qué debemos admirar a un poeta?»
Eurípides: «Por su inteligencia aguda, su sabio consejo
y porque haga mejores a los ciudadanos».*

ARISTÓFANES

INTRODUZIONE

Questo lavoro prende spunto dall'impegno civico assunto nell'ultimo trentennio da un versante della poesia spagnola, identificabile con la generalizzante etichetta di 'poesia dell'esperienza' e massimamente rappresentata dal granadino Luis García Montero.

Si può immaginare, e a ragione, che sulla base dell'opera di un poeta così attivo e influente nell'ambito delle lettere spagnole si siano avvicinati molti studi, più o meno approfonditi. Questa ricerca, dunque, vorrebbe rientrare nel novero dei lavori già esistenti, ma con una prospettiva di analisi testuale che riguarderà nello specifico i *topoi* letterari applicati dall'autore alla sua concezione di soggetto e di spazio poetico. Attraverso di essi, come cercherò di dimostrare in queste pagine, viene veicolato il grande messaggio di impegno civico e democratico che percorre l'intera poesia di Luis García Montero.

Seguendo il pensiero di Gaston Bachelard, di riferimento per parte di questo lavoro, «se esiste una filosofia della poesia, tale filosofia deve nascere e rinascere in occasione di un verso dominante, nella totale adesione a un'immagine isolata» (2006: 5). Ovviamente non è mia intenzione condurre una ricerca filosofica, ma in alcuni passaggi cruciali di questo studio risulterà utile rimettersi al fenomenologo per dimostrare come il passato archetipico e della tradizione letteraria risuoni nelle immagini poetiche più attuali e, in tale risonanza, la stessa immagine possa trovare una sonorità presente. Per determinare l'essenza e l'efficacia delle immagini poetiche elaborate da García Montero sarà dunque necessario sperimentarne la risonanza e studiare il momento in cui queste nascono nella coscienza del poeta come prodotto diretto dell'essere uomo percepito nella sua attualità; soprattutto, però, verrà studiato il modo in cui il poeta elabora consapevolmente tali immagini e l'effetto che l'intero testo, in quanto insieme di diverse immagini, crea. Risulterà evidente come questo effetto sia volto ad affermarsi quale «fenomeno di libertà», non solo formale ma anche – e soprattutto – ideologica:

Un verso notevole può avere grande influenza sull'anima di una lingua. Esso risveglia immagini cancellate e sancisce, allo stesso tempo, l'imprevedibilità della parola. Rendere imprevedibile la parola non vuol forse dire imparare ad essere liberi? [...] Un tempo, le Arti poetiche codificavano la licenza. La poesia contemporanea è invece riuscita a porre la libertà nel corpo stesso del linguaggio e la poesia finisce con l'apparire allora un fenomeno della libertà. (Bachelard 2006: 17)

García Montero, infatti, recuperando i *topoi* codificati dalla tradizione e rielaborandoli alla luce di una necessaria interpretazione storica della contingenza (secondo le linee teoriche della *otra sentimentalidad*), dà vita a un sistema poetico che dota il lettore di una profonda coscienza di libertà e autodeterminazione. È per questo motivo che propongo il mio lavoro come «conseguenza di una metamorfosi»: rifacendomi alle parole dello stesso Montero, secondo cui «toda obra artística es la consecuencia de una metamorfosis» (1996: 20), ho approfondito il modo in cui il poeta rielabora la tradizione con procedimenti artistici che trasformano i dati storici in eventi lirici e l'io biografico in personaggio letterario. Il poeta e professore Alberto Santamaría espone in questi termini il legame che unisce tradizione e soggetto poetico nello scenario della poesia spagnola attuale:

La poesía española de los últimos años ha desplazado las líneas tratando de superar viejas y conocidas dicotomías. Y lo ha hecho a través de, por un lado, la revisión del concepto de tradición transformándolo en tradiciones, es decir, volteándolo y extendiéndolo, y, por otro lado, a través de una búsqueda y exploración de una identidad difusa y distorsionada como es la del poeta. (2008: 9)

Come anticipavo, gran parte dei procedimenti artistici qui analizzati rientrano nella categoria dei *topoi*, ma vengono applicati alla contingenza post-moderna e attraverso di essa rielaborati dando luogo, perciò, a una breve «avventura nella storia delle idee», come ha suggerito Cesare Segre¹.

Dal punto di vista della metodologia prettamente formale, la mia ricerca si fonda sul ricorso a un aspetto della *Retorica della poesia* (1985) elaborata dal Gruppo μ e, nello specifico, verrà applicato il concetto di isotopia del contenuto, che il Gruppo μ recupera direttamente da Greimas quale «totalità di significazione postulata a proposito del messaggio» (1968: 52),

¹ Ha ben sottolineato Segre rifacendosi a Levin che i temi hanno la tendenza «ad assumere nel tempo significati sempre diversi [conferendo] allo studio della tematica un posto importante nella storia delle idee» e «i temi, come i simboli, [...] sono polisemi: cioè essi possono essere provvisti di significati diversi di fronte a situazioni diverse. È questo che fa di un'indagine sulle loro permutazioni un'avventura nella storia delle idee» (1992: 335).

notando come García Montero riesca a conferire un'evidente proprietà isotopica a gran parte dei suoi componimenti². Grazie all'individuazione degli assi isotopici predominanti nella poesia del granadino sarà dunque possibile rintracciare i motivi legati ai concetti di soggetto e spazio poetico che il poeta applica costantemente ai suoi testi e, una volta evidenziati, potranno essere interpretati in base alle teorie postmoderne a cui García Montero si affida nell'elaborazione del suo pensiero sulla poesia contemporanea.

Spostandosi, dunque, sul piano dell'analisi contenutistica, gli studi metodologici di riferimento saranno quelli sulle teorie del postmoderno elaborate da Fredric Jameson, Daniel Innerarity e soprattutto Jürgen Habermas per la sua prospettiva sulla postmodernità quale necessario recupero del progetto illuministico interrotto dal corso della storia. Come si potrà leggere nel primo capitolo, infatti, dopo una breve panoramica sulla personalità letteraria di Luis García Montero e sull'affermarsi della linea esperienziale nel panorama della poesia spagnola, il pensiero moderno si rivela preponderante nella poetica dell'autore, che sostiene che gli ideali che la poesia dovrebbe recuperare sono quelli di responsabilità e orgoglio per il contratto sociale, il tutto attraverso la forte rappresentatività finzionale del fatto poetico. Di conseguenza, come si vedrà, quella a cui Montero si affida non è una postmodernità fondata sulla soppressione del razionalismo umano e dei suoi sistemi educativi.

Lo spirito *ilustrado*, inoltre, risuona anche nei processi di costruzione del soggetto letterario, come illustrerò nel secondo capitolo. In questa sezione sarà evidente, peraltro, il debito metodologico nei confronti sia di Juan Carlos Rodríguez, il grande teorico della *otra sentimentalidad*, sia della studiosa argentina Laura Scarano – una tra i primi critici a offrire un'analisi diacronica dell'opera di Montero – e, nello specifico, le riflessioni dell'autrice sull'io poetico elaborato dalla poesia sociale e dalla linea esperienziale risulteranno imprescindibili per tracciare i contorni della persona poetica a cui García Montero ha dato voce. Dall'analisi dei motivi che il poeta applica alla costruzione del personaggio emergerà, oltre a un ritorno al realismo – in chiave postmoderna, come stabilirà il felice sintagma di Joan Oleza (1996) – anche la difesa di un'individualità fondata su vincoli storici e di un soggetto consapevole della propria responsabilità etica.

L'analisi dei *topoi* condurrà poi il discorso dal nucleo intimo del personaggio poetico al rapporto con l'«altro», passando attraverso il filtro corporeo, per essere infine applicato allo studio dello spazio letterario creato da García Montero. Nel terzo e ultimo capitolo la costruzione letteraria servirà a dimostrare come il *locus urbanus* della poesia del granadino, ormai di per sé trasformatosi in un luogo comune della sua poetica, in realtà non sia

² Ricordando, perciò, come l'isotopia non sia un elemento a sé stante, bensì una proprietà di certi enunciati in una data situazione culturale: «Contrariamente al campo semantico [...] l'isotopia non è un dato a priori, ma viene costruita ogni volta, secondo appropriate modalità, da un particolare discorso» (Gruppo μ 1985: 38).

soltanto un'ambientazione contestuale, bensì in esso viene racchiuso uno dei messaggi fondamentali – se non il principale – che Montero affida costantemente ai suoi versi, sempre più *comprometidos*³ e in linea con le proposte teoriche riguardanti gli spazi contemporanei avanzate da studiosi quali Zygmunt Bauman, Michel Maffesoli o Michel Foucault. Lo studio dei motivi accompagnerà dunque la chiusura di questo lavoro verso l'analisi della dimensione acquatica e dell'insieme dei *topoi* con cui García Montero veicola la sua concezione di poesia da nuovo spazio pubblico a fluido spazio di libertà di cui l'uomo contemporaneo dovrebbe pretendere di riappropriarsi.

3 Gli studi sul *compromiso* nella poesia spagnola ultima sono risultati di estrema importanza nella stesura di questo lavoro e, in particolare, saranno costanti i riferimenti a *Poesía en pie de paz*, di Luis Bagué Quílez, e a *El compromiso después del compromiso*, di Araceli Iravedra.

I.

LUIS GARCÍA MONTERO E LA SCRITTURA DELL'ESPERIENZA

I.1. PROFILO BIOGRAFICO E PO/ETICO DI UN POETA «A PIE DE CALLE»

Tra i poeti compresi nell'*Antología consultada de la poesía española 1968-1998*, pubblicata dalla casa editrice Visor per celebrare il numero 400 della Collezione di Poesia, Luis García Montero è stato colui che ha ricevuto il maggior numero di voti, come ricorda Laura Scarano (2004b: 16). Nel prologo all'imprescindibile antologia, Carlos Mainer sottolinea di García Montero la «condición de *poeta necesario*: puede que no el mejor, según algunos, pero sí el más representativo de un tiempo y el que más convincentemente ha sabido ponerlo en verso» (1998: 38).

Nelle pagine che seguiranno si vedrà emergere quasi con prepotenza la «presenza reale», come ama definirla spesso Scarano (2004b: 16; 2010: 122), di un uomo che nel 1998, in una nota biografica riportata nella stessa antologia menzionata sopra, si presenta in questi termini con un'ironica modestia:

Luis García Montero nació en Granada en 1958. Es profesor de Literatura Española en la Universidad de dicha ciudad, en la que se doctoró con una tesis sobre la época vanguardista de Rafael Alberti. Al principio de los años 80, bajo el magisterio del profesor marxista Juan Carlos Rodríguez, participó en el movimiento "La otra sentimentalidad", grupo político y poético, a mitad de camino entre Antonio Machado y Louis Althusser, que reivindicó el carácter histórico de la intimidad. Por esta concepción

de la lírica como reflexión moral se le suele incluir en la llamada “poesía de la experiencia”. Ha formado parte del consejo de redacción de las revistas *Olvidos de Granada*, *Renacimiento*, *Fin de siglo* y *Hélice*. Sus libros de poemas han recibido algunos premios: Federico García Lorca, Adonais, Loewe y Nacional. (Mainer 1998c: 661)

Sono numerosi i cenni biografici che il poeta dissemina nei suoi versi, a cominciare da quelli che descrivono i suoi primissimi momenti di vita:

Nací muy de mañana
a finales de un año con olor a tranvía,
un olor amarillo
como las flores del jardín
que no tuvo la casa de mis padres.
("1958", 2008: 25)

La malinconica intimità familiare racchiusa in queste parole si colloca nella centrale calle Lepanto⁴, a Granada. Primo di sei fratelli e figlio di Elisa Montero Peña e di Luis García López – tenente arruolato dal 1956 nella Compañía de Alta Montaña de Sierra Nevada⁵ –, ai passaggi più persona-

4 In *Luna del sur*, libro di brevi prose dal sapore pittorico dedicate alla città di Granada, Montero rievoca gli anni della sua infanzia con un percorso che comincia proprio dall'importanza che per lui ebbe la calle Lepanto, «una calle con nombre de batalla rentable, extraño caso en la historia de nuestra nación» (1992: 11). In strade del genere, continua il poeta, «envueltas ahogadamente por la espuma social del centro, uno aprende a escuchar el rumor de las ciudades, y yo recuerdo, como una prehistórica sensación infantil, descifrada desde la oscuridad cálida de la cama, el rumor de los lentos amaneceres de la calle Lepanto, los amaneceres de una ciudad provinciana que rayaba en los años sesenta. Quizá por flotar a las espaldas del Ayuntamiento de Granada, la calle Lepanto suponía también una versión abreviada de la posguerra [...] que alcancé a conocer de refilón, más por herencia que por biografía, y que secretamente empezaba a hundirse en su propia oscuridad» (cit.: 12).

5 Scrive lo stesso Montero di suo padre: «Mi padre llegó a Granada en 1956 destinado como teniente a la compañía de alta montaña de Sierra Nevada. Después de caminar todas las veredas y de escalar todos los picos de los Pirineos, decidió cambiar el Norte por las Nieves del Sur. Era uno de esos soldados que le daban color a los grandes Desfiles de la Victoria. cuando aparecían vestidos de un blanco pintoresco, en medio del uniforme caqui de los batallones de infantería, con los esquíes y los bastones a la espalda» (2003b: 109-110). Come si vedrà tra poco, il padre di Luis García Montero ha un ruolo imprescindibile per lo sviluppo della vena creativa del figlio, oltre a suscitare in lui molte altre passioni, tra cui quella per il calcio o per l'equitazione: «El gusto por los caballos en el tiempo libre responde a un estímulo familiar. Es el padre quien le anima a montar y fomenta la competición desde 1972 en la Real Sociedad Hípica de Granada, institución antigua, nacida en 1870 como club privado de la nobleza, con pistas en la vega, entre la ciudad y el municipio de Armilla» (Morante 2011: 17). A proposito del calcio, invece, Montero propone una riflessione quantomeno poetica: «El fútbol, igual que el arte, es una convención, un artificio. Sus reglas no se sufren por herencia de voluntades sagradas ni por los argumentos de un derecho natural escrupuloso; son reglas fabricadas para seducir, o sea, un punto de cruce entre el deseo personal más egoísta y la justificación imaginaria de que todo se desarrolla con imparcialidad» (1992: 23).

li integra quasi sempre i riferimenti al contesto storico: negli anni '60⁶ Granada è immersa nella placidità tipica delle città di provincia e la progressiva urbanizzazione inizia a conciliarsi pressoché senza attrito con la lunga tradizione rurale andalusa. Come si vedrà più avanti e come lo stesso Montero dichiara con un'indispensabile precisazione nel suo saggio *Los dueños del vacío*, «las anécdotas biográficas sólo adquieren sentido argumental al integrarse en una significación estética» (2006b: 58).

Così, la «presenza reale» acquisisce sempre più corporeità percorrendo tutte le tappe vitali che hanno formato l'uomo e il poeta, inevitabilmente legato all'ambiente granadino e alle grandi personalità letterarie che prima di lui lo avevano abitato⁷. Il fiume Genil, che scorre parallelo alla sua infanzia, diventerà un sostrato rivelatore, un «fértil humus», come scrive il poeta e amico José Luis Morante (2011: 16), da cui trarranno linfa versi e testi in prosa di Montero. Poco lontano dal fiume sorgevano le scuole dei Padres Escolapios, un'istituzione educativa di riferimento per il tessuto sociale di Granada che Montero frequenta dall'età di quattro anni e a cui rende omaggio con i versi

Los Padres Escolapios
 fueron una gaviota en busca de su mar
 y aletearon
 durante trece años
 en mi agua dormida.
 [...]

 Pero sería injusto
 no recordar aquí
 los ejercicios espirituales
 en los que el Padre Iniesta nos recordó a Bertol Brecht
 (“Asientos reservados”, 2008: 45)

6 «El espíritu del 18 de julio, que convirtió en cruzada el golpe militar de Franco, celebra en 1964 los “veinticinco años de Paz”, consigna propagandística que atribuye al régimen un período de bonanza económica y pacífica convivencia. La fortalecida dictadura soporta una mínima oposición interna; las voces discordantes viven en solitario desamparo» (Morante 2011: 14).

7 «Yo nací en Granada. Cuando empecé a buscar un mundo poético propio, después de la invitación anecdótica de Campoamor, parece lógico que fuese Federico García Lorca el primer poeta que llegara a impresionarme. Estaba poseído por la atmósfera lorquiana de una forma absoluta. Mis primeros poemas, esos que conserva una madre en una carpeta para guardar memoria de las inocencias de su hijo, están cargados de lunas que bajan a la fragua, de jinetes que nunca llegan a Córdoba y de gitanos que se pierden por los caminos nocturnos. Ahora considero que este tipo de posesión poética fue beneficiosa. Al tener a otro poeta como referente, uno se va formando su propia conciencia estética. Si me sonaban a García Lorca, las palabras estaban bien; si no me sonaban a García Lorca, eran palabras fallidas. Así aprendí que resulta imprescindible elegir las palabras, hay que tomárselas en serio, hay que mirarlas. Fue una primera conciencia de adolescente, un modo de empezar a definir el mundo propio, la música que va a consolidar las palabras de los poemas» (Montero 2004: 33)

Degli anni della prima giovinezza Montero ama ricordare le ore trascorse nella ricca biblioteca di casa, in cui, oltre ai tipici libri di avventura con cui si diletta e si formano gli adolescenti, faceva bella e utile mostra di sé *Las mil mejores poesías de la lengua castellana, 1136-1936: ocho siglos de poesía española e iberoamericana*, un'antologia curata da José Bergua per i tipi di Ediciones Ibéricas. Era abitudine del padre di Montero leggere ad alta voce lunghe poesie narrative tratte proprio dal florilegio e molte di quelle letture sopravvivono nello spirito creativo del giovane Luis, che inizia a sperimentare la scrittura di versi divertendosi a modificare i componimenti che, a suo giudizio, non avevano un lieto fine⁸.

Tra i molteplici incontri letterari – avvenuti attraverso le letture o di persona – che stimolano la creatività di Montero, è il 1976 l'anno che segna la prima, grande presa di coscienza poetica del giovane granadino: a Fuente Vaqueros, durante un atto commemorativo per la nascita di Federico García Lorca, il famoso 'El 5 a las 5'⁹, García Montero conosce Blas de Otero e riconosce in lui un possibile maestro grazie alla condivisione di uno spazio ideologico comune, lontano dall'estetismo che in quel momento imperava nella poesia spagnola e immerso con forza e impegno nel contesto sociale e nel costante divenire storico¹⁰.

Anche i convulsi anni successivi alla morte di Franco e che per Montero coincidono con l'inizio dell'università sono resi oggetto di versi che riflettono il clima culturale e politico del momento¹¹; dagli anni '70, inoltre, la città

8 Sono parecchie le occasioni in cui Montero ama ricordare le appassionate letture paterno; per un riferimento bibliografico preciso si possono consultare le pagine intitolate «Las mil mejores poesías» del già citato *Luna del sur* (43-45).

9 Poche volte, spiega Soria Olmedo, un evento tanto puntuale si adatta alla congiuntura storica – l'instaurazione della democrazia – in modo così perfetto da diventare punto di riferimento per la traiettoria letteraria di un paese. Nonostante fosse durato all'incirca trenta minuti, l'atto letterario ebbe un'ampia ripercussione nazionale e internazionale e acquisì un profondo significato simbolico per la città di Granada. Nell'invito a riunirsi a Fuente Vaqueros, i membri della commissione che aveva organizzato la commemorazione scrivevano: «Es nuestra intención romper allí, y para siempre, un silencio forzado hasta hoy. Y proclamar, con la fuerza de la solidaridad, el manifiesto de la reconciliación, que nos permita construir la España de todos y para todos los españoles». Inoltre, alcuni membri del gruppo culturale Colectivo 77, in particolare José Antonio Fortes, Álvaro Salvador e Andrés Soria Olmedo, ritenevano che «el 5 a las 5 vino a convertir en públicos a unos trabajadores de la cultura hasta entonces clandestinos» (Soria Olmedo 2000: 93-95).

10 Parecchi anni dopo, García Montero, che terrà sempre vivo il ricordo del fortuito e illuminante incontro, scriverà a proposito di Blas de Otero: «La obra de Blas de Otero nos permite comprobar que la poesía puede atender a las circunstancias concretas sin convertirse en un ejercicio circunstancial. Las respuestas al presente sirven con frecuencia para trascender hacia los debates más profundos de la conciencia poética. Dentro de la poesía española de posguerra hay más profundidad ideológica y más calidad de la que suelen admitir los que desprecian el compromiso político de sus autores. Cuando Blas de Otero escribió: "Si me muerdo, que sepan que he vivido, luchando por la vida y por la paz" estaba poniendo su voz en muchas llagas, en muchas heridas de carácter poco coyuntural» (García Montero 2004b: 25-36).

11 «Recién matriculados en la universidad / todos éramos humo. / El humo de las aulas clandestinas, / el humo de los libros prestigiosos, / el humo de la noche y ls hogueras / donde

di Granada diventa un fervido calderone culturale in cui pullulano iniziative come quelle del gruppo Colectivo 77, che si estenderanno alla pubblicazione della rivista *Letras del Sur*, a cui partecipano grandi personalità della letteratura quali Antonio Jiménez Millán, Justo Navarro o Andrés Soria Olmedo, tra gli altri. L'università di Granada, peraltro, istituisce un'Aula di Poesia e avvia una collana che diviene sede di pubblicazione delle opere insignite con il Premio Federico García Lorca.

Nelle aule dell'ateneo granadino è il professor Juan Carlos Rodríguez, teorico marxista della Letteratura, a consolidare nel giovane Montero lo spirito di lotta sociale, tanto da suscitare in lui la volontà di impegnarsi attivamente tra le file del Partito Comunista alle prime elezioni dell'epoca democratica. Sempre grazie all'ispirazione suscitata da Rodríguez, e soprattutto dai suoi contributi nell'ambito dell'analisi e della critica letteraria, di lì a poco viene plasmata la struttura della cosiddetta *otra sentimentalidad*, la proposta teorica e poetica che García Montero, insieme agli amici e poeti Álvaro Salvador e Javier Egea, lancia con dei veri e propri manifesti letterari dapprima dalla casa editrice granadina Don Quijote e poi dalle pagine del quotidiano nazionale *El país*¹².

Tralasciando ancora per qualche pagina il punto di svolta che la *otra sentimentalidad* costituirà nella poesia spagnola e tornando indietro di qualche anno al 1979, il creativo spirito poetico di Montero trova una prima conferma grazie al Premio García Lorca, che gli viene assegnato per la raccolta d'esordio *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*¹³.

Compongono il libro brevi poesie in prosa¹⁴ che nascono dalla dialettica tra materialismo e idea, tra il progresso, inteso come manifestazione emblematica dell'epoca moderna, e l'utopia, considerata la forza vitale dell'umanità. Suddivisi in quattro parti, i componimenti si susseguono senza titolo ma con epigrafi tratte da romanzi polizieschi di Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross MacDonald o Horace McCoy. Emerge, grazie a queste ultime, una sorta di parallelismo tra la figura dell'investigatore privato¹⁵ e quella

fuimos quemando / el misal, los temores, / costumbres todavía de posguerra, / inviernos y políticos / que a través de los años habían fermentado / su falta de color / en los televisores» ("La política", 1998a: 115).

¹² Vid. García Montero 1983d.

¹³ Dopo l'assegnazione del Premio, la raccolta viene pubblicata dapprima a Granada nel 1980 (Universidad de Granada, Colección Zumaya) e, nel 1994, viene inclusa in *Además* insieme a *En pie de paz* e *Rimado de ciudad* e pubblicata dalla madrileña Hiperión.

¹⁴ Tranne che in questa prima raccolta e nella sezione "Fragmentos recogidos de un epistolario" del libro *Diario Cómplice*, la poesia in prosa non è uno strumento espressivo tipico di Montero. Tuttavia, l'uso di questa forma letteraria, poi ripresa in *Balada en la muerte de la poesía* (2016), lo avvicina a poeti come Baudelaire, Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda.

¹⁵ Così Morante descrive i tratti tipici dei detective letterari, caratteristiche che, come si vedrà in seguito, condividono con il personaggio poetico di García Montero: «Son identidades que sondean espacios ocultos de la vida urbana, asienten únicamente a los impulsos de su libre albedrío y tratan con violencia matizada la hipocresía social que, tras los espejismos del bienestar, oculta procesos en descomposición» (Morante 2011: 16). Montero, infatti, scrive a

del poeta: se il primo entra in azione per risolvere i problemi che le forze dell'ordine non riescono ad appianare, il secondo indaga nei luoghi più intimi della sfera privata dell'essere umano affinché l'uomo per primo possa venirne a conoscenza e, magari, iniziare a comprendersi. Le poesie in prosa della raccolta creano una densa atmosfera di immagini oniriche – per riprendere le parole di Miguel Ángel García¹⁶ –, che si imperniano sul motivo della morte, per lo più violenta, e di un erotismo senza molte censure. Il tutto si svolge sullo sfondo urbano di New York, che da subito perde la qualità di contesto per trasformarsi in protagonista, mettendo in secondo piano il voyeuristico personaggio poetico del libro e condannandolo alla solitudine. García Montero in persona, anni più tardi, spiega che cosa aveva cercato di esprimere con questa raccolta, già insignita di un prestigioso premio eppure da lui considerata poco più che un libro giovanile, di avvicinamento alla letteratura, per quanto «querido» (1994b: 15): «Apoyado en citas de la novela negra, escribí poemas en prosa con la intención de reflejar la violencia de la gran ciudad, la marca de soledad que todos llevamos dentro» (*Ibidem*).

Nel 1980, mentre sta già componendo le poesie che andranno a far parte della sua seconda raccolta, *Tristia*¹⁷, scritta in collaborazione con Álvaro Salvador, García Montero si laurea e prosegue il suo rapporto con l'Università di Granada integrandosi al corpo docente come *profesor asociado*¹⁸. La sua decisione di dedicarsi all'insegnamento della Letteratura deriva proprio dalla fiducia nella possibilità di quest'ultima di rivendicare e continuare a professare la libertà ereditata dai versi dei grandi maestri del passato, soprattutto quelli appartenenti alla generazione del '27.

Rispetto alla prima raccolta, in *Tristia* si produce un cambiamento di tono dovuto all'allontanamento di Montero dall'irrazionalismo e dalle avanguardie, senza che questo significhi per il poeta un ripudio del suo esordio né delle fonti che lo avevano ispirato. Proprio grazie al confronto con Álvaro Salvador,

proposito della raccolta e del processo di ricerca investigativa che vi viene costruito: «Dashiell Hammett y Raymond Chandler contaban en sus relatos que lo normal es la violencia, la corrupción, las tramas secretas y el dinero sucio, a consecuencia de todo lo cual aparecieron los cadáveres en la vía pública. Y como los poderes públicos no suelen estar interesados en llegar hasta las últimas consecuencias, debe aparecer el héroe moderno y degradado, el detective privado dispuesto a recibir los puñetazos y a enamorarse de quien no debe. Alguien que investiga en lo privado, eso no se me escapa, para denunciar a su impureza, sus evidentes contactos con la suciedad pública. Un encajador, el olmo seco capaz de florecer un poco cuando todas las soledades de la gran ciudad se le echan encima y él sabe responder con dignidad sentimental y con frases lapidarias [...]. Glosando algunas de estas frases intenté crear una atmósfera de violencia urbana, aliñada con sus gotas de irracionalismo, sexualidad y psicoanálisis» (García Montero 1994: 14).

¹⁶ Cfr. García Montero 2002a: 70.

¹⁷ Pubblicata con uno pseudonimo che fondeva i nomi dei due poeti e amici: Álvaro Montero, 1982, *Tristia*, Melilla, Rusadir. Il giorno stesso della presentazione di *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, Montero legge già alcuni componimenti della seconda raccolta.

¹⁸ All'epoca si trattava di una carica equivalente a quella della figura del 'professore a contratto' nelle università italiane.

oltre a quello con Javier Egea, Montero inizia a sentire la necessità di dare voce a *otra sentimentalidad* che metta in dubbio le mitologie della purezza del soggetto poetico e dell'ideale dell'io romantico contro il sistema, e che proponga invece una definizione storica dell'individuo (soprattutto dell'individuo letterario). Più che alle avanguardie, dunque, adesso Montero guarda al pensiero poetico di Antonio Machado, all'evoluzione di Cernuda, a Blas de Otero, José Hierro o al cosiddetto *grupo del '50*. Ora lo scopo è quello di «reivindicar la intimidad como un territorio histórico, recuperar la mirada individual para la izquierda, sacar al realismo socialista de su irrealidad, poner en evidencia las contradicciones de la razón burguesa sin caer en el irracionalismo, y etcétera, y etcétera» (García Montero 1994b: 16-17). Con *Tristia*, perciò, Montero e Salvador iniziano a collocarsi al margine delle ormai stantie polemiche tra contentutisti della poesia sociale e formalisti veneziani per portare avanti i presupposti di *otra sentimentalidad* e tingere i versi di una melodrammaticità vicina al bolero o al tango, ma sviluppato in un contesto urbano, «en el privilegio de la periferia» (Soria Olmedo 1998a: 91). Le venti poesie con cui Montero contribuisce a *Tristia* costituiscono il versante della raccolta dedicato al sentimento amoroso e all'erotismo, ambiti messi a fuoco dietro l'obiettivo di un interrogativo previo: il dubbio riguarda i modi in cui poter parlare dell'amore nella contemporaneità e in cui dare corpo a un'educazione sentimentale – sempre che sia lecito e necessario farlo –, visto che è venuta meno la fiducia nell'altro. La mancanza di fiducia viene assunta a priori e ciò fa in modo che le parole dell'io poetico si carichino fin dai primi versi di una tristezza senza soluzione, che si accompagna sempre a un nostalgico e disilluso recupero del passato nella memoria. Il ricordo, infatti, comincia proprio dall'anno di nascita di Montero, collegato per analogia all'irruzione della modernità¹⁹. Con il continuo transito tra passato e presente si stabiliscono bilanci di quanto perduto, il tutto sempre inscritto in un contesto urbano, in questo caso invernale. Gli anni passati vengono riportati alla vita soffermandosi su una fotografia o con pause nel presente che spingono alla riflessione e al recupero del desiderio ormai trascorso.

Nonostante nel 1981 sia stato finalista al Premio Ciudad de Melilla, edizione vinta da Luis Rosales, secondo García Montero *Tristia* corrisponde ancora a un periodo di costruzione della sua personalità letteraria. È solo con la raccolta successiva, *El jardín extranjero* (pubblicato nel 1983), che il poeta sente di aver plasmato delle coordinate estetiche in cui si può riconoscere, riuscendo, peraltro, a scandire il percorso letterario a cui aveva dato vita da pochissimi anni con un ulteriore premio: il libro, infatti, nel 1982 viene insignito con il prestigioso Adonais.

Fin dal titolo la raccolta trae ispirazione dai versi di Pier Paolo Pasolini riprendendone un oggetto letterario, «il giardino straniero», appunto, conte-

19 «Los automóviles llegaron aquí un año de repente, / y con ellos el tiempo, / hacia mil novecientos / cincuenta y ocho entonces» (“Los automóviles”, 1999a: 15).

nuto nel componimento *Le ceneri di Gramsci* dell'omonima raccolta (Pasolini 1957: 71). In quegli anni, infatti, i giovani membri della *otra sentimentalidad* elevano il poeta italiano a simbolo di una «lucidez un tanto desolada que conducía al distanciamiento, a la elegía por un mundo en ruínas, a una apuesta moral que siempre tuvo en cuenta los signos de la crisis y el bagaje de la historia» (Jiménez Millán 1998b: 7). Nonostante la presenza di un io poetico ben definito, i componimenti delineano una memoria sentimentale, e in realtà anche collettiva, che si staglia sullo sfondo cittadino di Granada. Montero esplicita il nome del luogo non solo per i suoi abitanti, ma soprattutto per coloro che, senza esserci mai stati, si limitano a immaginarla in base alle romantiche e mitizzate descrizioni che se ne fanno nei libri.

Come si vedrà meglio in seguito, il 1982 è anche l'anno in cui Montero, insieme ai compagni Álvaro Salvador e Javier Egea, firma il *Manifiesto albertista* dedicandolo a colui che ritengono un maestro poetico e soprattutto politico, Rafael Alberti²⁰. Grazie agli anni di studio della sua opera, che convergeranno in un'accurata tesi dottorale (vid. García Montero 1986a)²¹, e, soprattutto, grazie alle ore trascorse in compagnia del gaditano, con il quale in poco tempo «resultó muy difícil mantener conversaciones de utilidad doctoral» (García Montero 2010c: 32), per Montero «Alberti pasó muy pronto a ser Rafael» (*Ibidem*).

Con i manifesti della *otra sentimentalidad*, il 1983 si affermerà come una delle chiavi di volta della poesia spagnola contemporanea; nella prossima sezione si potrà apprezzare la reale portata del movimento e il senso profondo delle parole scritte da Montero per dare voce alla “nuova poesia” che gli anni di studio e di frequentazione delle teorie marxiste della letteratura fanno maturare in lui.

Proseguendo con l'itinerario poetico e biografico di Montero, *Égloga de los dos rascacielos* rappresenta il recupero da parte del poeta granadino della tradizione garcilasista. Scritta nel 1984 come omaggio per il poeta granadino Pedro Soto de Rojas nel quarto centenario della sua nascita, nell'égloga di Montero il dialogo dei due pastori di Garcilaso e l'ambientazione bucolica vengono sostituiti dal contesto urbano e dal tormento di due grattacieli che si contendono l'attenzione di una cameriera. L'umorismo e l'ironia legittimano l'esistenza di un personaggio fittizio che, di volta in volta, può farsi portavoce dell'uno o dell'altro grattacielo. L'identità, dunque, non è più soltanto un concetto da problematizzare in relazione alla persona poetica o all'uomo concreto che scrive i versi, ma adesso l'identità inizia a essere anche quella della città, sempre più protagonista del mondo postmoderno.

20 Per la profonda amicizia e stima reciproca con Rafael Alberti e per il costante ricordo del maestro, Montero gli ha spesso dedicato saggi e memorie affezionate. Per una lettura delle vicende che portarono García Montero a conoscere Alberti e a interessare con lui un rapporto quasi fraterno si può fare riferimento al suo articolo *Las lecciones de Rafael Alberti* (2010c).

21 Poco dopo, inoltre, Montero cura l'edizione della sua opera poetica completa: Rafael Alberti, 1988, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 3 voll.

Come ricorda Morante (2011: 30), nell'autunno del 1984 la rivista *Olvidos de Granada* prepara un numero monografico dedicato alla generazione del '50²². Il 20 di novembre García Montero si reca a Madrid per incontrare il poeta Ángel González e raccogliere documenti e testimonianze su cui poter lavorare. Proprio quel giorno, come ama raccontare il granadino con una buona dose di nostalgia che accompagna sempre il ricordo di González, nella piazza che ospitava la sua residenza madrilena, Plaza San Juan de la Cruz, si erano riuniti alcuni esponenti dell'estrema destra per una commemorazione degli "anni trionfali". La sintonia con González nasce proprio nel momento in cui l'autore di *Tratado de urbanismo* accoglie Montero sull'uscio, invitandolo a entrare in tutta fretta per non correre il rischio di essere colpiti da una pallottola²³. Nel parnaso privato di Montero, pertanto, le grandi personalità della poesia spagnola hanno al contempo il volto di un amico e di un maestro.

La sensibilità urbana di García Montero prosegue nella sua raccolta successiva, *Diario Cómplice* (1987). In questo libro la città è il luogo in cui si liberano le passioni e in cui si può fare esperienza di qualsiasi tipo di emozione. Tuttavia, sebbene rivesta un ruolo primario, non è l'ambito cittadino a indossare le vesti da protagonista: infatti, non va mai trascurata la forma globale della raccolta, un *Diario*, appunto, in cui il soggetto poetico prende nota degli stati d'animo, dei ricordi e dei sogni suscitati dal sentimento amoroso. Nonostante abbia una forma diaristica, però, nella raccolta non si assiste a una semplice cronaca: l'io poetico medita sulle esperienze che vive e da queste cerca di prendere le distanze tramite il processo della scrittura. Di conseguenza, a imporsi è il ricordo, che al tempo stesso si presenta come un'evocazione fittizia del soggetto poetico che crea la sua storia nel momento esatto in cui prende nota dei suoi sentimenti. La complicità a cui allude il titolo, perciò, è quella del diario con se stesso, visto che lo spazio poetico plasma la storia sentimentale dell'io e viceversa, e in entrambi gli spazi – quello dell'amore e quello della letteratura – esiste un viaggio rischioso al di fuori di sé; è per questo che il "tú" poetico non è solo la figura amata, ma anche la poesia, i versi e le pagine concrete del libro.

Las flores del frío (1991), la raccolta successiva, segna i primi dieci anni di scrittura di García Montero. Con una chiara allusione a Baudelaire, fin dal titolo si registra un profondo sentimento di solitudine, dovuta in questo caso alle «relazioni sociali a contatto con gli oggetti lacerati della realtà» (Morelli 2012a: 5). Dice lo stesso Montero a proposito del suo libro e del 'freddo' che lo contraddistingue:

22 *Olvidos de Granada. Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, 13 (1984).

23 All'immensa e inesauribile fonte di ispirazione e affetto racchiusa nella persona di González, García Montero dedica una delle sue poche (tre, finora) incursioni nel campo della prosa narrativa costruendo per lui un ammirevole romanzo biografico, *Mañana no será lo que Dios quiera* (2009).

Confieso que vivo en la perplejidad. Yo ando por la calle, miro la vida, leo los libros y escucho las historias: encuentro un sinsentido que me da la razón, una fragmentación que no me engaña, porque la vida puede ser metáfora abstracta, pero el hecho de vivir impone sus facturas. Cuando más tarde me acerco al sentido, a las explicaciones, a las decisiones, todo me quita la razón. Por eso vivo en la perplejidad, quiero decir en el frío. El frío es para mí la soledad de una mirada, la consciencia de no habitar en la temperatura de las decisiones, el sentimiento de vivir en una sociedad donde el bien y el mal son códigos de cinismo, inexistencias, sombras borradas por los argumentos contundentes de la realidad. Los ojos del poeta, que no quieren integrarse en esta realidad prestada, deben acostumbrarse a las borraduras más que a las intuiciones, a las ruinas más que a los jardines. (1993a: 225)

Il 1993 si impone come una pietra miliare nella traiettoria poetica di Montero: la raccolta *Habitaciones separadas* vince uno dei più prestigiosi premi spagnoli di poesia, il Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe, e, inoltre, viene insignito con un secondo riconoscimento, il Premio Nacional de Poesía. Octavio Paz, presidente della giuria che attribuisce il premio al granadino, descrive la raccolta in questi termini:

Tono sostenido, poderosa nostalgia, emoción delicada que no alza la voz, poesía escueta, ceñida, *Habitaciones separadas* es la obra de un poeta joven, pero ya importante. La poesía de Luis García Montero indica una de las tendencias más valiosas de la lírica española contemporánea, esa línea que se ha llamado “poesía de la experiencia”. Podríamos llamarla también poesía de la vida, poesía que trata de explorar la realidad de todos los días, que colinda por una parte con lo maravilloso y por otra con lo cotidiano. Es un libro lleno de emociones en el cual, estoy seguro, los jóvenes van a reconocerse. Pero no sólo ellos, todos nosotros podemos reconocernos en muchos momentos de este libro escrito en versos diáfanos y al mismo tiempo inteligentes. (1998: 33).

Già nel libro precedente Montero era riuscito a raggiungere un solido equilibrio dialettico tra gli insegnamenti della quotidianità e un certo intimismo riflessivo; in *Habitaciones separadas* quest'ultimo polo viene accentuato con echi neoclassici e con diversi motivi amorosi, tuttavia quel che più attira l'attenzione è la portata sociopolitica che la raccolta si propone, confermando dunque le rapide incursioni in questo campo che l'autore aveva

soltanto accennato nelle opere anteriori. Inizia a prendere corpo, pertanto, una dimensione etica della scrittura, che in letteratura presuppone sempre «una elección costosa y poeticamente radical. Esta propuesta, [...] alcanza aquí mayor protagonismo que antes, entre otras cosas, por el contrapunto temático del desengaño, que crece de acuerdo con la entrada en “otra edad”» (Díaz de Castro 1996a: 22).

Dal 1994 entra a far parte della vita di Montero la scrittrice Almudena Grandes, il «tú esencial», come lo definisce Morante (2011: 42), la cui presenza sembra avvertirsi nei versi di *Completamente viernes*, la raccolta che García Montero compone tra il 1994 e il 1997.

Confermando la dimensione di «otro amor» e «otro tiempo» (García Montero 1994a: 12) in cui si situano i componimenti di questa nuova raccolta, *Completamente viernes* si propone come libro d'amore che rifugge gli schemi retorici tradizionali per dare vita, ancora una volta, a un'esperienza vissuta, in questo caso quella amorosa, modellata attraverso la scrittura:

Si el amor, como todo, es cuestión de palabras,
acercarme a tu cuerpo fue crear un idioma.

(“El amor”, 1998a: 80)

Le parole, dunque, sono una delle cifre in virtù delle quali si può plasmare il sentimento perché, grazie alla definizione degli elementi quotidiani, si può dare vita a una sorta di inventario che riflette il mondo esistente nella coscienza del poeta, una cosmovisione in cui l'amore o la persona amata intervengono per confermare o modificare il modo di dare nome alle cose e, dunque, il modo di conoscerle. Oltre alle parole, però, l'altro agente da considerare è il tempo. La dimensione temporale, che nella raccolta si compone di giorni della settimana, mesi e stagioni concreti, trasforma il sentimento amoroso in un processo cronologico. Come illustra Ángel González (1998: 109), nella loro reiterazione gli elementi temporali acquisiscono un valore allegorico: il lunedì è il «buitre de los días laborales» (García Montero 1998a: 15), l'inverno è il tempo che «hiela las canciones» (39), e il venerdì diventa il simbolo della felicità, trasformandosi da *completamente viernes* a «completamente tú, / mañana de regreso / el buen amor / la buena compañía» (60). Nonostante la completa devozione amorosa, il poeta non perde di vista quel che accade intorno a sé e alla “Casa en rebeldía” (47-48) dei due amanti: l'ormai consueto paesaggio urbano e la varietà di oggetti che compongono la quotidianità – automobili, lavastoviglie, telefoni, rampe di scale, ventilatori o autobus – non sono soltanto lo sfondo di un'esperienza amorosa, bensì ne diventano parte costitutiva. La realtà tangibile, dunque, come il tempo o come le parole, è la terza delle proprietà irrinunciabili di un amore concreto.

L'imprescindibilità che García Montero ha ormai raggiunto nella poesia spagnola contemporanea assume una forma definitiva con il numero mo-

nografico che la rivista *Litoral* gli dedica nel 1998. Sotto il coordinamento di Antonio Jiménez Millán, a scrivere gli articoli che compongono il numero sono quasi tutti poeti o studiosi che con García Montero hanno costruito negli anni un profondo rapporto di amicizia e che occupano un posto privilegiato tra le *Complicidades* a cui allude il titolo del monografico.

Le percezioni concrete della realtà che hanno accompagnato i versi di *Completamente viernes* diventano meditazione introspettiva nella raccolta successiva, *La intimidad de la serpiente* (2003). Come illustra Luis Bagué Quílez (2006: 311), i versi del libro traggono ispirazione dall’“effetto duemila” e coinvolgono il lettore nelle inquietudini che appesantiscono gli inizi del nuovo millennio: il venir meno delle certezze che si ritenevano consolidate, l’egemonia del consumismo e l’allettante ma altrettanto ingannevole richiamo della globalizzazione. Sebbene non costituisca un punto di rottura con la scrittura precedente, questa nuova raccolta richiede un’analisi più profonda delle contraddizioni che si fanno spazio tra gli ormai abituali elementi quotidiani. Alla chiave interpretativa dell’*intimidad*, uno dei temi più frequenti a cui si aprono i versi di Montero, adesso si accosta la presenza allegorica del serpente, «que actúa como una máscara subjetiva que le permite al autor cierto distanciamiento para rastrear las huellas del yo histórico o del yo en la historia que retrata el poemario» (Bagué Quílez 2006: 312). Nelle sei parti che compongono il libro l’io poetico esprime un bilancio sulla sua vita lungo i diversi “Cambios de piel” che lo accomunano al rettile, privando però quest’ultimo della connotazione negativa a cui le scritture bibliche l’hanno da sempre relegato: il serpente di Adamo ed Eva non è più l’istigatore del peccato, bensì è l’agente esterno che favorisce la conoscenza del Bene e del Male, così come il soggetto poetico, con i suoi versi, favorisce la comunione tra l’esperienza estetica e l’esperienza soggettiva e permette ad autore e lettore di sancire un patto di conoscenza. Nonostante l’io poetico non cambi di molto rispetto alle raccolte anteriori – sebbene anch’egli, come il poeta, diventi sempre più maturo – si vede come sia in realtà il contesto, soprattutto quello sociale, a reclamare attenzione e urgenza.

Dal 1994 la nuova dimensione familiare aveva portato García Montero ad alternarsi tra Madrid e Granada, dove continua a insegnare fino al 2008, quando, per una tristemente nota disputa giudiziaria con il collega revisionista José Antonio Fortes, il poeta granadino fa della capitale il suo domicilio permanente rinunciando alla cattedra. È sempre nel 2008 che, racconta Morante, «la Residencia de Estudiantes de Madrid llena el aforo de su sala de conferencias en la presentación del poemario *Vista Cansada*» (2011: 58). In questo libro il soggetto si ricolloca sulla traiettoria biografica, sentimentale e familiare e propone la necessità di una riflessione intima, vista la coincidenza con i cinquant’anni del poeta. Alla riflessione si accompagna la malinconia, sia per il passato, sia perché lo sguardo è «stanco di vedere» la debolezza e le ideologie erronee del presente. Ciononostante, il disturbo

reale dell'“occhio pigro” che dà titolo alla raccolta, non porta Montero a distogliere la vista dalla società, denunciando la frequente mancanza di etica e coscienza critica.

La distanza nel tempo si fa sempre più breve e, per il momento, non restano che due raccolte ancora da menzionare. Con *Un invierno propio* (2011) si resta sulla traiettoria personale che aveva ripreso *Vista cansada*, ritornando, però, anche alle inquietudini verbali suscitate da *Completamente viernes*: questa volta, alla conoscenza derivante dalla definizione del mondo, si aggiunge la difficoltà insita nella lingua, patria del poeta ma al contempo causa di disordine («Los idiomas persiguen el desorden que soy, / y así los predicados de altas temperaturas/ y los verbos de nieve / me tratan sin piedad / igual que a los sujetos derretidos. / No me resulta fácil, / pero a veces entiendo / la nostalgia del orden que tienen mis poemas», 20). Si comprende proprio da questo verso come il linguaggio più semplice non sia quello verbale, bensì quello nato dall'immaginazione poetica, che si estende ben al di sopra delle lingue del mondo. Nelle portentose combinazioni del linguaggio, dunque, il poeta trova la libertà che manca quando ci si adegua a una lingua sterile e tecnocratica e che non si è disposti a fare propria. «Antes de deshojar las palabras comunes / necesito la rosa de la noche / que tiembla en mi silencio» (88): se il poeta decide di esiliarsi da alcune parole inutili può sempre confidare nella sua coscienza, da lui stesso intesa come «la capacidad de los ciudadanos para mantener la libertad intelectual y la singularidad individual en medio de los arrasadores procesos de homologación que constituyen la sociedad contemporánea» (García Montero 1987b: 9).

All'agosto 2013 risale *A pie de calle*, una breve pubblicazione composta da sei poesie. Con la consueta lucidità critica, il poeta si batte ancora contro la tossica “lingua dei barbari”, che nel turbine della crisi economica europea non fa che ripetere parole quali «prima de riesgo, bonos, rescates, intereses, / banqueros, fondos de inversiones». A questi sentimenti si aggiunge, però, anche un'impetosa indignazione generata sempre dalle cause economiche che in Montero fanno sorgere l'impressione di aver perduto perfino il suo paese («Yo tenía un país que se llamaba España. / No están dejando nada, nada, nada»), ma anche dalle purtroppo consuete ingiustizie politiche e giudiziarie, che lo portano a dedicare il terzo componimento al famoso giudice Baltasar Garzón. A offrire un'ancora di salvezza, come sempre nelle sue raccolte, ritorna ancora una volta l'amore, ma ancor di più la fiducia riposta nello sguardo limpido dei giovani disobbedienti, in cui tutto sembra avere senso.

1.2. GRANADA DEMOCRATICA: LA RIATTIVAZIONE DI 'OTRA SENTIMENTALIDAD'

Sono trascorsi ormai più di trent'anni da quando i poeti Álvaro Salvador, Javier Egea e Luis García Montero pubblicano nella collana *Los Pliegos de*

Barataria della Editorial Don Quijote di Granada i manifesti della *otra sentimentalidad*, seguiti da una contenuta proposta antologica delle loro poesie (*La otra sentimentalidad*, 1983). Trent'anni in cui la posteriore etichetta di *poesía de la experiencia* – applicata alla corrente che scorre parallela in tutta la poesia peninsulare fino a unirsi alla *otra sentimentalidad*, come una specie di «confluencia de arroyos»²⁴ – si è affermata quale punto di svolta della poesia spagnola contemporanea, almeno fino agli inizi del XXI secolo, da quando il paradigma esperienziale sembra essersi esaurito.

Per delineare l'andamento della *otra sentimentalidad* e poi della *poesía de la experiencia*, sarà opportuno, però, procedere con ordine.

L'etichetta di *otra sentimentalidad*, secondo Soria Olmedo creata su misura per la critica sempre affamata di categorizzazioni e, per giunta, etichetta «muy laxa como manifesto de grupo, indicadora, todo lo más, de una actitud moral» (1998b: 29), riunisce sotto di sé la proposta poetica di un gruppo di giovani granadini, che agli inizi degli anni Ottanta sono legati, ancor più che dalle aspirazioni letterarie, dall'amicizia e dall'impegno politico. Come afferma Díaz de Castro (2003: 11), il futuro sviluppo dell'opera di ciascuno dei membri e, nello specifico, dei tre esponenti che firmano il manifesto letterario – Luis García Montero, Álvaro Salvador e Javier Egea – dimostra che dietro la fortunata etichetta di gruppo c'è una grande cultura letteraria e la profonda consapevolezza delle relazioni tra letteratura e ideologia e tra poesia e storia. Oltre alla formazione personale e letteraria di Egea, Salvador e García Montero, però, non va trascurato che è soprattutto il fervido ambiente culturale granadino ad agevolare l'emergere e il consolidarsi del gruppo poetico.

Nei primi anni '70, per esempio, a Granada vedono la luce riviste letterarie quali *Tragaluz*, diretta dal poco più che diciottenne Álvaro Salvador, e *Poesía 70*, alla quale collaborarono giovani come Fanny Rubio, José Carlos Rosales, Justo Navarro o Joaquín Sabina, tutte persone che in seguito si avvicinano, chi più chi meno, alla *otra sentimentalidad*. Circolano, inoltre, la pubblicazione periodica semiclandestina *Kah-me*, curata da Justo Navarro e José Carlos Rosales, e l'antologia *La poesía más transparente*, con testi di Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán e Antonio García Rodríguez, tra gli altri, e pubblicata dal già citato gruppo culturale Colectivo 77²⁵. Come

24 «Pero además por una cuestión tan clara como que la otra sentimentalidad se hubiese ido extendiendo como una mancha de aceite, casi siempre bajo el marbete de poesía de la experiencia, no sólo por el resto de Andalucía sino por Cataluña, Galicia, el País Vasco, etc. [...] No es que el experiencialismo surgiera de la otra sentimentalidad, en absoluto, es que era como una especie de confluencia de arroyos. Pero insisto en que esa confluencia desbordaba los diques. Y de ahí la inesperada y casi incomprensible contraofensiva o cruzada que se desencadenó contra el experiencialismo» (Rodríguez 1999: 21).

25 Nel prologo all'antologia menzionata, il Colectivo 77 si impegna a ribadire il vincolo che unisce l'avanguardia letteraria a quella politica: «Nuestra poesía va a ser una poesía en libertad frente a todo y frente a todos. Sin caer en la tentación de construir una vanguardia vamos a dejarnos caer en los brazos de la “vanguardia” que, desde ya, somos» (cfr. Soria Olmedo 2000:

già menzionato, in quegli anni viene istituito il Premio García Lorca e nel 1978 Álvaro Salvador, già membro del Colectivo 77, fonda la rivista letteraria *Letras del Sur*, alla quale collaborano personalità quali Juan Carlos Rodríguez, Javier Egea o Antonio Jiménez Millán.

Alcuni degli stessi protagonisti della scena letteraria granadina dell'epoca, Antonio Jiménez Millán e Álvaro Salvador per la precisione, curano la *Antología de la joven poesía andaluza*, che nel 1982 viene pubblicata come numero della rivista *Litoral*. Il fattore più importante per il consolidarsi della *otra sentimentalidad*, però, è forse la fondazione nello stesso anno della rivista *Olvidos de Granada*, pubblicata fino al 1987 sotto la direzione di Mariano Maresca e poi, dal 1990, sfociata ne *La fábrica del sur*, sempre diretta da Maresca. Attorno a tale pubblicazione²⁶, impreziosita dai progetti grafici del pittore Juan Vida, gravitano tutti i poeti che, in un modo o nell'altro, sono legati alla *otra sentimentalidad*; il numero XIII, secondo Díaz de Castro (2003: 13) il più importante della pubblicazione, è il già citato *Palabras para un tiempo de silencio*, rendendo in questo modo esplicita la sintonia letteraria e la riflessione metapoetica che legano i giovani componenti del gruppo granadino alla generazione di Ángel González e Jaime Gil de Biedma.

Secondo alcuni²⁷ è opportuno prendere in considerazione anche altri dati, apparentemente di minore importanza, che testimoniano l'attivismo culturale dei membri del gruppo, oltre all'imprescindibile ruolo giocato dal contesto cittadino.

In primo luogo, a ulteriore dimostrazione della comunanza di gusti intellettuali, che in questo caso si uniscono a una certa ispirazione musicale, va menzionata la pubblicazione nel fecondo 1982 del volume *Granada tango* a cura dell'esule argentino Horacio Rébora. Lo compongono tre brevi introduzioni – di Luis García Montero, Mariano Maresca e dello stesso cu-

94-95). Secondo i membri del gruppo culturale, l'idea dei collettivi di poesia e di narrativa giovane, o dei collettivi letterari in generale, si impone come una necessità ideologica: è opportuno portare avanti la ribellione delle avanguardie storiche, che propugnavano l'inutilità dell'arte in una società meccanizzata; di conseguenza, l'arte sarebbe stata utile per un'altra società futura in cui l'uomo avrebbe acquisito un'altra dimensione o si sarebbe riappropriato della sua dimensione umana (cfr. Soria Olmedo 2000: 94-95).

²⁶ Come spiega Soria Olmedo, «la revista más importante de la década, sin embargo, no publicó poemas, salvo al final: *Olvidos de Granada*, editada por el Área de Cultura de la Diputación, alcanzó tres números en una primera etapa diseñada por Juan Vida y con Juan Manuel Azpitarte, Luis García Montero, Mariano Maresca, Antonio Muñoz Molina y Horacio Rébora en la redacción. Durante la segunda época salieron 17 números desde noviembre de 1984 hasta mayo de 1987. La dirigió Mariano Maresca, con un consejo editor en el que figuraron Juan Manuel Azpitarte, Juan Calatrava, Luis García Montero, Rafael Juárez, Ignacio Mendiguchía, Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Rosales, Álvaro Salvador y Andrés Soria Olmedo, más una redacción de quince miembros y una amplísima nómina de colaboradores. En su transcurso mantuvo muy en vilo el debate cultural contemporáneo, a la altura de una ciudad europea, histórica y universitaria en un país democrático e ilusionado con la transformación que podía proceder de la izquierda (en 1982, el PSOE ganó las elecciones con un altísimo apoyo popular)» (Soria Olmedo 2000: 116-117).

²⁷ Vid. Díaz de Castro (2003) e Soria Olmedo (2000).

ratore, Rébora –, un denso saggio di Juan Carlos Rodríguez, intitolato *Del primer al último tango. (Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana)*, e una serie di componimenti creati dai giovani granadini in occasione di un concorso di testi da mettere in nota proprio per il tango. Arricchiscono il volume un'antologia di brani storici, alcune composizioni di Benedetti, Cortázar e Daniel Moyano, in seguito musicate, e da ultimo un dettagliato glossario. Andrés Soria Olmedo sottolinea l'importanza della pubblicazione con queste parole:

Más allá del desdén de los elegantes y la condescendencia de los populistas al uso, se reivindicaba la complejidad de un género poético que extrema las contradicciones de la ideología melodramática de la sensibilidad y da sitio al cuerpo y al barrio en una “épica seca” que exige el respeto a su verdad y ofrece el camino para una poesía posible, un paso más lejos del tratamiento irónico de la copla que brindaba, por ejemplo, el Vázquez Montalbán de *Una educación sentimental*. (2000: 120).

La carica melodrammatica del tango ricrea in ambito poetico, come si è detto prima, emerge proprio in quell'anno anche nella raccolta *Tristia* di García Montero e Álvaro Salvador, a conferma del grande potenziale di ispirazione suscitato dalla sfera musicale e, in particolare, dal genere argentino, che rende possibile una «escritura del cuerpo» e un serio ritorno al materialismo della scrittura (cfr. Rodríguez 1999: 44): inizia perciò a profilarsi un «verbo hecho tango» (Gil de Biedma 2010: 213), in contrasto con la purezza poetica che il ventennio appena trascorso aveva imposto alla poesia spagnola.

C'è un evento preciso, però, che fa del 1982 l'anno decisivo per il consolidamento della *otra sentimentalidad*: con un atto pubblico organizzato da Luis García Montero e Javier Egea nel bar La Tertulia, il 12 maggio viene celebrato ufficialmente il ritorno di Rafael Alberti nella città di Granada²⁸.

Il saluto al poeta prende forma nel *Manifiesto albertista* (1982), uno spensierato e ludico omaggio che sottolinea la vitalità, la sensualità e la resisten-

28 In realtà, Alberti aveva fatto ritorno nella città andalusa il 24 febbraio 1980. In un suggestivo articolo, Araceli Iravedra descrive l'entrata di Alberti a Granada in questi termini: «Saldaba así una vieja deuda consigo mismo y con el amigo Federico, y convertía en realidad una voluntad vuelta obsesión y expresada de forma recurrente en su poesía. Por utilizar una fórmula de Sanguinetti luego recuperada para la poesía de Alberti, esta elegía (“Nunca fui a Granada”) convertida en himno (“Entraré en Granada”) que compendia la célebre “Balada del que nunca fue a Granada”, se erigió en un símbolo de la España del exilio y acabó por encerrar un grito provocador, trasunto de la esperanza en la libertad democrática. [...] En efecto Rafael entra en Granada, y los poetas granadinos, en particular el círculo marxista en el cual se gestaría lo que a comienzos de los ochenta iba a llamarse “la otra sentimentalidad”, arroparán al maestro en este ingreso soñado. Muy pronto la estrecha relación del viejo poeta con los jóvenes hará mucho por restituir la dramática pérdida de su compañero generacional, gracias a la complicidad de una nueva amistad en la que se confunden las afinidades políticas y las devociones poéticas» (Iravedra 2007a: 21).

za del messaggio poetico del maestro gaditano (cfr. Díaz de Castro 2003: 14-15). Il significato dell'atto e del *Manifiesto*, però, risiede soprattutto nel valore simbolico e rivoluzionario che Rafael Alberti e la sua opera rappresentano all'epoca per i giovani poeti di Granada. Con le parole di Díaz de Castro, infatti, la riflessione teorica della *otra sentimentalidad*

dio lugar a una forma de acercamiento a Rafael Alberti que buscaba trascender las influencias para centrarse en lo que la etapa creativa que inició el poeta a partir de 1930 seguía significando, con Antonio Machado, con algunos poetas del cincuenta, para la escritura de una poesía del presente acorde con sus planteamientos estéticos (Díaz de Castro 2005: 220).

Rafael Alberti, dunque, diventa per i giovani poeti del gruppo un riferimento politico e insieme un modello poetico di alto senso civico, «una leyenda viva de signo solo parangonable al que durante la posguerra española había alcanzado Antonio Machado» (Iruvredra 2007: 22)²⁹. Alberti, infatti, è uno degli ultimi poeti per il quale è ancora lecito usare il binomio “poesia politica”, perché i suoi versi riportano a un'epoca in cui sia la poesia sia la politica esistevano realmente, come afferma Juan Carlos Rodríguez (2003). Del resto, il *Manifiesto albertista* già dal titolo e da alcuni passaggi che propongono formule riprese dal *Manifiesto del Partido Comunista* di Marx ed Engels, o dalla poesia di Alberti *Un fantasma recorre Europa* – citazione dell'incipit dello stesso Manifesto Comunista –, non lascia dubbi su come l'omaggio ad Alberti debba essere interpretato. Tuttavia, la sfumatura di “poesia politica” che alla *otra sentimentalidad* interessa recuperare non riguarda tanto i temi o i contenuti politici espressi da Alberti, quanto piuttosto la sua proposta politica nata da un interrogativo sull'io poetico. Secondo Juan Carlos Rodríguez³⁰, infatti, è attorno all'“io” e alla sua messa in discussione che nasce la vera poesia politica, soprattutto quando l'incertezza non riguarda soltanto l'io poetico ma anche il linguaggio che lo rappresenta.

29 Prosegue la studiosa ripercorrendo gli anni di più concreta formazione di coscienza politica di Alberti, da quando, nel 1930 è un attivo militante del Partito Comunista e collabora con il Fronte Popolare; durante la guerra civile, poi, è segretario dell'Alleanza degli Intellettuali Antifascisti e prosegue nella sua difesa della libertà e della memoria della Repubblica anche dal suo lungo e combattivo esilio. Com'è noto, la ferma determinazione politica e rivoluzionaria si traduce in un cambio di rotta anche dal punto di vista poetico: dal 1931 il poeta sancisce la fine del suo rapporto con l'avanguardia per dirigersi verso una poesia dal forte impegno civile, al servizio della rivoluzione spagnola e della classe proletaria internazionale.

30 Con la sua consueta capacità di coinvolgimento, Rodríguez spiega come Alberti metta in dubbio lo statuto dell'io poetico a partire dalla raccolta *De un momento a otro*: «Fijémonos: primero se nos habla de cómo se nos construye el yo desde dentro. Son los poemas sobre la familia y la escuela. Después se nos habla de cómo se nos construye el yo desde fuera: de ahí su rechazo al imperialismo yanqui y al modo de vida americano (que llegará al sarcasmo final en su rechazo a la Coca Cola: un refresco que calienta la cabeza). Y finalmente se nos habla de ese yo inmerso en el combate de la batalla de Madrid, la capital de la gloria» (2003: 110).

Come si vedrà in seguito, quelle sull'io poetico sono riflessioni fondazionali per il gruppo di Montero, Egea e Salvador, e che in Rafael Alberti avevano preso forma per la prima volta anche in materia di distinzione tra sfera pubblica e privata. Secondo Alberti, infatti, lo statuto dell'io poetico è precario perché quest'ultimo si costruisce e si esprime con un linguaggio intimo, "familiare" dice il gaditano, che contrasta con la lingua di classe o della società. La convinzione che la lingua dell'io poetico, però, debba essere quella più intima, altro non è che un'ideologia borghese. È proprio contro questo luogo comune che Alberti prende posizione, quasi inconsapevolmente, proponendosi così di rompere la barriera tra privato e pubblico con un linguaggio poetico familiare e sociale al tempo stesso. L'azione politica di Alberti, dunque, prende forma a partire dall'io.

Cinque anni dopo, nel 1987, l'esempio poetico e politico del gaditano viene rievocato nell'antologia *1917 versos*, pubblicata dalla madrilenza Vanguardia Obrera per il settantesimo anniversario della Rivoluzione Russa. Sei membri della *otra sentimentalidad* – Javier Egea, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado e Javier Salvago – riuniscono i loro versi in segno di protesta contro la permanenza della Spagna nella NATO³¹, sotto l'egida dell'ultima terzina della poesia di Alberti "Si proíbise buttarre immondezze" della raccolta *Roma, peligro para caminantes*, che apre l'antologia insieme al prologo di Benjamín Prado intitolato proprio «La otra sentimentalidad»³².

Tornando indietro di qualche anno, altre pubblicazioni come i quaderni letterari della serie "Romper el cerco" o le poesie di García Montero riunite

31 Con una buona dose di malinconia, da lui stesso confessata, e, forse, di disillusione, scrive Montero ventisei anni dopo il referendum che il 12 marzo 1986 sanciva la permanenza della Spagna nella NATO: «El referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN demostró que los poderes económicos y mediáticos pueden hacer cambiar en un mes la opinión de un país. Hice campaña contra la OTAN, y desde entonces tomé la costumbre de coleccionar las chapitas que se venden en las manifestaciones y en los mítines. OTAN no, bases fuera y salga el sol por Antequera, no al cierre de Astilleros, no a la guerra, no al terrorismo, sí a los vascos, contra la siniestralidad laboral... Todo se ha ido quedando en una caja pintada de azul, que es como una balsa, una memoria de madera que flota sobre los días, las tormentas y los olvidos, y busca puerto en un rincón de la estantería de mi despacho. La caja de las chapitas guarda estratos geológicos de una fraternidad combativa. [...] La caída del muro de Berlín pudo suponer el final del siglo XX, pero significó para mí mucho menos que el referéndum sobre la OTAN. Descubrí con él la enfermedad del siglo XXI: la imposibilidad de la política y de la democracia. Por eso mi melancolía es a veces optimista, porque no se relaciona con cosas que afectan al pasado, sino al futuro. [...] Ya sé que se trata de diálogos con la nada, razones de un fantasma. Para tener la sensación de que existo, de que no soy pura transparencia, necesito abrir mi memoria de madera y colocarme en el pecho una de esas chapitas que defienden con coraje la posibilidad de un país laico, socialista y republicano» (García Montero 2012b: 197-200).

32 Scrive Prado in tale documento: «Seis jóvenes poetas [...] ofrecemos aquí una antología de poemas, algunos publicados en nuestros libros, otros inéditos. Trescientos diecinueve versos de cada uno de nosotros, a los que se suman los tres de Rafael Alberti, capitán imprescindible de nuestros ejércitos, con que se abre, de forma luminosa, el volumen, completándose así la cifra de 1917, que es un número que nos gusta» (Prado 1987: 9).

nella raccolta *En pie de paz* sono la conferma della compenetrazione di attivismo politico e creazione poetica del gruppo che si è ormai consolidato. Scrive a tal proposito Araceli Iravedra:

lo cierto es que estos autores prefieren aplicarse a la tarea de investigar en las raíces ideológicas de la propia sentimentalidad trabajando sobre el material mismo de la experiencia cotidiana, y a este propósito responden la mayor parte de sus versos: versos formulados por un personaje ético que toma postura ante la realidad y arriesga una lectura del mundo, y en el que confluyen inextricablemente peripecia personal y memoria colectiva (2002: 6).

Il grande attivismo politico e la vivace attività editoriale del gruppo poetico, dunque, non sarebbero stati possibili senza il supporto del fervido e ricettivo contesto culturale granadino e, in particolare, senza le favorevoli condizioni createsi nella Facultad de Filosofía y Letras dell'ateneo di Granada, in cui gli insegnamenti di Juan Carlos Rodríguez orientano fin da subito i giovani poeti che frequentano i suoi corsi.

È proprio il teorico marxista a motivare i suoi allievi alla riflessione sulla profonda storicità della letteratura e la conseguente messa in discussione del soggetto letterario, così come sulla necessità di intendere la letteratura come produzione ideologica fortemente connessa alla sfera sociale. I primi lavori di Rodríguez³³, del resto, introducono nell'Università di Granada i contributi teorici dello strutturalismo marxista francese, per esempio di Louis Althusser o di Pierre Macherey (Díaz de Castro 2003: 17), in anni in cui riflessioni del genere presuppongono una vera e propria eresia accademica, a testimonianza della quale c'è la sfavorevole ricezione che a tali teorie viene riservata (Rodríguez 1999: 10).

Lo stesso Rodríguez, peraltro, fa ricorso proprio alle teorie storicistiche della produzione letteraria per spiegare come mai, nei primi anni '80³⁴, la

33 «Bastaría [...] con prestar la suficiente atención a las dos tesis básicas de su libro *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974) – la literatura como “discurso ideológico”, la “radical historicidad de la literatura” – para darse cuenta de hasta qué punto *la otra sentimentalidad* se vio obligada desde el comienzo a articular las relaciones entre literatura e historia en otro plano y a calificar como un “fantasma teórico” las habituales pugnas entre pureza y compromiso. [...] La imagen de la “sílabas del no”, que Juan Carlos Rodríguez toma prestada de Montaigne, confirma antes bien la vocación transformadora de rebeldía vital y poética que asistió a *la otra sentimentalidad*: se pretendía decir no a las relaciones sociales, políticas e ideológicas establecidas, no a la explotación y la violencia del capitalismo allí donde se hacen tangibles para cada uno de nosotros, en la vida de todos los días, en su desnudez literal» (García M. Á. 2002: 17).

34 «¿Podría ser casual, dirán algunos, que en 1983 surja “la otra sentimentalidad”? ¿No son los “poetas de la experiencia” la encarnación viva de la petulancia un poco horterera de los “sociatas” que acaban de llegar a las poltronas? ¿No son sus almibarados poemas y sus bellas revistas oficiales de los años ochenta una suerte de P.E.R. (Plan de Empleo Rural) para poetas andaluces en paro?» (Mainer 1998c: 37).

otra sentimentalidad si generi a Granada e non altrove. Per prima cosa, bisogna tenere presente che l'ambito poetico e di creazione letteraria in generale ha sempre tratto linfa da situazioni economiche di scarsità: il tentativo di sopperire alla mancanza di capitale reale viene messo in pratica con la creazione di un capitale simbolico, com'è proprio di tutta la letteratura e non solo della poesia nello specifico. Detto in altre parole, non potendo mettere in pratica uno scambio di capitale materiale, per sentirsi realmente esistenti molti sentono la necessità quantomeno di esprimersi (o di leggersi), facendo ricorso, quindi, al linguaggio quotidiano e riversandolo nel discorso letterario.

In questi anni la città di Granada deve fare i conti con la scarsità economica di una delle comunità (e delle province) più povere del paese; inoltre, la fine della dittatura franchista implica una sorta di implosione anche nelle coscienze della sinistra, che adesso devono fronteggiare l'instaurarsi di un capitalismo latente in Spagna già da prima degli anni '70. Non c'è dubbio, afferma Rodríguez, «que la progresía comenzaba a ser el sida de la izquierda, como se dijo luego con tan acierto» (Rodríguez 1999: 50).

La complicata congiuntura storica, dunque, da una parte rende favorevole il manifestarsi – e non l'inizio – della *otra sentimentalidad*, che, insieme all'*experiencialismo*,

quizás [...] comenzaron casi instintivamente como una insubordinación contra todo ese orden latente en la atmósfera diaria. [...] Pero insisto en que resultaría reduccionista – y falso– hablar de esta escritura como un inicio, un milagro virginal, que hubiera surgido de golpe a partir de la nada (Rodríguez 1999: 50).

D'altra parte, non si può nemmeno trascurare la grandissima tradizione letteraria (e poetica soprattutto) che aveva da sempre caratterizzato la città andalusa; tuttavia, negli anni della transizione gli eventi puntuali che animano³⁵ il contesto cittadino risvegliano anche l'irrequietezza sopita – alla stregua dell'ordine che si sta per stabilire – di un gruppo di persone che avevano ereditato dal proprio ambiente una tradizione di ribellione poetico-vitale.

Entrando più nello specifico dell'ambito strettamente letterario, il concetto di *otra sentimentalidad* è il risultato – a metà strada tra teoria e pratica poetica – di una lunga gestazione che assume forma concreta, come già annunciato, nel manifesto firmato nel 1983 da Salvador, Egea e García Montero.

Per comprendere a fondo la portata della poetica che viene proposta e la svolta che essa costituisce nella poesia praticata nella Spagna di quegli anni,

³⁵ Rodríguez si chiede se a far scoccare la scintilla della *otra sentimentalidad* siano state «la resaca del 68 y el Vietnam, [...] las luchas obreras y estudiantiles de los 70, más el importantísimo homenaje popular a Lorca “El cinco a las cinco”, o la conferencia de Althusser, también en el 76, con más de cinco mil asistentes» (Rodríguez 1999: 51).

conviene procedere per gradi, addentrandosi, per esempio, nella lineare definizione che ne propone Álvaro Salvador:

El concepto, membrete o título simbólico, de “otra sentimentalidad” fue el resultado de una elaboración lenta [...], a través de la cual García Montero, Javier Egea y yo mismo, quisimos nombrar un modo de enfrentarnos con el hecho poético y con su elaboración cuyos planteamientos fundamentales se sustentaban en el cuerpo teórico ya señalado [quello elaborato da Juan Carlos Rodríguez] y en los hallazgos y aportaciones personales que nosotros fuimos investigando y descubriendo, tanto en Machado como en Brecht, en Alberti, en el Grupo del 50 o en la tradición anglosajona. Resumiendo, fueron tres textos, *Las cortezas del fruto* de A.S., *Paseo de los Tristes* de J. E. y *El jardín extranjero* de L.G.M., los que inauguraron la nueva poética en el transcurso de apenas dos años (Salvador 1994: 45).

Come già anticipato, il testo che García Montero scrive come prologo per l'antologia e che pubblica previamente sul numero dell'8 gennaio de *El País* funge da detonante per il processo ideologico e letterario che, come si è visto, stava prendendo forma nella Granada democratica già dalla fine degli anni '70. Viene resa esplicita la possibilità di pensare la letteratura come forma di produzione ideologica collegata al contesto storico e sociale, senza che ciò voglia dire che la letteratura ne sia il riflesso, bensì che si tratta di un'entità con un'autonomia specifica e con un elevato indice di efficacia sulla società. Dal punto di vista della poesia, questo significa che l'elemento rivoluzionario non consiste nel propugnare una rivoluzione sociale, bensì nell'esaminare storicamente la logica interna del fatto poetico (Soria Olmedo 2000: 118-119).

Per definire il carattere rivoluzionario della poesia, nel manifesto de *la otra sentimentalidad* scritto da Montero viene presa in considerazione in primo luogo la finzionalità del discorso poetico in quanto espressione di una soggettività «desacralizada, capaz de autodefinirse, dependiente sólo de sus propios sentimientos» (1983d: 7). Per elaborare tale definizione del soggetto poetico, il giovane granadino ricorre in primo luogo all'esempio di Garcilaso e alla rilettura che Juan Carlos Rodríguez ne propone (cfr. Rodríguez²1990): Garcilaso è stato il primo ad aver fatto della sua intimità un'avventura definitiva, emancipandosi dal vassallaggio della poesia medievale e portando alla ribalta una nuova morale laica, allontanando il genere poetico dall'opinione falsa ma comunemente condivisa secondo cui la poesia non è altro che «la confesión de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto» (García Montero 1983d: 7).

Questo concetto viene spiegato con grande chiarezza da Concepción González Badía-Fraga (2005), che recupera le teorie marxiste e strutturaliste

di Juan Carlos Rodríguez (a sua volta ispirato da Althusser) per illustrare come la *otra sentimentalidad* voglia attribuire alla poesia una posizione etico-critica con implicazioni ideologiche e sociali. Sempre sotto l'egida di Rodríguez, i due postulati da cui i membri del gruppo granadino prendono le mosse sono la consapevolezza della poesia come espressione tutt'altro che confessionale di un soggetto fittizio e l'accettazione del fatto che tutti i discorsi letterari derivino dalle necessità specifiche di una matrice ideologica caratterizzata storicamente. Se si accettasse la logica del soggetto borghese – e del momento storico in cui per la prima volta il fatto poetico viene inteso come espressione confessionale di una persona concreta – sarebbe possibile elaborare una verità interiore che riguarda qualsiasi soggetto. La pratica letteraria, pertanto, si ridurrebbe all'espressione dell'intimità pura di un soggetto attraverso l'intimità pura del linguaggio, inteso come realtà universale e fuori dalla storia. Negando la storicità dell'atto letterario, dunque, il soggetto poetico borghese assumerebbe lo status di modello eterno a cui aspirare e su cui verificare la buona riuscita dei propri sentimenti. Tale nozione di soggetto, in teoria eterno e immutabile, non fa altro che rafforzare nei membri della *otra sentimentalidad* la convinzione della radicale storicità della letteratura; la fallacia di un soggetto eterno a cui ispirarsi per comporre versi, dunque, diventa l'argomento chiave per rifiutare la tradizione passata in base alla quale la poesia, come già affermato, viene intesa come la confessione dei sentimenti di un autore concreto (e non di un io poetico fittizio). Superando quindi la dicotomia borghese sentimento/ragione, si raggiunge una professionalizzazione³⁶ della poesia («el oficio» della letteratura, con cui Montero apre il suo manifesto) in grado di ergersi a strumento della lotta ideologica.

36 Nel prologo alla raccolta *Las cortezas del fruto* di Álvaro Salvador, Juan Carlos Rodríguez aveva già spiegato nel 1979 che cosa si dovesse intendere per professionalizzazione della poesia, applicando la nozione di *profesionalidad* proprio al caso di Salvador, anche se il discorso assume quasi subito caratteristiche generali esulando dall'esempio specifico del giovane poeta. A un livello superficiale, ma non per questo comunemente applicato o compreso, professionalizzare la poesia vuol dire in primo luogo prenderla sul serio. Andando più a fondo nell'elaborazione della sua teoria, Juan Carlos Rodríguez sostiene che la *profesionalización poética* significa «asumir la *práctica poética* como un instrumento más de la lucha ideológica, como una relación *poeta/poema* similar a la del psicoanalista freudiano respecto al sueño. O sea, una relación a la vez de interpretación subjetiva y de producción objetiva, ya que en el texto se trata de algo propio y ajeno. [...] No voy a extenderme más en detalles, pero el hecho está claro: entender así la poesía como *producción ideológica* – y entender, pues, la poesía como *inconsciente material* – supone, evidentemente, tomarse en serio la propia poesía. Profesionalizar en este sentido la propia producción poética implica asumir el carácter materialista (*id est*: ideológico) de tal producción poética. Implica, pues, el intento por asumir el carácter materialista [...] de reconversión y transformación de toda una serie de medios y utensilios “técnicos lingüísticos”, que así entendidos, deberán perder su aparente carácter “natural” (de meros instrumentos neutros) para pasar a revelarse como lo que auténticamente son: piezas claves de un rito convencional (la poesía) característicamente burgués. Y, en definitiva, transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase. He aquí el auténtico sentido de la profesionalización poética» (Rodríguez 1980).

In secondo luogo, è possibile fare poesia, continua Montero, solo dopo aver capito che ogni singolo componimento è una messa in scena: una volta compreso che il metodo con cui dare vita a qualsiasi creazione poetica è il distanziamento, allora la poesia cessa di essere soltanto una «risposta sensibile a una causa empirica» (Rodríguez 1980) e si trasforma in discorso con un senso profondo. È vero, pertanto, che l'atto creativo sorge necessariamente dal contesto in cui si muove il poeta; in seguito, però, si è portati ad accettare istintivamente i postulati trasmessi dalla tradizione borghese, che vedono la poesia come la più profonda espressione di un uomo vittima di «agobiados sentimientos». Una volta idealizzato questo concetto erroneo, e cioè che la poesia è il linguaggio della sincerità, si presentano due possibili strade da percorrere, apparentemente divergenti, ma in realtà con una radice comune: l'intimità, intesa come la stilizzazione della vita, o l'esperienza, cioè la quotidianizzazione della poesia, «unas veces el sagrado pozo del poeta sale a la luz en sílabas contadas; otras es la vida diaria — esta inquietudina embarazosa — la que se hace poema» (García Montero 1983d: 7). Tuttavia, Montero ritiene che per fare autentica poesia e per emanciparsi dal confessionalismo di un approccio acerbo alla scrittura, «es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro» (1983d: 8). Si tratta di un'idea che Montero, e i membri della *otra sentimentalidad* in generale, recuperano soprattutto da Diderot e da Jaime Gil de Biedma, rendendo esplicite tali fonti:

lo dijo Diderot: «Detrás de cada poesía hay un embuste». Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, *El juego de hacer versos*. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria. (García Montero 1983d: 7)

Di Diderot, in base alla lezione appresa proprio dalla rilettura che ne aveva fatto Gil de Biedma, la poetica della *otra sentimentalidad* riprende due questioni elaborate nel testo chiave dell'estetica illuminista, il *Paradosso sull'attore*: la natura finzionale dell'arte e i mezzi, i presupposti e le finalità della produzione artistica.

Nel *Paradosso sull'attore* scrive Diderot che il bravo attore, tra tutti gli artisti, è colui che più sacrifica la sua intimità nel mestiere che esercita. L'attore, come il poeta, dev'essere la sua stessa creazione, ovvero deve abbandonare il coinvolgimento personale con la materia trattata a tal punto da considerare se stesso come la materia della sua arte, agire su di sé come su di uno strumento con cui è obbligato a identificarsi (Diderot 2002: 16-30). È ciò che Montero intende quando, trasformando il famoso verso di Bécquer, afferma: «¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo» (1983d: 7).

Un buon attore, prosegue Diderot con un'opinione poi ripresa da Juan Carlos Rodríguez (1984) e da quest'ultimo applicata alla figura del poeta,

deve saper penetrare nella realtà, ma senza alcuna sensibilità³⁷. Per sensibilità – la sua mancanza rappresenta il paradosso annunciato dal titolo dell'opera – Diderot intende la suscettibilità di lasciarsi impressionare dagli eventi e la facilità nell'abbandonarsi a sentimenti di pietà e tenerezza. Prendendo posizione contro la sensibilità, dunque, Diderot rifiuta le forme di imitazione della natura passive e impulsive: l'arte non deve ridursi a un effetto psicologico di riproduzione, bensì va intesa come adeguazione critica a un modello interiorizzato a partire dagli eventi esterni e risultato di un complesso lavoro di osservazione e riflessione sui dati del reale. Di conseguenza, il talento dell'artista (che Diderot identifica soprattutto con l'attore, ma che la *otra sentimentalidad* estende facendovi rientrare anche i poeti) non consiste nel provare sentimenti, bensì nel saperli esprimere con tale immedesimazione da permettere al fruitore dell'opera d'arte (lo spettatore o il lettore) di sentirli come propri, creando quindi un universo di sentimenti condivisi. Con le parole di Montero, dunque,

los escritores y los lectores, de acuerdo con su propia mirada, entran en esa red de alianzas y abstracciones que da sentido a las palabras, añaden datos novedosos, borran lo que parece arqueología y exige la tranquilidad final del olvido, conforman un significado distinto, una nueva realidad, y consiguen que la comunicación de los ausentes sea actualidad y presencia. (2000a: 12)

Alla pari dell'attore, dunque, il poeta non va confuso con il personaggio a cui egli stesso dà vita; l'equivoco, dice Diderot, nasce perché l'interpretazione del personaggio è così perfetta da suggerire che sia questa la vera natura dell'uomo che la mette in pratica, ma che in realtà sta solo esercitando il suo mestiere³⁸. Si capisce, dunque, come il pensiero illuminista abbia concepito

37 «Se l'attore fosse sensibile, gli sarebbe onestamente permesso di recitare due volte di seguito uno stesso ruolo con uguale trasporto e con uguale successo? Molto appassionato alla prima rappresentazione, alla terza sarebbe esaurito e freddo. Se invece sarà un imitatore attento e un saggio discepolo della natura, la prima volta che si presenterà in scena [...], copiando rigorosamente se stesso o i propri studi e osservando continuamente le nostre relazioni rafforzerà la sua recitazione, anziché indebolirla, con le nuove riflessioni che avrà raccolto. [...] Ciò che mi conferma nella mia opinione è l'incostanza degli attori che recitano d'istinto. Non aspettatevi da parte loro alcuna coerenza; la loro recitazione è alternativamente forte e debole, calorosa e fredda, piatta e sublime. [...] Invece l'attore che recita con riflessione, studio della natura umana, imitazione costante di qualche modello ideale, immaginazione e memoria sarà coerente, sempre identico in ogni rappresentazione, sempre ugualmente perfetto: nella sua testa tutto è stato misurato, combinato, appreso, ordinato. [...] Non sarà umorale perché è come uno specchio sempre pronto a mostrare gli oggetti e a mostrarli con uguale precisione, uguale a forza e uguale verità. Simile al poeta, va continuamente ad attingere nel fondo inesauribile della natura; se così non fosse, ben presto vedrebbe estinguersi la sua ricchezza» (Diderot 2002: 16-17).

38 In un testo successivo, *Il nipote di Rameau* (1805), Diderot tiene a precisare che tale atteggiamento non va interpretato come ipocrisia: la maschera dell'attore possiede soltanto connotazioni positive perché, soprattutto in epoca illuminista, contribuisce a favorire un equilibrio tra le relazioni sociali. L'artificiosità dell'attore/poeta viene conciliata con la sincerità perché il discorso

l'artificio quale punto su cui impennare l'esistenza. Scrive a tal proposito Concha G. Badía-Fraga (2005: 130) che, in questo modo, e cioè firmando con i suoi contemporanei un patto che riconoscesse la finzionalità quale strumento per regolare i propri interessi, l'uomo *ilustrado* si garantiva un buon metodo per raggiungere la felicità sia individuale che collettiva.

Quel che più interessa del riconoscimento di tale artificiosità, però, è la sua applicazione all'ambito letterario: la poesia, pur sempre inerente al campo dei sentimenti, è un artificio, un genere costruito sulla finzione³⁹, ma che in seguito, come già ripetuto, la logica borghese ha ridotto a strumento espressivo di una soggettività tormentata, rompendo quindi il patto illuminista e inaugurando la sovrapposizione tra poeta e io poetico. Il *Paradosso sull'attore*, pertanto, viene recuperato da Montero fin dal manifesto de *La otra sentimentalidad* per promuovere il ritorno a un carattere storico e attivo dell'opera letteraria, e della poesia nello specifico, insieme alla considerazione di quest'ultima come genere della finzione al pari di tutti gli altri generi letterari.

La sensibilità, invece, per i poeti contemporanei non è da evitare come riteneva Diderot. Ci sono, però, anche altri concetti che Montero recupera dall'autore illuminista, rielaborandoli alla luce della tradizione della poesia spagnola contemporanea. In particolare, affermava l'illuminista, qualsiasi prodotto artistico è realizzabile a partire da un'equilibrata commistione tra l'osservazione della natura, le caratteristiche personali dell'artista e lo studio, un assiduo lavoro e l'esperienza (Diderot 2002: 76-79). Luis García Montero concorda con tale paradigma, ma va oltre:

Algunas personas nacen con sensibilidad, saben mirar, tienen mucho talento para las palabras. Pero si no estudian, si no leen y escriben mucho, nunca llegarán a ser poetas. [...] El poeta nace y se hace. Y algo muy importante: nace y se hace en la sociedad. Los poemas y las sociedades se construyen con palabras⁴⁰. (1999c: 79-80)

dell'artista è permeato dalla forte autenticità tipica dello spirito di quest'ultimo. È proprio la franchezza dell'artista a farlo emergere nella società perché, indossando una maschera, non deve preoccuparsi di adeguarsi alle norme di condotta sociale e può esprimersi in assoluta libertà.

39 Scrive García Montero proprio a proposito della poetica dell'*ilustrado* Luzán: «la ficción era el espacio de la naturaleza transformada idealmente. Al concederle una entidad poética a la lírica, los ilustrados no dudaron en asumir que los sentimientos debían imitarse, elaborarse estéticamente, hasta quedar convertidos en representación estética» (2000a: 136).

40 Da questa breve citazione si nota come la sensibilità non sia da rifuggire, come invece consigliava Diderot. È significativo che Montero parli di sensibilità e per giunta in un testo in teoria rivolto a un pubblico giovane perché anche uno dei grandi maestri dei membri della *otra sentimentalidad*, Gil de Biedma, indica la sensibilità, e in particolare quella infantile, come uno dei requisiti fondamentali per la poesia: «Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad» (Gil de Biedma 1994: 48).

Alla necessaria distanza *ilustrada* tra l'arte e la vita, messa in pratica grazie alla creazione di un personaggio poetico e resa tangibile da parole e versi concreti, «entendidos ya como una representación reflexiva y consciente sobre las relaciones entre el yo y el mundo», Montero aggiunge proprio nell'interstizio tra i piani dell'io e quello della realtà la qualità del poeta di uomo «a pie de calle». Il poeta, dunque, non è più l'essere trascendente dell'epoca illuminista, possessore di una verità che dispensa ai lettori dietro il filtro di una maschera, bensì è una parte attiva della società e, per giunta, crea un discorso artistico dotandolo di una precisa finalità. Di quale scopo si tratti ne viene fornita una spiegazione sempre nel manifesto della *otra sentimentalidad*, ma prima di affrontarlo non va trascurato il fatto che, insieme a Diderot, Montero menziona anche Gil de Biedma.

L'influenza più sostanziale del poeta barcellonese sulla *otra sentimentalidad* riguarda il contesto dell'esperienza reale e il ruolo del lettore, per non parlare dell'importanza della sua lettura⁴¹ di *The poetry of experience* di Robert Langbaum (1957), testo a cui la critica attingerà per definire la corrente poetica esperienziale in cui confluisce la *otra sentimentalidad*. Ciò su cui conviene concentrarsi adesso, però, proprio per la comunanza di concetti con Diderot, è il carattere finzionale del genere poetico, che da Gil de Biedma viene difeso nei suoi stessi versi (per esempio nella famosa poesia “El juego de hacer versos” o nella breccia aperta tra l'io empirico e l'io poetico in due noti componimenti del suo ultimo libro, *Poemas póstumos*, “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” e “Contra Jaime Gil de Biedma”) e, più esplicitamente, nelle sue dichiarazioni di poetica, tutti esempi decisivi per i giovani della *otra sentimentalidad*. Lo scopo che si propone il barcellonese è quello di portare il lettore a diffidare dall'identificazione tra la voce che acquisisce protagonismo nei versi e il poeta che li compone concretamente, così come non necessariamente si identificano i narratori con le molte voci che si alternano nei loro romanzi. Quella che interessa a Gil de Biedma, pertanto, è la poesia che mette in pratica un certo distanziamento:

para ello, el poeta debe situarse a una cierta distancia de su lector – de su interlocutor – y a una cierta distancia de sí mismo: exactamente a las mismas que cuando comunica socialmente, personalmente con otros hombres. En pocas palabras finales: a menudo, la poesía que yo aspiro a hacer no es comunión, sino conversación, diálogo. (Gil de Biedma 2010: 989)

41 Gil de Biedma entra in contatto con il testo fin dall'anno della sua pubblicazione e lo definisce come «el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración» (1994: 50). A partire da allora, nei saggi di Gil de Biedma si susseguono numerosi riferimenti al lavoro di Langbaum, che per il poeta catalano diventa il punto di riferimento sia per la sua concezione teorica, sia per la pratica poetica.

Per i giovani autori del gruppo granadino, dunque, Gil de Biedma diventa il punto di partenza per il loro modo di comporre versi⁴². Grazie alla base individuata nella scrittura del poeta catalano, uno dei fermi propositi della poetica della *otra sentimentalidad* diventa lo smascheramento dell'inganno della poesia come linguaggio della sincerità: la poesia non è la verbalizzazione dei sentimenti di un soggetto concreto, è espressione artistica e non rappresentazione intima, la poesia, in fin dei conti, è una «cuestión de palabras» (cfr. Mainer 1998c: 664). Come ritiene Díaz de Castro (2003: 25), in definitiva, la questione della finzionalità poetica e la concezione della poesia come produzione ideologica radicata nella storia, così come appreso dall'esempio teorico di Juan Carlos Rodríguez, non sono separabili per la poesia della *otra sentimentalidad*⁴³.

Ritornando pertanto al manifesto di Montero, ma soprattutto prendendo in considerazione anche il testo che Álvaro Salvador scrive per introdurre la stessa antologia, non si può tralasciare il magistero di Antonio Machado, nel quale i giovani della *otra sentimentalidad* trovano un esempio da seguire proprio nell'intento di dotare i sentimenti di carattere storico e ideologico⁴⁴. «Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios», scrive Montero, «se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos)» (1983d: 8). Non si tratta, pertanto, solo di spezzare il legame con la tradizione borghese, che aveva investito i sentimenti di carattere universale e atemporale, bensì, come affermava Machado stesso, di esprimere una nuova sentimentalità, e quindi una nuova mora-

42 Come si vedrà dalle riflessioni che García Montero stesso propone su Gil de Biedma alcuni anni dopo la redazione del manifesto de *La otra sentimentalidad*, si tratta di un'influenza che resta forte e coerente nei membri del gruppo granadino. A tal proposito, si possono leggere le pagine che Montero dedica a Gil de Biedma nelle sue raccolte di saggi, come «Impresión de Jaime Gil de Biedma» (1993a: 119-122), «Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario» (1993b: 177-191) o le numerose menzioni al poeta catalano disseminate ne *La casa del jacobino* (2003b).

43 A conferma della profonda convinzione di ciò, scrive Montero nel 2002: «La intimidad, las profundidades del yo, las sinceridades, se fabrican igual que los palacios o las autopistas, aunque con distinto material. Por esto sólo me parece realmente interesante un discurso político, y vuelvo a repetir que me limito al territorio de la poesía, cuando coincide con la reflexión ideológica que afecta al yo, cuando hay una toma de postura y una decisión sobre la subjetividad» (2002b: 19).

44 «El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón enfrente del paisaje produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje, lo comunico a mi prójimo. Mi corazón enfrente del paisaje apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque, aun este sentimiento elemental necesita para producirse la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin un atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica». (Machado 1988: 1310). Per una lettura più completa sull'influenza tematica – al di là di quella ideologica – di Machado sui giovani della *otra sentimentalidad* si può fare riferimento allo studio di Liliana Swiderski (2008).

lità, con la quale poter comporre nuova poesia. Come spiega Concha G. Badía-Fraga (2005: 137), dai postulati secondo cui la storia prende corpo nei sentimenti derivano due conseguenze: per prima cosa i sentimenti diventano lo strumento più adatto a dimostrare la libertà dell'uomo, che in questo modo non si vedrebbe più dominato da una soggettività incontrollabile in quanto storica; in secondo luogo, i sentimenti dimostrano le implicazioni temporali dell'ambito poetico, da questo momento chiamato a interpretare la relazione tra individuo e realtà nel momento in cui tale relazione prende forma.

Il gruppo della *otra sentimentalidad*, dunque, e più esplicitamente Álvaro Salvador, si rimette alle parole del Juan de Mairena di Machado per recuperare il senso della storia della Spagna: se la poesia continuerà a fondarsi sulla morale borghese, e quindi su sentimenti ritenuti erroneamente eterni e universali, allora sarà una poesia lontana dalla storia e che non potrà penetrare l'inconscio collettivo della sua epoca. «Podrá ser un ilustre y valioso artificio, pero en absoluto tendrá la capacidad de conmover, ni de emocionar, ni de conectar con un público que vive unas muy especiales condiciones de vida» (Salvador 2003b: 43). La *sentimentalidad* assume perciò il significato di insieme di sentimenti propri di un'epoca storica e che influiscono sul modo in cui il poeta si interroga sulle questioni che riguardano l'uomo nella sua contingenza. Così l'apocrifo Juan de Mairena ne proponeva un'interpretazione:

'Nueva sensibilidad' es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. «Una nueva sensibilidad» sería un hecho biológico muy difícil de observar y que acaso no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. «Nueva sentimentalidad» suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son substituidos por otros. Algunos sentimientos perduran a través de los tiempos; mas no por eso han de ser eternos. ¿Cuántos siglos durará todavía el sentimiento de la patria? ¿Y el sentimiento de la paternidad? Aun dentro de un mismo ambiente sentimental, ¡qué variedad de grados y de matices! Hay quien llora al paso de una bandera; quien se descubre con respeto; quien la mira pasar indiferente; quien siente hacia ella antipatía, aversión. Nada tan voluble como el sentimiento. Esto deberían aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos. (Machado 1988: 1957)

Si assiste pertanto all'irruzione dei sentimenti nella quotidianità, nonostante non si tratti di vera e propria irruzione, bensì del loro recupero attraverso la rilettura della «nueva sentimentalidad» di Machado, ma anche di Gramsci e del suo studio della relazione tra letteratura e vita collettiva, oppure di Brecht, Alberti e Pasolini, tutti nomi grazie ai quali Salvador e la *otra sentimentalidad* si possono prefiggere l'obiettivo di una poesia *otra*:

Quando la vida y sus relaciones no sólo se 'entienden' de *otra* manera, sino que también se 'viven' de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no sólo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con *mucha ternura*, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con deber y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, cuando el tiempo no es un discurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad*, de otra poesía. (Salvador 2003b: 43-44)

1.3. 'POESIA DELL'ESPERIENZA': LA FORTUNA DI UN'ETICHETTA

L'espressione *poesía de la experiencia* emerge per la prima volta nel contesto letterario spagnolo nel già citato saggio di Gil de Biedma «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» (vid. Gil de Biedma 1994). Come si anticipava, il poeta barcellonese prende come riferimento lo studio di Robert Langbaum, *The poetry of experience* (1957), per affrontare la riflessione sulle caratteristiche che la poesia assume in base ai dati del reale.

Secondo Langbaum la nozione di esperienza può essere applicata alla poesia soltanto a partire dal Romanticismo, quando l'esperienza viene intesa come procedimento per conoscere il mondo in modo antitetico rispetto a quanto accadeva in precedenza, quando, cioè, ci si affidava al ragionamento e al pensiero analitico. Il reale e l'ideale, sostiene lo studioso, si congiungono durante l'atto della percezione esterna: attraverso questo processo la razionalità più sopraffina – o meglio, quella particolarmente dotata di immaginazione – riesce a ritrovare le tracce dell'ideale nel reale. In tal modo, secondo il critico statunitense la mente razionale può riuscire a conoscere il mondo e anche se stessa; di conseguenza l'immaginazione diventa strumento di rivelazione. Per l'uomo romantico, pertanto, l'esperienza equiva-

le a un processo di autorealizzazione e autoconoscenza proprio grazie alla scoperta delle tracce che il sé lascia nel mondo esterno e che permettono di riconciliare il reale con l'ideale. Mentre l'atto del pensiero analitico pretendeva di sviscerare l'oggetto, quasi uccidendolo e creando una realtà estranea e inanimata, continua Langbaum, il processo di immaginazione si presenta come un'attività di conoscenza organica che rende necessaria la vivificazione dell'oggetto per poi generare un'immagine della nostra stessa coscienza.

La conoscenza ottenuta tramite questo meccanismo immaginativo, e alla quale si giunge attraverso un'esperienza immediata, è l'argomento dello studio di Langbaum che più attira l'attenzione di Gil de Biedma. Quest'ultimo riconduce a tale procedimento la poesia di Luis Cernuda, soprattutto da *Las nubes* in poi. Oltre allo specifico processo creativo che Cernuda mette in pratica, tra l'altro, a convincere ulteriormente Gil de Biedma sull'efficacia di un'esperienza concreta da cui poter dare origine a un'attività immaginativa – che nell'ambito che a lui interessa sfocia in poesia – c'è l'intera testimonianza di *Historial de un libro*⁴⁵. I componimenti di Cernuda, dice Gil de Biedma,

no se encaminan a otra cosa. Parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. [...] Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido. (2010: 548)

In altre parole, Gil de Biedma dichiara che la traiettoria poetica di Cernuda si differenzia da quella degli autori a lui contemporanei per la possibilità di individuare l'esperienza che ha generato la poesia, separandola quindi dalla forma artistica che questa acquisisce e perciò violando il dogma ritenuto inconfutabile secondo cui in una buona poesia «debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma». (2010: 548)

Il parallelismo che Gil de Biedma stabilisce tra lo studio di Langbaum e l'opera poetica di Cernuda, del resto, non è casuale visto che il poeta savigliano deve buona parte della sua ispirazione, come è noto, alla lirica inglese. Scrive Diana Cullell (2010), traendo spunto dallo stesso Gil de Biedma (cfr. 1994: 815), che una prima definizione involontaria, ma al contempo uno degli accenni più lucidi al concetto di “poesia dell'esperienza” si può rintracciare proprio nelle pagine di *Historial de un libro*:

⁴⁵ Scrive infatti Gil de Biedma a proposito di *Historial de un libro*: «Confieso que me resulta difícil imaginar a cualquier otro poeta del 27, y, si me apuran, a muchos poetas españoles, sintiendo rubor y humillación al recordar, mediante la lectura de los propios versos, la experiencia de la cual se originaron» (2010: 548).

el trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de lo que yo iba a hablarles; que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria española. De ahí sólo había un paso a comprender que también el trabajo poético creador exigía algo equivalente, no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado. (Cernuda 1993: 645)

In un certo senso, le parole di Cernuda ricalcano la spiegazione che Langbaum fornisce per illustrare il discrimine nella poesia inglese a partire dal quale si può iniziare a parlare di *poetry of experience*. Nell'epoca illuminista e neoclassicista della letteratura inglese, dice lo studioso, poeti quali Dryden o Pope inaugurano il tentativo di conferire maggiore liricità ai versi e, per questo, danno vita a poesie dal carattere drammatico facendo sì che, a partire dalla contemplazione di una scena notevole per pittoricità o bellezza, possano emergere sentimenti o riflessioni. Tale poesia, che raggiungerà il suo apice nel periodo romantico con le *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge, può trovare una corrispondenza concettuale in ciò che James Joyce spiegherà più tardi come *epiphany*, «a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phrase of the mind itself» (1994: 211). L'*epiphany*, continua Langbaum, altro non è che il *climax* di un'azione drammatica e dura solo un istante. In seguito il poeta (e il lettore insieme a lui) ritorna nella dimensione della percezione ordinaria, pervaso dal dubbio che l'epifania appena vissuta sia vera o meno. È in questa frattura, ovvero nella presa di coscienza del distacco tra il momento estetico e l'idea che se ne ricava che, secondo Langbaum, prende forma la letteratura inglese moderna: è una letteratura che non imita la natura né un ordine di idee derivanti dalla natura, bensì che convoglia nell'opera letteraria la struttura stessa dell'esperienza. In virtù di tale considerazione, Langbaum può coniare la denominazione di *poetry of experience*, recuperando l'accezione che Samuel Johnson aveva suggerito per il concetto di "esperienza": «something which happens to someone at a particular time in a particular place» (1957: 47). Il problema che si presenta ai poeti inglesi, però, è che non sempre riescono a fare in modo che la situazione drammatica si trasformi in uno spunto retorico da cui dare inizio a un discorso poetico e metaforico; inoltre, il ricorso ad ambientazioni naturali in cui viene ricostruito il momento di epifania diventa presto un luogo comune da cui è necessario emanciparsi.

La *poetry of experience*, dunque, intravede nel monologo drammatico una buona soluzione per la sua combinazione di elementi lirici e drammatici,

ma, soprattutto, per la sua ottima capacità di riproduzione di un'esperienza reale, senza per questo che la sincerità di tale esperienza venga intaccata dalla maschera indossata dall'io poetico⁴⁶. Inoltre, uno dei punti di forza del *dramatic monologue* inglese viene individuato da MacCallum – e riproposto da Langbaum – nella *sympathy*, ovvero nella compartecipazione a un sentimento⁴⁷. Tale compartecipazione preparerebbe il lettore a un ampio ventaglio di esperienze e, al contempo, gli permetterebbe di elaborare un giudizio critico storicizzato perché adotterebbe la prospettiva sia visiva che morale di un io poetico, quello del *dramatic monologue*, che agisce nella sua stessa epoca.

I sentimenti e i giudizi suscitati nel lettore grazie alla compartecipazione, dunque, sarebbero in stretta dipendenza dal contesto storico, dimostrando, così, l'instaurarsi di un primo parallelismo tra la teoria di Langbaum e i postulati poetici della *otra sentimentalidad*.

Come si accennava sopra, è però attraverso la lettura portata avanti da Gil de Biedma che l'espressione, e, in senso lato, il concetto di *poesía de la experiencia* raggiunge la letteratura spagnola. Nel breve saggio «Como en sí mismo, al fin», sulla scia di una nuova considerazione sul consueto nume tutelare cernudiano, il catalano affronta il *dramatic monologue* così come analizzato nell'«admirable» *The poetry of experience*. Il monologo drammatico, scrive Gil de Biedma,

no es sino una variante específica de la poesía de la experiencia – cuya iniciación él [Langbaum] sitúa en Wordsworth y en Coleridge –, de la que no difiere esencialmente ni en su estructura ni en su funcionamiento interno. Y la poesía de la experiencia es la genuina y característica poesía moderna, en la que se mantiene vigente hasta nuestros días, incluso para los poetas que reaccionan contra el romanticismo [...] la idea o supuesto fundamental que dio forma a la poesía romántica: «La idea de que la aprehen-

46 Nella sua chiarezza espositiva e, al contempo, nella profondità e accuratezza della riflessione proposta è illuminante lo studio di Luis Bagué Quílez (2006), che a proposito del monologo drammatico spiega: «Este dispositivo se apoya en la invención de un personaje que es a un tiempo el protagonista y el enunciador del poema; de esta forma, el poeta se oculta tras la voz del sujeto poético. El monólogo dramático ha de interpretarse como un mecanismo de retracción sentimental, pues trata de evitar el exceso emotivo que en el autor caería si se expresara de manera directa, en primera persona. Aunque no suprime la presencia de dicho autor, su experiencia se deja entrever mediante la introducción del simulacro, el juego y la ficción en el contexto lírico. Asimismo, el monólogo dramático no sólo facilita la ironía y los juegos anticlimáticos, sino que propicia una simpatía entre el lector y el protagonista del poema, en la medida en que aquel está obligado a suspender su juicio moral mientras escucha al personaje que habla en la composición» (2006: 51-52).

47 «But in every instance [...] the object [of the dramatic monologue] is to give facts from within, a certain dramatic understanding of the person speaking, which implies a certain dramatic sympathy with him, is not only the essential condition, but the final cause of the whole species» (MacCallum ⁶1925: 276).

sión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática». Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad [...], sino en el simulacro de una experiencia real. Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo. (1994: 814-815)

L'attenzione, dunque, viene posta da Gil de Biedma sul processo creativo e sulla maniera con cui il materiale poetico viene strutturato e disposto, in modo da far sì che la poesia consenta non solo di trasmettere un'emozione, ma che accolga dentro di sé anche una realtà che prende forma e si espande nei versi. Di conseguenza, per il poeta e per il lettore è possibile comprendere un'esperienza che prima dell'esercizio poetico era ancora impalpabile⁴⁸. La poesia dell'esperienza, dunque, si propone come una specie di intuizione estetica in grado di trasmettere la comunione tra gli eventi e le successive riflessioni che tali eventi hanno suscitato, nonostante, come si è potuto leggere nella citazione di Gil de Biedma riportata appena sopra, la consapevolezza del precario equilibrio che esiste tra l'esperienza e le idee. (cfr. Bagué Quílez 2006: 53)

Con il passare degli anni, però, l'espressione di 'poesia dell'esperienza' plasmata per la poesia spagnola da Gil de Biedma vede modificare la sua accezione e, con un'apertura di significato spesso messa in discussione⁴⁹, dagli anni '80 viene recuperata per designare la tendenza realista che si oppone ai *Novísimos* e al culturalismo poetico del decennio appena trascorso⁵⁰. Per alludere alla poesia che inizia a diffondersi con la *otra sentimentalidad*⁵¹

48 Scrive Jiménez Heffernan nell'introduzione all'edizione spagnola del saggio di Langbaum: «En primer lugar, el poeta debe *mediar* con su verbo la *in-mediatez* de su experiencia. La revelación sensorial originaria suele caracterizarse como una *aprehensión* intuitiva. La captación del fenómeno sensorial se atribuye, pues, a una suerte de visión íntima o de intuición en la que la facultad visual es dominante. Trasladar a un lenguaje adecuado tanto la *inmediatez* visual de la experiencia como el residuo emocional que deposita en la conciencia constituye la tarea del poeta» (vid. Langbaum 1996: 27).

49 A tal proposito, non usa mezzi termini García Montero quando dice: «Y sin tener en cuenta lo que había sido la reflexión de Langbaum y lo que había sido la lectura de Jaime Gil de Biedma, pues empiezan a decir "poeta de la experiencia: aquel que no hace literatura, sino que cuenta lo que pasa". Es decir, que cuando uno sale a la calle a tomarse una copa luego llega a su casa y escribe un poema: "He salido a la calle y me he tomado una copa y he estado en un bar...", etc. Así es como empieza a funcionar ese concepto aplicado a nosotros, que no tiene nada que ver ni con lo que había escrito Langbaum, ni con lo que había escrito Gil de Biedma, ni con lo que estábamos empezando a escribir nosotros» (Chico Morales - Vegue-Ollero 2003: 385).

50 Per un approfondimento sulla reazione dei poeti degli anni '80 contro il culturalismo dei *Novísimos* si possono consultare gli accurati studi di Mayhew (2009), Amparo Amorós (1989a), Casado (1994), Ciplijauskaitė (1990) e Falcó (2007).

51 Luis Bagué Quílez descrive la relazione tra *otra sentimentalidad* e *poesía de la experiencia* intravedendo nella prima «la avanzadilla provincial y políticamente comprometida de la

e, parallelamente ad essa, in tutta la penisola iberica e non solo nell'ambiente granadino, come si diceva prima, viene dunque recuperata piuttosto bruscamente l'etichetta di *poesía de la experiencia*, sostituendola alle numerose altre denominazioni che la poesia di impronta realista stava acquisendo in quegli stessi anni (cfr. D'Ors 1994), soprattutto grazie alle antologie e alla creatività dei relativi curatori – *poesía postnovísima* (de Villena 1986), *poesía figurativa* (García Martín 1992), *poesía de sesgo clásico* (de Villena 1992) o ancora *nueva poesía social* o gruppo dei *poetas tranquilos* (Yanke 1996). Il problema dell'uso indiscriminato di un nome indebitamente recuperato dal passato risiede dunque nel fatto che tale etichetta rischia di riunire sotto di sé correnti diverse tra loro e, di conseguenza, di diventare troppo generalista, così come ha sostenuto José Luis García Martín, oltre che poeta anche uno dei più prolifici studiosi e sostenitori della *poesía de la experiencia* intesa come tendenza univoca della poesia spagnola di fine secolo (vid. 1998 e 2001). Si può riscontrare tale tendenza alla generalizzazione proprio nelle parole con cui lo stesso critico delinea l'estetica esperienziale e le inclinazioni creative dei poeti che vi aderiscono, i quali

gustan del coloquialismo, del intimismo, de la narratividad, de los poemas que se pueden, más que cantar, contar. Conceden, además, gran importancia a la métrica y a la estructura poemática. Sus poemas no son nunca arcanas construcciones verbales, no pretenden derrumbar al lector con el brillo de una metáfora, sustituir el sentido por una vaga música, por una más o menos armónica sucesión de ruidos que cada cual interpreta a su manera. Sus poemas intentan ser, antes que nada, inteligibles: saben siempre lo que quieren decir y lo dicen de la manera más exacta y precisa posible. (García Martín 1992: 213-214)

Si può percepire come in tale tentativo di definizione il critico abbia voluto più che altro designare i poeti degli anni '80 per negazione, elencando cioè i procedimenti che non vengono messi in pratica nei loro versi e, quindi, prendendo indirettamente le distanze dalla precedente corrente *novísima*. Diana Cullell (2010: 31) propone anche la definizione di un altro critico e poeta della stessa *experiencia*, Luis Antonio de Villena, evidenziandola come prova di quell'eccessiva generalizzazione contro cui García Martín prende posizione. Nell'antologia *10 menos 30. La ruptura interior en la 'poesía de la experiencia'*, il curatore menzionato descrive il modello testuale che rientra in tale tendenza come

un texto lírico escrito racionalmente: realista y figurativo [...] y con una base narrativa o anecdótica. Ese poema estará escrito en

segunda» (2005: 83).

un lenguaje *natural* –no sofisticado– y en tono de conversación [...]. La métrica tradicional (alejandrino, endecasílabo, soneto) se prefiere al poema nuevo –al poema que inventa su propio sonido y estructura–, pero se suele preferir el verso blanco al rimado, aunque suelen abundar las asonancias [...]. Habla de la vida cotidiana y de situaciones habituales y urbanas de un individuo cualquiera. Pues el poeta –mujer u hombre– se sitúa como *ciudadano normal* (García Montero) que habla –en un tono aparentemente fácil– de los temas de todos: amor, amistad, melancolía, sueños... Ocurre, quizás, una propensión, algo bohemía, a noches en barra de bares, copete, llegadas turbias a casa, desfondados y de amanecida. (1997: 22-25)

Quel che più interessa in questo contesto, però, è il modo in cui la *otra sentimentalidad* viene inclusa entro la denominazione che tante discussioni aveva generato, soprattutto in virtù delle caratteristiche profonde che sembrano accomunarla alla *poetry of experience* di Langbaum, ovvero la “finzionalizzazione” dell’io, il distanziamento di ascendenza brechtiana e il processo di creazione del personaggio poetico (cfr. Pulido Tirado 2000). Sono rilevanti, inoltre, le riflessioni che gli autori del gruppo granadino esprimono su tale ridefinizione. Álvaro Salvador, per esempio, nel prologo all’edizione spagnola della già tanto citata opera di Langbaum, insiste sull’anacronismo con cui la poesia spagnola degli anni ’80 viene ribattezzata: *The poetry of experience*, sottolinea Salvador, è uno studio degli anni ’50 che viene tradotto in spagnolo soltanto dopo quarant’anni e, inoltre, sostiene che sono pochissime le persone realmente interessate alla questione che si saranno premurate di leggere l’originale inglese prima di esprimere un’opinione in merito (Salvador 1996: 13-14)⁵².

García Montero, invece, dopo qualche anno dall’epoca in cui proliferano etichette e definizioni, nel prologo a una sua antologia del 2004 con ironia si «accusa di essere un poeta dell’esperienza» (2004a: 9). Nonostante dichiararsi di essersi ormai affezionato a questo «titolo» sotto cui è stata ricondotta la sua poesia e che tante polemiche suscita nell’ambito della critica letteraria, anch’egli spiega come tale concetto, «vulgarizado por los polemistas superficiales de la sociedad literaria española, más pendientes siempre de simplificaciones tajantes que de reflexiones a largo plazo» (2004a: 10), sia in realtà frutto di un’interpretazione erronea. Dopo lo studio di Langbaum e la profonda lettura condotta da Gil de Biedma, dice Montero, il problema interpretativo si è presentato quando, negli anni ’80, i poeti culturalisti e tradizionalisti hanno accolto malvolentieri il tentativo di recuperare la tra-

⁵² Per altre riflessioni di Salvador sull’etichetta di ‘poesía de la experiencia’ si veda anche *The poetry of experience* e *la poesía española de los últimos quince años* (2003b), in cui sostiene che ciò che in Langbaum è una definizione della poesia moderna (inglese), in Gil de Biedma viene letto come la caratterizzazione di uno stile, tanto personale quanto di gruppo.

dizione rinascimentale e illuminista intrapreso da alcuni giovani poeti. Tale tradizionalismo lirico

utilizó la etiqueta de ‘poesía de la eperiencia’ para caricaturizar una poesía poco rara, de música reflexiva y de personajes difícilmente iluminables por el soplo de la profecía divina o la maldición demoníaca. No tener vocación de sacerdote levanta muchas iras en los campos de la estética contemporánea. (García Montero 2004a: 10)

Al contempo, però, il fatto che la linea tradizionalista si impegni anche a confinare in un angolo la poesia *novísima*, come se volesse svolgere un’operazione di pulizia culturale, fa sì che la presenza in campo letterario di una poesia definita di facile comprensione possa riscuotere in poco tempo un certo successo di pubblico, popolarità che porterà presto la *poesía de la experiencia* a essere attaccata dai suoi detrattori⁵³.

García Montero, però, capisce che non è tanto sulle argomentazioni dei detrattori o dei sostenitori della ‘poesia dell’esperienza’ che bisogna concentrarsi, quanto piuttosto sul significato profondo della disputa perché quest’ultima altro non è che la «consecuencia de una puesta en duda», e quel che si mette in dubbio coincide con i concetti su cui la *otra sentimentalidad* aveva già iniziato a riflettere proprio in quegli anni:

el descrédito del sujeto romántico, del yo enfrentado lingüísticamente a la sociedad, de la perspectiva vanguardista de la modernidad. [...] La antigua modernidad tiene sus contradicciones, pero en ella encontramos puertas de salida, un resquicio, un deseo, cada vez menos creíble en el patetismo de los héroes negativos, en los exploradores del lenguaje roto y en los hechiceros del malditismo. [...] Recuperar el futuro, según están las cosas, tiene más que ver con unos ojos ilustrados capaces de aprender las enseñanzas del romanticismo que con unos ojos románticos empeñados a acabar con la Ilustración. En la llamada poesía de la experiencia se produce una lectura precisa de la posmodernidad. (García Montero 2004a: 16)

53 «Algunos poetas hemos conseguido no escribir para poetas, sino para gente culta que sale a la calle, entra en una librería, compra un libro, vuelve a su casa y se sienta a leer, interesada en lo que unos versos pueden decirle sobre la vida, la muerte, el tiempo, el amor, la historia, el pasado, la soledad y las tensiones que suelen establecerse entre la realidad y una dignidad individual. Como la poesía de la experiencia tuvo éxito – el éxito humilde de la poesía –, enseguida se demonizó no sólo este tipo de escritura, sino también su éxito. Casi todos los militantes contra la poesía de la experiencia suelen afirmar que se trató de un grupo dominante y cerrado, con falta de intensidad vital, que rechazó el individualismo y que abandonó, en su afán comunicador, los valores literarios» (García Montero 2004a: 12).

Gli ideali che la poesia dell'esperienza si propone di recuperare dall'Illuminismo per poi riattivarli nella postmodernità, dice Montero, e che lui stesso cerca di mettere in pratica nei suoi versi, sono soprattutto i sentimenti di autorità e orgoglio che i cittadini sentono di fronte all'artificio del contratto sociale, «un modelo de convivencia ajeno a cualquier voluntad superior». Di conseguenza, l'essere a conoscenza di tale artificio, permette di confutare il concetto di verità sacra e «humaniza el concepto de verdad y lo relaciona socialmente con la verosimilitud, haciendo de la poesía un ámbito de representación». Aveva ragione perciò Gil de Biedma quando, citando Stephen Spender, sosteneva con lui che «la poesía no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros» (1994: 532).

I.4. DALLA «POESIA DELL'ESPERIENZA ALL'ESPERIENZA DELLA POESIA»: LA SEDUZIONE MATERIALE DELL' *ERLEBNIS*

Per approfondire la nozione di esperienza, per capire come mai i poeti 'esperienziali' acconsentano ad applicare questa etichetta alla loro produzione poetica e, soprattutto, per comprendere in che modo tale concetto renda accettabile un ufficiale ritorno al realismo nella poesia spagnola contemporanea è utile seguire le tracce di Laura Scarano (2007b) e affrontare in primo luogo l'esperienza intesa come *Erlebnis*. Alla base di ciò che la studiosa denomina «los ismos de lo real» (2007b: 16) per alludere alla tendenza realista della poesia e alle sue varianti, Scarano individua infatti il concetto tedesco di *Erlebnis*, recuperato dall'epoca romantica, ma privato della connotazione confessionale che lo contraddistingueva.

Il termine *Erlebnis* trova una prima applicazione in ambito poetico quando Goethe vi ricorre per riferirsi alle esperienze da lui vissute e poi riportate nella sua opera (cfr. Dilthey 1947). L'accezione che il sostantivo acquisisce nel contesto letterario dell'autore tedesco è dunque assimilabile a quella di poesia come espressione confessionale di sentimenti intimi oppure di un'intensa esperienza emotiva⁵⁴.

Come spiega Alfredo Civita (²2004) ripercorrendo la storia della 'filosofia del vissuto', nelle prime traduzioni dal tedesco che contengono la parola

54 Applicandolo alla letteratura tedesca della seconda metà del XIX secolo, quando, secondo Gadamer (1972), il termine fa la sua comparsa, Alfredo Civita illustra gli usi e il significato di *Erlebnis*, termine che «trova il terreno di innesto più favorevole in un genere, quello della biografia di artisti e uomini di pensiero, che rispondeva a un'esigenza spirituale tipica del tempo e godeva di un'alta dignità letteraria. Il vissuto [*Erlebnis*] indica, in questo contesto, un'esperienza interiore, la trasfigurazione spirituale di un evento o di un momento della vita. Due sono i connotati che lo caratterizzano: l'immediatezza con cui ciò che si vive ci si rivela nel suo senso; la profondità con la quale il senso immediato e istantaneo del vivere si trasfigura in un sapere autentico e perenne, che si contrappone ed anzi si antepone ad ogni forma indiretta e intellettuale di conoscenza. [...] Nell'impiego che ne fa la cultura tedesca del tardo ottocento si rinnova, come nota Gadamer, l'ideale goethiano del nesso tra vita, poesia e verità» (Civita ²2004: 13).

Erlebnis (si tratta, per la precisione, di traduzioni delle opere di Husserl), tale termine resta invariato, nonostante l'italiano disponga di 'esperienza' oppure, optando per una maggiore aderenza alla lingua di partenza, 'esperienza vissuta'. Tale traduzione, però, avrebbe spostato l'attenzione sull'unicità e irripetibilità dell'evento, rendendolo dunque soggettivo e incomunicabile, incomprensibile se non vissuto in prima persona⁵⁵.

Al di là delle traduzioni possibili e delle applicazioni filosofiche che il sostantivo in questione può trovare, è necessario soffermarsi più che altro su come l'esperienza-*Erlebnis* possa convogliare implicazioni culturali e ideologiche e, soprattutto, trasmettere la nozione di 'vissuto'⁵⁶ quale elemento unificante tra vari individui.

È solo in un secondo momento, infatti, che il termine trova applicazione in ambito filosofico proprio per designare la 'filosofia del vissuto'; in principio, invece, come già aveva notato Gadamer, si ricorre alla parola *Erlebnis* soltanto in campo poetico e proprio per alludere all'«ideale goethiano del nesso tra vita, poesia e verità». Tra i maggiori esponenti di questa corrente di pensiero, Dilthey aveva individuato nella poesia il punto di partenza per le sue indagini filosofiche:

Occorre partire da un'idea completamente diversa dell'esperienza. E ciò che deve guidarci è un'esigenza di concretezza, di aderenza alle cose, alla vita nella sua ricchezza e complessità. Nell'arte e nella poesia, dice Dilthey, è inclusa una comprensione dell'esperienza umana che va ben al di là di qualsiasi filosofia. È però soltanto implicita: bisogna esplicitarla, portarla sul piano della pura teoresi, renderla oggetto di una trattazione analitica. È questo lo scopo più alto a cui Dilthey aspira: mantenere la presa sulla vita reale, su quella vita che poeti e artisti così profondamente comprendono. (Civita ²⁰⁰⁴: 174-175)

Tuttavia, proprio a partire dall'*Erlebnis* goethiana approfondita da Gadamer, sarà utile in seguito ricollegarsi alla filosofia del vissuto poiché tale branca del pensiero vede proprio nel 'vissuto' il concetto con cui poter dare fondamento alla psicologia e alle scienze umane.

Rimanendo però in ambito poetico e riprendendo l'accezione con cui Goethe si riferiva alla sua stessa esperienza, tra gli studiosi che hanno ricercato i legami tra *Erlebnis* ed espressione letteraria⁵⁷ Wellek spiega che

⁵⁵ In spagnolo il termine è tradotto indistintamente come *vivencia* – per la prima volta da Ortega y Gasset – o *experiencia*, che si preferisce perché lo studio di Robert Langbaum ne aveva favorito la diffusione (cfr. Wellek 1999).

⁵⁶ È proprio con 'vissuto' che si preferisce tradurre il tedesco *Erlebnis*, come illustra Civita riprendendo di nuovo Gadamer (Civita ²⁰⁰⁴: 13).

⁵⁷ Scarano (2007b) elenca in primo luogo Giorgio Agamben, che però riflette sul concetto di *Erlebnis* contrapponendolo a quello di *Erfahrung*, altrettanto traducibile come 'esperienza',

tale collegamento non va ridotto a sinonimo di autobiografismo, quanto piuttosto va inteso come «una relación estructural entre lo vivido y la expresión de lo vivido» (1999: 49). Secondo Scarano, però, è Dominique Combe che ha saputo proporre la migliore interpretazione del nesso tra 'vissuto' e letteratura: «no se trata de explicar la obra por el acontecimiento biográfico [...], sino de investigar en la experiencia decisiva – la *erlebnis* – no subordinada a la anécdota sino a su repercusión afectiva e intelectual» (1999: 135). Il ricorso all'esperienza, dunque, permetterebbe di riprodurre le condizioni con cui la letteratura può costruire un io e il suo mondo. Di conseguenza, l'operazione svolta con la letteratura non consiste nel riportare un'esperienza, bensì nel recuperare i frammenti di senso che restano dopo aver vissuto un evento per poi ricostruirli in un testo e renderli disponibili a un fruitore (il lettore), producendo in lui un effetto di familiarità⁵⁸ con quanto tramesso. La forma particolare di racconto che l'esperienza assume nel fatto letterario, pertanto, rende possibile un «nosotros en el yo» (Scarano 2007b: 27), ovvero un riconoscimento nell'altro di sentimenti e sensazioni che tutti condividono e che la lettura risveglia: «el sujeto lírico es un sujeto sensible; simplemente el sentimiento toma en él un valor universal compartido con el lector» (Combe 1999: 150)⁵⁹.

ma utilizzato con un'altra accezione, soprattutto da Benjamin: *Erfahrung* ha una sfumatura più neutra e indica il complesso di quanto appreso durante tutta una vita, per esempio, mentre *Erlebnis* risponde a un momento frammentario e individuale e trasmette anche un certo grado di eccitazione o emozione che l'esperienza ha prodotto. Inoltre «l'*Erfahrung* era propria, secondo Benjamin, dei contesti tradizionali e comunitari. Allorché si dà 'esperienza' nel senso di *Erfahrung*, i contenuti del passato individuale entrano in congiunzione con quelli del passato collettivo attraverso la continuità della tradizione. 'Esperienza' viene a configurarsi come la possibilità per l'uomo di attingere spontaneamente al proprio passato e di renderlo vitale nel presente. *Erlebnis*, invece, nell'accezione particolare che Benjamin dà a questo termine, è proprio l'esperienza che è possibile fare nel momento in cui il contesto tradizionale e comunitario dell'*Erfahrung* è andato in frantumi. Essa non è soltanto l'«esperienza vissuta» del cittadino metropolitano isolato, sradicato definitivamente dal suo passato, ma è anche il frutto della realtà sociale che egli si trova ad affrontare ad ogni attraversamento di strada, fatta di gesti bruschi, scatti improvvisi, *choc* percettivi. L'*Erlebnis* che avviene in questo contesto 'sterilizza' l'evento, privandolo del suo rapporto con il passato. Essa, pertanto, viene ad essere il fondamento sociale della sensibilità allegorica moderna» (Mele 2010). Nel lavoro a cui Scarano si riferisce, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (Torino, Einaudi, 1978), Agamben riprende dunque le teorie di Benjamin sulla «povertà dell'esperienza» in epoca moderna e propone inoltre nuovi percorsi in cui l'*experimentum linguae* possa trasformarsi in un *ethos* possibile per l'uomo. L'esperienza, che esiste contemporaneamente al linguaggio e non prima di esso, diventa dunque per Agamben un'entità creatrice con cui dare forma alla realtà. Oltre al costante riferimento alle teorie di Wellek, inoltre, Scarano cita Leonor Arfuch (*El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002), che propone l'*Erlebnis* come l'unione dell'esperienza e del risultato che essa produce. Tra gli altri studiosi che hanno esplorato il concetto in questione, Scarano ripropone anche Georges Bataille (*L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo, 1978), che parla di un'«esperienza del possibile» derivante dai processi discorsivi e dai modi di costruzione narrativa della soggettività.

⁵⁸ O di complicità e intimità, concetti centrali nella poetica di Montero, come si vedrà in seguito.

⁵⁹ Tale obiettivo è quello che già Cernuda aveva espresso, ancora una volta e in modo

Addentrando nel pieno delle applicazioni poetiche del concetto di esperienza, come già molte volte ripetuto, le teorie moderne sul genere lirico rafforzano l'idea del soggetto finzionale, da distinguersi nettamente dalla persona empirica dell'autore. Tale distinzione, però, non implica che l'io poetico sia svincolato dall'*Erlebnis*, che Scarano decide di riassumere nell'istanza di costruzione del «sentimento inteso come affezione, *ethos* o *pathos*» (Scarano 2007b: 27). Rifacendosi di nuovo alle parole di Combe (cfr. 1999: 151), dunque, attraverso la ri-descrizione lirica di un'esperienza, il sentimento si scinde dalla sfera psicologica individuale e si eleva allo status di categoria (trans-soggettiva) a priori della sensibilità; in altre parole, il vivere un'esperienza e ricostruirla in chiave letteraria equivarrebbe a un processo di conoscenza condivisibile⁶⁰. Come si vedrà in seguito, tale procedimento letterario ha molto in comune con la «filosofia del vissuto» elaborata da Dilthey⁶¹ e altri pensatori.

Ricorrendo di nuovo alle parole di Cernuda in *Historial de un libro*, il fatto che il poeta renda oggettiva la sua esperienza nella poesia «tratando siempre de usar [...] con oportunidad y precisión los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial» (Cernuda 1994: 651), corrisponde in realtà a una necessità⁶². Ancora una volta, l'esperienza vissuta non dev'essere intesa

molto più diretto e partecipato, nel suo *Historial de un libro*: «Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como *pathetic fallacy* [...], lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva» (Cernuda 1994: 646).

60 In definitiva, «no significa que el poeta cuente lo que le pasa en la vida diaria, sino que procure crear en el texto las condiciones necesarias para que ese *yo verbal* se convierta en comodín disponible para ser ocupado por otros, haciendo que el lector 'sienta' esa experiencia ficticia como suya, buscando su reconocimiento y su apropiación» (Scarano 2007b: 31).

61 «Nello scoprire, attraverso il comprendere, qualcosa di comune tra la mia esperienza vissuta e quella degli altri, faccio esperienza del fatto che la mia vita non è qualcosa di totalmente avulso ed imparagonabile all'esistenza degli altri. Attraverso il comprendere scopro cioè che nella mia vita c'è qualcosa di universale, che la lega all'esperienza vissuta degli altri individui, di tutti gli altri individui. In questo senso, il sapere che ho di me si amplia fino a diventare esperienza della vita in generale, esperienza della comunanza che sussiste tra i diversi individui» (Bianco 1995: 107-108).

62 La necessità di rendere oggettiva tale «experiencia» ricorrendo alla scrittura poetica è esplicitata da Cernuda in *Historial de un libro* proprio con il termine «urgencia». È interessante notare come anche Cernuda, negli stessi anni di Langbaum e prima della relativa lettura di Gil de Biedma, esprima con un approccio molto meno saggistico le stesse teorie a proposito dell'esperienza, del modo di percepirla – quasi come un'illuminazione – e poi di rielaborarla in poesia: «una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia» (Cernuda 1994: 626). Qualche pagina più avanti, sempre in *Historial* e sempre menzionando un'urgencia espressiva quasi dolorosa, propone per il processo creativo posteriore all'esperienza una definizione analoga a quella elaborata da Eliot con il suo correlativo oggettivo: «Quería yo hallar en poesía el "equivalente correlativo" para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver a una criatura hermosa [...] o al oír un aire de jazz. Ambas experiencias, de la vista y del oído, se clavaban en mí dolorosamente a fuerza de intensidad, y ya comenzaba a entrever que una manera de satisfacerlas, exorcizándolas, sería la de darles expresión; mas,

come aneddoto autobiografico o pretesto, bensì va vista come un processo di significazione raggiunta attraverso la mediazione del lettore. La stessa esigenza è quella a cui allude García Montero ne *El realismo singular*⁶³: insieme a tale necessità, con la verosimiglianza il poeta fa in modo di creare un legame con il lettore, che si concretizza proprio nel testo poetico, testo che assume perciò i tratti di «territorio intermedio» (1993b: 22-23)⁶⁴ e di «hecho literario completo» (1993b: 20). Tale territorio intermedio è quello che per primo Antonio Machado si era proposto di creare per poter parlare delle sue preoccupazioni più intime e, al tempo stesso, essere compreso dagli altri (cfr. 1993b: 19).

Come si è potuto notare grazie alle parole di Montero, affinché l'*Erlebnis* funzioni come strumento gnoseologico, è necessario che agisca in combinazione con la verosimiglianza, che lui illustra nella sua accezione di «versión literaria de la realidad que posibilite la seducción del lector» (cfr. 1993b: 22). Più nello specifico, come spiega anche Scarano (Scarano 2007b: 31) riprendendo lo stesso Montero, perché il percorso conoscitivo abbia efficacia, l'insieme eterogeneo di esperienze comuni (biografia, Storia, idee, comportamenti, abitudini, sentimenti...) va inserito nella struttura del discorso poetico – il dispositivo ordinatore – e al contempo riplasmato con gli strumenti letterari. Il ricorso alla verosimiglianza conferma, perciò, che la questione non riguarda tanto il vissuto concreto a monte dell'ispirazione letteraria, quanto piuttosto l'esperienza ri-creata all'interno e per mezzo del componimento. In tale «procedimento ermeneutico» (cfr. Scarano 2007b: 31), peraltro, è indispensabile la complicità del lettore⁶⁵.

Già Dilthey, osservando il comportamento letterario di Goethe, era giunto alla conclusione che il processo conoscitivo sorto in seguito a un *Erlebnis* e addensatosi nella comprensione si concludeva soltanto convergendo in una terza fase, ovvero quella espressiva. Ancora una volta, illustrando l'espressione come elemento mediatore per eccellenza nel rapporto interpersonale ma anche dell'uomo con se stesso, Dilthey ricorre all'esempio dell'espressione poetica:

inhábil para conseguirlo, sus ecos me perseguían con una advertencia dramática: el tiempo aquel que yo vivía era el mío, el único de que dispondría, y yo no sabía gozarlo, ni tampoco decir en poesía esa urgencia de todo el ser. Al lector que estime inadecuado a mi experiencia su resultado emotivo, y frívolo éste además, al tratarse sólo, al menos en una de las instancias que mencioné, de una experiencia consistente en oír un aire de jazz, le recordaré aquellas palabras de Rimbaud, cuyo sentido creo posible comparar al de mi experiencia: “un título de *vaudeville* erguía espantos ante mí”» (Cernuda 1994: 632).

63 Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993.

64 «El poema es un territorio intermedio entre el ser humano que escribe y el ser humano que lee, y el protagonista del poema, en la elaboración literaria, pasa a ser un modelo en el sentido neoclásico de la palabra, alguien capaz de representar una significación abierta más allá de los límites del propio autor. Los recursos de la poesía de la experiencia, su minuciosa carpintería estética, se ajustan así a los planteamientos ideológicos desarrollados por el realismo singular» (1993b: 22-23).

65 La complicità e il ruolo del lettore è ciò che per Germán Yanke (1996) coincide con la 'persona normale' che sia Auden, sia Eliot avevano individuato come il soggetto dell'esperienza.

Ciò che veniamo a conoscere mediante l'osservazione di noi stessi è sempre rinchiuso in limiti angusti, e per questa via anche la riflessione filosofica sulla vita spirituale accoglie in sé molto meno di quanto di solito si ammetta. E infatti, mentre noi rivolghiamo l'attenzione ai nostri stati d'animo, troppo spesso essi si dileguano. Il procedimento del poeta che esprime la personale esperienza vissuta è affatto diverso. Esso poggia sul nesso strutturale esistente fra l'esperienza vissuta e la sua espressione. Ciò che viene vissuto interiormente si risolve per intero nell'espressione. Nessuna riflessione separa le profondità dell'esperienza vissuta dalla loro rappresentazione con le parole. (1947: 237)

Naturalmente, esulando per un momento dall'*Erlebnis*, la verosimiglianza necessaria in tale tipo di espressione non può che ricondurre a un inevitabile discorso sul realismo, la cui base si può considerare da un altro punto di vista se si ammette che quello poetico non è un linguaggio diverso da quello comune: seppur letterario, infatti, si fonda sempre su un patto pragmatico e contestuale tra i partecipanti al discorso. Si può parlare di questo tipo di accordo in virtù della presenza nell'opera di strutture linguistiche e di rimandi al contesto reale che permettono al lettore di percepire un effetto di riconoscimento di se stesso nel testo. Tale patto è ciò che Ricoeur individua nel primo tipo di mimesi, definendola, com'è noto, come una sorta di precomprensione che indica la condivisione di significato tra l'autore e il lettore, previa a qualsiasi finzione⁶⁶.

La prospettiva pragmatica è quella che anche Scarano⁶⁷ ritiene più op-

66 È proprio sul recupero della *mimesis* aristotelica che si fondano le teorie contemporanee sul realismo: com'è noto, fin dal principio la mimesi era associata al concetto di verosimiglianza, in base alla quale l'arte imita la realtà non per com'è, bensì per come potrebbe essere. Erich Auerbach, con il suo studio *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, è stato uno dei primi a cercare di ricondurre il concetto aristotelico alla sua portata originaria, definendo il realismo come la rappresentazione (e non la copia) della realtà dalla prospettiva di un relativismo storico soggetto a trasformazione. Bertolt Brecht, inoltre, elabora una definizione di realismo che i poeti dell'esperienza assumono quasi come modello di riferimento per l'alto livello di impegno civico di tale postura: «Realista significa colui che rivela la causalità dei rapporti sociali [...], che sottolinea il momento dell'evoluzione di ogni cosa, che è concreto pur rendendo più facile il lavoro di astrazione» (1973: 237-238).

67 Percorrendo una breve traiettoria sul realismo e approfondendo il concetto di *mimesis*, la studiosa cita Ernst Fisher, Lázaro Carreter e Diderot, quest'ultimo con l'ormai consueto *Paradosso sull'attore*. Il primo, in un breve saggio intitolato *El problema de lo real en el arte moderno* (in *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Quadrata, 2004: 63-89), sostiene che l'arte non esiste senza una partecipazione appassionata nella realtà che si vuole rappresentare. L'arte, dunque, non è una riproposizione passiva del reale, bensì un intervento attivo dell'oggetto rappresentato in modo che questo possa fondersi e identificarsi con il fruitore dell'opera artistica, e viceversa. Visto che il fautore primo di tale identificazione è l'artista che crea l'opera d'arte, però, non si può trascurare che l'opera nasce in virtù della sua interpretazione, o meglio, in virtù del ricordo dell'esperienza che ha dato vita all'opera d'arte, «de modo que la experiencia vivida por él es una especie de recuerdo futuro» (Diderot 2004: 70). Ancor più interessante ai fini

portuna per affrontare lo studio della poesia spagnola contemporanea che riproduce l'effetto già definito da Bourdieu (2005b: 89) come «illusione realista» o «effetto di credenza», ovvero l'accettazione del realismo come illusione letteraria. Tale *illusio*, come la denomina Scarano riprendendo la traduzione spagnola di Bourdieu, è l'istanza che suggerisce di superare le concezioni più radicali del realismo, proponendolo invece come «esperienza» del lettore: «es la adhesión al juego del reconocimiento, la intención de tomárselo en serio, sabiendo simultáneamente que entramos en el juego de la ficción»⁶⁸.

Il *pacto realista* è dunque «el juego pactado entre el autor y el lector. El deber del poeta es suscitar en quien lo lea una emoción pero nunca tan intensa que borre los límites entre la vida y el arte» (Juaristi 1994: 25-26). Si tratta, insomma, di

simular experiencias análogas. [...] Reconstruir la experiencia significa despersonalizarla. Lo que entonces fue mío pertenece ahora a todos y a ninguno, a un potencial lector que hará abstracción del envoltorio figurativo de la anécdota para extraer de ella lo que contenga de universal. Por eso mismo, antes que conocimiento, moral, historia o incluso literatura, la poesía es un juego pactado entre el autor y sus lectores. (Juaristi 1994: 25)

dell'*illusio* realista che qui si vuole trattare risulta l'opinione di Fernando Lázaro-Carreter (1976), che afferma che, piuttosto di arte, letteratura o linguaggio realista, sarebbe meglio parlare di «fenómenos que en su versión literaria son identificables por el lector, métodos que permiten tal identificación y lenguajes que la suscitan con independencia de sus referentes» (1976: 34). Scopo di tale meccanismo sarebbe, secondo l'autore, generare nel lettore un effetto di piacere, prodotto proprio dal riconoscimento possibile nel reale e, al tempo stesso, dalla consapevolezza che ci si trova al cospetto di un'opera di finzione. Accettare un'immagine come reale, dunque, vuol dire scommettere su di un'«*illusio* realista» che «no niega la naturaleza estrictamente artística del procedimiento» (1976: 141). Con la sua consueta lucidità, spiega Scarano, Lázaro Carreter metteva in guardia contro la facilità con cui si fa ricorso al termine realismo, che, come tanti altri, «de significar tanto ha llegado a no significar casi nada» (1976: 125), tuttavia sottolinea la necessità di ridare vita al dibattito su tale tendenza letteraria poiché «la obra literaria que, además de ser signo de sí misma, informa de algo exterior a ella, demanda del crítico un diagnóstico acerca de la naturaleza e incluso del grado de su mimesis» (1976: 126).

68 Prosegue poi Laura Scarano: «El texto realista nos provoca esa peculiar tensión paradójica que instaura y que parece desalojar de nuestra percepción tradicional (moldeada hoy por la mitología de la vanguardia y el extrañamiento artístico) precisamente ese bloqueo, la resistencia de los materiales, la opacidad que la escritura supuestamente debe generar. Porque al mismo tiempo que construye un artificio autoconsciente con palabras ante nuestros ojos, y lo leemos sabiéndolo ficción, literatura, accedemos a entrar en las reglas de su juego, aceptamos sus guiños de reconocimiento y correspondencias, nos sumergimos en la búsqueda detectivesca de verificaciones y correlatos, reconocemos pero ensanchamos nuestra propia experiencia de la realidad con sus propuestas. El efecto estético de una lectura como ésta [...] es, como tantos han dicho, esa constatación que como lectores hacemos en voz baja mientras leemos (“estas son cosas que pueden pasar”). Nunca es lo real lo que se obtiene en el texto sino una textualización consensuada de lo real, apoyada en un código ideológico y retórico común a emisor y receptor, que asegura la legibilidad del mensaje por las referencias a un sistema de valores institucionalizado» (Scarano 2004a: 209-210).

La scommessa realista della poesia spagnola contemporanea e, nello specifico, della poesia dell'esperienza, obbliga di conseguenza i relativi rappresentanti a ridefinirsi in base alla tradizione poetica nazionale e a rivendicare la genealogia da cui provengono.

Nel suo famoso saggio *Una musa vestida con vaqueros*, Luis García Montero (1994d) ripercorre le vicende che hanno portato la tendenza esperienziale a un certo grado di protagonismo nell'ambito della poesia spagnola, ma propone anche una discussione di carattere storico-letterario incentrata sul significato del realismo nella contemporaneità. Dal punto di vista poetico, come già anticipato, riconoscersi in tale tendenza significa ridefinirsi sulla base di una tradizione estetica specifica e individuare una genealogia, che, nel caso della poesia dell'esperienza, equivale ad affermarsi in buona parte discendente della generazione del '50. Inoltre, tale inquadramento estetico e genealogico implica il riconoscimento di filoni poetici alternativi, se non del tutto opposti, ma anche il superamento di estetiche avanguardiste e culturaliste. Ovviamente, come afferma Montero, «la defensa del realismo no supone [...] el empeño de negar otras posibilidades estéticas muy aceptables, sino el deseo de afirmar la validez de un camino regularmente negado en los debates de la reciente poesía española» (1994d: 24). Con la scommessa sullo stile realista si assiste dunque a una sorta di atto di resistenza e di investimento su di un percorso alternativo, che, più che altro è un «ritorno» alla realtà «asumiendo el tono de la verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana en los temas» (García Montero 1994d: 24).

A livello di teoria letteraria, la propensione personale di Montero per la tendenza realista, come lui stesso confessa, deriva dalla preoccupazione che le contraddizioni emerse dalla modernità possano trovare una soluzione espressiva attraverso il ritorno all'irrazionalismo. Mantenersi sulla scia dell'avanguardia, spiega il poeta, sarebbe controproducente sia perché si tratta di una tendenza ormai superata, sia perché comporterebbe una presa di posizione rivoluzionaria ma anacronistica. La posizione estetica dell'avanguardia, infatti, si fonda su convinzioni ideologiche che, se trasposte nella contemporaneità, risulterebbero potenzialmente pericolose per l'individuo, per la società e per la poesia: a livello individuale, l'avanguardia ha trasmesso una concezione a-storica dell'io, sacralizzato e avulso dal contesto; a livello della società si è puntato su un «sociologismo homogeneizador» (García Montero 1994d: 24) che ha negato l'importanza del singolo; in ambito poetico, infine, l'avanguardia si è concentrata su elementi innovativi che avevano più il proposito di distruggere che di costruire. Tutto ciò, se traslato nel momento presente – senza per questo voler negare il valore e l'importanza delle avanguardie storiche – significherebbe proporsi di rimanere fuori dalla Storia.

La scommessa del realismo, invece, oltre che stilistica è soprattutto contenutistica: «no viene mal ahora una refrescante lluvia ecológica de escritores

empeñados humildemente en escribir bien cosas que puedan interesarles a los demás, escritores dispuestos a participar de nuevo en las cláusulas de sus contratos sociales» (García Montero 1994d: 25). Inoltre, come già spiegato, la particolare scommessa della poesia dell'esperienza consiste in un recupero dell'atteggiamento illuminista con cui demistificare l'aura sacralizzata del romanticismo e dare vita a un protagonista poetico verosimile, «en el que puedan coincidir el autor y el lector» (García Montero 1994d: 25).

L'interesse nutrito da Montero e in generale dai poeti della generazione dell'Ottanta nei confronti dell'*illusio* realista si fonda, perciò, sulla possibilità offerta dal realismo di costruire un discorso letterario più convincente e riconoscibile con cui poter comprendere il reale e identificarvisi.

Prima di addentrarsi nell'analisi delle diverse sfumature di realismo con cui è stata categorizzata la poesia di Montero, è utile fare un ultimo riferimento al concetto di vissuto dal punto di vista filosofico. Come illustra sempre Civita (²2004), la spinta iniziale che aveva condotto all'elaborazione di una vera e propria «filosofia del vissuto» si era prodotta per superare dialetticamente il positivismo. È proprio il concetto di dialettico che più interessa in questa sede perché una delle accezioni che verrà attribuita alla produzione di Montero è, appunto, quella di *realismo dialéctico*. Superare dialetticamente il positivismo significava dotare di fondamento scientifico rigoroso la psicologia e le scienze dell'uomo, fino a quel momento rimaste sotto l'ala della metafisica e, in questo senso, il vissuto assumeva la stessa validità dei fatti empirici sulla cui osservazione si fondava il sapere scientifico⁶⁹. In altre parole, se il sapere scientifico si fondava sull'osservazione dei fatti empirici, allo stesso modo il vissuto (il correlativo dei fatti per le scienze dell'uomo) poteva essere considerato oggetto di studio con cui garantire validità alle scienze dello spirito, in particolare alla psicologia. Dal punto di vista filosofico, l'obiettivo principale era quello di garantire alla psicologia e agli altri saperi incentrati sull'uomo una validità scientifica; quel che interessa in questa sede, però, è che il vissuto diventava la via d'accesso alle profondità dell'essere umano o, in altri termini, l'esperienza era uno strumento di conoscenza. Non a caso, le teorie a cui aveva attinto la filosofia del vissuto erano in un certo senso già state sviluppate dall'empirismo inglese, corrente di pensiero a cui, come si è visto, Langbaum si rifà più volte nella sua *Poetry of Experience*.

In questo senso la filosofia del vissuto punta sul superamento dialettico dell'osservazione oggettiva della realtà, perché ci sono altri 'fatti', altre 'espe-

69 Ancora una volta tale parallelismo tra filosofia e poesia trova un riscontro nelle parole di Cernuda, che, come i pensatori della «filosofia del vissuto», ma presumibilmente senza la volontà di dare fondamento filosofico alle sue opinioni, distingue i fatti dalle esperienze, attribuendo a queste ultime un alto potere creatore: «Debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de *La Realidad y el Deseo*, por tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquellos, algunos hechos de la vida del hombre que sufriera éstas» (Cernuda 1994: 625).

rienze' da poter osservare, anche se tali esperienze affondano nell'irrazionalità. Inoltre, secondo Dilthey, la nostra esperienza

è sempre ad un tempo rappresentativa, volitiva e affettiva, ed è sempre esperienza del mondo, ha costantemente a che fare con oggetti spirituali, con oggetti che oltre al loro aspetto materiale sono sempre anche portatori di un significato spirituale, il che vuol dire poi che hanno un valore per il sentimento e per la volontà. (cfr. Civita 2004: 176)

Questa qualità degli oggetti di avere sia una parte esterna e tangibile, sia una spirituale è la caratteristica che, secondo Candel Vila (2003), porta alcune poetiche spagnole realiste ad assumere tratti di *realismo dialéctico*. In particolare, la studiosa elabora tale sfumatura di realismo applicandola agli esempi concreti di Luis Rosales, Ángel González e Luis García Montero e la attribuisce al recupero del significato originale della *mimesis* aristotelica.

Candel Vila, infatti, afferma che oggi stiamo assistendo a una sorta di conciliazione tra le strategie convenzionalmente riconosciute come realiste e alcuni cenni di sperimentalismo; anche tale riconciliazione, come già menzionato a proposito della riproduzione della realtà per come potrebbe essere e non per com'è, contribuisce a recuperare l'antico concetto di *mimesis* così com'era stato elaborato in origine⁷⁰, ovvero come elemento «bipolare»⁷¹. Spiega Candel Vila che quando Aristotele afferma che l'arte non imita quanto accaduto realmente, bensì l'universale – imitazione che avviene in virtù della verosimiglianza –, sta fondando il concetto di mimesi su una categorizzazione di significato, ovvero: la mimesi non si limita al segno tangibile, bensì, nel processo di imitazione verosimile, possono essere incorporati elementi irrazionali. Nella sua origine classica, perciò, la mimesi può venire vista come processo bipolare perché contemplava sia la rappresentazione esatta, sia una componente immateriale, aprendosi perciò anche alla categoria dell'ideale. Candel Vila recupera quindi l'aggettivo “dialettico” in termini hegeliani per riferirsi all'unione dialettica tra interiorità ed exteriorità (o tra reale e ideale), presente sia nell'uomo,

⁷⁰ Il recupero del realismo a partire dall'imitazione dell'apparenza della realtà è stato uno dei punti su cui la critica ha a lungo dibattuto. Il famoso Colectivo Alicia Bajo Cero, per esempio, assumendo una postura altamente politicizzata, ha sostenuto che il patto realista tra autore e lettori altro non è che una «estrategia básica del discurso del poder en su proceso de reproducción ideológica» (1994: 1). Al di là delle polemiche generate dal concetto di estetica dominante, entro la quale viene fatta rientrare la “poesia dell'esperienza” (e contro cui si scaglia Felipe Benítez Reyes dalle pagine di *El sindicato del crimen*), alcuni, tra cui Juan José Lanz, sostengono che l'approccio poetico esperienziale è soltanto una lettura poetica di un'esperienza privata che non ha che una tendenza a mostrarsi reale; questo, ovviamente, condurrebbe alla perdita di verosimiglianza e alla trasformazione del fatto letterario in pura retorica. Le maggiori opposizioni alle poetiche realiste, in definitiva, provenivano dalla convinzioni che tale tendenza non avesse altra finalità se non quella di mantenere saldo il suo privilegio di linea dominante.

⁷¹ È in questo modo che Laura Scarano (2007b) parla della mimesi recuperata da Candel Vila, mentre quest'ultima parla di concetto «bifronte» (2003: 203).

sia nel contesto che lo circonda. Secondo l'autrice, applicato all'arte e quindi all'interpretazione estetica, il termine presuppone una lettura «bifronte» che unisce gli interessi individuali a quelli storici, permettendo perciò una lettura dell'esperienza individuale da un punto di vista storico.

Come si vedrà meglio in seguito, la poesia di García Montero investe sulla dimensione pubblica della sfera privata e su una scrittura che ritorna alla tradizione per ristabilire i legami della parola poetica e della ragione individuale con la Storia. Montero non recupera un'accezione comune di “realismo” per la sua poesia: in essa la realtà è più che mai rappresentata – ovvero resa fittizia – da un soggetto poetico ben cosciente del suo status finzionale, come già accennato sopra⁷². Si tratta, dunque, di un «realismo dialettico» che attinge a vari versanti ideali della realtà a partire dalla sua stessa artificialità⁷³. In senso lato, Candel Vila sostiene insomma che Montero

consciente de los límites a los que llevaría un realismo de gritos y banderas, prefiere apostar por un realismo intermedio entre lo real y lo que de idealista tiene la realidad. De esta manera, recurre pues a una tradición de carácter moral –“me refiero a los poemas que construyen un personaje ético y lo mueven sobre la escena del verso como si estuviese representando”– rompiendo así con la poesía que buscaba en la oscuridad la respuesta a todas sus dudas. Hoy más que nunca la poesía vuelve a sí misma “como un ejercicio consciente sobre la propia poesía, y sólo se puede atrapar al lector responsable ofreciéndole una distancia”, en esta distancia encuentro yo la clave de su realismo dialéctico. (2003: 502-503)

Prima di affrontare la distanza tra la poesia e il lettore, distanza nella quale si incarna e trova spazio l'io poetico, conviene soffermarsi sulle altre accezioni di realismo che la critica ha attribuito alla poesia di Montero, a cominciare dalla riflessione che lui stesso propone sul suo già menzionato «realismo singolare».

Innanzitutto, nonostante non venga mai espresso direttamente il concetto di dialettico che Candel Vila elabora, nelle parole di Montero compare un

72 Del resto, lo stesso Montero esprime la stessa opinione a proposito della poesia dell'esperienza in generale quando sostiene che «el artificio existe, y la llamada poesía de la experiencia ha dado muestras evidentes de que un poema es más representación que expresión» (1993a: 234). Inoltre, si tratta di concetti simili a quanto espresso da Heffernan nell'introduzione all'edizione spagnola de *La poesía de la experiencia* di Langbaum: «el poema de la experiencia acaba siendo, en conclusión, la experiencia misma del poema; [...] la visión del poeta es una visión verbal, mediada por la escritura» (cfr. Langbaum 1996: 25-26).

73 «La vuelta a los tonos realistas se produce en la conciencia plena de que el yo biográfico no se identifica con el yo literario, con el personaje literario. La poesía es un género de ficción, así que optar por un camino realista no implica el deseo de transcribir la realidad, ni tampoco una concepción plana, superficial y anecdótica del mundo» (García Montero 2000b: 88).

riscontro di tale approccio: analizzando la sua poetica realista, lo stesso poeta vi individua una volontà di riconciliare attraverso la poesia i due poli opposti – ma non antitetici – di realtà esterna e individuo, secondo lui composti della stessa sostanza⁷⁴. Mentre le soluzioni artistiche precedenti hanno mantenuto la divisione originale tra pubblico e privato, ovvero tra realtà esterna e interna all'individuo, la proposta realista offerta da Montero (e dalla *otra sentimentalidad* in generale) vede nello spazio poetico una sintesi di entrambi i versanti. Il «realismo singolare», dunque, è ciò che Montero individua proprio nel processo per cui «los poemas se convierten entonces en una reflexión sobre la propia intimidad, [...] y el poeta deja la comunicación de las consignas en favor de unos textos capaces de reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico» (1993b: 12). Si tratta, perciò, del modo di intendere e trattare le relazioni tra la Storia e l'individualità da una parte e i loro effetti letterari dall'altra: «La experiencia histórica se concreta siempre en una primera persona del singular. Al mismo tiempo, la primera persona del singular no es un pozo immaculado de verdades eternas, sino una construcción de carácter histórico» (1993b: 19-20). Come si può intuire, affinché tale esperienza storica abbia efficacia nella poesia e sul lettore, va costruita ricorrendo alla verosimiglianza, concretizzata nella voce di una «individualidad solidaria» (García Montero 1993a: 239) in grado di comprendere che gli individui si definiscono soltanto in relazione alla società e viceversa ed eliminando, pertanto, la vecchia opposizione tra società e soggetto,

ante la cual resultan anacrónicos los viejos recetarios del realismo del siglo XIX (abocado a describir y analizar las costumbres de la sociedad como un colectivo opuesto al yo en pugna) o bien del realismo socialista (empeñado en abstraer en consignas la dinámica social vista siempre como lucha). (Scarano 2004a: 223)

Sulla predilezione che Montero riserva alla verosimiglianza⁷⁵ si sofferma anche José Carlos Mainer, affermando inoltre che «verosímil» significa per il granadino

⁷⁴ Riprendendo le parole di Serrano Plaja, afferma Montero ne *El realismo singular*: «Esa realidad que hoy, por las extraordinarias dimensiones dramáticas con que se inicia, por el total contenido humano que ese dramatismo implica, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros» (1993b: 17).

⁷⁵ Scrive infatti Montero a proposito di Pedro Salinas, ma con parole che si potrebbero applicare anche alla sua stessa poetica: «La poesía no es sólo el desarrollo de un concepto o la búsqueda de metáforas, sino la experiencia escrita de un sentimiento verosímil, reconocible. Salinas acierta con nitidez cuando su realidad poética no se aborda desde la objetividad intelectual de un concepto o desde las referencias prosaicas al mundo, sino desde la construcción en los poemas de situaciones reales y fácilmente reconocibles, quiero decir, cuando la realidad entra en las reflexiones y en las ideas por una delimitación exacta, un espacio personal situado, un territorio concreto que llega a provocar y sostener la intensidad de los poemas» (García Montero 1993a: 78).

exactamente lo mismo que en la preceptiva clásica en la que Aristóteles recomendaba que el poeta prefiriera lo verosímil y creíble a la misma verdad. [...] Lo verosímil es, en fin, lo que puede ser compartido: la poesía pública y colectiva que dio en soñar Antonio Machado, verdadero inventor de la “otra sentimentalidad”, la naturalidad prolija y tierna de Rafael Alberti en *De un momento a otro* y en *Retornos de lo vivo lejano* y la confesión irónica y apasionada de Jaime Gil de Biedma. (Mainer 1997: 25)

È opportuno menzionare anche un'altra sfumatura di realismo con cui viene descritta la poetica esperienziale e, in particolare, quella di García Montero. Si tratta del *realismo posmoderno*⁷⁶ che Joan Oleza postula sulla base della proposta teorica elaborata da Habermas a proposito del concetto di postmodernità (cfr. 1985 e 1988), teoria che secondo alcuni troverebbe un riscontro specifico nella poesia spagnola contemporanea. Infatti è Luis Bagué Quílez che riprende il binomio di Oleza di «realismo posmoderno» applicandolo alla poesia degli ultimi vent'anni del secolo scorso, legittimando tale denominazione grazie alle teorie di Habermas sul postmoderno.

Il giovane e brillante studioso spiega come, agli inizi degli anni '80, Habermas proponga il postmoderno come un ritorno all'illuminismo perché la modernità non poteva essersi esaurita con la fine del percorso razionalista (cfr. Bagué Quílez 2006: 30-34).

La struttura teorica del XVIII secolo, fondata su una specializzazione dei saperi (scienza, morale e arte), ciascuno dei quali retto da principi ben precisi (verità, giustizia e bellezza), aveva il proposito di arricchire l'organizzazione sociale. Con l'avvento delle avanguardie del XX secolo, però, questo palinsesto viene meno perché la scienza, la morale e l'arte si scindono dalla comunicazione quotidiana, il che comporta anche un'inevitabile separazione tra arte e vita. Come sorta di soluzione a tale scissione e, diversamente dal «radicalismo posmoderno, que deja al individuo a merced de las injusticias sociales» (Bagué Quílez 2006: 31), Habermas postula un ritorno alla modernità per poter imparare dagli errori commessi ed elabora al contempo la ricerca di un dialogo tra modernità e postmodernità che permetta di preservare le norme del vivere civile, il carattere universale della ragione, il rispetto per la diversità e la concezione della solidarietà come comunione di

⁷⁶ L'accezione di *posmoderno* che Joan Oleza attribuisce al realismo viene sancita con un articolo comparso sul numero 589-590 (1996) della rivista *Ínsula* e intitolato esattamente *Un realismo posmoderno* (pp. 39-42). All'esistenza di un *realismo postmoderno*, però, l'autore aveva già alluso in un articolo contenuto nel numero 3 (1993) di *Compás de letras*, monografico dedicato al tema “Historia y ficción”. In quest'ultimo lavoro, intitolato *La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo* (113-126), Oleza accenna di sfuggita a un «realismo postmoderno» (119) in riferimento al romanzo spagnolo dell'ultimo ventennio del secolo, le cui trasformazioni, secondo l'autore, hanno molto in comune con i cambiamenti avvenuti in poesia per le stesse necessità postmoderne.

sentimenti. In altre parole, per Habermas il ritorno alla modernità garantirebbe la difesa della democrazia⁷⁷.

Il programma di Habermas, perciò,

resultaba muy atractivo para adaptarlo a la lírica española de la década de los ochenta. La vuelta al soporte figurativo allana la intervención de la poesía en los debates de la posmodernidad, a través de una relectura de la tradición que busca las fuentes de la literatura contemporánea en el discurso ilustrado del siglo XVIII (Diderot), el romanticismo de sesgo experiencial (Coleridge, Wordsworth), la experimentación realista-naturalista (Galdós, Zola), el temporalismo elegíaco (Antonio Machado), el realismo dialéctico, la estética del material (Benjamin, Brecht). (Bagué Quílez 2006: 31)

Riprendendo il sintagma di Oleza, dunque, Bagué Quílez intravede una perfetta collocazione della poesia degli anni Ottanta nel «realismo posmoderno», tendenza con cui per l'appunto si cercherebbe di trovare un compromesso tra le teorie postmoderne e le modalità espressive del realismo. Tale tendenza assume alcuni dei tratti che Lyotard o Jameson per primi avevano delineato per parlare di postmoderno, quali l'utilizzo di procedimenti espressivi propri della cultura popolare, la riattivazione del piacere narrativo e la creazione di un soggetto fittizio che si propone come punto di partenza per il concetto di alterità. Oleza (1993), però, va oltre elaborando il concetto a partire dalla dimensione pragmatica del linguaggio e schierandosi contro l'affanno universalizzante di chi vedeva nella lingua la possibilità di rendere esplicite tutte le sfumature del reale⁷⁸. Dal linguaggio inteso come azione, invece, la realtà può emergere come strumento e oggetto di resistenza insieme a tutto ciò che non può trovare espressione univoca. Secondo Oleza, pertanto, sia la dimensione pragmatica della lingua, sia il fatto che il linguaggio letterario debba essere considerato alla stregua del linguaggio quotidiano ha reso possibile un recupero del realismo, prima invece stigmatizzato per

77 Come si può notare, esistono forti parallelismi tra la proposta teorica di Habermas e la linea programmatica che negli stessi anni elaborava la *otra sentimentalidad*, che Juan Carlos Rodríguez concretizza con queste parole: «La propuesta poética actual (la que aquí presentamos, al menos) coincide de este modo con nuestra propuesta democrática básica: hacer la historia (o la poesía) implica la capacidad de transformarla» (Rodríguez 1999: 90).

78 Per dirlo con le parole di Prieto de Paula: «Se apaciguaba así el prurito ontológico del lenguaje, que había soñado con la sustitución del objeto para ocupar su lugar [...]. En tal sentido, la regresión del lenguaje a su función de decir –y no de ser– el mundo suponía una modificación del sistema de fuerzas de la expresión poética en el triángulo formado por el lenguaje, el sujeto emisor y el objeto referido. Reducido ahora el lenguaje a una función parcialmente vicaria en la que *alguien* se pronuncia acerca de *algo*, adquirirían mayor entidad ese alguien –sujeto emisor– y ese algo –el motivo o tema–, constituidos en los polos del poema» (Prieto de Paula 2010: 29).

la sua mancanza di «funzione poetica» jakobsoniana. È evidente che anche Oleza si rifaccia a Habermas nell'individuare altre linee del pensiero post-moderno⁷⁹, le quali, oltre ad ammettere la fine della modernità, postulano anche la necessità di recuperare la tradizione e di dissolvere la presunta incompatibilità tra cultura d'élite e cultura di massa. Quel che più interessa ai fini delle poetiche realiste della fine del secolo, però, è che questo tipo di teoria postmoderna, come in un certo senso spiega anche Bagué, si propone

la exploración y el rescate de formas y procedimientos de la cultura popular de masas, la necesidad de una hipótesis de vigencia de la historia en la que basar la decisión de transformarla, la experimentación de un sujeto postmoderno a la vez social [...] y diferenciado, [...] la socialización de la recepción estética [...], la intercambiabilidad de los roles culturales y la difuminación de las fronteras y jerarquías entre las posiciones básicas del espacio cultural [...], la expansión de lo estético a las formas de la vida y de las prácticas sociales, o el rescate de la pasión narrativa, la inmediatez comunicativa y las representaciones de gran densidad argumental. (Oleza 1993: 118-119)

Un «realismo posmoderno» così postulato, come si può immaginare e come Oleza sottolinea, non va inteso come una seconda versione del realismo del diciannovesimo secolo o del realismo sociale degli anni '50. «Mientras que el componente posmoderno procede de la reutilización de los preceptos divulgados en la Ilustración, de acuerdo con Habermas», spiega Bagué, «sus mecanismos retóricos remiten a una acepción interiorizada del realismo» (2006: 32).

Lo scopo di un'arte che si iscrive in tale tendenza è quindi quello di recuperare sia per la cultura che per la politica una dimensione pedagogica e cognitiva, definendosi come «un nuevo arte político que siendo capaz de captar la nueva situación individual y colectiva del hombre en las sociedades del capitalismo avanzado, le devolviera, junto con la conciencia de la misma, sus posibilidades de acción y de lucha» (Jameson 1989: 120-121). È evidente, dunque, come tali caratteristiche proponano quasi alla lettera gli stessi intenti della *otra sentimentalidad* o, in senso lato, della poesia dell'esperienza.

79 Le teorie postmoderne da cui Oleza, su modello di Habermas, prende le distanze (senza per questo minarne la validità) sono quelle fondate «en la muerte del sujeto y de la representación (Lyotard), en la muerte de la historia (Fukuyama), en el imperio de la sincronía y la simultaneidad (Jameson), en la disolución de la obra-texto (Derrida), en el descrédito de las tradiciones artísticas (Foster), en la libertad ilimitada de los juegos del lenguaje (Wittgenstein leído por Lyotard), en el desvanecimiento de cualquier valor contrastable de realidad que se produce como consecuencia del entrecruzamiento incesante de imágenes, mensajes, reproducciones y simulacros en los medios de comunicación contemporáneos (Vattimo), en la inutilidad de la interpretación o, al menos, en la ausencia de límites de interpretación dada la semiosis indefinida de un lenguaje no falsable en el universo de los objetos» (Prieto de Paula 2010: 29).

Come Bagué Quílez sintetizza alcuni anni più tardi delineando il panorama di tutte le poetiche realiste di ambito ispanico, almeno in ambito poetico la postmodernità spagnola si differenzia dunque da quella di altre latitudini perché ha optato «por una posmodernidad ideológica, frente a una posmodernidad estilística» (2012: 24).

2.

IL SOGGETTO COME TERRITORIO E IL TERRITORIO DEL SOGGETTO

Entiendo el yo como el punto de llegada de todo lector, del mismo modo que entiendo ese yo biográfico como el punto de partida de todo poeta.

JOSEP M. RODRÍGUEZ

Come si è visto, ritornare al realismo vuol dire proporsi di ristabilire il legame tra parola poetica, ragione individuale e realtà, creando così un individualismo fondato sui legami storici e un soggetto fittizio ma cosciente della sua responsabilità etica.

Secondo Candel Vila, infatti, il vero significato di tale ritorno si manifesta appieno nel campo della simulazione, nel senso che «el realismo, desde este nuevo punto de vista, no es más que la representación del realismo, la máscara a partir de la cual podemos observar el mundo, el parapeto de la ilusión óptica creada por la construcción de un sujeto ficcional» (Candel Vila 2003: 502). Anche il soggetto letterario, in fin dei conti, non è che una simulazione in quanto creazione linguistica. Il suo statuto, per giunta, si fa ancor più impalpabile se studiato alla luce del pensiero postmoderno in cui si trova immerso, nel quale i vecchi modelli di conoscenza sembrano non essere più applicabili a una realtà altrettanto fuggevole. Si è visto, però, che la postmodernità a cui si sottopone l'ultima poesia spagnola dalla tendenza realista assume un atteggiamento più costruttivo in virtù di un forte *compromiso*¹ ideologico e

¹ Un folto gruppo di poeti, teorici e critici della letteratura si è interrogata negli ultimi decenni sul senso del legame tra il fatto letterario e il *compromiso*, riaprendo un dibattito che sembrava essersi esaurito con la democrazia e con lo scetticismo dell'era postmoderna. Gli interrogativi della prima generazione poetica dell'epoca democratica, in particolare, riguardano il significato dell'opera in un sistema sociale che sembrava poter fare a meno di tali esponenti

di una sentita convinzione habermasiana di recupero della modernità².

Tornare al realismo significa dunque, oltre a riconoscere una tradizione letteraria in cui iscriversi, anche portare a termine uno dei grandi progetti incompiuti della modernità, in base a quanto appreso da Habermas, ovvero la conciliazione tra interessi pubblici e individualismo privato. Da ciò, come è emerso già molte volte, deriva in primo luogo la lotta al soggetto romantico avulso dalla società ed estraneo al contesto reale³. Il recupero del realismo, pertanto, oltre a essere una «scommessa stilistica», è soprattutto la scommessa su un soggetto consapevole della sua responsabilità etica, che dovrebbe corrispondere alla «plasmación concreta de un conjunto de valores y mentalidades históricas» (Montero 1993c: 34-35). Si tratta, dunque, «de aprehender la especificidad del sujeto en distintas épocas históricas y, situados en la contemporaneidad, determinar las características de la sensibilidad del momento que, precisamente por ser histórica, comparten poeta y lector» (Pulido Tirado 2000: 507).

Nella prospettiva di ritorno al realismo è fondamentale affrontare la questione del soggetto perché è diventata una delle chiavi d'accesso per lo studio della semiosi testuale, per quanto integrato a una pratica culturale e sociale più complessa (cfr. Scarano 1994). Ciò su cui conviene soffermarsi, di conseguenza, è lo statuto dell'autore come figura del discorso e, cioè, va affrontata l'indagine non tanto della sua entità ontologica, quanto, piuttosto,

della letteratura e in cui quest'ultima sembrava essere sempre più lontana dagli interessi della società comune e viceversa. La volontà dei poeti *comprometidos* è dunque quella di sforzarsi di recuperare l'interesse dei lettori, di certo non inteso come interesse pubblicitario o economico, bensì visto come il recupero di uno stimolo per i lettori a esercitare il loro diritto di essere soggetti attivi nel sistema sociale e politico ipoteticamente costruito attorno al cittadino. Al cospetto della progressiva riduzione dello spazio pubblico di fronte all'avanzata della globalizzazione, delle contraddizioni del capitalismo e dell'omologazione imperante, le eterogenee proposte teoriche o estetiche di questi poeti sono volte, pertanto, a elaborare risposte che esulano dalle tendenze sociali egemoniche (e spesso, come si vedrà teorizzare più avanti in queste pagine da Juan Carlos Rodríguez, addirittura a porre domande in grado di destabilizzare tali tendenze). Tra i numerosissimi studi sul *compromiso* e sulle sue applicazioni ed espressioni nell'ambito della poesia spagnola contemporanea si possono consultare il magistrale e già menzionato studio di Luis Bagué Quílez (2006), l'imprescindibile lavoro di Araceli Iruveda (2010) e soprattutto le poetiche raccolte in Mariscal – Pardo (2003).

2 È quanto afferma lo stesso García Montero in una dichiarazione di poetica: «En la época en que vivimos, marcada por la vuelta a los irracionalismos, el fin de las utopías, las sectas religiosas y la desarticulación pública, me parece conveniente regresar, aunque con ojos críticos, al sentido original de la modernidad. Precisamente por eso me siento postmoderno. Escribir poesía es para mí lo mismo que trabajar por una recuperación de los vínculos sociales» (cfr. Mainer 1998c: 665).

3 «Yo no pude salvarme, ni ser puro, / ni sonreír con labios de distancia. / No me quedé en los márgenes, / ni en mesas de camilla, / ni en la capa del noble, no en la canción de infierno», scrive Montero (2003a: 60). Si tratta di una forte rivendicazione dell'impegno sociale della sua poesia, a costo di essere impura. Il concetto di margine, spiega Scarano, «(propio de su meditación en torno a la “tradición de la ruptura” modernista y vanguardista) o la alusión al noble y al infierno (dandysmo, bohemia, malditismo romántico y finisecular) recorta la figura de un poeta que se concibe por oposición al aislamiento carismático y a la teoría de la pureza estética» (Scarano 2004b: 194).

della sua funzione discorsiva. Anche l'interpretazione del soggetto operata da Laura Scarano (1994), per esempio, si fonda su un accordo pragmatico tra mittente e destinatario.

Nell'ambito delle poetiche realiste della seconda metà del secolo scorso emerge un meccanismo di scrittura dell'io poetico la cui applicazione risulterà particolarmente utile nel caso della poesia di García Montero. Si tratta, come dice la studiosa argentina in relazione al realismo sociale, della cosiddetta finzione autobiografica (cfr. Scarano 1994: 29-31), ovvero del procedimento di creazione di una figura testuale in un certo senso identificabile con l'autore empirico, tanto da poter trovare riscontri, per esempio, nell'uso del nome proprio, nel ricorso ad aneddoti (auto)biografici verificabili o di altri dettagli assimilabili a quelli della vita reale dell'autore⁴. Questo «correlato autorial» (Cabanilles 1989: 19), perciò, si rende quasi portavoce dell'autore empirico sfruttandone la biografia; tale procedimento viene definito da Walter Mignolo come «una semiotización del yo contextual de la enunciación» e una «figuración enunciativa propia del discurso autobiográfico» (Mignolo 1987: 237). Scarano preferisce considerare questa strategia come

un procedimiento de correlación que produce la ilusión de identificación de ambos sujetos: el de la situación discursiva y el de la situación contextual, buscado deliberadamente por el autor para producir un efecto de verosimilitud e historicidad (al que de ningún modo podemos aplicar sin embargo el principio de identidad propio de la convención de veracidad que rige los enunciados no ficcionales). (1994: 20)

Come ho avuto modo di accennare, fin dal primo dopoguerra il soggetto si apre ad altre figure estranee a quelle sacralizzate del poeta solenne e atemporale e si limita ad agire in un ambito quotidiano e storico, dotandosi di una volontà di «smascheramento della realtà immediata» (cfr. Scarano 1994: 24). È proprio in questa direzione che converge il procedimento del correlato aitoriale, insieme agli altri meccanismi comunicativi della voce poetica quali la modulazione collettiva dell'enunciazione, le forme discorsive ibride o il collage, che riducono la voce dell'io a semplice dispositivo di trasmissione dei discorsi altrui, dei personaggi poemati, di eteronimi o alter ego.

Tali effetti di analogia o corrispondenza tra l'autore empirico e la voce poetica potrebbero dare l'impressione di destabilizzare il patto finzionale tra autore e lettore (e in virtù del quale anche la poesia può rientrare nel genere della finzione). Invece, ferma restando la validità di tale accordo – sebbene

4 Oltre alla creazione del soggetto, tramite la finzione autobiografica vengono plasmati anche altri elementi del testo: «A través de la enunciación, el sujeto no sólo se construye a sí mismo y al mundo como objeto, sino que, gracias a una serie de elementos textuales, sitúa el texto en un contexto que también construye» (Cabanilles 1989: 504).

in seguito si vedrà come il patto in questione possa assumere anche un'efficace caratteristica di ambiguità – i meccanismi di correlazione obbligano il lettore a leggere criticamente la realtà storica attraverso una scrittura che non si propone, come si è ormai accertato, quale confessione o gioco verbale, bensì come «discurso social emparentado con otros discursos y abierto a sus múltiples intersecciones» (Scarano 1994: 30).

Proprio a causa della relazione che la voce poetica instaura con la realtà, al concetto di finzione autobiografica va aggiunto un altro approfondimento teorico e, cioè, come fa anche Scarano, è utile analizzare il correlato autorale alla luce della teoria della referenza. Com'è noto, in base ai postulati di tale teoria il segno può essere visto come la forma linguistica di una delle funzioni del linguaggio, ovvero quella comunicativa e pragmatica. Sorge un problema, però, nel momento di considerare la referenza in relazione agli enunciati letterari, in quanto finzionali; se già Peter Strawson (1950) aveva chiarito che la referenza è un'azione messa in pratica da qualcuno tramite l'impiego di un enunciato, reale o fittizio, Thomas Lewis (1979) sintetizza due prospettive teoriche fondamentali in tal senso, ovvero quella semiotica (elaborata da Umberto Eco) e quella marxista (di Althusser). In entrambe queste teorie il referente è un oggetto finalizzato alla conoscenza e, pertanto, si tratta di un'unità culturale, socialmente prodotta e in permanente espansione che rende oggettivi i sistemi di rappresentazione, e cioè il discorso, di qualunque tipo esso sia. Il referente, di conseguenza, è sì un'operazione costruttiva del testo, ma possiede la stessa logica dei discorsi sociali.

Il referente va inteso dunque come un'operazione discorsiva che funge da rappresentazione verbale del reale (quindi pur sempre simulazione), ma con uno spessore e un'autonomia sufficienti a eliminare l'antico sospetto di identificazione con la realtà. Se il riscontro nel reale non è necessario, ma l'importante è che il procedimento di referenzialità sia verosimile, si giunge di conseguenza alla legittima «constitución de un mundo imaginario, un universo de ficción en el que los mismos sujetos de la comunicación (emisor y receptor) se han sometido a un proceso de ficcionalización, imprescindible para el adecuado discurrir del hecho literario» (Sánchez Torre 1993: 87).

La teoria della referenza contribuisce pertanto a legittimare lo statuto finzionale della poesia, che trova riscontro in primo luogo nella volontà di creare un'*illusio realista*, come si è visto, e inoltre nella presenza di un soggetto fittizio che si rende portavoce del discorso poetico. La forma oggettiva che viene conferita agli enunciati poetici tramite la teoria della referenza, quindi, non è altro che una costruzione retorica:

estos «enunciados que parecen objetivos», dice Edmond Cross, «son los que constituyen en el texto mismo la referencia alucinadora» a la realidad, pero se trata sin duda de una construcción

retórica. Del mismo modo, el coloquialismo conversacional o la traslación de modos del habla popular a la escritura producen una potenciación significativa que va dirigida precisamente a esa concentración verbal que analoga el texto poético al lenguaje oral. (Scarano 1994: 44)

Tale progetto di scrittura permette di costruire una «logica della presenza», come afferma Gianfranco Bettetini in virtù della fedele rappresentazione con cui vengono proposti gli elementi del testo, procedimento che quasi consente al lettore di percepirla con gli organi di senso, come peraltro si potrà constatare in chiusura di questo capitolo. Rappresentazione, dunque, intesa come autentica messa in scena, «figuración de realidad potenciando el poder convocante del lenguaje, ya que “manifestándose sólo como representación, el discurso muestra su propio poder: se convierte en portavoz de una palabra ‘plena’, incluso en la ausencia de los objetos de los que habla”» (Scarano 1994: 43).

La persona poetica costruita da Montero, però, non può essere considerata soltanto dal punto di vista semiotico e pragmatico, sia per le specificità contestuali in cui sorge la sua poesia, sia perché, come afferma Bagué Quílez (cfr. 2006: 107) sulla scia di Juan Carlos Rodríguez (1999), nella poesia moderna e contemporanea si produce un'evoluzione quando si passa dall'accettazione dell'io astratto alla costruzione dell'«io sono» storico e concreto. La poesia e la letteratura moderna, infatti, quelle sorte cioè dal primo capitalismo, non si limitano soltanto a dire 'io' in astratto, bensì cercano di affermare con convinzione 'io sono' in un senso storico molto concreto, vale a dire 'io-sono-libero': 'io sono libero' di esprimermi e di avere una mia concezione del mondo (cfr. Rodríguez 2002).

Il punto di partenza da cui muove Rodríguez (1999) è che, almeno in apparenza, dal XVI secolo in poi la poesia è stata costruita sempre sulla base di una *sílabo del sí*. Tra poco si vedrà nello specifico da dove Rodríguez attinga questo concetto; per il momento basti ricordare che la *sílabo del sí* viene intesa dal teorico come l'inconscio egemonico, nato dall'unione tra memoria storica e tradizione ideologica, di cui sarebbero impregnate tutte le questioni su cui riflettere (o, meglio ancora, le «domande», come dice Rodríguez affidandosi a Marx). In altre parole, affermare *sí* vale a dire: *sí*, ormai si sa che cos'è la politica, la poesia, la letteratura... ma adesso si tratta di interrogarsi su tali temi senza preconcetti egemonici e dunque concedersi la possibilità di elaborare risposte diverse⁵.

Vista la profonda immersione nella Storia a cui la poesia di Montero si affida e da cui, al tempo stesso, sorge, è necessaria a questo punto una breve digressione. È risaputo che il franchismo corrisponde all'affermarsi in

5 Scrive Erika Martínez alcuni anni più tardi di Rodríguez: «La poesía no sólo es histórica, sino que a menudo constituye una respuesta a la historia; lo que cambian son las formas de responder» (2013: 51).

Spagna della borghesia e allo sviluppo di ciò che Rodríguez chiama *patrimonialismo*. Con il parallelo sviluppo del capitalismo, che dagli Stati Uniti viene progressivamente importato in Europa, lo stesso capitalismo non viene più considerato come sistema di organizzazione economica (e politica), bensì come modello di vita normale:

el inconsciente ideológico politicista de los años veinte y treinta, el lenguaje político sustancial del franquismo de la autarquía, se había convertido en los setenta y sobre todo en los ochenta en la desustancialización de la política, en el capitalismo como vida normal, en el lenguaje íntimo del “yo quiero vivir tranquilo y ganar más dinero”. Increíblemente nuestra izquierda siguió hablando de la libertad en abstracto y no de mi libertad en concreto. Que mi libertad sirviera para que me explotaran mejor, eso no importaba. Lo que importaba era que mi libertad sirviera para que yo ganara más dinero. (Rodríguez 1999: 257)

Era intuibile che, insieme al sistema economico presto trasformato in organizzazione della vita comune, venisse importato dagli Stati Uniti anche il sistema filosofico vigente. Ciò vale a dire che, assumendo tratti di normalità, sia il capitalismo che il pensiero postmoderno si «desostanzializzano».

Vista questa situazione storico-politica, che in Spagna trova amplificazione nella contemporanea fine del regime franchista, la domanda centrale da cui sorge la scrittura poetica della *otra sentimentalidad* – e della poesia dell’esperienza – riguarda proprio la libertà del soggetto: «si para nosotros el problema del sujeto libre radicaba en que la imagen del sujeto libre era la mejor manera de que el capitalismo te explotase, entonces [¿]por qué libertad luchábamos y por qué subjetividad debíamos seguir luchando[?]» (Rodríguez 1999: 262).

Per questi poeti si afferma, di conseguenza, la necessità di mettere in pratica una *sílaba del no*⁶, ovvero si propongono di assumere posture iniziali diverse da quelle egemoniche per opporsi sia alla storia esistente, sia alla soggettività alienata dal sistema, tanto quella romantica e simbolista al margine della società, quanto quella capitalista concentrata su un presunto guadagno in grado di garantire una libertà altrettanto presunta.

⁶ Rodríguez recupera questo concetto da Montaigne, che «en el capítulo XXV de los *Ensayos* [...] había dejado caer, como al desgaire, un par de líneas absolutamente decisivas: que su amigo La Boethie había señalado cómo los asiáticos se atenían a la servidumbre voluntaria porque no sabían pronunciar la *sílaba del no*. Servidumbre, o sea, todo lo contrario al sujeto libre. [...] Pero no deja de ser sospechoso (en su urdidumbre más sombría) que Montaigne, el creador del ‘yo’ moderno, del supuesto sujeto libre que se expresa libremente, se fijara precisamente en el hecho de que ese yo tuviese como sombra desdibujada la huella de la otra sílaba: no la del sí, sino la sílaba del no. Si para ser libre se tiene que aprender la *sílaba del no*, resulta indudable que el sujeto libre debe arrastrar consigo, en su construcción, esa *sílaba del no* como su sombra permanente» (Rodríguez 1999: 279-280).

Come ho anticipato sopra, il proposito principale di questa poetica è rendere visibile e tangibile uno spazio che Rodríguez individua nella relazione tra l'io e il concetto marxista di 'io-sono' storico: affinché l'uomo possa sentirsi (ed essere) davvero libero sia nella sua più profonda intimità che nelle relazioni sociali è necessario dare voce all'interstizio tra l'io-sono storico' e l'io che per troppo tempo era stato sacralizzato in virtù del suo presunto status di ultima riserva dello spirito. Al di là delle dispute puramente letterarie sul soggetto poetico alienato o su quello immerso nella realtà sociale, pertanto, il fine verso cui converge la *otra sentimentalidad* è quello di dotare il soggetto di una parola «autenticamente storica», di modo che possa definirsi in autonomia e in base alla contingenza storica in cui si trova immerso e non soltanto avendo come termine di paragone un soggetto dotato di aureola poetica.

La *sílaba del no*, inoltre, nel suo tentativo di opporsi all'egemonia ideologica, deve affrontare il fatto che «la palabra histórica se tenía que adentrar en lo imposible: la invisibilidad de lo establecido» (Rodríguez 1999: 271). Una possibile soluzione si intravede proprio nell'esperienza: in essa «el 'yo' del inconsciente libidinal y el 'yo-soy' del inconsciente ideológico no sólo podían enfrentarse entre sí sino que se enfrentaban al imaginario de las condiciones reales de existencia» (Rodríguez 1999: 271). Anche nelle parole di Rodríguez, pertanto, trova conferma la necessità di costruire l'esperienza all'interno della poesia; tale costruzione rende ancor più solido il legame tra il mondo esterno – in cui l'esperienza si produce –, l'io-sono' e la parola dotata di storicità:

si desde esta perspectiva la experiencia poética no era en absoluto una 'expresión' sino algo que había que construir, algo que había que producir, estaba claro a la vez que el poema tenía su vida propia, lo que venimos llamando objetividad/objetual del texto, algo autónomo pero enganchado de algún modo, en sus propias contradicciones internas, con las contradicciones del 'yo-soy' y la palabra 'radicalmente histórica'. (Rodríguez 1999: 272)

Giunti a tal punto, si presenta però ai poeti degli anni '80 la questione di riflettere sul modo di portare avanti tale lotta ideologica, soprattutto perché «la invisibilidad de lo establecido» corrispondeva non solo all'inconscio ideologico, ma anche al modo di esprimerlo e alla costruzione del discorso, pertanto la pura esperienza non è più sufficiente come strumento di resistenza. In altre parole, l'approccio empirista viene accettato, accolto entro la pratica poetica (anche se a posteriori ed essenzialmente in seguito all'intervento della critica), e poi necessariamente superato. L'interrogativo, in particolare, riguarda adesso il modo di costruire il discorso poetico, che, come si è visto, non va più considerato come linguaggio romantico a sé stante né

come strumento espressivo diverso da quello comune. Al pragmatismo anglosassone – una delle soluzioni proposte per dotare il linguaggio poetico di tutte le funzioni comunicative, emancipandolo dunque dalla sola funzione poetica –, i poeti della *otra sentimentalidad* aggiungono una riflessione sul soggetto poetico rifacendosi al già menzionato Montaigne, sempre attraverso la guida di Rodríguez, per poi interpellare ancora Diderot e Rimbaud⁷. Rodríguez, infatti, imbastisce il ragionamento che segue:

- se qualsiasi discorso moderno dipende dalla costruzione di un soggetto libero (quello postulato da Montaigne),
- se ogni soggetto poetico è formato sia da una parte di inconscio ideologico (l'io-sono derivante dalle relazioni storiche), sia dalla critica che lo regola e gli attribuisce una norma, ovvero la regola deviante secondo cui il linguaggio poetico corrisponde all'espressione dell'intimità più recondita del soggetto,
- se con l' 'io è un altro' di Rimbaud si rimette in discussione tale costruzione critica e proprio nelle parole del poeta francese trova conferma il sospetto di Montaigne – e cioè che l'io non si costruisce a partire dalla *sílaba del sí*, bensì a partire «del maldito estigma que se arrastraba desde dentro: *yo es un otro*, es decir, la *sílaba del no*» (Rodríguez 1999: 281),

allora è legittimo che i poeti degli anni '80 si rendano conto che la «pacificación» pragmatica, vale a dire quella che tende ad annullare le differenze tra linguaggio poetico e linguaggio comune, dia luogo a una forte contraddizione:

la práctica poética quería decir *sí* (dijo *sí* en la mayoría de las ocasiones, es decir, no dijo nada), pero la práctica crítico/teórica –pese a su conservadurismo innato– había introducido ya una brecha irreversible: no se podía volver “a lo de antes” porque el lenguaje poético “en *sí*” carecía de legitimación. (Rodríguez 1999: 282)

Appropriarsi di una *sílaba del no*, in questo senso, voleva dire riformulare gli interrogativi per i quali fino a quel momento si era cercata una risposta

7 Dopo aver ricordato che a Montaigne si deve la creazione del concetto moderno di 'io', Rodríguez illustra il cammino che tale 'io' ha percorso attraverso il pensiero europeo per legittimare le operazioni che la *otra sentimentalidad* si propone di mettere in pratica per mezzo e nei confronti del soggetto poetico contemporaneo: «Lo planteo igualmente Diderot en *El sobrino de Rameau*. Una mañana sale a pasear, deja vagar su imaginación libremente (fuera de los cánones, como hacen los libertinos, dice: y es la mejor definición del libertinaje que conozco), llueve, entra en un café de ajedrecistas (*id est*: la lógica) y allí se pasa horas y horas hablando con el monstruo, el irracional, el inútil sobrino de Rameau [...]. ¿Por qué dialogan, charlan durante horas el yo de la razón –o el de la poesía lógica– con el que es su otro, su irracional? [...] La respuesta a Diderot la daría Rimbaud, como es obvio, a fines del siglo siguiente. Aquella fórmula poética única: *Je est un autre*» (Rodríguez 1999: 280).

nel testo poetico. Il soggetto, per come era stato concepito fino ad allora, non poteva interrogarsi su se stesso perché era un prodotto derivante dallo stesso inconscio ideologico che produceva il testo; era per questo motivo che si produceva un circolo vizioso, ovvero un linguaggio poetico che rimandava soltanto a se stesso. La «*pacificación*» instaurata dalla pragmatica, dunque,

ya no servía para nada. Deleuze llevaba toda la razón: la poesía o vive de la contradicción del sentido, o no vive. Y el sentido –su límite– cambia a cada instante. La poesía está escrita en el viento de la historia y por tanto es inútil tratar de fijarla, salvo en cada conyuntura histórica. Aunque ella conozca muy bien su territorio: los pliegues, insisto, de la realidad ideológica y de su inconsciente. Ahora bien, precisamente por eso la poesía suele decir sí a la norma establecida, al inconsciente histórico dominante. Pero como también está inscrita en la contradicción, sólo puede existir de hecho *diciendo no a esa misma historia establecida*, buscando siempre otra historia, la oculta en las relaciones invisibles que nos constituyen. (Rodríguez 1999: 283)

Oltre a tali questioni prettamente poetiche, vanno sempre tenute in considerazione anche le contingenze storico-politiche che contribuiscono alla definizione del soggetto della poesia spagnola delle nuove tendenze realiste. Nel venir meno del provincialismo nazionalista a causa dell'avanzata del cosiddetto mercato-mondo Rodríguez individua due conseguenze in contrapposizione tra loro, ovvero il mercantilismo e l'idealismo. Tali fenomeni (peraltro conseguenze della *desustancialización* della politica e della contemporanea *sustancialización* dell'economia) sono per Rodríguez i segnali dell'autentico cambiamento sociale che si produce a partire da quegli anni, ovvero l'entrata in campo della dicotomia tra pubblico e privato all'interno dello stesso ambito privato. Come conseguenza di ciò,

no sólo el sujeto libre se tambaleaba sino que la *secularización burguesa*, que había dejado sin sentido a su vida se obligaba ahora a buscar un sentido nuevo tanto para el propio *interior* (reconciliación consigo mismo) como para la representación ante el *exterior*. (Rodríguez 1999: 285)

La domanda che si pone Rodríguez riguarda perciò il motivo per cui, se la dicotomia privato/pubblico era entrata nell'ambito del privato, quest'ultimo non potesse subentrare anche nel pubblico. La risposta a tale interrogativo inizia a farsi spazio nelle teorie poetiche degli esponenti della *otra sentimentalidad*:

Comenzó a esbozarse así una nueva teoría de lo político como algo subjetivo, de lo social como correlación de singularidades (de la *objetivación*, en suma, del yo) a través de sus fragmentos, en un nuevo discurso que podríamos llamar sin sonrojo una *escritura del yo objetivado* (épico/subjetivo) que señaló por ejemplo Luis García Montero al enfrentarse al emblemático verso decimonónico del triste Padre Arolas (“*Sé más feliz que yo*”) y transformarlo en este nuevo inconsciente ideológico del yo objetivado: “*Soy más feliz que yo*”⁸. (Rodríguez 1999: 286)

Si trattava dunque di creare una soggettività alternativa imperniata sulla collaborazione con l’altro e, di conseguenza, in contrasto con l’individualismo «disgregativo, destructivo» generatosi dal capitalismo⁹. Il grande obiettivo della poesia contemporanea, come afferma Montero negli stessi anni in cui Rodríguez ripropone la *sílabas del sí*, riguarda dunque la possibilità di spiegare

las relaciones entre el individuo y la historia, el autor y el lector, el sentimiento personal y las implicaciones con una determinada experiencia colectiva, [...] la posibilidad de contar con sinceridad de primera persona un argumento lírico que trascienda más allá de lo personal, o, visto desde la otra ladera, la posibilidad de leer un argumento ajeno, pero que nos hable de nuestra propia vida, que nos sea útil, que nombre nuestra realidad. (García Montero 1993a: 10)

8 I versi a cui si riferisce Rodríguez sono quelli del testo XXI (Libro I) di *Diario cómplice*, in cui Montero, dopo l’epigrafe composta dal verso di Juan Arolas, scrive una poesia formata da un solo distico: «Soy más feliz que yo, no es mi costumbre. / Tuve miedo a saberlo» (1987a: 48).

9 Le teorie di Rodríguez sul servilismo insito nella *sílabas del sí* e sulla conseguente necessità di stabilire una collaborazione con l’altro grazie alla quale poter dire *no*, vengono riprese da Montero in questi termini: «Los inicios de la ilusión moderna se fundan en el desplazamiento del servilismo humano en favor de una nueva fe: las ventajas de los pactos. El servilismo suponía respeto temeroso a un mundo heredado de la voluntad divina. La inclinación original a los estados de humillación no dejaba de tener ventajas intelectuales. El bien y el mal, la culpa y la gracia, dependían de una verdad ya fijada, escrita, hecha con premios y castigos sólidos, que reducía el mandato moral de cada fiel al cumplimiento personal de la ley. Una comodidad. Los fieles carecen de responsabilidades individuales en la elaboración del mundo colectivo. Los pactos adquirieron importancia cuando la responsabilidad se convirtió en una aventura social, cuando sentirse individuo supuso un modo de construir la sociedad, de entenderse con ella. La dignidad personal nació junto a la inquietud por el bien público. Conviene recordar este carácter social de la individualidad moderna, ya en la raíz de su propia constitución ilustrada, porque las costumbres de hoy tienden a fijar en el horizonte de los intereses privados no sólo la moral subjetiva, sino también la propia definición de la libertad individual. Y aunque ahora nos parezca un despropósito, una ofensa al sentido común del neoconservadurismo, la libertad humana fue la consecuencia de una situación y de un proyecto de responsabilidades colectivas» (García Montero 2008: 35-36).

Montero, però, in un certo senso va oltre le teorie di Rodríguez e sostiene che, viste le aspirazioni della poesia contemporanea, ovvero la volontà di articolarsi nello spazio tra l'io e il sistema, il protagonista poetico di tale velleità sarà necessariamente un personaggio scisso che si farà portavoce della denuncia del «fracaso del pacto social, del contrato regulador entre intereses privados e intereses públicos sobre el que la burguesía intentaba construir su sociedad razonable» (García Montero 1993a: 18). Se questo è il grande messaggio della poesia, secondo Montero, allora la poesia è al tempo stesso l'espressione della mancanza di equilibrio tra l'io e il sistema. La grande e inevitabile conseguenza di ciò non può che essere la solitudine: «la soledad del poeta, su marginación en la minoría, metaforiza ejemplarmente la soledad del hombre en una sociedad fracasada, que sólo siendo un estúpido puede llegar a sentir como suya» (García Montero 1993a: 18).

Fin dall'espressione delle passioni romantiche, la poesia moderna ha percepito tale solitudine e il soggetto poetico ha creduto di dover indagare dentro di sé per trovare un'ipotetica verità perduta in grado di redimerlo dallo stato in cui si vede sprofondare. Scrive Montero a tal proposito parafrasando l'ipotesi di Rodríguez sulla *sílaba del sí*:

Se trata de una extensa interrogación, multifacética y sucesiva, del sujeto escindido, que se pregunta por sí mismo como único medio de acceder a la existencia, de mantener la fe en sus imaginarias provincias de plenitud. Por eso lo importante no es saber todas las respuestas, estar de acuerdo o no con ellas, sino comprender el sentido, el origen de sus preguntas: la búsqueda de un decir original o de una moral estética dependiente de la esencia subjetiva levantada frente a las normas de la razón y de las leyes (tanto lingüísticas como sociales) de una civilización en fracaso y un contrato social castrador. (García Montero 1993a: 21)

La poesia contemporanea si afferma dunque secondo il poeta granadino come una grande metafora del fallimento del patto sociale e della sua conseguenza più grave: il soggetto frammentato¹⁰. Tale soggetto poetico, però,

¹⁰ Il soggetto frammentato contemporaneo è conseguenza diretta della mancanza di unità del mondo, secondo il pensiero di Fredric Jameson: «È necessario rivedere la deduzione trascendentale di Kant: non è l'unità del mondo che deve essere ipotizzata sulla base dell'unità del soggetto trascendentale; piuttosto l'unità o incoerenza o frammentazione del soggetto – vale a dire, l'accessibilità di una posizione operativa del soggetto o la sua assenza – sono correlati con l'unità o mancanza di unità del mondo esterno. Il soggetto non è un semplice 'effetto' dell'oggetto, ma non sarebbe poi così sbagliato sostenere che la *posizione* del soggetto è appunto quell'effetto. Nel frattempo bisogna capire che quel che qui si intende con oggetto non è solo un mero aggregato di cose fisiche, ma una configurazione sociale o un insieme di rapporti sociali... Quel che si può concludere da un simile discorso non è che il soggetto 'unificato' non è reale o indesiderabile o inautentico, ma piuttosto che esso dipende per la sua costituzione ed esistenza da un certo tipo di società, mentre in altri tipi di società è minacciato, indebolito, pro-

per Montero svolge un ruolo insostituibile nell'equazione a cui dà luogo nelle pagine di *Confesiones poéticas*: se le strutture poetiche rispecchiano il patto sociale, allora il soggetto della poesia non è altro che la rappresentazione del cittadino.

2.1. LA RAPPRESENTAZIONE DEL SOGGETTO NEL TERRITORIO DELLA FINZIONE: DAL CONFINE AUTOBIOGRAFICO AL CONFINE DELLO SPAZIO CONDIVISO CON IL LETTORE

¿... pensáis –añadía Mairena– que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno.
JUAN DE MAIRENA

Analizzando il corpus poetico di García Montero e, concentrandosi nello specifico sulle raccolte comprese tra *Tristia* (1982) e *La intimidación de la serpiente* (2003)¹¹, in *Las palabras preguntan por su casa* Laura Scarano (2004b) individua quattro possibili tipi di soggetto poetico a cui l'autore dà voce di volta in volta.

blematizzato o frammentato» (Jameson 1989: 84). Assumendo questa stessa condizione come punto di partenza, ma rileggendola alla luce della storia poetica occidentale, Montero afferma, rifacendosi al suo mentore Juan Carlos Rodríguez, che l'ideologia borghese ha trasformato la definizione di comunicazione come contatto tra soggetti e che, però, «el viaje de la poesía se nos presenta ahora como una ilusión comunicativa del sujeto consigo mismo: y esto sólo es posible si se admite anteriormente no ya una alienación circunstancial sino una escisión originaria de base, una estructuración íntima de perfil partido. Sólo un sujeto escindido puede viajar a través de sí mismo, o más aún, puede sentir la necesidad de viajar. La poesía le roza así los dedos a uno de los fundamentos de la cultura contemporánea a partir del siglo XVIII, mediante el cual la burguesía ha justificado su concepción del hombre y la posibilidad que le ofrece de integración en el sistema social. La inercia universal de un sujeto todopoderoso y hegemónico, que en la filosofía moderna se extiende desde el yo trascendental kantiano, tropieza desde su constitución con la herida de una realidad empírica que se le escapa. [...] Es esta división la que hace posible el viaje dentro del propio túnel humano del poeta y la que permite que la poesía se defina como recorrido, como puente de plata entre lo empírico y lo trascendental, entre lo turbio y la virginidad» (García Montero 1987b: 17-18).

11 Scarano si concentra su questo intervallo per ovvie ragioni temporali: il suo studio risale infatti al 2004 e al contempo decide di tralasciare la prima raccolta di Montero, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, sia per la sua tendenza avanguardistica che per la considerazione che lo stesso Montero esprime a proposito del libro, ovvero, come già detto, poco più di un esercizio iniziale: «Pese a su vanguardismo, o tal vez por su vanguardismo, es el libro que con más disciplina y vasallaje intelectual he escrito nunca. Las sombras son siempre vasallas. Era un buen estudiante, sabía lo que quería escribir, qué recetas emplear, a qué tradición de rupturas acogerme, sobre qué asuntos debían caer las denuncias de mi seguridad moral sin fisuras. [...] Opino hoy que Nueva York, como ciudad de altiva y delicada arquitectura, es quizá la obra de arte más conmovedora que nos ha dejado el siglo XX. [...] Ante Nueva York, la catedral de Burgos y la vanguardia que asumí en mi primer libro, mantengo un sentimiento parecido. Reconozco sus valores estéticos, pero no tengo ojos de creyente, no soy un devoto de sus presupuestos ideológicos» (García Montero 2008: 202-203).

In primo luogo, si è al cospetto di un soggetto che assume le sembianze esplicite di un poeta, inteso come colui che dedica gran parte del suo tempo al mestiere di scrivere poesie; al tempo stesso, si tratta anche di un soggetto che riveste il ruolo fittizio dell'autore-biografo, perché, oltre a comporre versi, si dedica anche alla scrittura della sua vita. Questi primi due aspetti trovano completamente in altre due figure, altrettanto dipendenti tra loro: l'io come altro', ovvero il personaggio complementare che la voce poetica designa come *uno* o di cui parla con costrutti impersonali, e infine l'io evocato per riflesso dai meccanismi locutivi con cui nel discorso si sposta l'attenzione sul lettore. Tutte queste figure sono personaggi che si alternano nel sistema della «dramaturgía poética» (Scarano 2004b: 153) di Montero e che sulla scena interpretano di volta in volta i diversi volti fittizi dell'io, modulandone con varie intonazioni le voci del discorso poetico¹².

Si tratta di esempi espressivi che già ne *Los lugares de la voz* (2002b) Scarano ha considerato entro il *dilema del borde*, affrontandoli cioè oltre il limite del genere autobiografico per imbastire uno studio epistemologico studiando proprio le alternative con cui il soggetto poetico prende forma e si articola tra referenza e soggettività. Il limite oltre il quale spingersi, però, è anche quello costitutivo dell'autobiografia; lo spostamento da una parte all'altra di tale *borde* giustifica dunque la continua diaspora del poeta, ma anche del lettore, tra la vita empirica e l'opera letteraria.

Come è noto, i numerosissimi studi sul genere autobiografico si dividono tra la tendenza a considerare l'autobiografia soltanto come un procedimento retorico della finzione letteraria oppure, al contrario, si propongono di individuare in questo tipo di scrittura anche una specificità storica e pragmatica¹³. Da quanto visto finora a proposito della poesia di Montero, risulta indispensabile affrontare il discorso da una prospettiva che permetta di leggere la sua opera tenendo ben presente il contesto sociale e storico. A questo proposito, Scarano ricorda come siano imprescindibili gli studi di Bachtin

12 Questa molteplicità di personaggi è molto ben illustrata da Maqueda Cuenca, che recupera le parole che Gil de Biedma esprime in relazione alla sua stessa esperienza nel processo di scrittura: «Mira, el dogma trinitario del catolicismo es perfectamente válido. Tres personas y un solo Dios. Ahora bien, lo que a mí me ocurre con ese dogma es que no conozco a nadie normal que sea tan pocas personas» (Maqueda Cuenca 2000: 400).

13 Riprendendo Scarano, in questa circostanza basta menzionare i nomi di due studiosi imprescindibili per la discussione sull'autobiografia: «si para Paul de Man la autobiografía condensa las características intrínsecas de todo lenguaje (la coexistencia metafórica de dos espacios irreducibles: lenguaje y vida) como “escenificación de un fracaso”, “dialéctica entre lo informe y la máscara”, para Philippe Lejeune adopta una legalidad, por la suscripción de un pacto de lectura que otorga especificidad a la escritura autobiográfica, reproduciendo desde la lógica del género la categoría de autor real. El margen de ambos órdenes (textual y extratextual) lo fija precisamente en la firma, el nombre propio: “índice de lo real”. Angel Loureiro, uno de los más prolíficos estudiosos del género en nuestra lengua, advierte que la autobiografía se presenta como un paradigma de la textualidad que, estableciendo nuevos puentes entre texto y mundo, filosofía y literatura, puede ofrecernos una nueva visión de la naturaleza de la historia, del yo y del lenguaje» (Scarano 2004b: 155, n. 6).

(2000) sull'autobiografia in epoca classica, da lui collegata ai discorsi sociali, retorici e politici dell'antichità grecolatina: si trattava, infatti, di atti verbali di glorificazione o autolegittimazione, sempre inseriti in un «cronotopo» reale, ovvero la piazza pubblica.

È ancor più rilevante, in tal senso, quanto affermato da Pozuelo Yvancos proprio sulla presenza della piazza pubblica nella poesia contemporanea, perché, come si vedrà in seguito, nella poetica di García Montero il concetto di *agorà* assumerà una valenza ideologica e un valore indiscutibile: «La nueva ágora es el libro publicado, la escritura se hace pública e inventa un yo pero lo presenta como verdadero» (Pozuelo Yvancos 1993: 210). La tendenza autobiografica, come sottolineato dallo stesso Pozuelo Yvancos, si riafferma pertanto con un duplice carattere: da una parte contribuisce a costruire l'identità del poeta, per quanto finzionale, dall'altra si propone comunque come atto di comunicazione e autoaffermazione nei confronti dell'altro. A seconda della lettura critica che verrà portata avanti (e che è stata condotta nel corso della storia della letteratura a proposito del genere), l'autobiografia vedrà prevalere il «cronotopo interno», ovvero l'identità costruita dall'autore empirico, oppure il «cronotopo esterno», e cioè il patto letterario stipulato con l'altro, che nella poesia contemporanea equivale il più delle volte al lettore. In questo senso va presa in considerazione anche la proposta teorica di Janet V. Gunn che, proprio negli anni in cui García Montero esordiva sulla scena poetica, affrontava lo studio di «un io che si manifesta, parla e vive nel tempo e la cui missione autobiografica è quella di formulare una 'poetica dell'esperienza' per poter riscattare l'esperienza stessa dalla quarantena culturale in cui era stata confinata» (Gunn 1982).

Più che di vera e propria autobiografia, nel caso dei modelli di scrittura tendenzialmente autobiografica di Montero sarebbe forse opportuno recuperare Lejeune (1986) e parlare di «spazio autobiografico», inteso come la trama che emerge dal patto con il lettore e che assume forma concreta nel nome proprio che riunisce sotto di sé autore, narratore e personaggio. Ancor più appropriato sarebbe, però, definire i discorsi delle quattro voci di Montero quali «momenti autobiografici», come propone anche Scarano riprendendo Francisco Linares Valcárcel, che con tale sintagma tenta di offrire una risposta alla domanda che potrebbe sorgere spontanea trovandosi di fronte a brevi momenti riconducibili all'autobiografia dell'autore empirico¹⁴.

Non si tratta, insomma, di intraprendere un cammino unicamente autobiografico e di percorrerlo senza distrazioni tematiche, rischiando, peraltro, di interpretare il discorso poetico come documento privato e, per l'appunto,

¹⁴ Si domanda infatti Linares Valcárcel a proposito della poesia di Benítez Reyes, di due anni più giovane di Montero e, come lui, poeta dell'esperienza: «¿Qué hacemos con los poemas aislados donde el autor cuenta, o más bien, intenta transmitirnos su vida sin un afán de continuidad, donde el poema surge como una isla autobiográfica en medio de docenas de otros poemas?» (2000: 359).

confessionale; si tratta, invece, di seguire proprio il percorso contrario e cioè imbastire un testo poetico a partire da singoli «autobiografemi» (cfr. Caballé 1987), con i quali

la narración de [una] vida impone una forma a la vida misma, dado el carácter radicalmente transformador de la poesía y las implicancias de la acción lingüística: «contar la historia de una vida es dar vida a esa historia», donde ocupan un lugar destacado «todos los registros de lo cotidiano: gustos, usos, costumbres, viajes, inclinaciones amorosas, intimidad conyugal»¹⁵. (Scarano 2004b: 156)

È possibile, dunque, che oltre all'esclusivo ambito autobiografico si possa pensare anche a un'incursione della poesia di Montero nel campo dell'auto-finzione, entro la quale si costruisce un esempio di vita figurativo composto attraverso la ricreazione del vissuto da una parte e, dall'altra, attraverso una memoria intermittente che contribuisce a plasmare l'esperienza¹⁶. Si tratta, perciò, di un patto di lettura ambiguo, come lo definisce Manuel Alberca portando avanti il percorso già iniziato da Lejeune: «la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo y, aunque allí se hable de la propia existencia del autor [...] el texto [la] propone simultáneamente como ficticia y real» (vid. Scarano 2004b: 157)¹⁷. Come si vedrà tra poco, i dati biografici nella poesia di Montero, dalla sua data di nascita ai nomi propri di familiari e amici poeti, trovano spazio in una cornice discorsiva sempre fittizia; è in virtù di questa commistione che Laura Scarano può ricorrere all'uso del sintagma «finzionalità autobiografica» (2004b).

Scrive Juan Andrés García Román che «en los últimos libros de García Montero [...] ya asistimos a un importante grado de reapropiación y empurización del sujeto poético con [...] “prurito” de autenticidad» (2013: 100)¹⁸.

¹⁵ Lo stesso concetto è espresso anche da García Montero: «Por un mecanismo de condensación emotiva, los hechos biográficos adquieren a veces significación poética, siguiendo el mismo camino, pero en sentido inverso, por el que los hechos poéticos llegan a adquirir significación vital» (1996: 23-24).

¹⁶ Scrive Scarano proprio a proposito di tale procedimento autofinzionale: «Esta puesta en orden de una vida como gesto autobiográfico desarticula las cronologías, mezcla episodios, desplaza lugares, crea un personaje diferente sin disolver la paradoja que nos remite difusamente a la figura del autor y autoriza la auto-ficción» (2004b: 157).

¹⁷ Segnala inoltre Alberca che il perno attorno al quale ruotano le scritture autofinzionali è «el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector».

¹⁸ Prosegue poi l'autore entrando nello specifico degli ultimi titoli di Montero: «El personaje Luis García Montero de *Vista cansada* (2008) y *Un invierno propio* (2011) no es ya tanto aquel “juan nadie”, enunciadador anónimo del cancionero transustanciado *Las flores del frío* (1991), sino un yo que hace balance, sopesa y testimonia acontecimientos y elementos reconocibles en su biografía, a menudo relacionados con el propio mundo de la cultura» (2013: 100).

Nonostante l'esattezza di questa affermazione, in seguito si potrà notare che, più che le denominazioni da attribuire ai meccanismi autobiografici o autofinzionali, sarà importante sottolineare come tali procedimenti permettano di conseguire l'obiettivo di identificazione da parte del lettore nella voce che si esprime nella poesia. Già Robert Langbaum aveva notato come l'illusione autobiografica fosse indispensabile nella *poetry of experience* perché consentiva al lettore di individuare nei versi elementi affini alla sua stessa biografia:

instalada la «sospecha autobiográfica», el lector asume el yo textual como un par reconocible, susceptible de parcial identificación, como un papel actoral posible de asumir. Este «personaje» creado —el ficticio yo autobiográfico— resulta ser así para Langbaum «un polo de simpatía, el medio por el cual el escritor y el lector se proyectan en el poema, uno para comunicar y el otro para aprehenderlo como experiencia». (Scarano 2004b: 158)

Lo stesso Montero afferma a proposito della poesia di Lorca, ma con parole applicabili alla sua stessa pratica poetica, che il lavoro di oggettivazione del poeta consiste proprio nell'evadere dalla tentazione autobiografica e

transformar los sentimientos personales en un ámbito literario, un espacio abierto para la curiosidad y la emoción de los demás. Con este proceso, el creador se esfuerza por conseguir en el texto algunos mecanismos normales de la propia vida, porque es frecuente que una imagen, un rostro, un aroma, la actitud de algún amigo, los avatares de un amor, trasciendan en el recuerdo su entidad anecdótica y se nos presenten como la condensación de una época, el resumen de una ciudad y un tiempo. (García Montero 1996: 23)

La persona poetica, dunque, assume anche le sembianze di un simulacro non solo dell'uomo comune che riconosce se stesso in un discorso verosimile, ma anche delle forme di aggregazione collettiva e, soprattutto, dello sguardo etico di tale comunità.

La finzione autobiografica che viene messa in pratica nei versi di Montero è quella che porta sulla scena un uomo normale, originario di Granada, che esercita la professione di poeta e al contempo è professore ordinario di Letteratura Spagnola, sposato e con tre figli. In alcune occasioni si è affermato addirittura che l'effetto di riconoscimento autobiografico risulta più come elemento a posteriori che come documento dal quale partire per imbastire il discorso poetico: le maschere fatte indossare di volta in volta al

soggetto poetico sono talmente verosimili da poter ricostruire con esse una biografia di Montero e, soprattutto, del suo personaggio pubblico¹⁹.

È lo stesso Montero, tra l'altro, a precisare costantemente che il suo è un personaggio, talvolta ricorrendo proprio al campo semantico della finzione teatrale o cinematografica:

Pudiera ser
que aquí llegara yo
—en todo mi teatro—
con el libro indeciso de los gestos
que la noche nos busca
y la tranquilidad
de ser desconocidos
entre focos que alumbran
esta ciencia ficción de nuestra vida.
[...]
¡Que el telón se levante!
Crucemos los papeles que nos llevan
a la orilla del gozo y la ginebra,
sembremos con carteles nuestra piel
anunciando el horario
y las funciones,
el precio de la vida y sus manías,
los límites precisos de la escena.
("Reencuentro", 1983: 65-66)

Vediamo, dunque, più nel dettaglio come viene messa in pratica la finzione autobiografica attraverso le prime due interpretazioni portate sulla scena poetica di Montero, ovvero la figura dell'autore biografo e quella, altrettanto finzionale, del poeta.

2.1.1. UN'AUTOBIOGRAFIA (PRE)TESTUALE

Gli autobiografemi con cui in primo luogo viene attivata la convenzione autobiografica possono rientrare nell'utile categoria dei dati anagrafici e si

19 «El yo poemático adopta a lo largo de todos los libros de García Montero unas máscaras en sí mismas verosímiles, pero, al paso, en buena parte verdaderas, factibles en una supuesta biografía del creador. A imitación suya, el yo-verbal se halla ahora en la cuarentena, procede de familia media del Sur, es profesor, ha sufrido pérdidas amorosas de profundas heridas, tiene un pasado, reivindicado con orgullo, de militancia política de izquierdas, es amigo de sus amigos, persona políticamente incorrecta en los círculos de su ciudad, y entiende el ejercicio de la poesía como acto de amor activado casi siempre por la mujer, los amigos, la saga familiar, los recuerdos, la tierra y la ciudad, el compromiso social o los libros bienqueridos. La presencia, pues, de un autor textual tan verídico reviste a las "personas" del sujeto que hablan en los poemas de una fuerte actitud [...] confidencial, de apariencia autobiográfica» (Novo 1999: 532).

tratta in particolare di nome, cognome, luogo e data di nascita.

Nella raccolta *Rimado de ciudad*, nella poesia di apertura significativamente intitolata “Espejo, dime” viene proposto un inequivocabile cronotopo di riferimento nella vita dell’autore empirico: «Año cincuenta y ocho. Vine al mundo en Granada. / Mi carácter se hizo bajo una luz hendida // de calle estrecha, plaza, iglesia y campanada» (1994b: 89). L’anno di nascita di Montero, del resto, è già presente fin dalla sua seconda raccolta, *Tristia*, dove, nella poesia “Los automóviles”, così scrive il poeta: «Los automóviles llegaron aquí un año de repente, / y con ellos el tiempo, hacia mil novecientos / cincuenta y ocho entonces» (1982: 15). È indiscutibile l’importanza di questi versi nella produzione poetica del granadino, tanto che secondo García Posada costituiscono la prima «indagación poética de sus orígenes» (1996: 174). Il fatto che il poeta sancisca con l’arrivo delle automobili l’inizio di una nuova epoca – presumibilmente quella capitalista – e che faccia coincidere tale svolta con il suo anno di nascita può indicare la corrispondenza con la nascita della persona poetica: il tempo presente, segnato dal possesso di capitale e di beni materiali, tanto per la persona empirica di Montero, quanto per il personaggio poetico comincia con la venuta al mondo. In un certo senso si potrebbe trattare dello stesso procedimento – oltre che delle stesse scelte stilistiche – con cui Gil de Biedma aveva sancito l’inizio del processo di scrittura della sua prima persona singolare con il componimento, quasi programmatico, “En el nombre de hoy”:

En el nombre de hoy, veintiséis
de abril y mil novecientos
cincuenta y nueve, domingo
de nubes con sol, a las tres
–según sentencia del tiempo–
de la tarde en que doy principio
a este ejercicio en pronombre primero
del singular, indicativo
(“En el nombre de hoy”, 2010: 153)

Nonostante siano trascorsi più di vent’anni dalla sua prima raccolta (tralasciando sempre *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*), il riferimento all’anno di nascita di Montero viene riproposto in *Vista cansada*, per l’apunto nella già citata “1958”. Tra i molti dati anagrafici menzionati nell’intera opera del granadino compare anche l’indicazione della famiglia Montero, le cui vicende sono circoscrivibili per alcuni anni entro la granadina calle Lepanto (cfr. García Montero 1992: 11-14): «Nosotros los Montero, tuvimos en común / el lento amanecer de la calle Lepanto / y algunos pocos mitos que ocuparon / lugar en nuestra mesa» (1982: 33). A questi appena citati segue il verso «Empezar por Chopin», un’altra allusione alla vita familiare dei

Montero e al negozio di strumenti musicali del nonno, dove risuonavano abitualmente le note del compositore polacco²⁰.

La città di Granada è uno dei grandi scenari, entro la poesia di García Montero, che permette di azionare i meccanismi di identificazione autobiografica. Lungo le sue strade si può riconoscere la proiezione del piccolo Luis che ogni giorno percorre il tragitto dalla casa paterna alla scuola dei Padri Escolapios²¹; nella raccolta *La intimidación de la serpiente*, per esempio, fa capolino il ricordo dell'immagine di un bambino in cui sarebbe facilmente identificabile il poeta, ma, proprio con questo duplice processo di distanziamento (si tratta, come già detto, del ricordo di un'immagine, per di più riflessa in una vetrina), Montero riesce a mettere in atto un perfetto procedimento di finzione autobiografica:

Pero ante los comercios
 en los que se adormece la madera
 con sequedad de barca corrompida,
 no paso yo,
 sino el rostro del niño
 que cruzó por las tardes de Granada
 con el abrigo triste de los años sesenta,
 heredero de nieve,
 en la melancolía temerosa
 de sus antepasados.
 (“Himnos y jazmines”, 2003a: 84-85)

20 «La tienda de mi abuelo era de música y se llamaba como él, *Adolfo Montero*, quizás porque él también era de música, sentado desde muy temprano delante de su piano, tocando a Chopin y ofreciéndome, sin imaginarlo siquiera en su armónico aislamiento, un primer cauce de sensibilidad infantil. Fundada en 1901, la casa *Adolfo Montero* conservaba cuando yo la conocí una abigarrada dignidad de música anterior a la revolución discográfica, abasteciendo su falta de prisa con diapasones, instrumentos clásicos, partituras y llamativos utensilios para banda militares» (García Montero 1992: 16).

21 È quanto avviene nella poesia “Como cada mañana”, contenuta in *Las flores del frío* (60-61). Anche in questo caso ricorrere al Montero teorico può essere d'aiuto nel leggere la sua poesia allontanandosi dall'interpretazione autobiografica e dirigendosi, invece, verso la chiave di lettura proposta da Rodríguez, per il quale l'io poetico deve farsi portavoce dell'interstizio esistente tra la sfera pubblica e quella privata. Scrive infatti Montero: «El camino que conduce de la casa a la escuela es también la distancia obligada entre un espacio privado y un espacio público dispuesto a hacerse respetar. Ninguna educación para los ciudadanos resulta tan eficaz como ese camino que hay que recorrer entre la casa de cada alumno y la escuela, el camino que permite alejarnos un poco de nuestra identidad particular, llegando a la pizarra de todos, a la escuela única. En el artículo citado más arriba [«Pedagogos pasan, al infierno vamos», in *La hija de la guerra y la madre de la patria*], escribió Sánchez Ferlosio: “El muchacho que empieza a ir al colegio tendría que compenetrarse plenamente con la idea de que el ir desde su casa hasta el colegio es verdaderamente una salida al exterior, un camino que aparece cruzar una frontera, para pasar a un territorio, no ciertamente enemigo, pero en el que tiene que saber sentirse a solas en lo que se refiere a la vida familiar, lo que a la vez implica comprender cabalmente que este nuevo conjunto de personas al que se incorpora no es, de ningún modo, propio y personal, sino indistintamente común y colectivo»» (García Montero 2008: 64-65).

In “Asientos reservados” (*Vista cansada*) l’identificazione si fa più immediata:

Camino del colegio,
yo había despertado
a los insectos y a las nubes,
al orden de la oruga y de los pájaros,
a al de las estaciones dispuestas a su oficio.
No fueron el invierno
los Padres Escolapios,
aunque pasaba el frío por las declaraciones
de amor a la verdad y a mis rodillas.
 (“Asientos reservados”, 2008: 45)

Almeno per un certo intervallo di tempo nella produzione del poeta Granada corrisponde, come afferma Scarano (2004b: 174), a un correlativo oggettivo dell’io poetico, che trova definizione, o meglio, autodefinizione nella ricreazione letteraria dei momenti familiari, delle strade percorse e dei ricordi riformulati nella memoria²². Tra i testi di Montero al di là delle raccolte poetiche, in *Luna del Sur*, uno dei pochissimi autenticamente autobiografici, l’autore sembra voler offrire una parafrasi premonitrice per entrambi i passaggi appena riportati:

22 Più che testimonianze fotografiche della sua vita granadina, infatti, Montero ricorre a questo scenario ben conosciuto per dare vita in esso al sentimento suscitato dal ricordo. Come il poeta afferma in un’intervista: «Soy de Granada, pero ya no existe la casa donde nací, ni la librería donde compré mi primer libro de poemas, ni los bares donde me emborrachaba con mis amigos de la universidad, y con mucha frecuencia me pierdo en calles nuevas (que tienen que ver conmigo menos que algunas calles de Madrid). La ciudad propia es el mejor escenario para meditar en el paso del tiempo, la realidad de las ausencias. Creer en Granada fue para mí buscar la ciudad que se había borrado con la Guerra Civil y con la ejecución de Federico García Lorca. Era también la Granada juvenil de mi abuelo. Comprendí que heredamos parte de nuestra historia, que están en nosotros muchas cosas que no hemos vivido en primera persona, al mismo tiempo que desaparecen y dejan de existir en la realidad que nos han hecho como somos. Entre tanto ir y venir de la ciudad, uno se queda a solas con su propia conciencia. Por eso los ejercicios de memoria son siempre ejercicios de conciencia» (cfr. Campos 2009a: 331). Sempre a proposito del ricordo come strumento di creazione letteraria, in un’altra intervista, alla domanda «¿La memoria es un espejo o un espejismo?» García Montero risponde in questi termini: «Las dos cosas. Porque la memoria es ficción. La memoria es una negociación con la realidad. Para poner los pies en el presente tienes que elaborar tu pasado, que es una manera de elaborarte a ti mismo; y los recuerdos tienen mucho de elaboración. Uno puede acordarse de un parque infantil maravilloso, y vuelve al cabo de los años y se encuentra con que es mucho más pequeño, que los columpios eran pequeñísimos, que los árboles eran enanos. La memoria es un género de ficción, y las memorias y las autobiografías de los autores son géneros de ficción también, una ficción que parte de la realidad pero que se elabora literariamente. Por una parte, la memoria es un espejismo, pero, por otra parte, negociamos el pasado desde nuestra propia necesidad y desde nuestros propios ojos. Y en esa negociaciones nos vamos asumiendo a nosotros mismos. Por eso la memoria es también un espejo donde descubrimos nuestro rostro». (Bagué Quílez 2008a: 75).

Cada persona tiene una ciudad que es el paisaje urbanizado de sus sentimientos. Yo soy inevitablemente como un paseo con los ojos abiertos por estas calles que siguen estando llenas de sorpresas, de imágenes confundidas en el tiempo. Aunque me esfuere por cerrar los ojos siempre verá la luz acristalada de un otoño infinito, que se desnuda en silencio para rejuvenecer, sin aspavientos, melancólicamente, como los otoños hendididos de esta ciudad, Granada, luna del sur, deseo tripulado y lleno de interrogaciones, paisaje del niño que se mira en un estanque. (García Montero 1992: 72)

In seguito alla svolta poetica e familiare sancita con *Habitaciones separadas*, al ricordo di Granada si aggiungerà lo scenario madrileno, anch'esso indicato tramite biografemi. È il caso, per esempio, della poesia che apre *Un invierno propio*, che recita:

Mi nombre es Luis,
soy español,
vivo en Madrid,
en el número uno, calle Larra,
me dice usted la hora, por favor,
¿dónde ha nacido usted
y cuántos años tiene?
(“Los idiomas persiguen el desorden que soy”, 2011a: 19)

Oltre ai riferimenti anagrafici, che potrebbero essere enumerati per molte pagine, comprendendo anche i nessi con i nomi dei figli²³, con la rivendicazione della sua attività politica²⁴ o con la storia dei genitori²⁵ di

23 È molto utile, per esempio, la panoramica offerta da Laura Scarano a proposito della ricorrenza del nome della primogenita di Montero, Irene: «Una sección completa de *Las flores del frío* se titula con el nombre de la hija mayor del autor, “Irene”, activando la convención autobiográfica sin suspender su necesaria ficcionalidad. Está compuesta por tres poemas –al estilo de odas elementales–, que elaboran una suerte de pedagogía afectiva, donde el hablante alecciona y aconseja a su hija (tú de la interlocución o ella como personaje relatado) en tono paternal» (Scarano 2004b: 165).

24 «Seguir trabajando para que no se pierda lo que tienen de savia, redacción y presente / el adjetivo rojo y la palabra izquierda» (García Montero, “Espejo, dime”, 1994b: 90).

25 Sono numerosi i riferimenti al “Coronel García” (*Vista cansada*, p. 33) e alla sua professione militare disseminati nelle varie raccolte, ma spesso è presente anche il rimando alla relazione dei genitori di Montero, come nel caso della poesia “Unas cartas de amor” (*Habitaciones separadas*, p. 19), in cui un personaggio che si identifica come il figlio di una coppia immagina la gioventù dei genitori a partire dalla lettura della loro corrispondenza. Scrive Puertas Moya a proposito di quest’ultima poesia: «El tópico de la búsqueda ancestral del primer recuerdo autobiográfico suele traspasarse hasta la memoria ancestral de lo que otros han vivido por nosotros, de modo que el aspecto autobiográfico en la poesía de García Montero acoge una polifonía que configura el sujeto múltiple, el yo colectivo que se sabe a través de los demás [...]. Los demás, en clave dialéctica, acaban por construirnos a través del relato de aquellos tiempos y aquellas vidas

Montero, quel che va sottolineato dei versi appena riportati è la breve serie di domande che segue gli autobiografemi. Come avviene nell'antecedente *Vista cansada*, in cui i rimandi alla vita empirica di García Montero sono talmente numerosi da indurre a considerare il libro come un percorso autobiografico, anche in *Un invierno propio* la raccolta si apre con degli interrogativi, che in *Vista cansada* sono condensati in due poesie che compongono la sezione «Preguntas»: “Preguntas a un lector futuro” e “Preguntas cruzadas”. Rielaborando la dedica che Cernuda rivolgeva “A un lector futuro” in *Como quien espera el alba*, in “Preguntas a un lector futuro” la lunga serie di domande²⁶ che Montero rivolge al ‘tú’ che compare nei suoi versi crea due effetti: da una parte il lettore, spinto a riflettere sull’atto concreto della lettura e sul momento in cui si appresta a immergersi in essa, prende le distanze dal libro che ha tra le mani percependolo giustamente come un artefatto, come un prodotto finzionale; dall’altra viene reso protagonista della finzione letteraria, alla stregua dell’io che gli rivolge le domande e che dal lettore si aspetta delle risposte, interrogativi che con il procedere della lettura verranno elaborati pressoché automaticamente. Di conseguenza, identificandosi nei versi che legge, il lettore collabora alla messa in pratica del meccanismo autofinzionale. Nella costruzione del senso generale del testo, tale processo può essere identificato con la «co-intencionalidad» postulata da Puertas Moya (2005: 318), intesa come lo spazio intermedio tra l’intenzione dell’autore e quella del lettore che rende possibile ed efficace il patto autofinzionale.

Tralasciando per un momento l’importante figura del lettore, che, come si accennava sopra, contribuisce a dare forma a una delle quattro sfumature assunte dall’io poetico di Montero, è utile a questo punto cercare di individuare il senso dei meccanismi di identificazione autobiografica elencati finora.

García Montero invita con insistenza a rifuggire la tentazione di leggere la sua poesia (e la poesia in generale) come un esercizio di scrittura autobiografica e, come già affermato più volte, la difende strenuamente quale genere della finzione (cfr. García Montero 1996: 13-51). Come dichiara Puertas

que no nos ha tocado vivir» (Puertas Moya 2000: 497).

26 Così recita il testo: «¿Está lloviendo? / ¿Tal vez en los tejados / confundes la verdad con la belleza, / y un bienestar antiguo / duerme la sombra líquida del tiempo? / ¿O es un día de sol, de los que ruedan por el mundo / sin esperar la primavera, / hasta caer hermosos y rendidos / al pie de tu ventana? // ¿Estás fumando? / ¿Has conseguido respirar la nube / de tu tranquilidad, / el pacto de los cuerpos con el humo? / ¿Has servido la copa / que te devuelve a la razón más tuya, / a la barca que sabe descansar en su orilla? / ¿Pesa ya en la marea de tu edad / el oleaje de lo que se pierde? // ¿Estás solo? / ¿Alguien lee a tu lado, / en la otra butaca de la noche? / ¿Esperas a que suene / el portero automático / para dejar el libro / y compartir las horas / con el amor que manda en los relojes, / para sentirte libre y excitado, / por un momento libre, / sin ambición ni deuda? // Yo no voy a negarlo desde hoy: / agradezco el azar de esta ocasión / en la que tú me salvas del olvido. // Pero no me consuela, / si yo no puedo recordad la vida». (“Preguntas a un lector futuro”, 2008: 19-20).

Moya, però, se Montero riesce a tenere fede al proposito finzionale nella sua scrittura saggistica, meno nitidi sono invece i limiti tra poesia ed elementi autobiografici, tanto da indurre Ángel González a esprimersi in questi termini a proposito di *Completamente viernes*:

Si el poeta es un fingidor, Luis García Montero ha conseguido urdir una historia fingida que se parece extraordinariamente a su propia historia. [...] La realidad es en *Completamente viernes* algo más que el trampolín de la fantasía, si es que alguna fantasía hay en ese libro. (González 1998: 110)

Visto il peso degli autobiografemi, Puertas Moya si domanda se non potremmo trovarci di fronte a una nuova modalità di patto autobiografico, nello specifico un patto di tipo metafinzionale in virtù del quale García Montero farebbe coincidere la sua identità teorica con quella pratica del poeta al fine di portare alla luce dettagli e tecniche che altrimenti il lettore trascurerebbe. In particolare, come è emerso dalla lunga serie di domande che Montero rivolge al lettore in apertura di *Vista cansada*, il più grande insieme di dettagli su cui il poeta vuole dirigere l'attenzione di chi legge è quello costituito dalla quotidianità. Dice infatti Puertas Moya:

Así es cómo los hechos autobiográficos no anulan la autosuficiencia poética, pero sí que responden a un principio de complementariedad que actúa como un segundo nivel del pacto autobiográfico, por el cual el autor se compromete a aportar datos significativos y veraces para perfilar los rasgos de sinceridad que acompañan en su médula la construcción de un texto.

Dicho pacto autobiográfico de segundo grado se produce en el seno de lo literario, en una especie de mundo ficcional II (Albaladejo, 1992) que hunde las raíces de su veracidad en la transformación o conversión de la vivencia biográfica en un acto lírico que mantiene, pese al proceso de depuración y decantación formal sufrido, un alto grado de compromiso con un tipo de realidad que se ha convertido en el signo distintivo de la obra de Luis García Montero: la cotidianidad. Lo cotidiano, lo que no pertenece a nadie en particular y por tanto no puede ser constitutivo del rasgo diferenciador que se atribuye a la peculiaridad estrictamente autobiográfica [...], alcanza el estatus de transpersonalidad que hará innecesario, cuando no imposible, buscar en los elementos autobiográficos un carácter de veracidad, sino más bien un signo de verosimilitud que los enmarca en el ámbito propiamente literario distintivo del mundo ficcional en el que esta autobiografía se escribe y se inscribe. (Puertas Moya 2005: 498-499)

In un certo senso l'ipotesi di Puertas Moya trova conferma nelle stesse parole di Montero, che, intervistato da Luis Bagué Quílez su *Vista cansada* e, alla domanda di quest'ultimo sulla possibilità di leggere la raccolta come un'autobiografia, risponde in questi termini:

Se puede ver como una autobiografía en el sentido de que es un repaso ordenado de situaciones biográficas, herencias literarias y asuntos que me afectan. Es un ejercicio de análisis autobiográfico, de alguien que medita sobre su vida al cumplir los cincuenta años. Lo que ocurre es que lo que a mí me interesa de la poesía tiene que trascender el dato, la anécdota autobiográfica. Yo aprendí desde joven, de mis lecturas de Jaime Gil de Biedma o de Ángel González, que no se puede confundir el yo biográfico con el yo literario.

Es mi biografía, pero yo me trato a mí mismo en el poema como un personaje literario. Eso no significa que lo que cuente sea mentira, sino que lo cuento de una manera que utiliza la ficción para que no sólo me sirva a mí, o a mis amigos, o a mi mujer, o al que me conoce, sino al lector en general. En ese sentido, decido lo que conviene contar y lo que conviene callar no por una cuestión de sinceridad, sino por exigencias literarias: decido lo que puede entorpecer la comprensión de lo que yo quiero o aquello que puede ayudar a mi personaje literario a representar un tiempo o una época. Porque cuando yo hablo de mi infancia, o de mi madre, o de mi padre, no sólo quiero dejar testimonio de mi infancia, o de mi madre, o de mi padre, sino de un tiempo histórico de España, de alguien que vivió la infancia en un país pobre, alguien que nació a finales de los cincuenta y cuya infancia no tiene nada que ver con la que viven ahora, por ejemplo, mis hijas. También quiero dar un paso más y hablar no sólo de mi infancia, sino de cualquier infancia, de cualquier relación entre un hijo y un padre, un hijo y una madre. Eso hace que mi biografía se intente modelar para que sea, por una parte, iluminación de un tiempo, y, por otra parte, iluminación general de las relaciones humanas. (Bagué Quílez 2008a: 75)

2.1.2. METAPOETICA DI UN SOGGETTO DI CARTA

Nell'ambito dell'autoreferenzialità messa in pratica dall'autore empirico nei suoi versi, il personaggio del poeta ha necessariamente generato un lungo e profondo dibattito polarizzatosi attorno a due questioni: da una parte sono state affrontate analisi sul rapporto tra linguaggio e realtà e, dall'altra,

sono sorte pressoché spontaneamente le ricerche sull'interazione tra l'io empirico e quello poetico, giustamente sfociate in discorsi metapoetici²⁷ o metafinzionali, come si è appena visto fare da parte di Puertas Moya.

L'immaginario autoreferenziale della figura del poeta di Montero, peraltro, è già stato affrontato con enorme cura da Laura Scarano (cfr. 2004b: 185-204), sicché basti qui menzionare soltanto i passaggi teorici volti a comprendere la costruzione del poliedrico personaggio poetico del granadino e considerare con più attenzione l'evoluzione del *poeta* nelle raccolte pubblicate in seguito allo studio di Scarano.

Il discorso metaletterario comporta per la persona empirica del poeta la costruzione di un immaginario fatto di «auto-imágenes y anti-imágenes de sí mismo» (Scarano 2004b: 185) sia all'interno dello spazio letterario, sia entro sistemi più ampi, quali le logiche culturali e sociali o i meccanismi di potere. Dice infatti Scarano citando direttamente María Teresa Gramuglio (1992):

En estas figuras el escritor proyecta de esa manera fluida, difusa y no cristalizada que caracteriza a las estructuras de sentimiento, tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es», de modo que la construcción de su imagen de poeta «conjuga una ideología literaria con una ética de la escritura que compromete la estética del escritor y que lleva a convertirse en una moral del estilo y de la forma». (Scarano 2004b: 186)

La poesia di Montero affronta l'aspetto metapoetico a partire dalla costruzione di quella che Scarano definisce come vera e propria «escena de la escritura» (Scarano 2004b: 187) e, cioè, creando uno scenario fittizio in cui il personaggio, l'azione, il tempo e il luogo sono costruiti ad arte ma al contempo verosimili²⁸.

Se la scena su cui il personaggio si esibisce è la poesia, allora la prima consapevolezza che tale personaggio poetico avrà di sé è appunto quella di essere un ente di carta: sarà «una criatura amasada con palabras, plena-

27 A tal proposito, per il concetto di autofinzione e metapoesia nelle poetiche spagnole contemporanee si possono consultare gli indispensabili studi di Laura Scarano (1996), Jonathan Mayhew (1994) e di Leopoldo Sánchez Torre (1993; 2002)

28 Nell'inesauribile e già menzionato saggio *De la poesía como género de ficción* scrive Montero proprio in relazione a tale procedimento costruttivo: «Esto no significa que un poeta se tome a broma su trabajo, todo lo contrario, el artífice se conjura con la paciencia de un intriguante profesional, conspira con los cinco sentidos, se apoya en un oficio, en una preparación técnica tan importante para su tarea como la de un médico, y cuando acerca el bisturí a la piel, su mano, firme y premeditada, debe conceder la intensidad del golpe y por dónde quiere comenzar la herida. Lo importante no es la verdad del que escribe, sino la verosimilitud de la historia escrita, la verdad que puede llegar a sentir un lector conmovido» (García Montero 1996: 31).

mente asumido en su naturaleza teatral, como enseñaron los ilustrados» (Scarano 2004b: 189). Questa consapevolezza finzionale è presente fin da *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, in cui Montero scrive: «Así que sales a la luz y buscas un motivo, hasta que alguna ráfaga en forma de poema te derrumba, y de golpe te pasan de capítulo» (1980: 37). Il passaggio in questione, oltretutto, è significativo non solo perché è evidente che il discorso si rivolge a un *tú* e, pertanto, amplia il campo dell'io-poeta a quello dell'io-complementare che verrà affrontato in seguito, ma anche perché nella frase che segue quella appena riportata il personaggio poetico perde la vita e la morte viene accettata come «mero accidente de trabajo». Se la persona poetica è fittizia, allora per essa dovrebbe essere comprensibile l'eventualità di perdere la vita per colpa di una «ráfaga en forma de poema». Con le due brevi ma dense frasi di questo *poema en prosa* si potrebbe quasi individuare una reminiscenza della parte finale di *Niebla* di Unamuno, rafforzata dall'analogia semantica tra la *niebla* unamuniana e la «muerte cada vez más nublada en cara ajena» della poesia di Montero. Un personaggio letterario, dunque, deve imparare a convivere con l'eventualità di poter morire per mano dell'autore empirico e rassegnarsi a rinunciare ad atti volontari, come invece voleva fare l'Augusto di Unamuno suicidandosi, anche perché, come scrive Montero sempre nella raccolta d'esordio, «el suicidio ha pasado de moda» (1980: 53).

L'arbitrio dell'autore sul suo personaggio poetico viene dichiarato da García Montero con ancora più convinzione in *Diario cómplice*, in cui i versi «Recuerda que tú existes tan sólo en este libro, / [...] / Recuerda que yo existo porque existe este libro, / que puedo suicidarnos con romper una página» (1987a: 53), diventano l'emblema della figura del poeta che vive in tutte le pagine di Montero. Come afferma Yolanda Novo (1987: 18) a proposito della raccolta, nonostante la forma diaristica l'io poetico medita sugli eventi visuti e, attraverso il ricordo, stabilisce una distanza da essi. La memoria, dunque, impone la sua legge da un doppio punto di vista: è un ricordo di quanto possibilmente vissuto dall'io empirico, ma, al tempo stesso, è un'evocazione fittizia del soggetto poetico che crea la sua storia nel momento stesso in cui prende nota dei suoi sentimenti. È proprio il fatto di mettere per iscritto in un *Diario* i sentimenti (e le esperienze) a testimoniare la potenziale autenticità di quanto vissuto e a consentire di ri-conoscere l'intimità di chi scrive. In altre parole, lo spazio poetico plasma la storia sentimentale dell'io e viceversa, e in entrambi gli spazi – quello sentimentale e quello letterario – esiste un viaggio rischioso al di fuori di sé; è per questo che il “tú” a cui il discorso viene rivolto non è solo la figura amata, ma anche la poesia, i versi, le pagine del libro e i frammenti del percorso amoroso.

È in questo senso, dunque, che il *Diario* è *cómplice* di un'azione, che consiste nel fare dell'esperienza vissuta un prodotto irrealo o viceversa:

Si en la aventura poética así realizada lo vivido se falsifica, reducido a ficción en palabras, el diario es tan irreal como un gran teatro o representación en cuyo escenario –el verso– deambulan actores –amante y amada– ante los ojos del espectador que lo lee. Al signo imaginario de tal espectáculo accede el yo por medio del gesto de exiliarse en el interior de la escritura como refugio único de la soledad, para re-vivir dentro ella la pasión por encima del tiempo y del olvido. (Novo 1987: 18)

Il fatto di disporre di un io poetico che assume le sembianze di un poeta «di carta» genera, come afferma Scarano, diversi *topoi* legati alla scrittura a cui Montero ricorre di volta in volta. Primo fra tutti è quello che viene costruito attorno alla *mentira*:

para desmontar la falacia confesional de un género concebido desde la tradición romántica como expresión de verdades subjetivas, el hablante poético afirma que ante las palabras «les pido que me mientan» (*Completamente viernes*, p. 53). [...] Reinventar el mundo y la vida por la combinación de las palabras del poema significa renunciar a la servidumbre de verdades previas, creando un espacio de libertad, no desde el capricho de los signos inmotivados sino desde la conciencia lúdica del poeta que piensa sus palabras, las elige y dispone en el poema, «habla y discute con ellas». El oficio así entendido se acerca más a un ejercicio de la inteligencia y de la voluntad que a un arrebatado numinoso o a un trance iniciático. La poesía es el acto de escribir palabras previamente elegidas y pensadas, capaces de expresar *mentiras* verdaderas²⁹. (Scarano 2004b: 191)

In stretta connessione con il *topos* della menzogna letteraria e ad essa complementare si presenta quello della fede poetica, con cui Montero può riconoscere e affermare la sua voce quale strumento che consente di salvarsi dall'incomunicabilità. In *Diario cómplice*, per esempio, un altro interrogativo rivolto al *tú* poetico induce a riflettere sul ruolo della voce nella conoscenza: dopo aver vissuto un'esperienza, il fatto di esprimerla con le parole permette di andare oltre l'apprendimento inconscio e di fissare tale esperienza a fondo nel proprio essere. Nel verso di *Diario cómplice*³⁰ a cui si allude, «¿Recuerdas

29 Oppure: «Para hacer poesía de verdad lo primero que hay que saber es que el género poético es una mentira. La verdad no es en poesía una cuestión de principios importantes, es una atareada cuestión de resultados. No hay otra verdad en poesía que la verosimilitud» (García Montero 1993a: 10-11).

30 In cui, conviene ricordare a questo proposito, i personaggi sono definiti come «Siluetas con voz, / sombras en las que fue tomando cuerpo / esa historia que hoy somos de verdad» (García Montero 1987a: 24).

/ el juego de crecer en soledad, / una voz que te llama por tu nombre?» (73), a essere nominato è proprio il *tú*, che pertanto ha coscienza di sé soltanto dal momento in cui viene chiamato per nome. La conoscenza garantita dalla voce trova conferma nel processo descritto da alcuni versi de *Las flores del frío*, in cui, per giunta, si assiste a un'evoluzione dalla *voz* alle *palabras*, pur rimanendo entro lo stesso campo semantico: «Aunque la sombra viva a los pies de esta casa / una voz ha cambiado murmullos por palabras» (“Albada”, 1991: 64). Ha ragione, perciò, Scarano quando afferma che «la alegoría de la poesía –metonímicamente cifrada en una capacidad universal, la voz– insiste en su naturaleza estrechamente vinculada con la realidad (Scarano 2004b: 191). Di conseguenza, se la figura finzionale del poeta che percorre i versi di Montero e da essi è al contempo plasmata ha come unico strumento a disposizione la parola «strettamente vincolata alla realtà», allora è comprensibile che il suo fine sia quello di facilitare il processo conoscitivo del reale tramite la poesia, indicata di volta in volta con la *palabra* o con la *voz*³¹. È quanto avviene, per esempio, nella famosa “Garcilaso 1991” di *Habitaciones separadas*, in cui Montero scrive:

A través de los siglos,
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los vivos,
preguntan por su casa.
Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros
 (“Garcilaso 1991”, 1994a: 48-49)

Al di là dell’argomento specifico trattato nella poesia (cfr. Romero López 2001) – l’allusione alla Guerra del Golfo e l’intertestualità con il “Soneto V” di Garcilaso –, interessa qui sottolineare che tanto le vicende sentimentali quanto quelle belliche sono costanti della storia che si adegua ai tempi in cui si svolgono, così come la musa poetica, che adesso indossa un paio di jeans; tuttavia, sia all’epoca di Garcilaso che in quella di Montero, «sólo la palabra es capaz de convertir en experiencia lo que habita en el pasado o en la distancia» (Romero López 2001: 781). Così spiega Scarano questi versi emblematici:

31 «La poesía es la voz del que se sabe / vivo y mortal, lo dice Blas de Otero, / y en conclusión, señores, el poema / no nace del esfuerzo de hablar solo, / es la necesidad de estarle hablando / a una silla vacía» (García Montero, “Martes y letras”, 1998a: 38). A proposito di questi versi così commenta Laura Scarano: «Ya vimos cómo esta alegoría de la silla vacía apuntó a la ausencia de la mujer amada –a quien el sujeto imagina en otro lugar y acompañada–. Pero desde esta perspectiva autorreferencial, la alegoría se expande para simbolizar la necesidad del otro –oyente, lector–, que hace posible la comunicación literaria. Los atributos de esta poesía –«viva y mortal»– al personificarla definen su ser dialógico y destinado al otro» (2004b: 193).

condensan una proclama programática que centra la poesía en la provisionalidad de la palabra (no en su hipotética eternidad), en su decisivo rol social. Montero elige de la amplia gama de lexías autorreferenciales la más utilitaria, la que señala su carácter de signo lingüístico, la palabra como unidad mínima de sentido. Es la palabra de cariz machadiano, como entidad temporal y como manifestación del habla social en acción (no de la lengua como sistema neutro, desvinculado de su uso o anterior a su actuación). Las palabras son personificadas como hijos pródigos que regresan a la casa paterna después de su periplo por el mundo. Atravesan los acontecimientos históricos, transitan las fechas, golpean la puerta de sus casas, se mezclan con los seres vivos. Decretada su temporalidad, caduca el mito de la poesía eterna, exterior al hombre que la vive y enuncia, ya que comparte su destino cotidiano «con vaqueros». (Scarano 2004b: 198)

Una parola, detto altrimenti, fortemente storica. Le parole, inoltre, come diceva Ángel González dialogando proprio con Montero,

nunca son inútiles, y eso se debe a su capacidad para iluminar la realidad, para ajustar cuentas con ella. Si las palabras cumplen bien su tarea y están bien elaboradas, pueden iluminar la realidad, y eso implica siempre una transformación del mundo, la sugerencia de que un final puede ser distinto, o de que la historia pasa factura. [...] Es cierto que el debilitamiento de las propias ideas y las desilusiones de la propia experiencia obliga a veces a poner en duda la eficacia de las palabras. Pero si uno se aleja de la biografía inmediata, comprende uno que el conocimiento poético se basa en una iluminación, en una transformación, del mundo. (González – García Montero 2007b: 35-36)

Del resto, già in *Confesiones poéticas* Montero aveva dichiarato che la scrittura di una poesia non è che una semplice ma accurata scelta di parole, «aunque a nadie se le escape todo lo que se mueve por debajo de esa simple elección cuando existe la voluntad de emocionar y de tomarse en serio las posibilidades del poema» (1993a: 230). Questo, ovviamente, non significa lasciarsi andare a equilibrismi verbali o a ritenere che le parole posseggano un potere creatore, perché, come dice più avanti sempre nelle stesse pagine, anche le parole sono prodotti della Storia:

Las palabras en literatura [...] son superficies materiales capaces de levantar y sostener un edificio. Las palabras de un poema difícilmente pueden tomarse en serio como espuma de profundi-

dades abisales. En literatura puede haber abismos, pero no son motores sino productos. (García Montero 1993a: 230).

Convinto del potere trasformatore delle parole, dunque, che durano nel tempo più di qualsiasi altra costruzione storica, afferma García Montero alla stregua di una sentenza:

Más constantes que el odio y la avaricia,
más fuertes que el rencor y las prisiones,
más heróicas que el sueño de un ejército,
más flexibles que el mar,
han sido las palabras.

(“Un idioma”, 2008: 40)

Dopo poche pagine, sempre nella stessa raccolta, la parola, questa volta della ‘democrazia’, viene invocata quasi come in una preghiera e non resta più alcun dubbio su che cosa debba creare il poeta affidandosi al potere della *palabra*:

Venga a mí tu palabra
en los labios abiertos que me buscan
para morder la rosa de los amaneceres.

Venga a mí,
en los ojos del joven que levanta la mano
y pide la palabra,
y confía sin más en las palabras.

Por los años prohibidos,
por las mentiras tristes que manchaban el aire
como pájaros sucios,
por los que se levantan con frío en las rodillas
y por el exiliado que regresa,
por su recuerdo herido al bajar del avión,
venga a mí tu palabra.

A mí,
que quise hacerme hoy
en primera persona del futuro perfecto
con un libro de amor en el bolsillo.

Por los libros de Freud y de Marx,
por las guitarras de los cantautores,

por los que salen a la calle
y no se sienten vigilados,
por el calor del cuerpo que aprendí a respetar
mientras lo desarmaba con mi cuerpo,
por los ojos brillantes
de los antiguos humillados,
por las banderas libres en las plazas
igual que peces de colores,
por un país altivo,
mayor de edad, pero con veinte años,
por los viajes a Londres y a París,
por los poemas de Cernuda,
venga a mí tu palabra.

Tu palabra más limpia, más alegre,
porque es el tiempo alegre de las palabras limpias.
Los buitres han perdido su carroña de miedo.
Parece que no tienen donde ir
y vuelan a esconderse,
a esconderse,
muy lejos de nosotros,
en la tumba mas fría del pasado.
("Democracia", 2008: 68-69)

Transitando quindi verso le ultime raccolte e verso altri maestri di Montero, non si possono trascurare i versi in cui la *voz* trova corporeità nel personaggio poetico di Alberti e al contempo si condensa nell'immagine della *violeta* a cui tanto deve la poesia spagnola contemporanea:

Hablamos del amor y la poesía,
tal vez porque este cielo ha decretado
una violeta de Bécquer sobre el mundo,
que guardas en tu voz
como en las páginas de un libro.
("Rafael Alberti", 2008: 70-71)

In *Un invierno propio* García Montero torna a concentrarsi sul potere della parola quale creatrice, questo sì, del mondo finzionale dell'io poetico, anche se, come si vedrà, in questa raccolta la figura del poeta si arricchisce di alcuni significativi dettagli che lo fanno apparire quantomeno «disordinato», se non frammentario.

Quasi alla stregua del processo di apprendimento del linguaggio nel bambino, in cui si progredisce dalla voce alla singola parola per poi appro-

dare a un discorso, in quest'ultimo libro si assiste all'evoluzione dalla *palabra* delle raccolte precedenti all'*idioma*. E la lingua, come afferma Montero recuperando decenni di tradizione poetica europea, da Cioran a Cernuda, passando per Pessoa, solo per menzionarne alcuni, «es, más o menos, la patria del poeta»³²:

Pero no se me olvida
que el idioma es la patria del poeta.

[...]

El altar y la culpa son palabras.
La religión, la patria, el paraíso,
la raza y la bandera, son palabras también,
solamente palabras que aseguran
un pasado remoto.

El idioma es la tierra de un poeta
que se siente exiliado ante algunas palabras.

(“El idioma es, más o menos, la patria del poeta...”, 2011a: 21-25.)

I riferimenti al passato remoto sono identificabili con gli anni del franchismo, periodo a cui il poeta sente di non appartenere e, perciò, può dirsi esiliato dalle parole che lo indicano. Ancora una volta, dunque, sono le *palabras* a definire il poeta e, soprattutto, a delimitare il territorio linguistico (e di conseguenza ideologico) in cui il poeta si vede legittimato a esistere, esiliandosi invece dalle realtà che non lo rappresentano, verbo, quest'ultimo, da intendersi ancora una volta nel senso di rappresentazione verbale con cui il soggetto poetico si manifesta nella poesia.

Nel componimento che apre *Un invierno propio* si assiste allo stesso procedimento di definizione: è la lingua a rendere manifesta la figura del poeta e, dunque, a consentire la sua esistenza:

Los idiomas persiguen el desorden que soy,
y así los predicados de altas temperaturas
y los verbos de nieve
me tratan sin piedad
igual que a los sujetos derretidos.

32 Della poesia qui citata, “El idioma es, más o menos, la patria del poeta” (2011a: 21-25), va sottolineato anche un dettaglio paratestuale: García Montero, infatti, dedica il componimento «A Chus», ovvero Jesús García Sánchez, amichevolmente chiamato Chus Visor, l'editore presso cui García Montero ha pubblicato la maggior parte delle sue raccolte e fautore di una realtà editoriale di punta nell'ambito della poesia spagnola contemporanea. È da apprezzare, dunque, che Montero dedichi questa poesia così significativa proprio a una delle persone che gli permette di creare (concretamente) una patria poetica.

No me resulta fácil,
 pero a veces entiendo
 la nostalgia de orden que tienen mis poemas.
 (“Los idiomas persiguen el desorden que soy”, 2011a: 20)

Anziché cercare di esprimere il suo disordine interiore tramite il linguaggio, e, pertanto, ammettere che questa intima sensazione descritta esiste a priori rispetto alla sua verbalizzazione, Montero afferma che è *el idioma* a tentare di plasmarsi sul disordine dell’io poetico. Detto in altre parole, tale disordine esiste perché è il linguaggio a esprimerlo. Nei versi riportati, pertanto, si assiste alla conferma del fatto che è la lingua a decretare l’esistenza della figura del poeta e non viceversa: la prima forma manifesta dell’io’ è il linguaggio perché l’io’, come già accennato, è in primo luogo una simulazione verbale.

Una nuova delimitazione territoriale operata dal linguaggio si produce in *A pie de calle*; facendo riferimento alla situazione di crisi finanziaria in cui versa la Spagna, Montero traccia con forza il confine che separa «Este oficio artesano de cultivar palabras» dal territorio in cui i barbari si esprimono con parole che hanno fatto sprofondare l’intera nazione:

Al otro lado de la aldea,
 hoy se extiende el infierno
 de una lengua de bárbaros:
 prima de riesgo, bonos, rescates, intereses,
 banqueros, fondos de inversiones.
 Suena el lenguaje tóxico
 igual que las trompetas de un ejército innoble,
 como las armas de los asesinos.
 (“Aldea”, 2013)

Trovano conferma, pertanto, anche nelle ultime raccolte di Montero le parole di Scarano, che grazie alla “Poética” contenuta in *Habitaciones separadas* aveva potuto riprendere i postulati (o meglio, la metafora) di Heidegger secondo cui la lingua è la casa dell’essere (cfr. Scarano 2004b: 199).

Emerge con prepotenza, pertanto, il carattere di cui, per quanto fittizio, Montero ha voluto dotare il suo personaggio poetico: si tratta di un *poeta* con un forte senso etico, coltivato all’interno di una tradizione morale e che trova una nuova ubicazione all’interno dell’immaginario autoreferenziale che si è visto prendere forma.

2.1.3. 'IO È UN ALTRO': IL PERSONAGGIO COMPLEMENTARE

Nei versi di Montero trova applicazione anche il celebre paradigma di Rimbaud quando la voce poetica si allontana da se stessa e sembra guardarsi dalla distanza, rivolgendosi all'*altro* complementare designato dal pronome *él* o talvolta dal *tú*, anche se non è raro che questo *altro* congiuri contro la sua stessa alterità definendosi *yo* (cfr. Scarano 2004b: 175).

L'alterità dell'*io* e la sua eterogenea conformazione emergono immediatamente quando il soggetto dei versi è un *él*, o un *uno* impersonale, in cui è pur sempre riconoscibile la relazione di familiarità con l'*io* poetico. Come ormai è evidente, non interessa tanto verificare che le varie forme assunte dall'*io* poetico corrispondano o meno all'autore empirico, bensì è importante approfondire come il meccanismo di sdoppiamento agisce all'interno del processo letterario e, soprattutto, di finzione poetica.

Gli esempi in cui l'*altro* complementare si manifesta attraverso la terza persona singolare o con l'*uno* impersonale sono forse quelli meno numerosi nell'opera di Montero e addirittura si riducono nelle ultime raccolte per lasciare spazio a nuove forme di alterità del soggetto. È evidente, in questi casi, il consueto procedimento autofinzionale messo in atto dall'autore empirico, tuttavia si assiste anche a un meccanismo di scissione del soggetto poetico perché si dà voce all'esistenza impersonale del "si" creando una polarità tra l'esistenza generalizzata e quella individuale: «Uno escribe su vida en un poema» ("En los días de lluvia", *El jardín extranjero*, p. 81); «Sucede en general que el mundo cambia / [...] / y uno se encuentra en medio de todo cuanto era» ("El arte militar", 1999a: 58); «pero te juro / que también hay nostalgia de uno mismo» ("Barriada del Pilar", 1991: 67). Si genera, infatti, un ulteriore effetto di duplicazione quando *el otro* assume le sembianze più specifiche di un *viajero* ("Las razones del viajero", 1994a) oppure del *extraño*, *el extranjero* ("La tolerancia no sirve para comprender el beso del extranjero", 2011a), *el perseguido* ("Las palabras del perseguido", 2003a; "Primeros versos", 2008), *el inexistente* ("La disciplina de la pobreza", 2003a), *el derrotado...* ovvero quando il personaggio poetico prende corpo in un'altra entità fittizia che amplifica l'effetto di "io come altro", tanto da poter parlare di *otro complementario*, come fa Scarano riprendendo alcuni significativi versi delle *Nuevas canciones* di Antonio Machado: «Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario» (XV, «Proverbios y cantares»).

L'*altro* complementare inizia a manifestarsi con fattezze più concrete di quelle dell'*él* o dell'*uno* fin da *Las flores del frío*, in cui assume le sembianze di un *extraño* che Muñoz Molina così definisce nel prologo della raccolta:

Un furtivo individuo cruza las páginas desoladas de *Las flores del frío*. No es el protagonista de una historia, porque no parece que se cuente ninguna, no tiene la arrogancia de un destino y ni siquiera

la identidad de un rostro o de una voz. Es como alguien que pasa por una calle y es atrapado sin saberlo en la fotografía de otros, un desconocido para siempre que se acaba volviendo familiar, un compañero de pasado y un huésped eterno y absurdo en el álbum de recuerdos inútiles. [...] No sabemos casi nada de ese individuo que no tiene nombre y que ni siquiera es un personaje, [...] pero nos une a él la desconfiada solidaridad que incluso en estos tiempos permite distinguir a los amigos de los enemigos: parece cualquiera de los nuestros. (cfr. García Montero 1991: 9-10)

L'extraño è dunque riconoscibile in tutte le anonime e indefinite figure che transitano nel libro, come l'emblematico «hombre que ya era otro» (18) e che nell'immediatamente successiva *Habitaciones separadas* si identifica nel *viajero*³³ che apre la raccolta ("Las razones del viajero", pp. 11-12) o nel *nómada*, che per giunta si esprime con la prima persona singolare dell'io poetico (pp. 67-68). Meno misteriosi sono invece l'«hombre del secreto» che inaugura *Completamente viernes* (p. 15) e "El profesor" di *Vista cansada* (pp. 83-84), entrambi identificabili con la persona empirica di Montero. È vero, dunque, come afferma Scarano (Scarano 2004b: 175-176), che quando *el yo* scrive al tempo stesso anche dell'*otro*, vuole parlare di un'alterità esterna a se stesso e ideologicamente diversa. Tuttavia, come emerge soprattutto da questi ultimi esempi, più che di duplicazione si potrebbe forse parlare di sdoppiamento in virtù dell'alterità derivante dalla scissione del soggetto poetico, che per Montero costituisce la cifra della poesia contemporanea e rappresenta il simulacro dell'incomunicabilità tra l'io e il sistema, come si è visto in *Confesiones poéticas* (1993a: 9-14).

Un simile meccanismo di sdoppiamento si verifica anche quando, anziché un *él* o un *otro* anonimo, Montero fa del *tú* l'interlocutore privilegiato

33 Come ricorda Scarano, questa figura aveva già fatto la sua comparsa in *Diario cómplice*, «apuntando al hombre que firma en los hoteles bajo esa rúbrica y se objetiva como huésped transitorio. Desde esa identidad particularizada, el hablante predicará la conciencia de la pluralidad del yo, adoptando el tono filosófico de la sentencia: "Porque somos así seguramente, / huellas equivocadas, / solitarias hogueras de un camino, / paraísos de cuatro habitaciones / que sólo se comprenden / después de haber firmado muchas veces, / precisamente ahí, / donde pone *El viajero* (DC 90)» (Scarano 2004b: 181). Qualche anno più tardi specifica González Moreno: «Es recurrente, a lo largo del libro [*Habitaciones separadas*], toda esta simbología del exiliado, del vagabundo, del hombre que se ve arrastrado a vivir en continuo estado de nomadismo: habitaciones de hoteles con espejos melancólicos, con pasillos solitarios, con camas vacías y cuartos sin ventanas, auténticos espacios que actúan como signos metonímicos de la soledad; puertos, buques, estaciones, calles o bares, viajes en coche, en autobús o en avión, que son el reflejo de una existencia trashumante, y que ofrecen la imagen de un mundo donde el poeta se encuentra siempre de paso, sin otras raíces a las que aferrarse que las de su pasado o sus recuerdos, [...] un hombre enfrentado a sí mismo, a los fantasmas de su pasado y a las incertidumbres de su futuro, [...] y un hombre, en fin, que ha comprendido que debe autoexiliarse, renunciar a su vida anterior y «aprender a vivir en otra edad, / en otro amor, / en otro tiempo». (González Moreno 2012: 64).

della comunicazione. L'alterità, dunque, in questa circostanza emerge in primo luogo dalla struttura grammaticale e locutiva: Montero si divide tra l'io che si fa carico dell'enunciazione e il destinatario dell'enunciato, il 'tu' complementare all'io'.

Questo procedimento è presente fin dalla prima raccolta di Montero, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, in cui il *tú* funge da maschera della prima persona, che a sua volta si cela dietro lo sguardo di un anonimo cronista che osserva le azioni del primo. Dal punto di vista della narrazione degli eventi contenuti nella raccolta tale modalità espressiva di distanziamento conferisce al testo una certa vocazione voyeuristica, che, per giunta, produce un forte effetto di teatralità: il lettore, al pari dell'ignota voce poetica, sente di osservare dalla distanza (o da una buia platea, visto che l'oscurità è uno dei semi dominanti del libro) le azioni del *tú* protagonista a cui si rivolge l'anonimo mittente del messaggio poetico³⁴. Non è solo il lettore, però, a percepire l'effetto drammatico; come afferma Silvia Bermúdez, infatti, anche il soggetto poetico si rende conto della sua forte scissione interiore che fa di lui un cronista osservatore e un protagonista osservato al tempo stesso: «la dramatización de un personaje poético que problematiza su identidad masculina desde la perspectiva de un narrador/observador, se aúna con la conciencia de ser también un sujeto de y para la escritura» (Bermúdez 1997: 140). Come si accennava sopra, la drammaticità della raccolta – e, quindi, la finzionalità del soggetto poetico – raggiunge l'apice nell'ultima sezione del libro quando, nonostante Montero affermi che «el suicidio ha pasado de moda» (1980: 53), dopo poche pagine si assiste alla massima espressione di sdoppiamento dell'io, che si vede morire suicida mentre il *tú* si getta nelle fredde acque sulle quali si staglia il Ponte di Brooklyn: «Al fin, libre tu carne ya, te lanzas a un vientre abierto que nunca has superado, mientras te hace feliz el frío acogimiento del último sentido» (1980: 60).

Gli stessi panni del *voyeur* sono indossati dall'io poetico – e dal lettore – di *Habitaciones separadas*, soprattutto nella poesia “Habitación 219”, in cui la voce poetica espone tre brevi frammenti narrativi che hanno come protagonisti gli ospiti di altrettante stanze d'albergo. In questo testo l'esperienza si compone dunque dell'osservazione onnisciente e alla successiva trasmissione verbale di abitudini, necessità pratiche e pensieri della vita quotidiana di una giovane coppia di amanti, che occupano la stanza 217, e di un anonimo *viajero* nella 218, a cui la voce poetica si rivolge di nuovo con il *tú*, mentre il vuoto della 219 viene presto abitato dalla solitudine dello stesso soggetto,

34 Sono illuminanti, a tal proposito, le parole di García Montero in *Poesía, cuartel de invierno*: «El poema, pues, se constituye en espectáculo, o mejor aún, sirve para darle un espectáculo al otro. El lector asiste a la escenificación y participa desde la butaca que se le ha asignado, viendo al autor en el acto extremo de comunicarse consigo mismo, aunque sea, en el peor de los casos, para sacar la conclusión de que comunicarse, autocomunicarse, es imposible. [...] El sujeto ético no es lo que *dice*, sino lo que *se dice* a sí mismo, y el lector de poesía asiste a la representación» (García Montero 1987b: 21).

che assume le fattezze del *derrotado*. In questo componimento si assiste pertanto a un'emblematica compresenza di entrambi gli *otros* del soggetto poetico di Montero (il *tú* e il 'lui' nelle sembianze del *derrotado*, che, tra l'altro, resta *in absentia*³⁵), mentre il soggetto poetico, a sua volta, indossa di nuovo la maschera dell'osservatore esterno³⁶.

Come si accennava poco sopra, l'alterità rappresentata da questo tipo di *tú* a cui la voce poetica si rivolge si manifesta essenzialmente attraverso la struttura locutiva, in cui l'io è il mittente del messaggio e il tu il destinatario. Spiega Luján Atienza che nel momento in cui il mittente si colloca di fronte a se stesso e si parla come se avesse un altro interlocutore (quando si produce, perciò, lo sdoppiamento io-tu, per cui il "tu" viene oggettivato) si mette in pratica lo stesso meccanismo comunicativo che si verifica quando il mittente parla di un oggetto esterno alla comunicazione vera e propria e in presenza di uno o più spettatori (cfr. Luján Atienza 2005: 255-256); trova ulteriore conferma, dunque, la costruzione drammatica del testo poetico di Montero in cui l'io e il tu – che Luján Atienza denomina *tú autorreflexivo* (2005: 255-263) – non sono che personaggi fittizi. Allontanandosi dal primo piano della scena poetica attraverso tale sdoppiamento enunciativo, l'io è in grado di creare una distanza psichica da se stesso entro la quale può inserirsi il lettore, accogliendo così il messaggio poetico. Si tratta, però, di una distanza che, sebbene favorisca la visione dell'io-tu poetico come un personaggio fittizio, non soddisfa pienamente il patto finzionale poiché se ne percepisce costantemente l'artificiosità, al contrario di quanto avviene, per esempio, con la prima o con la terza persona del singolare: «el desdoblamiento reflejo nos fuerza a un grado de ilusión menos natural que desde las otras dos personas» (Ynduráin 1969: 219)³⁷. Ad ogni modo, oltre a rendere

35 È significativo, a questo proposito, che Benveniste definisca la terza persona, che rimane all'esterno del meccanismo della comunicazione vera e propria, come «non persona» (Benveniste 2010: 207-288).

36 Per maggior chiarezza è opportuno riportare il testo della poesia: «Son las puertas cerradas de un pasillo de hotel / lo que fueron los sueños, lo que será la vida. // Ella se atreve a preguntar. Parece / la habitación 217 / una isla con el sol en el Caribe, / como un naufragio donde sólo llega / el tiempo de la luz, / el día de mirarse en el espejo / desnudo de las sábanas. / Son preguntas los ojos y las manos / y hasta el silencio vuelve la cabeza / para verlos brillar, / tomar los sueños como se toma el sol, / jóvenes y tendidos en la cama. // Sus armarios no tienen equipaje. // Tal vez puedes oírlos. Pero cuida / tu firma de viajero, / porque en otra ventana, y pared con pared, / el sol de la 218 / tiene la luz ambigua de los días nublados, / recuerdo y porvenir, piel de noviembre / entre la claridad o la tormenta. // El viajero está solo. Mira el televisor / como se miran las fotografías / en una casa extraña, / como se buscan rostros conocidos / entre la multitud de una ciudad. // ¿Quién abrirá las puertas del invierno, / en qué mano la llave / de la 219? / No existen las ventanas / y la cama vacía está dispuesta / para que el derrotado / mire a su alrededor, se siente, se desvista / y se tumbe a esperar, / a navegar la noche / embarcado en sus propios pensamientos, / cuando el mundo no sea / sino ruido de pasos y de voces, / al otro lado de la puerta, / en el pasillo de un hotel» (“Habitación 219” 1994a: 33-34).

37 A proposito dell'uso artificioso della seconda persona nel romanzo, ma con un pensiero che può trovare efficace applicazione anche nella poesia, afferma Luis Beltrán Almería: «Obviamente, esta atribución de la autorreflexión a la conciencia y a los pronombres de segun-

tangibile la scissione contemporanea dell'io poetico denunciata da Montero, lo sdoppiamento enunciativo svolge un'importante funzione conoscitiva:

se trata de mostrar el surgimiento al lenguaje de una conciencia, de hacerse consciente, a través del lenguaje, de algo que el sujeto ignoraba o quería ignorar: «Siempre que se quiera describir un progreso de conciencia y el nacimiento del lenguaje, la segunda persona es la más indicada». (Luján Atienza 2005: 218)

Si tratta di una funzione che prende corpo, per esempio, nella poesia "Albada", contenuta in *Las flores del frío* (63-64), per la quale, inoltre, è evidente il parallelismo con l'omonimo testo di Gil de Biedma che rientra nella raccolta *Moralidades*. Oltre a fondarsi sullo stesso sdoppiamento enunciativo e sull'affinità tematica dell' 'Albada' del poeta barcellonense, il testo di Montero rende il *tú* poetico consapevole del suo essere fittizio e del mondo poetico creato attraverso le parole, tra l'altro ricorrendo all'efficace uso dei verbi all'imperativo, scelta per cui aveva optato anche Gil de Biedma:

[...]
No hay palabras inútiles
cuando la soledad ha esgrimido su cuello
vigilante
y nos hace enemigos
del galope que viene a sorprendernos
desde el amanecer. Yo vivo en tus poemas.
Mira el mundo:
tus ojos y los míos no pueden separarse
en esta brisa de color impuro.
Siempre estuvo el vigía
de parte de la noche, siempre buscó el silencio,
siempre fuimos sus víctimas.

Aunque la sombra viva a los pies de esta casa,
una voz ha cambiado murmullos por palabras,
y tiembla sola,
y amanece contigo.
("Albada", 1991: 64)

da persona es el producto de una determinada concepción del discurso interior, la concepción joyceana, que, si se quiere, es la hegemónica en este siglo, pero no debe interpretarse que es la versión más real, en el sentido de que traduzca directamente la realidad interior. Sólo es más 'realista' en el sentido de más coherente con la concepción freudiana tradicional del mundo interior; mientras que el *tú* autorreflexivo de función *ad phantasia* parece más el producto de una convención literaria» (Beltrán Almería 1992: 180).

Con lo sdoppiamento enunciativo, dunque, trova conferma il fatto che il soggetto poetico, in questo caso rappresentato dal *tú*, tramite il discorso viene a conoscenza di essere un'invenzione letteraria creata dal linguaggio. Oltretutto, come segnala sempre Luján Atienza, il *tú autorreflexivo* svolge anche la funzione di rendere manifesta la solitudine dell'io poetico, a causa del suo status di unico abitante del territorio intermedio tra l'io e la società:

el tema de la soledad es apropiado para este tipo de poemas, pues se busca en el fondo salir de tal estado objetivando un "tú", aunque sea el del propio poeta. Es una manera muy gráfica de hacer patente el sentimiento de soledad: quien está realmente solo no tiene más remedio que hablarse a sí mismo. El efecto que se pretende producir en el lector es, por tanto, el reconocimiento de la amplitud de la soledad del poeta. En este caso [además] uno no se puede identificar directamente con el "yo" que habla porque la narratividad inherente al poema establece demasiadas condiciones circunstanciales como para que las reconozcamos como propias³⁸. (Luján Atienza 2005: 261)

Nell'indagine del 'tu' autoriflessivo di García Montero risulta significativa la denominazione che López Casanova attribuisce in generale a questo protagonista del discorso poetico, definendolo «imagen en el espejo» (1982: 153-164). Il ricorso allo specchio, infatti, è uno degli ulteriori strumenti frequenti nei versi di Montero per rendere possibile lo sdoppiamento del soggetto e consentire, dunque, di mettere in atto la comunicazione tra l'io e il 'tu', ma prima di affrontare il significato dello specchio nella poesia del granadino, è utile considerare una breve serie di esempi in cui questo oggetto svolge un ruolo primario:

38 È suggestivo e illuminante quel che scrive Montero a proposito della solitudine, tratteggiandola come un personaggio complice del poeta, in una delle sue più recenti pubblicazioni in prosa: «Suele estar en la casa. Es un personaje extraño con el que se puede hablar en confianza. Aparece y desaparece, se esconde entre los pliegues de la vida, y surge cuando menos se piensa, con la naturalidad de las viejas amantes y de las buenas historias. [...] La soledad aparece entonces, me conduce a mi butaca, me pone una copa y espera a que me desahogue, dude, discuta, a que hable y aprenda con ella lo que después voy a decirle a los demás. Pasan las horas y los hielos del whisky, las penumbras de la casa mueven las agujas del reloj y la soledad se limita a sonreír, mientras me voy haciendo dueño de unas palabras o de una opinión, al margen de los gritos, de los rencores, de las ventoleras que mueven las hojas de los árboles y las multitudes de las calles. La gente grita cuando no tiene nada que decir, cuando no cuenta con una soledad propia que le enseñe a conversar y a no mentir en público. Por eso las soledades propias son un bien público, un antídoto contra las soledades de las plazas y las banderas, invadidas por gentes que nada tienen que decirse a ellas mismas en sus casas y que repiten las consignas aprendidas en los grandes karaokes de la mentira. [...] A mi soledad le gusta la poesía de Luis Cernuda, me lee sus versos, me los repite, crea una cálida temperatura de orgullo y paciencia. Luego lleva las copas al fregadero, me ayuda a ponerme la gabardina y sale conmigo a la calle. A ella también le gusta estar pendiente del mundo» (García Montero 2012b: 181-183).

Levántate,
gobierna tus caderas, comienza el día
por una decisión
donde arriesgar tu nombre.

Después
hace falta decir que cambiaste la escena,
que has vencido también
la inocente sonrisa del espejo
y que prefieres hoy
la nueva brujería de los escaparates.

[...]

(“Y sobre la ciudad”, 1982: 36)

In primo luogo, come si può notare, in questo frammento il destinatario della comunicazione è il *tú*, a cui la voce poetica si rivolge con il modo imperativo che si è visto riproporre qualche anno più tardi in “Albada”, visto che *Las flores del frío* è successiva a *Tristia*, da cui sono tratte le strofe dell’esempio. Nei versi, però, è presente un cambiamento che il *tú* viene incitato a intraprendere e su cui conviene soffermarsi: l’interlocutore si sposta dallo spazio circoscritto dello specchio a quello, altrettanto riflettente e delimitato, delle vetrine della città. La voce poetica, oltretutto, sottolinea che è indispensabile riportare questo cambiamento («hace falta decir»), dando luogo perciò a un duplice distanziamento: in primo luogo si crea distanza tra il *tú* e la sua immagine riflessa e, inoltre, tale distanza si amplifica con il fatto letterario perché è necessario renderla manifesta tramite le parole. In tal modo l’io-tu può rendersi conto, anche in questo caso, della sua artificiosità sia perché prende le distanze da sé guardando il suo riflesso, sia perché prende coscienza di essere alla mercé di un discorso letterario che va necessariamente pronunciato per consentirgli di esistere.

Ne *Las flores del frío* il *tú* nello specchio si carica di un significato aggiuntivo:

Lentísima la forma de mirarse.
Esos ojos color amanecer
se mantienen, se apagan desde el neutro
espejo de los grandes almacenes.

[...]

¿Quién eres,
ser de miradas lentas, domicilio
del tiempo sucedido sin nosotros,
cuerpo que sólo intenta mantenerse
en el agua templada de la calle
azul del mediodía?

¿Tú quién eres,
aparición que bajas de la noche,
en busca de alimento y de calor
con tarjetas de crédito?
("Canción ahogada", 1991: 26)

Emerge in questo caso il forte disorientamento dell'io poetico che si trova a dover fronteggiare la sua alterità, percepita tramite il riflesso di uno specchio dei grandi magazzini quasi come fosse un'apparizione. Gli evidenti rimandi al modello consumistico e capitalistico consentono di delimitare il senso del nuovo spazio pubblico che si è creato negli ultimi decenni, ovvero quello per eccellenza simboleggiato dai centri commerciali in cui l'unico scambio possibile è quello monetario; una volta circoscritte le sfere d'azione dell'io e della società, come si è visto teorizzare a Montero in *Confesiones poéticas*, il soggetto poetico si inserisce nell'interstizio tra le due parti per tentare di ristabilire una comunicazione tra tali poli d'azione, ma in questo caso l'io poetico deve affrontare la sua stessa scissione interiore, cifra e condizione della sua essenza.

Gli esempi seguenti, una poesia tratta da *Habitaciones separadas* e un frammento di *Diario cómplice*, sono sempre costruiti su una comunicazione che ha come destinatario il *tú* che contempla il suo riflesso, ma si arricchiscono di un ulteriore elemento:

No importa si has dormido poco o mucho,
los espejos de hotel nunca perdonan
y son como animales de montaña
que no aceptan el trato de los hombres.

La luz de los espejos familiares
se apiada de nosotros, sin embargo,
nos ayuda a fingir, y por afecto
o por costumbre llega a perdonarnos.

Yo sé que los espejos son el agua
estancada de un río que se mueve.
y he visto como el sol que reverbera
puede ocultar el cieno de las sombras.

Pero quien mira al fondo de sus ojos
ve las grietas del tiempo, las arañas
de un pasado que surge de improvviso
en mañanas de hotel y nos ofende.

Para qué contestar. Cierra los ojos,
porque no hay otra cosa que envejezca
peor que tu mirada.

(“Los espejos”, 1994a: 31)

Ojos míos cargados
que me miráis con ira
al terminar la fiesta.
[...]
me convocáis aquí.

El mundo que ponéis en el espejo,
ojos míos, cargados.

(“XVI”, 1987a: 42)

In quest’ultimo caso, sebbene l’io poetico non si rivolga al *tú*, si verifica comunque uno sdoppiamento perché il soggetto può percepirsi “altro” in virtù dei suoi occhi che gli permettono di vedere il suo stesso riflesso nello specchio. Anche nei versi riportati, perciò, si assiste alla presenza di un *tú autorreflexivo* perché l’interlocutore è sempre una seconda persona, anche se plurale e per di più appartenente allo stesso interlocutore in quanto parte del suo corpo³⁹. Gli organi della vista, per giunta, portano a prendere in considerazione un tema indirettamente collegato alla presenza dello specchio e cioè proprio l’indagine e la costruzione di senso poetico tramite il senso della vista. Montero stesso, del resto, sostiene che «las miradas escriben una parte significativa de las circunstancias, porque en realidad uno es uno y sus miradas» (2003b: 217). Infatti è lo sguardo del soggetto poetico che ricade sul sé-altro riflesso a dotare di significato le numerose ricorrenze di specchi nei versi di Montero⁴⁰. Scarano afferma a questo proposito:

39 «La segunda persona del plural se presenta, a efectos comunicativos, en el mismo plano que la del singular, ya que el emisor puede escoger la singularidad o pluralidad de sus interlocutores» (Luján Atienza 2005: 255).

40 Oltre ai casi in cui lo specchio riflette il *tú*, è utile considerare anche gli esempi in cui è la prima persona singolare a contemplare la sua immagine riflessa, procedimenti che rientrano sempre nello stesso meccanismo di significazione che si illustrerà tra poco: «Después de haber llenado los ríos de alamedas / y las regiones humilladas / de autobuses con horas de retraso, / me busqué en el espejo / para reconocer / un alma buena de serpiente, / y pedí la expulsión del paraíso / por el deseo firme de hablar con los demás, / demonio y ser humano / en una sola fábula, / demonio convencido / para sentirse humano» (“El jardín de la serpiente” 2003a: 75). Oppure ancora: «Yo he querido un respeto de cristal. / Que la lluvia viniese sobre mí / con sus alas de tarde, / que la noche difícil se moviera / como un vaso de agua en nuestra mano, / que las enamoradas / buscasen un espejo donde sentir los labios, / y que la historia / con su tacón injusto / no pisara mi vida, / porque la lluvia y yo / y las enamoradas y el espejo / no somos partidarios de los cristales rotos» (“En cada lealtad hay un rumor de transparencia”, 2011a: 151). Come si può notare in quest’ultimo caso, l’isotopia della trasparenza ricorrente nei

Esta obscena reduplicación del hombre en los espejos que demonizó Borges, como forma de palpar la existencia del yo como doble extraño y desconocido, hace plausible la afirmación de Antonio Carreño, quien a propósito del poeta argentino señala que «la búsqueda de esta conciencia de ser otro se transforma con frecuencia en una figuración siempre aludida en un tú que en un final deseo de ser identificado, se altera, varía o transforma nuevamente. El antagonismo no es radical». Ni radical ni ontológico, cabría agregar a propósito de Montero, sino dramático y teatral, en el sentido de que dispone al yo en un *continuum* desplazado de rostros, con la figura del *tú* o *él* como sus metonimias, desde un yo que se sabe siempre *otro complementario*. (Scarano 2004b: 184)

La ricerca di coscienza di sé nell'altro dello specchio si verifica dunque proprio attraverso la vista. In particolare, la duplicazione del volto dell'io poetico nello specchio si duplica ulteriormente attraverso la scrittura, trasformando perciò il volto in una topografia dell'assenza poiché si lascia una traccia (scritta) di un soggetto poetico fittizio. Nello specchio, che viene presentato come l'oggetto di indagine su cui rimane riflessa l'immagine dell'io, risiede dunque la scissione del soggetto e, con tale processo, il soggetto può interrogarsi sull'idea di un'entità monolitica, ormai non più esistente. Il doppio dello specchio mina l'originale quasi fino al punto di soppiantarlo perché se il doppio 'funziona', ovvero, se la sua formulazione rituale del 'come se' è esatta, allora il secondo termine – il doppio nello specchio, appunto – si impossessa del significato del primo. Questo si verifica quando l'immagine riflessa diventa uno strumento per interpellare la scrittura e la vita. Interrogando se stesso nello specchio, e cioè, interrogando il suo modo di ri/prodursi, il soggetto poetico può conoscere anche il suo modo di manifestarsi nel mondo e dialogare con il suo significato.

In relazione al motivo dello specchio, collegato al sistema di sguardi che con esso entra in azione, sono illuminanti le parole di Sánchez e Spiller, che spiegano come il collegamento tra l'immagine riflessa e il soggetto osservante sia una delle grandi strategie letterarie del secolo appena trascorso:

En el [...] mito, el bello Narciso [...] se enamora de su propio reflejo al ver su rostro en el agua. Como no puede dejar de admirarse, pierde su energía vital (su equilibrio) y muere. Freud y Lacan retoman este mito en sus explicaciones del deseo de la muerte. Lacan lo inserta en su teoría del "estadio del espejo".

versi è strettamente collegata alla necessità di poter fronteggiare un riflesso limpido, in modo che il legame visivo si fondi sul «rispetto», termine con cui, oltretutto, si crea una significativa paronomasia con «espejo», evidenziata dal sintagma «rispetto de cristal» in cui viene inserito.

El sujeto es «prisionero» de su propia imagen que le acompaña hasta la muerte; Lacan habla de «cautiverio»: el sujeto cautivo. El narcisismo, símbolo de la experiencia del yo como otro, del individualismo y de la pérdida de reciprocidad es, sin duda, una marca de nuestro tiempo. La fuerza comunicativa de la mirada se convierte cada vez más en un diálogo con los propios reflejos, manifestados en la literatura del siglo XX: la *mise en abyme* es su estrategia narrativa paradigmática, cuya función consiste en la posibilidad de hacer visible la relación entre autor y personaje o, más generalmente, entre historia y ficción. (Sánchez – Spiller 2004: 17)

In un recente articolo d'opinione⁴¹, Montero va oltre l'elemento dell'immagine riflessa, ma riafferma con forza il significato della vista, che crea un vincolo che va ben al di là del rapporto dell'io poetico con lo spazio testuale in cui questo è circoscritto:

volver a nosotros en forma de libro, película, obra de teatro, exposición, concierto, para devolvernos el vínculo que une al autor y al lector, al pensador y a las preguntas, al artista y a su público. La cultura es un patrimonio común porque se alimenta de varios libros. Estamos vinculados. Nos vemos. Nos estamos viendo. (García Montero 2013b)

Oltre all'immagine, dunque, il vincolo stabilito dalla vista permette, grazie al legame che si crea tra l'artista-opera e il suo pubblico, di riconoscersi nell'opera di cui si fruisce e di dare forma a un dialogo che si instaura nello spazio pubblico della cultura.

⁴¹ Sempre a proposito del ricorso allo specchio, vale la pena, inoltre, menzionare un breve e pertinente passaggio appartenente ancora una volta alla prosa di *Una forma de resistencia*: «Los espejos de mi casa no se ponen de acuerdo cuando hablan de mí. Yo me hago el dormido, que siempre es mejor que hacerse el tonto, y escucho sus comentarios, sus afirmaciones, réplicas y contrarréplicas, cargadas de crueldad o de comprensión según el lado del que procedan los disparos. Las opiniones de los espejos son bengalas marinas, cruzan los pasillos y se hunden en el cristal líquido de su conversación. En días complejos, cuando salen a relucir mis señas de identidad más profundas, el aire de la casa parece un castillo de fuegos artificiales, un sonoro entresijo de relámpagos que estalla para aclarar mi condición política, mi religión y los orígenes de mi armario. [...] El espejo del baño no es tan cruel como el de mi maldito dormitorio, ni tan partidario y optimista como su colega del recibidor. Respeta los esfuerzos cuando me arreglo para salir a la calle y adquiero una compostura decente sin dejar de ser el que soy. Sin hipocresía, porque no es lógico entrar limpio en un cuarto de baño y salir sucio, el espejo me ayuda a retocarme. Más que la identidad que me separa de los otros, se preocupa de la identidad retocada que me acerca a los demás. Y ésa es también una forma posible de entender la verdad, donde no sólo cabe la declaración irremediable del yo soy el que soy, sino la voluntad humana, tan natural como el hambre o la sed, del yo soy el que pretendo ser, el que puedo llegar a ser» (García Montero 2012b: 25-27).

In aggiunta allo specchio, è presente nella poesia di Montero un altro elemento con il quale il *tú* può riflettere sull'immagine di se stesso, anche se tale immagine corrisponde al «tu di un altro tempo», ed è la fotografia, dispositivo che, come sottolinea Barthes, «è avvento di me stesso come altro: un'astuta dissociazione della coscienza d'identità» (1980: 14). Come afferma Puertas Moya,

verse a sí mismo como otro, dialogar en esa segunda persona con quien se fue en otro tiempo es una de las estratagemas de que puede servirse la literatura de corte autobiográfica para conseguir un efecto dinámico acompasado a las transformaciones que se producen dialécticamente en el seno de la inexistente mismidad de una conciencia individual que sólo la voluntariosa capacidad de la memoria es capaz de reconstruir y simular. (2000: 496-497)

Ricorda Susan Sontag (1978) che la fotografia ha un'elevata, se non assoluta, capacità di rappresentazione del reale, dunque nella fotografia restano inalterati la vocazione di fedeltà e verosimiglianza, ma anche il suo carattere di prodotto artistico. Di conseguenza, anche la poesia dalla tendenza narrativa, quale quella di García Montero, può trovare nell'oggetto fotografico un ulteriore metodo per mettere in pratica le sue velleità realistiche. È evidente, dunque, che la poesia si lascia sedurre dalle possibilità espressive della fotografia non solo per la sua capacità di rappresentazione, ma anche per la dimensione narrativa che l'immagine evoca proprio per il fatto di rappresentare una realtà che «è stata» (Barthes 1980: 14).

Oltre a rendere possibile l'ambizione realistica, la fotografia consente di mettere in atto un distanziamento dalla realtà nel quale può sorgere l'immaginazione e, dunque, il dialogo con l'altro che il soggetto poetico vede ritratto, come afferma Buignet, ripresa da Gamoneda Lanza: «la fotografía guarda una huella del fragmento espacio-temporal del que proviene su captación inicial [...]. El horizonte hacia el que la fotografía tiende se sitúa así pues más en la evocación no de lo real, sino de nuestra relación individual con lo real» (vid. Gamoneda Lanza 2012: 22). È in virtù di questa capacità evocativa che Amelia Gamoneda Lanza può affermare che la fotografia è dotata anche di un linguaggio poetico, perché produce un significato che interviene nella referenzialità disattivandone la biunivocità (2012: 19-20): il ricorso all'immagine fotografica permette di stabilire collegamenti non solo con la realtà, ma anche con la percezione che il soggetto ha di essa e, di conseguenza, interviene ancora una volta quale meccanismo che dota di senso la distanza tra l'osservatore e l'oggetto osservato.

Sono parecchi i riferimenti alla fotografia nell'opera di García Montero⁴²,

42 Tra le poesie costruite attorno all'osservazione di un'istantanea si possono leggere la

ma quel che interessa in queste pagine è il modo in cui il poeta crea un discorso a partire dall'osservazione di un'istantanea quando il soggetto ritratto è, come si diceva, l'"altro io", tenendo presente, per giunta, la precisazione di Barthes quando ricorda che «la Fotografia non è mai altro che un canto alternato di "Guardi", "Guarda", "Ecco qua"; essa addita a un certo *vis-à-vis* e non può uscire da questo puro linguaggio deittico» (Barthes 1980: 7).

Nel frammento che segue, tratto da *Completamente viernes*, la contemplazione di una fotografia che ritrae il soggetto poetico funge da spunto per la riflessione sugli anni in cui la foto è stata scattata, con i quali si stabilisce un paragone rispetto al presente in cui i due interlocutori si trovano immersi:

Nunca he tenido barba. Ni siquiera en la foto
que contemplas ahora divertida,
el muchacho de ojos
llenos de impertinencia y contrariados,
con el jersey de cuello vuelto,
el pelo largo
y un cigarro dudoso, tal vez de marihuana.

[...]

Más por desprecio que por fe,
sigo en la puerta de la calle
sin que ahora me afecte
el vacío que dejan las banderas,
vivir en la completa incertidumbre.
A través de la historia de la gente,
de la barra de un bar
o las pantallas de los televisores,
bajo contigo al mundo.
Ninguno de los dos nos empeñamos
en llevar la contraria,
pero el realismo de los soñadores
nos condenó a dudar
de la gente de orden,
del corazón hambriento de los sentimentales,
de los explotadores en color
y de la inteligencia de los cínicos.

famosa "Homenaje" (*Tristia*), in cui la voce poetica instaura un dialogo con il *tú* di una fotografia identificabile con Marilyn Monroe; oppure, una strofa di "Mujeres" (*Habitaciones separadas*), in cui le ragazze dei manifesti pubblicitari guardano i passanti negli occhi dalla perfezione del loro mondo circoscritto in un cartellone; o ancora, in "Asientos reservados" (*Vista cansada*) il soggetto poetico si sofferma su uno scatto che funge da dispositivo per elaborare una riflessione sugli anni dell'infanzia.

A veces es posible estar de acuerdo
con los claros del bosque,
sobre todo en los ojos de un muchacho
vivo de impertinencia,
con el jersey de cuello vuelto,
el pelo largo
y un futuro dudoso
en sus fotografías.
(“La política”, 1998a: 118)

Mentre nella prima strofa è evidente che il destinatario della comunicazione è una figura femminile esterna alla dialettica tra ‘io’ e ‘altro’, con il procedere dei versi i contorni del *tú* sono sempre più sfumati, fino a fondersi proprio con quelli del tu-altro del passato e della fotografia e a creare un ‘noi’ in cui il soggetto del presente e quello evocato dall’immagine si uniscono. L’effetto suscitato è sì quello di verosimiglianza, ma, come nel caso del *tú* riflesso nello specchio, si percepisce anche una volontà drammatica in virtù del dialogismo creato tra l’io poetico, già di per sé fittizio, e il *tú* fotografato, doppiamente fittizio in base alla sua relazione con l’io e alla definizione che Barthes propone di questa figura:

e colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidòlon* emesso dall’oggetto, che io chiamerei volentieri lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo ‘Spettacolo’. (Barthes 1980: 11)

Lo stesso dialogo con il tu-altro raffigurato in una fotografia viene riproposto da Montero nella raccolta successiva, tra l’altro riformulando il medesimo invito che veniva rivolto al *tú* dei frammenti appena citati con il verso «bajo contigo al mundo». Nella poesia che segue il *tú* viene evocato fin dai primi versi e in questo caso è immediatamente percepibile l’alto grado di drammaticità del componimento:

Con qué ferocidad y a qué hora importuna
salen tus veinte años de la fotografía
para exigirme cuentas.
En los ojos heridos por la luz
sostienes la mirada de mis sombras,
en el descarado de tus profecías
desdeñas la lealtad de mis recuerdos,
en la piel transparente
anegas el cansancio de mi piel

y defines mis años por traiciones.

No escandalices más,
hablemos si tú quieres,
elige tú las armas y el paisaje
de la conversación,
y espera a que se vayan
los invitados a la cena fría
de mis cuarenta años.
Por evaporaciones,
como las aguas sucias de los charcos
se acercan a las nubes,
caminaré contigo
hasta la plaza de tu juventud.
Allí están los magníficos
árboles de las ciencias y las letras
con sus palabras en el mes de mayo,
y el orden de los números
a la orilla del tiempo,
más cerca de las sumas que de las divisiones.

Imagino tu voz, supongo el aire
—porque a veces regresa hasta mis labios
en noches de espesura—
con el que afirmarás
que toda libertad es una roca,
que no faltan el viento y las razones,
sino la voluntad en el timón,
para gritar después que mi conciencia
es ya ropa tendida,
palabras puestas a secar.

Tendras razón. No digo
ni la mitad de lo que siento.
Pero recuerda que mi soledad,
la que arde en mi lámpara de desaparecido,
es el silencio de las causas públicas.
Y puedes comprenderme:
mis mujeres dormidas,
el cajón de los barcos indefensos,
un teléfono antiguo...,
todas las tachaduras se parecen
a la inquietud que sufres

ante la vida en blanco.
Ya que fuerzas mis sombras con tu luz
comprende mi silencio en tus exclamaciones.
Porque sabes que sé
el lado frágil de la impertinencia,
para empujarte
por el afán de ser el elegido,
por el deseo de gustar,
hasta vivir de oídas en muchas ocasiones.

Aceptaré las quejas, si tú me reconoces
la legitimidad de la impostura.

Ahora que necesito
meditar lo que creo
en busca de un destino soportable,
me acerco a ti,
porque sabías meditar tus dudas.
Cuando tengas la edad que se avecina,
admitirás el tiempo de los encajadores,
la piel gastada y resistente,
el tono bajo de la voz
y el corazón cansado de elegir
sombras de pie o luz arrodillada.

Después de lo que he visto y lo que tú verás,
no es un mal resultado, te lo juro.
Baja conmigo al día,
ven hasta los paisajes verdaderos
en los que discutimos,
y me agradecerás
la difícil tarea de tu supervivencia.
("Cuarentena", 2003a: 17-20)

Come si può notare nella suggestiva poesia appena riportata, il ricorso alla fotografia introduce la comunicazione tra la prima persona poetica e l'immagine di se stessa vent'anni prima, stabilendo una distanza cronologica che allontana i due interlocutori e che al tempo stesso permette di intessere il discorso. Nella parafrasi della poesia proposta da Bagué Quílez si spiega che

se desencadena así una conversación entre la primera y la segunda persona que traduce un duelo argumental entre el pasado

y el presente. A lo largo del diálogo que despliega el poema, se disuelve la concordancia entre el hablante y el escritor que manifestaban otros relatos biográficos de García Montero. El efecto de complicidad se sacrifica en aras de la predicación moral de un *alter ego* literario. Éste le recrimina a un yo que ya no existe –o que sólo puede interpretarse como un posible yo *ex futuro* unamuniano– el abandono de la juventud, las utopías y el entusiasmo, así como la acomodación a un programa vital caracterizado por el desencanto, la incertidumbre y el cansancio de la propia piel. (Bagué Quílez 2006: 316-317)

Gli occhi del giovane della fotografia, «feriti dalla luce», presumibilmente quella del flash, avviano una teatrale alternanza di chiaroscuri in cui prende vita la figura dell'io del passato, ammantato dalla luce dell'illusione giovanile, e quella dell'io poetico presente che invece si esprime da una zona buia della scena e vede gli occhi del giovane sostenere «la mirada de mis sombras». Fin dalla prima strofa, appunto nella distanza che prende corpo tra gli occhi del soggetto ritratto e quelli dell'io maturo, si stabilisce il dialogo con cui, semplicemente con la sua immagine, l'io fotografato rimprovera la voce poetica di non aver tenuto fede al se stesso del passato. La prima persona comprende e accetta i rimproveri che gli sono rivolti, ma, come il serpente della Genesi, si propone di accompagnare il *tú* verso i desemantizzati «alberi delle scienze e delle lettere» per metterlo in condizione di capire come mai si sia legittimamente tradito: rispetto alla fede assoluta che nutriva le battaglie per le sue cause, nel corso degli anni l'io poetico ha imparato a mettere in dubbio le sue credenze e a porsi domande in grado di far detonare l'egemonia stabilita (la *sílaba del no* di Rodríguez).

La strofa finale, in cui l'io poetico invita il *tú* a unirsi a lui, rimanda, come ricorda Bagué Quílez (2006: 316-317), alla celebre “Contra Jaime Gil de Biedma” (*Poemas póstumos*), ugualmente costruita su un magistrale sdoppiamento tra io e tu e conclusa con una riconciliazione tra i due interlocutori, anche se con un tono molto più duro rispetto alla tenerezza quasi paterna con cui García Montero si rivolge al *tú*.

La necessità di rimanere fedeli all'altro 'io' del passato e di concedersi la possibilità di ovviare alla scissione dell'io contemporaneo viene riproposta da Montero in un passaggio di *Una forma de resistencia*, in cui, ancora una volta, la riflessione sul 'sé' del passato, talvolta plasmato con fattezze ingannevoli dalla memoria, sorge grazie alla contemplazione di una fotografia:

Estamos hechos de tiempo, y las mentiras del recuerdo dan de nosotros una definición en blanco y negro mucho más sincera que las certezas naturalistas. [...] Es el joven de la fotografía de

los años setenta, envuelto en la gabardina de su padre, el que se siente sorprendido ante las sospechas que provoca la política. Por eso resulta conveniente un doble esfuerzo a la hora de envejecer sin locuras. Tan importante es respetar los nuevos lugares, como mantenerse fiel a la sinceridad de las viejas fotografías. Yo sigo caminando, junto a Mariano [Maresca] y a Juan [Vida], en esa fotografía enmarcada, una fotografía de jóvenes que recorren el mundo en la pared del despacho de una persona mayor. (García Montero 2012b: 125-127)

2.1.4. IL 'TU' LETTORE: CREAZIONE E CONDIVISIONE DI UN TERRITORIO COMPLICI

Come si accennava sopra, il *tú* destinatario del messaggio di Montero non corrisponde sempre all'*altro* complementare all'*io*', bensì sono frequenti le occasioni in cui il soggetto poetico si rivolge direttamente al lettore.

Ricorda Lázaro-Carreter che la comunicazione letteraria non coinvolge le persone reali in virtù del loro status di esseri viventi, bensì queste sono il risultato di una serie di trasformazioni che gli stessi protagonisti della comunicazione (il poeta e il lettore) mettono in pratica quando il messaggio che intercorre tra di loro è di tipo poetico: «la fuerza ilocutiva de la poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio» (Lázaro-Carreter 1987: 86).

García Montero ha condensato questo processo di riconoscimento e di appropriazione di un testo poetico nella categoria di complicità, istituendo una relazione tra poeta e lettore che, riprendendo Lázaro-Carreter, «explica el relieve del lector en la comunicación literaria: el poeta quiere que el lector incorpore la significación y sentido del poema, aunque éste sólo pueda hacerlo parcial e imperfectamente» (1987: 86). È proprio nella distanza creata tra il messaggio del poeta e il significato attribuito al testo dal lettore che agisce la finzione poetica.

Come giustamente ricorda Scarano,

todo relato involucra a un *tú*, figura a su «lector modelo» (Eco). Por eso, la mirada hermenéutica supone la instancia de la lectura, pues articula el mundo del texto con el mundo del lector; el relato sólo cobra forma en el acto de lectura, en esa *fusión de horizontes* de la que hablaba Gadamer. [...] El relato no sólo hará vivir a los personajes, sino que movilizará una experiencia del pensamiento por la cual «nos ejercitamos en habitar mundos extranjeros a nosotros»: es esa la *experiencia* que vive el lector y teoriza Montero en su *poesía de la experiencia*. [...] Desde esta interpretación mutuamente complementaria, el yo siempre es una

puesta en escena para la mirada del otro; su mito teje una urdumbre donde su historia tiene sentido en tanto es reconocible por el lector. Para Ricoeur, esta *otredad* del más allá de *sí mismo* compromete una relación con lo social, pues la potenciación del yo no está orientada a desplegar un relato absolutamente singular e irreductible, sino que busca articular los puntos de confluencia, aquello que es común con los lectores. (2004b: 206)

La relazione tra autore e lettore, implicita e insita in ogni atto comunicativo letterario, diventa evidente quando il soggetto poetico si rivolge direttamente al lettore tramite l'uso della seconda persona (singolare o plurale), invitandolo a ricoprire il ruolo che già gli spetta all'interno della comunicazione. Tuttavia, come spiega Luján Atienza (2005: 305), i casi in cui si ricorre alla seconda persona per dirigersi al lettore sono in un certo senso «problematici» perché si sottolinea un collegamento di per sé implicito nello schema comunicativo, che pertanto viene reiterato comportando una duplice azione interpretativa da parte del lettore. Spiega il critico:

El autor consigue con ello romper la ilusión de que se trata de una comunicación habitual (en el sentido de acostumbrada) y nos recuerda que nos encontramos involucrados en una comunicación que viene marcada, dentro de nuestra cultura, como literaria. Recuérdense las palabras de Heinrich Lausberg [...] donde consideraba la apelación al lector como un apóstrofe o desvío, cuando sabemos que éste es el destinatario natural de la comunicación: «En la literatura leída, la alocución al lector, aunque éste pertenece al público normal, obra como apóstrofe, pues resulta inusitada y, además, extrae al lector actual de la masa anónima de lectores y, de esa manera, se aparta de la anonimidad de la masa de lectores. (Luján Atienza 2005: 305)

Gli effetti derivanti da una comunicazione di questo genere sono dunque gli stessi che si producono quando al lettore viene rivolta un'allocuzione diretta, ma con l'aggiunta che al destinatario della comunicazione si ricorda costantemente di far parte di un discorso poetico e, dunque, di avere una funzione da svolgere.

Uno dei primi esempi in cui Montero invoca il lettore con i suoi versi è quello contenuto nell'incipit della già menzionata, e di per sé significativa, “Espejo, dime”:

Déjame que responda, lector, a tus preguntas,
mirándote a los ojos, con amistad fingida,
porque esto es la poesía: dos soledades juntas

y una experiencia noble de contarnos la vida.

[...]

Con lentitud extrema
dejo que el verso vaya tejiendo sus preguntas,
procuró que los ritmos se acomoden al tema

y pienso en ti, lector, con amistad fingida,
porque esto es la poesía: dos soledades juntas
y una verdad que ordena tu vida con mi vida.
("Espejo, dime", 1994b: 89, 92)

In questo caso il lettore è evocato direttamente e non soltanto con il pronome 'tú', come invece si vedrà in altre occasioni; tuttavia l'esempio dimostra che, oltre all'io poetico, anche il lettore è un personaggio della finzione, o meglio, un personaggio ideale⁴³, e la poesia è il territorio intermedio in cui possono fondersi le due «soledades juntas» che Montero recupera direttamente dall'omonima raccolta di Altolaguirre e che ripropone poi in *Diario cómplice* («...raras veces resisten dos soledades juntas las palabras», 57)⁴⁴. L'«amistad fingida» con cui il poeta si rivolge all'interlocutore – ancora una volta guardandolo negli occhi – obbedisce non solo al riconoscimento di quell'ipocrisia di cui già il lettore di Baudelaire era stato investito, ma anche, e soprattutto, al riconoscimento della finzione e della distanza che la pratica poetica esige.

43 «Cuando escribo pienso en el lector, otra convención retórica que acaba refiriéndose a uno mismo, porque todo artesano ocupa al escribir el espacio de un lector inventado» (García Montero 1993b: 211).

44 Questa specie di teoria della lettura viene riproposta in molte altre pagine, tra le quali, per esempio, vale la pena ricordare un estratto de *La casa del jacobino*: «La lectura es siempre un punto de encuentro, el territorio intermedio en el que se juntan los ojos del escritor y del lector. [...] Los libros ajustan las obsesiones de un escritor y los sueños de un lector, buscan un punto de encuentro en un viaje de largo recorrido. [...] La lectura es una diversión que nos hace más libres, porque exige que el orgullo de la individualidad se convierta en una forma de diálogo, nos ayuda a reconocernos en los otros, demuestra que todas las novelas están inacabadas, que la narración de la historia no tiene todavía un final, no recuerda las fisuras del orden y la esclavitud. Las casetas en las ferias del libro son un punto de encuentro, como la lectura, dos soledades juntas en una realidad compartida. [...] El mundo entero cabe detrás de unas palabras. Todos los lectores tiene una historia que escribir, todos los escritores forman parte de una lectura determinada de la Historia» (García Montero 2003b: 77-78). Oltre che ad Altolaguirre è identificabile anche un riferimento intertestuale a Luis Cernuda, a cui Montero dedica un capitolo del saggio *El sexto día* intitolandolo proprio «Luis Cernuda y la soledad compartida». La solitudine cernudiana, però, è molto più sofferta perché derivante da una forte disillusione nell'ideale rivoluzionario e acuita dalla dittatura franchista. Ad ogni modo, è importante sottolineare, riprendendo le parole di Montero, che Cernuda «assume [...] cada vez con una sequedad mayor el refugio de la soledad como defensa de los valores colectivos traicionados por la sociedad. La poesía es la voz de una soledad solidaria, de un destierro asumido por amor a los otros, de un compromiso errante. [...] La soledad encuentra en el idioma una raíz y un sentido moral» (García Montero 2000a: 249-253).

In *Habitaciones separadas*, nella poesia significativamente intitolata “El lector”, Montero si identifica in un lettore che a sua volta si sdoppia assumendo le sembianze degli immaginari protagonisti che incontra nelle sue letture – tra cui anche un poeta – e che vede sfilare sotto la sua finestra. In questo componimento, però, non si mette in atto la dialettica che porta allo sdoppiamento enunciativo io-tu e in cui quest’ultimo corrisponde al lettore. Il meccanismo di visione speculare con il lettore si ripresenta, oltre che nella già menzionata “Preguntas a un lector futuro” di *Vista cansada*, anche ne *La intimidad de la serpiente*, in un esempio emblematico:

Olvídate de mí si estás conmigo.

Podemos permitirnos este lujo
de abandonar los nombres,
porque el nombre es razón de los ausentes,
y nosotros estamos en la luz,
en el aire que corta
las dulces siluetas,
en el tiempo que ordena las palabras
y en los escalofríos del jardín.
Incluso en la memoria que quiso ser presente.

Después vendrá el otoño
y volverán los nombres a los labios.

Apágame, viajero,
la luz cuando te vayas.
Recuérdame, lector,
al doblar esta página.

(“La primavera de la esfinge” 2003a: 139)

Come spiega Luis Bagué (2006: 330), innanzitutto va presa in considerazione la Sfinge del titolo, che conferisce al testo uno spessore referenziale tramite l’allusione all’enigma che soggiace a tutta la poesia. Fin dal primo verso, in cui di nuovo compare un imperativo come nella dialettica con il *tú autorreflexivo*, al ‘tu’ viene ordinato di dimenticare la sua identità mentre è in compagnia dell’io: la poesia diventa dunque il territorio complice in cui gli interlocutori possono fare a meno del proprio nome, ma non per questo la letteratura assume per Montero la sfumatura postmoderna secondo cui l’espressione letteraria è una menzione dell’assenza, anzi, il poeta «defiende una postura antinominalista según la cual el lenguaje se inscribe en una dialéctica que va desde las palabras a la realidad» (Bagué Quílez 2006: 330). Il lettore, visto anche come il «viajero» della scrittura, viene invocato

in chiusura della poesia, con l'invito a spegnere la luce e a chiudere la porta/libro quando avrà portato a termine la lettura. Tale chiusura implica, oltre che la fine della comunicazione, anche l'inizio della memoria, possibile appunto soltanto in seguito alla trasmissione della parola poetica.

Se, come si è detto prima, la lingua del poeta traccia i confini della sua patria⁴⁵, allora è comprensibile che lettore e poeta condividano un territorio complice. Lo stesso Montero ha più volte fatto ricorso a questa immagine spaziale per indicare la comunione che si crea con il lettore: «La lectura es [...] un espacio, un lugar predilecto, una luz escogida, un libro ególatra que nos exige toda la atención, un ritual en el que importa hasta la época del año, porque casi todos los buenos lectores cambian de piel con las estaciones» (García Montero 1993a: 144). Il lettore a cui Montero allude, come si può immaginare, diversamente dall'autore non è empirico, bensì è una «entidad imaginaria que actúa como conciencia crítica durante el proceso creativo [...] y sirve de acicate para una indagación estética que conduce a unas metas que el escritor no se había fijado con antelación» (Bagué Quílez 2006: 326). Il lettore ideale è dunque, per García Montero, «un demonio interior, un potro de tortura, la idea que cada cual tiene de su obra y de su futuro» (cfr. Bagué Quílez 2006: 192), oltre che essere egli stesso un territorio letterario: «a la hora de construir un poema, el lector es un espacio literario, una posición que configurar, del mismo modo que se configura el espacio del autor, la relación implícita, que se da en todo poema, entre el escritor y el sentido de sus versos» (García Montero 1993a: 177). Lo statuto del lettore, ovviamente, non compromette la validità del territorio poetico creato né la sua funzione; ripete Montero:

los poemas son un territorio intermedio entre el ser humano que escribe y el ser humano que lee, un territorio que no tiene como misión expresar verdades interiores, sino crear las condiciones de una verosimilitud poética emocionante. La poesía se justifica finalmente cuando el lector se cree el poema, del mismo modo que nos creemos el argumento de una película o la historia que nos cuenta un amigo. [...] La poesía, en realidad, no sirve hoy para comunicar verdades trascendentales (porque no existen estas verdades), ni para conocer misterios interiores no contaminados por la historia (porque no existen estos misterios). Con una sinceridad más humilde, la poesía es construcción objetiva de un territorio lingüístico en el que es deseable que se produzcan dos circunstancias: el autor puede llegar a ordenar significa-

45 Scrive Montero a proposito del processo della scrittura: «Nada existe con anterioridad, sólo el vacío, y todo empieza cuando el estilete, la pluma, el bolígrafo, las letras de la máquina o del ordenador se inclinan sobre la superficie de la piel o del papel para inaugurar la realidad, el simulacro decisivo de la realidad, así, del mismo modo que se posan sobre el mundo las manos del hombre para escribir la historia» (García Montero 1993a: 144).

tivamente sus experiencias (momento creativo) y el lector puede llegar a identificarse con el tono y la argumentación expuesta (el momento de la lectura). El lector cómplice es el que acepta la sinceridad de lo que se está contando, e incluso llega a decir “así siento yo” o, como afirmaba Eliot, «así hablaría yo si pudiera hacer poesía». (García Montero 1993a: 168; 176)

Lo spazio lirico, pertanto, diventa un punto d'incontro tra la voce poetica e il destinatario principale della comunicazione letteraria e in tale territorio può prendere forma la condivisione di ideologie e le loro evoluzioni. Questa volontà di restituire alla poesia la sua dimensione pubblica racchiude in sé implicite conseguenze, visto che coinvolge un autore empirico e i recettori dell'opera, uniti da un patto di complicità. Tale effetto, sempre perseguito da Montero e illustrato in numerosi suoi saggi, si ottiene innanzitutto con la costruzione di un soggetto poetico antieroico: «La poesía significa tomarnos a nosotros mismos en serio y ser capaces de establecer alguna trascendencia, lazos de complicidad con el lector. Esta complicidad no se consigue haciendo rebajas y arte populachero, sino pensando en uno mismo como persona normal» (García Montero 1993a: 239). La finalità immediata di una poesia del genere è quella di dare forma a un'esperienza verosimile condivisibile da soggetto poetico e lettore, che diventa, pertanto, uno dei primi volti in cui il poeta può riconoscersi e riconoscere la sua stessa alterità costitutiva:

El lector parece amalgamar los distintos rostros del sujeto, pues el autor se reconoce como su primer lector, el poeta adopta la piel del personaje lector, y los rostros de la otredad del yo habitan como fantasmas el espacio del lector. Como evoca Montero, con un poema de Borges de *El Hacedor*: «A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara». (Scarano 2004b: 212-213)

La complicità, riprendendo la definizione che ne offre Scarano, diventa dunque per Montero un vero e proprio ideologema,

al modo de un principio activo que disemina lo ideológico en el texto, al constituir un sistema argumentativo casi oculto pero que pone en conexión el texto con el *interdiscurso* social inmediato. [...] esa voluntad de complicidad es su gesto semántico más claramente identificable, el inconfundible sello de esta escritura. (*Ibidem*)

In conclusione, tutte le figure che rientrano nei procedimenti di finzionalità autobiografica operata da Montero sono riconducibili a un programma etico-estetico che trasmette possibilità di esistenza attraverso diverse simulazioni di modi di vivere.

A partire dalla scissione dell'io poetico contemporaneo postulata dal poeta si può affermare che, se il soggetto sorge come oggetto di indagine dotato di senso in un luogo del testo, al tempo stesso la voce poetica mittente del messaggio (l'altra parte complementare dell'io) subisce un effetto di maggiore o minore amplificazione di senso in un'altra parte del testo. Questa operazione di bilanciamento è fortemente vincolata ai meccanismi attribuibili ai procedimenti metaforici: così come in una catena di significanti sorge un termine appartenente a un'altra catena, anche la figura del soggetto diventa una metafora che non rimanda solo a un altro registro di senso, ma anche a un altro luogo nel testo in cui poter rintracciare il soggetto.

Il soggetto scisso o *desyoizado* (Bagué Quílez 2006: 314) appartenente a una cultura dalla sentimentalità collettiva, come afferma Bagué Quílez parafrasando Montero, convive con un ulteriore aspetto di sé, un soggetto relativo al suo tempo storico, che conosce i suoi limiti e che, diversamente dal soggetto illuminista da cui pure trae ispirazione, non reclama una posizione centrale e immutabile dalla quale esprimersi; «este yo relativo se convierte en un vehículo privilegiado para transmitir valores de otredad, diferencia o periferia, de acuerdo con una socialización del goce o del placer estético que debería concretarse en la democratización de la idea de belleza» (*Ibidem*). La costruzione di un simile personaggio poetico, con tali caratteristiche ascrivibili a una dimensione civica impegnata, comporta per Montero la scelta di un luogo dal quale esprimersi:

Ya no basta con escribir, hay que saber el lugar que uno ocupa a la hora de escribir; no sólo hablar, sino saber también la tribuna desde la que se habla. Mientras unas decisiones estilísticas invitan a la identidad, otras desplazan la búsqueda hacia la conciencia. (García Montero 2002b: 19)

Quando Charles Taylor definisce il suo saggio *La topografía morale del sé* (2004) quale storia dell'identità moderna, propone l'interiorità dell'io come una connessione indissolubile tra la morale e l'individualità. Domandandosi chi è, l'uomo non trova una risposta soddisfacente soltanto in un nome proprio e nella sua genealogia, bensì ha bisogno di sapere «in che luogo può trovarsi» e in ciò consiste l'orientamento morale, alla ricerca del quale si rivolge sempre il soggetto di Montero: l'orientamento morale è il controllo del territorio che ciascuno occupa in quanto persona, ma anche quello verso il quale, tra tutti, il soggetto poetico decide di dirigersi. Come si vedrà tra poco, per giunta, in tale territorio l'io non solo deve fare i conti con se

stesso, ma dovrà prendere in considerazione anche lo sguardo dell'altro, in base al quale potrà completare la sua definizione di soggetto: «el hombre no dispone de un territorio soberano, sino que está, todo y él siempre, sobre la frontera; mirando al fondo de sí mismo, el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro» (Medvedev – Voloshinov 2005).

2.2. FISILOGIA DI UN 'SOGGETTO DI CARTA': LUIS GARCÍA MONTERO, «PROFESOR EN LOS CINCO SENTIDOS CORPORALES»

Se è vero che io ho coscienza del mio corpo attraverso il mondo, se è vero che esso è, al centro del mondo, il termine inosservato verso il quale tutti gli oggetti volgono la loro faccia, è anche vero, per la stessa ragione, che il mio corpo è il perno del mondo, e in questo senso ho coscienza del mondo per mezzo del mio corpo. [...] Il corpo è il nostro mezzo generale per avere un mondo.

MAURICE MERLEAU-PONTY

Nel suo saggio *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions* (1998) David Le Breton denomina «rituali di intimità» l'insieme dei gesti e dei comportamenti corporali che, al contempo, sono espressioni della cultura in cui il corpo è inserito e si esprime. Attraverso tali formule l'individuo può comunicare sottoponendosi alle norme culturali e sociali che lo hanno plasmato, ma anche caratterizzare le regole in questione attraverso la sua storia intima. Mediante il corpo, dunque, il soggetto acquisisce una consapevolezza del sé con la quale delinea i confini di un territorio in cui può esprimere la sua percezione del mondo dapprima in termini di passione e sentimenti e poi elaborandoli con il linguaggio⁴⁶. Ancor prima di tale espressione, però, attraverso i sensi il soggetto della scrittura poetica conosce il contesto che lo circonda e, solo in seguito, la percezione corporea può materializzarsi diventando oggetto del discorso⁴⁷.

Il soggetto poetico, di conseguenza, si afferma in prima istanza come un io corporeo e, visto che, come ritiene Montero, «la disputa con la propia subjetividad se da muy clara en el tema amoroso» (Scarano 2001: 327), può risultare utile un breve accenno ai *Frammenti di un discorso amoroso*, in cui

⁴⁶ Scrive lo studioso francese in un altro imprescindibile saggio di particolare utilità per l'argomento delle prossime pagine: «Il corpo è profusione del sensibile; è iscritto nel movimento delle cose e si mescola a esse con tutti i sensi. Tra la carne dell'uomo e la carne del mondo non vi è alcuna frattura, bensì una continuità sensoriale sempre presente» (Le Breton 2007: XI).

⁴⁷ «I sensi sono un modo per 'dare senso', sullo sfondo inesauribile di un mondo che non smette mai di scorrere; sono i sensi a produrre le concrezioni che lo rendono intelligibile. [...] Un suono, un sapore, un volto, un paesaggio, un profumo, un contatto corporeo ci restituiscono il senso della presenza e ravvivano una consapevolezza di sé» (Le Breton 2007: XII).

Barthes spiega che le «figure», ovvero le parole espresse dall'innamorato, vanno intese «nel senso ginnico o coreografico, [...] nell'accezione [di] gesto del corpo colto in movimento» (2001: 5). Il fatto che gli affetti e i sentimenti agiscano alla stregua di un giudizio inconscio del soggetto che lo porta a re-agire nel mondo circostante conduce Le Breton a sostenere che l'affettività, che si esprime con mimiche e gesti culturalmente e socialmente marcati, altro non sarebbe se non un modo di organizzare l'esperienza, dipendente proprio dall'interpretazione più intima del soggetto di ciò che gli accade. Dunque anche le emozioni non si presentano soltanto come fenomeni più o meno istintivi di cui il soggetto si libera senza freni, bensì sono sempre plasmate dal sistema culturale ed espresse tramite un vocabolario socialmente codificato e condiviso, un «codice», come scrive Barthes, che «ciascuno può riempire con la propria storia» (Barthes 2001: 6).

Riprendendo per un momento il contesto granadino degli anni '80 in cui Montero inizia a scrivere, bisogna ricordare che tra i punti cruciali che avevano condotto allo sviluppo e all'affermazione della *otra sentimentalidad* si annoveravano le teorie di Juan Carlos Rodríguez, che rammenta che è necessario favorire una fusione concreta tra razionalità e sensibilità, intendendo quest'ultima anche nella sua accezione di ricettività sensoriale agli stimoli esterni, tanto da dare vita a una vera e propria «escritura del cuerpo» (Rodríguez 1999: 43), come ho già anticipato menzionando l'importanza del tango per il gruppo di poeti di Granada. Non si tratta di un «tatuaje sensorial, sino [de] un verdadero funcionamiento del pensar/sentir y de los despliegues de su grafía» (*Ibidem*). La *escritura del cuerpo* comporta, all'epoca, un ritorno al materialismo della scrittura rifuggendo, cioè,

lo que Marx había descrito como materialismo vulgar y que, desde luego, podía aparecer como un herpes, en cualquier esquina de lo que se suponía una escritura del cuerpo. [...] Quiero decir, del mismo modo que no parecía válida la dicotomía entre razón y sensibilidad [...] tampoco parecía válida la dicotomía, no menos burguesa, entre cuerpo y espíritu. (Rodríguez 1999: 45)

Del resto, Rodríguez aveva già anticipato questi concetti in *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), soffermandosi sull'esempio dell'*alma bella* di Garcilaso, emblema che

implicaba la imagen del alma libre, de los sujetos iguales, de la invención, en suma, del amor tal como hoy lo entendemos, [noción] mucho más materialista (histórica) que la noción del cuerpo de Santo Tomás y los escolásticos. Con Garcilaso las *almas* se tornaban humanas y dejaban de depender de los dioses o de los señores. (Rodríguez 1999: 45)

La scrittura materialista o *escritura del cuerpo*, perciò, consiste nel tentativo di dare forma all'«invisible que sostenía cada coyuntura histórica» (Rodríguez 1999: 46) partendo da una riflessione sugli effetti concreti ed esperienziali sulla vita quotidiana. Le percezioni corporee svolgono quindi la funzione di modulare il nesso esperienziale, ovvero interrogano il legame tra l'articolarsi dell'esperienza e le configurazioni sensoriali, cercando perciò nella reciprocità tra la dimensione materiale e quella ideale la strada per superare la dicotomia, oltre che tra soggetto e spirito, anche tra soggetto e oggetto, che è ciò che più interessa nell'opera di García Montero.

Poiché non esistono possibilità di esistenza umana diverse da quella corporea e poiché la condizione umana è fisica ancor prima che spirituale, è pressoché naturale che il corpo si costituisca come strumento principe della rappresentazione dei legami degli individui tra di loro e con l'ambiente. Parlando di corporeità, però, non si può trascurare, come si diceva poco prima, il ruolo della storia e della cultura: «matrice identitaria, il corpo, eretto tra cielo e terra è il filtro attraverso il quale l'uomo si appropria della sostanza del mondo e la fa sua attraverso la mediazione dei sistemi simbolici che egli condivide con i membri della propria comunità» (Le Breton 2007: XII)⁴⁸. È verso tale concezione che si dirige anche Bourdieu, per esempio, quando elabora la categoria di *habitus* e afferma che l'elemento sociale viene interiorizzato da ciascuno dando vita a pratiche che inseriscono il corpo nell'ambiente attraverso abitudini, norme, codici o modelli.

Nella definizione che Bourdieu propone di *habitus* (cfr. 1985) il concetto viene spiegato come la costituzione della vita quotidiana degli esseri umani, concentrandosi soprattutto sui legami tra le azioni di ciascuno e le grandi strutture sociali. L'*habitus* è dunque un sistema di disposizioni (ovvero modelli di percezione, elaborati poi in pensiero e azione) durature e trasferibili che fungono da principi generatori e organizzatori di pratiche e rappresentazioni sociali (cfr. Bourdieu 2005). Tale insieme di disposizioni, o pre-disposizioni, viene sviluppato dall'individuo in base alle diverse circostanze in cui si trova e si mantiene sempre aperto ai cambiamenti. Come spiega Diana Cullell, che studia il concetto di *habitus* proprio in relazione alla poesia dell'esperienza,

Richard Jenkins identifica en la apropiación del *habitus* de Bourdieu dos puntos estrechamente vinculados al significado original latino del término: por un lado, su relación con el cuerpo –el *habitus* existe en el interior de la cabeza humana [...]; se desarro-

⁴⁸ Prosegue poi l'antropologo francese: «Le percezioni sensoriali non [sono] soltanto il frutto di una fisiologia, ma [dipendono] anzitutto da un orientamento culturale che lascia spazio all'espressione della sensibilità individuale. Le percezioni sensoriali formano un prisma di significati relativi al mondo; sono modellate dall'educazione e vengono messe in gioco a seconda della storia personale di ciascuno. In una stessa comunità variano da individuo a individuo, ma coincidono nell'essenziale» (*Ibidem*).

lla a través de la práctica y la interacción de los agentes a través de la práctica y la interacción de los agentes a través de su corporalidad, y sus taxonomías están eraizadas en la fisicalidad;– y por el otro la práctica inconsciente de sus hábitos o cotidianeidad. (2010: 41)

Il ricorso al concetto di *habitus* permette dunque di organizzare in classi logiche la nozione di società, nozione che, a sua volta, è prodotto del riconoscimento della propria identità sociale derivante in prima istanza proprio dalla percezione fisica di se stessi nel mondo (cfr. Bourdieu 1983).

Attraverso il corpo, pertanto, si può organizzare l'esperienza, conoscere e circoscrivere il proprio territorio e conferire al discorso un punto di vista soggettivo. Andando contro la tradizione filosofica illuministica, e pur traendo ispirazione dalle riflessioni di Husserl, già Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione* aveva ripristinato il valore del corpo in relazione all'esperienza, definendolo, unitamente alla percezione sensoriale, come l'elemento a partire dal quale l'individuo può conoscere il mondo in un rapporto non mediato dalla ragione e situarvi in senso filosofico e storico⁴⁹. I corpi, inoltre, sono per il filosofo francese dei segni al pari delle opere artistiche perché in essi significato e significante sono inscindibili; per giunta, Merleau-Ponty individua nell'esperienza percettiva il collegamento tra la mente e la «verità», che consente una comprensione del mondo più immediata. In virtù di tale percezione – non soltanto riducibile all'impatto con il mondo esterno, ma comprendente anche l'interazione pratica, emotiva e intellettuale dell'uomo con l'ambiente – i protagonisti dell'azione sono i sensi, inseparabili tra loro. Secondo Merleau-Ponty, infatti, la percezione umana non dovrebbe essere scissa in diverse sensazioni, almeno in un primo momento. La totalità della percezione è dovuta al fatto che

ogni percezione è una comunicazione o una comunione, come un accoppiamento del nostro corpo con le cose, l'unione del soggetto col mondo. Il mio corpo non è solo un oggetto fra tutti gli altri oggetti, un complesso di qualità sensibili fra altre, ma un oggetto sensibile a tutti gli altri, che risuona per tutti i suoni, vibra per tutti i colori, e che fornisce alle parole il loro significato primordiale. (Merleau-Ponty 2003: 418)

Concentrandosi sull'ambito prettamente letterario, inoltre, ed estendendo il discorso anche ad altri generi,

49 «La cosa non può mai essere separata da qualcuno che la percepisca, non può mai essere effettivamente in sé perché le sue articolazioni sono quelle stesse della nostra esistenza e perché essa si pone al termine di uno sguardo o al termine di una esplorazione sensoriale che investe l'umanità» (Merleau-Ponty 2003: 418).

la storia del grande realismo [...] si intreccia strettamente con la riscoperta della fisicità, con una rinnovata legittimazione della rappresentazione del corpo, anche e proprio nei suoi aspetti più umili, cioè meno sublimabili, o comunque più apertamente vincolati alla fisicità: anzitutto il sesso, demistificazione permanente dell'amor cortese e spudorata messa in scena della totalità corporea, in tutta la sua rilevanza affettiva e fisiologica; ma anche, decisivo, l'aspetto dell'alimentazione, che può arrivare a coinvolgere, di nuovo, la totalità del corpo, inteso come corpo non più 'chiuso' e 'pulito', ma dotato di un interno brulicante e di orifici. (Turchetta 2007: 242)

L'io lirico realista, dunque, può affermarsi a tutti gli effetti come il dispositivo che, attraverso il riconoscimento percettivo degli stimoli esterni, può elaborare una risposta esperienziale messa a disposizione del lettore⁵⁰. Nella poesia di cui questo soggetto poetico si fa portavoce restano così i residui dell'esperienza originaria, incorporata attraverso la percezione ed elaborata poi dalla voce poetica in prodotto artistico.

Nella poesia di Luis García Montero, attraverso gli schemi di percezione dell'esperienza sensoriale ed emotiva, il corpo si fa mediatore soprattutto della costruzione di una significazione erotica. La rielaborazione letteraria di tali percezioni, però, non rimane circoscritta all'ambito della corporeità, bensì, unita alla trasposizione del mondo emotivo del soggetto poetico di Montero, confluisce nella nozione più ampia di intimità, emblema, spiega Luis Bagué, «del mundo interior del poeta, donde se forjan los vínculos entre la memoria colectiva y la vivencia individual» (2006: 312). Come scrive Scarano,

es en esta intimidad donde aflora lo que entendemos comúnmente por 'experiencia afectiva': ese universo de sensaciones, instintos, emociones y sentimientos que la literatura bucea y analiza. El territorio de lo íntimo aparece escrito privilegiadamente por las pasiones, en esos rituales privados donde el cuerpo forma parte de la simbólica social con gestos, movimientos, posturas, percepciones. [...] Intimidad y cuerpo encarnan dos horizontes de identidad que encuentran su bisagra en el carácter social e histórico vivido por los sujetos, y se realizan a partir de los trazos que tales comunidades les proveen en forma de convenciones, instituciones, estructuras de sentir. (2004b: 182)

50 Il lettore, a sua volta, potrà riconoscersi nell'esperienza sensoriale illustrata dal poeta poiché «ogni società elabora [...] un 'modello sensoriale' reso specifico dall'appartenenza di classe, gruppo, generazione, sesso e, soprattutto, dalla storia personale di ogni individuo, dalla sua sensibilità. Venire al mondo significa acquisire un particolare stile di visione, tatto, ascolto, gusto, olfatto, proprio della comunità di appartenenza» (Le Breton 2007: XVII).

L'intimità, del resto, era già stata indicata quale elemento distintivo della soggettività umana da Julia Kristeva (1997), soprattutto in contrapposizione al progressivo dominio della tecnologia in tutti i campi della vita: affinché le caratteristiche che ci distinguono come esseri umani non soccombano al potere delle macchine è necessario rivalorizzare l'esperienza sensibile e mantenere sempre viva e ricettiva l'interiorità che si definisce sia grazie alla prossimità con il corpo organico, sia grazie alle sensazioni preverbalì.

Quando l'intimità privata viene traspòsta in un'òpera letteraria è necessario che acquisisca una dimensione sociale e collettiva che la renda comprensibile ai lettori. La valorizzazione di questa soggettività è profondamente collegata alla corporeità, come si è detto, ma anche a un immaginario delle relazioni sociali in cui l'io individuale si interroga sull'appartenenza alla società: «se busca el secreto perdido del cuerpo; convertirlo ya no en el lugar de la exclusión, sino en el de la inclusión, que no sea más el interruptor que distingue al individuo y lo separa de los otros, sino la conexión con los otros» (Le Breton 2002: 11).

Grazie alla forte presenza fisica del soggetto poetico si può dunque individuare nel corpo il veicolo di una significazione sentimentale, raggiunta proprio attraverso l'esperienza emotiva, come del resto aveva già postulato Marcel Mauss (1921) affermando che l'intimità possiede una dimensione culturale organizzata in base a riti collettivi e portatrice di significato sorta dell'espressione dei sentimenti. Anche Scarano, citando indirettamente Clifford Geertz, ricorda che «para formar nuestras mentes debemos saber qué sentimos de las cosas; y para saber qué sentimos de las cosas necesitamos las imágenes públicas del sentimiento que sólo el rito, el mito y el arte pueden proporcionarnos» (Scarano 2007b: 45). Ricollegandosi per un momento alla *otra sentimentalidad*, ma tralasciando gli echi letterari machadiani, il ruolo dei sentimenti trova pertanto conferma nelle basi emotive della comunità⁵¹, nelle «tribù urbane» (cfr. Maffesoli 1998) costruite su vincoli sociali fatti di emozioni e rapporti di vicinanza di minore o maggiore intensità:

esta «nueva cultura del sentimiento» ha sustituido el paradigma positivista y la concepción racional y universalista de las emociones para adoptar el modelo relativista, interpretativo y constructivista, afirmando el carácter histórico y cultural de la esfera emocional. Queda así definida la intimidad como resultante de «patrones socioculturalmente determinantes por la experiencia que se manifiestan en situaciones sociales específicas». (Scarano 2007b: 45)

51 In riferimento, in particolare, al pensiero di Max Weber.

Come anticipavo menzionando Julia Kristeva, per dotare la scrittura dell'intimità di uno statuto letterario non è sufficiente trasporre i sentimenti privati con un atteggiamento confessionale, bensì è opportuno dare forma a una retorica dell'intimità che permetta anche al destinatario del messaggio di interrogarsi sulla propria interiorità. Ecco dunque che con una scrittura del genere lo spazio poetico di Montero non si estende soltanto nel territorio complice condiviso da autore e lettore, bensì si espande anche nel «recinto de la interioridad», metafora dell'animo dell'individuo che Leonor Arfuch suddivide ed illustra in questi termini:

lo íntimo será quizá lo más recóndito del yo, aquello que roza lo incomunicable, lo que se aviene con naturalidad al secreto. Lo *privado* a su vez parecería contener a lo íntimo pero ofrecer un espacio menos restringido, más susceptible de ser compartido, una especie de antesala o reservado poblado por algunos otros. Finalmente lo *biográfico* comprendería ambos espacios, modulados en el arco de las estaciones obligadas de la vida, incluyendo además la vida pública. Pero este viaje con escalas hacia el corazón de la interioridad es sólo una ilusión: a cada paso los términos se intersectan y trastocan, lo más íntimo pide ser hablado o cede a la confidencia, lo privado se transforma en acérrimo secreto, lo público se hace privado y viceversa. (2002: 13)

Plasmando l'intimità attraverso il linguaggio, pertanto, la poesia evade dal territorio interiore dell'autore empirico dando voce all'immaginario storico e culturale dei sentimenti. Affinché l'intimità venga dotata di significato si presuppone dunque che il linguaggio la renda condivisibile facendole acquisire una dimensione collettiva in cui ciascuno si possa riconoscere: «el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común» (Sarlo 2005: 29). Ecco che parlare di intimità può significare perciò dare voce all'esperienza resa discorso da un io corporeo:

el cuerpo despliega la historia de la piel y su abanico de instintos y percepciones, traduciéndolas a partir de un repertorio de rituales sociales consensuados. La verbalización constitutiva de la experiencia se encarna en lugares y tiempos personalizados y reconocibles, que van construyendo un itinerario de formación. (Scarano 2007b: 54)

La corporeità del soggetto di Montero serve soprattutto – ma non solo, come si vedrà in queste pagine – a rendere il corpo umano fautore di una signi-

ficazione erotica⁵². Laura Scarano dedica una profonda attenzione all'immaginario amoroso della poesia del granadino nel primo capitolo del suo imprescindibile studio *Las palabras preguntan por su casa*, perciò qui non ci si soffermerà sul topico d'amore, bensì sulla forte presenza fisica dell'io sulla scena poetica, per quanto spesso modellato come corpo amante che interagisce con il corpo amato:

existe en esta poesía de Montero un universo sensorial muy exaltado, una pulsión de cuerpos que se unen y separan, una cadena de instintos y sentimientos desplegados, entrelazados en fases sucesivas, despertando con los cinco sentidos sus devenires eróticos. (Scarano 2004a: 36)

In primo luogo, al di là dell'esperienza erotica, la coscienza corporea e la percezione sensoriale in generale – propria del soggetto ma anche degli altri personaggi letterari creati da Montero – consentono all'io poetico di acquisire consapevolezza di sé: «sus ojos nos miran como un fuego tardío» e «sentir sobre el escote / cómo arden los focos», scrive il granadino nella poesia d'apertura di *Tristia* (15-16). Il «sapere dei corpi» (*Ibidem*)⁵³, come definisce Scarano il processo di conoscenza degli amanti che “si imparano” l'un l'altro con un approccio fisico, trova conferma nei versi che Montero dedica a Marilyn Monroe, il cui corpo «no se decide aún / a creer en la historia» (“Homenaje”, *Tristia*, p. 17): fin dalla sua seconda raccolta il poeta è convinto che, ancor prima dell'apprendimento attraverso la ricezione e l'elaborazio-

52 Spiega Bagué Quílez che il tema erotico nella poesia contemporanea va sviluppato con estrema cautela, ma anche che Montero riesce a farne un dispositivo che si inserisce alla perfezione nel suo mondo poetico: «La poesía contemporánea no cree en el amor. El desprestigio del tema amoroso se explica por la confusión entre la experiencia subjetiva del enamorado y el inventario de los signos externos del enamoramiento, un conjunto de emociones tan personales como difícilmente transferibles. Sin embargo, la lírica amorosa va más allá de la expresión del lamento, la ausencia o la melancolía. Esta poesía condensa todos los sentimientos históricos y dota a la intimidad de una dimensión colectiva. En ese sentido, Luis García Montero señala que los poemas de amor son el verdadero reto creativo de nuestro tiempo, “porque obligan a competir con una tradición poderosa, porque resulta necesario actualizar esa tradición y porque hay que otorgarles a los versos más íntimos una justificación de valor público”. Al afrontar los desafíos anteriores, el poeta ensaya un triple salto mortal: respetar la tradición, convertir el pasado en presente y desplazar la frontera desde lo privado hacia lo público. Según García Montero, los casos de amor no admiten la presunción de inocencia. Al contrario, el tratamiento del erotismo es una estrategia discursiva que determina los juegos intertextuales, el diseño de los personajes y el estatuto ficcional de sus libros» (Bagué Quílez 2009a: 308).

53 Con questo sintagma Scarano fa riferimento al verso dello stesso Montero, «el práctico saber que hoy tienes de mi cuerpo», tra l'altro ripetuto identico per due volte nella stessa raccolta (20, 30); ma nel verso di Montero è individuabile anche un richiamo che Scarano non cita, ovvero la *connaissance par corps*, la «conoscenza mediante il corpo» postulata da Pierre Bourdieu (1998). Si tratta di una conoscenza che va ben oltre l'ambito erotico: è «una forma di conoscenza diversa da quella riflessiva e intenzionale con la quale interpretiamo il mondo e interagiamo con esso, e nondimeno è proprio grazie ad essa che “stiamo” nel mondo. È infatti, come si dice, una conoscenza *incorporata*» (Fabietti 2007: 22).

ne di un discorso, il soggetto abbia coscienza di sé e poi del mondo che lo circonda («la historia») attraverso il corpo. Tale coscienza viene acquisita proprio grazie alla percezione del sé attraverso la corporeità.

Più che concentrarsi sulla corporeità che traccia i confini di un'intimità erotica e domestica, è necessario dirigersi verso l'ambito sensoriale che designa l'io come essere-nel-mondo. Anche se potrà sembrare paradossale, per il soggetto essere-nel-mondo significa

sfuggire all'assedio del mondo per abitare il mondo, fuggire dal proprio essere in mezzo al mondo per averlo come luogo d'abitazione. [...] Noi, che abitiamo un corpo, possiamo avere il mondo solo se facciamo del nostro corpo non l'*ostacolo* da superare, ma il *veicolo* del mondo. (Galimberti 2002: 132-133)

Diana Cullell sostiene infatti che nella poesia di Montero prevale la presenza di un soggetto poetico che vive il contesto cittadino e in esso trasmette le esperienze e le sensazioni vissute dal suo *Leib* più puro, intendendo con tale termine il corpo caratterizzato appieno dalle emozioni e dai sentimenti⁵⁴: «Con el paseante, el espacio urbano queda trascendendido a noción de ciudad semiótica: la ciudad como un espacio para ser leído, convertido el cuerpo en instrumento perceptivo» (Garrido Muñoz 2007: 178). È grazie a tale procedimento che la sfera percettiva conquista un protagonismo pressoché assoluto, soprattutto perché in questo modo la voce poetica può abbandonare la sua individualità per acquisire una dimensione collettiva, consentendo al corpo che si esprime di con-fondersi con quello del lettore:

el granadino otorga gran preeminencia al juego perceptual que origina en el lector y a la construcción sociológica que se establece entre los dos lados del puente [que conecta una experiencia con la otra], creando un cuerpo poético con vida propia que no precisa casi la acción del lector y que abre una nueva dimensión para los rasgos y articulación del cuerpo en esta poesía. (Cullell 2010: 143)

È singolare la maestria di García Montero perché, per quanto profonda sia la carica metaforica di paesaggi, persone e oggetti che sfilano nei suoi

⁵⁴ La studiosa ricorre alla distinzione operata dalla lingua tedesca (e ripresa costantemente da tutta la fenomenologia) tra *Leib* e *Körper* spiegando che «[K]örper procede de la raíz latina *corpus* y alude a los aspectos estructurales del cuerpo. Éste es el cuerpo objetivado (el [K]örper de otra persona), así como también el cuerpo difunto o cadáver. De modo opuesto, el término [L]eib se refiere al cuerpo viviente, a mi cuerpo henchido de sentimientos, sensaciones, percepciones y emociones» (Cullell 2010: 47-48). «Noi», dunque, «ci sentiamo al mondo non come corpi estesi (*Körper*), ma come corpi viventi (*Leib*) che si immettono in quella corrente di desiderio che produce l'azione e fa del corpo non l'*ostacolo* da superare, ma il *veicolo* nel mondo» (Galimberti 2002: 24).

versi, proprio grazie alle modalità di messa in scena delle percezioni corporee tali elementi non sono mai pure astrazioni, bensì si tratta di presenze concrete e ben tangibili. Plasmando un mondo letterario attraverso i sensi, Montero mette in pratica uno dei grandi insegnamenti di Lorca, secondo cui

un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas. (1932: 96)

Non è quella indicata da Lorca la gerarchia che seguono le percezioni sensoriali ricreate da Montero nei suoi versi, tuttavia si può comunque designare quest'ultimo «profesor en los cinco sentidos corporales», anche se spesso i sensi non sono coinvolti separatamente, bensì collaborano nella trasmissione dei significati come dimostrano, peraltro, le numerose sinestesie che si possono individuare nei suoi versi e che permettono ai sensi di convergere l'uno verso l'altro, dando luogo a una compenetrazione che ne sollecita l'azione comune⁵⁵. Si può, tuttavia, riconoscere che al netto predominio della vista si accompagna la presenza ancora molto forte del tatto (pregno di carica erotica) e dell'udito; più rarefatte, ma sempre imprescindibili per plasmare un'immagine e fare in modo che questa emerga vivida anche nella mente del lettore, sono invece le percezioni olfattive e quelle legate al gusto. L'io poetico di Montero, del resto, dichiara apertamente di aver bisogno di un'esperienza sensoriale per prendere coscienza dell'ambiente esterno in cui si muove e, di conseguenza, poter dare significazione attraverso tali percezioni anche all'ambiente intimo che esiste dentro di sé: «y yo necesitaba comparar / mis pupilas y el curso de la luz, / mis manos y la tierra, / mis sueños y las cajas de cartón» (“Las comparaciones no son odiosas” 2008: 43).

Tra tutti i sensi, quindi, il primo a consentire di accedere al mondo fittizio della poesia di Montero è la vista, come ho appena accennato e come ho avuto modo di illustrare attraverso i motivi dello specchio⁵⁶ e della fotografia,

⁵⁵ «La percezione sinestesica è la regola» (Merleau-Ponty 2003: 308). La percezione non è mai una somma di dati, bensì un'impresa globale del mondo di ciascuno e, in quanto tale, sollecita a ogni istante l'insieme dei sensi.

⁵⁶ Spiega Bazzocchi che le esperienze letterarie del XX secolo che hanno fatto del corpo un oggetto privilegiato oscillano tra due poli: «la necessità di tornare al corpo nudo per ridare legittimità all'individuo, per liberarlo, e, all'opposto, il bisogno di rivestire di simboli densi il corpo per farlo parlare» (2005: 1). È significativo che tale necessità trovi ragion d'essere in un cambiamento sociologico (un cambiamento di sguardo) che Gérard Vincent, in uno studio sul corpo e la sessualità, riconduce per certi versi proprio alla diffusione dello specchio: «Appare soltanto nel XVI secolo, importato da Venezia, oggetto prezioso. È raro e costoso e l'alloggio

oggetti su cui il personaggio poetico del granadino sofferma spesso il suo sguardo. Si tratta, per prima cosa, della vista che accomuna io poetico e lettore poiché mentre il primo osserva l'ambiente, gli oggetti e le persone del mondo letterario in cui è inserito, il lettore, attraverso la vista interiore in lui stimolata può scorgere gli stessi elementi che accompagnano il soggetto poetico. Come ricorda Dionisio Cañas, «en el acto de ver conviven una visión sobre la que reflexionamos, que es un juicio y una lectura de los signos del mundo; y una visión que sucede, una visión que sirve para enlazar espacio y pensamiento» (1984: 17). Lo sguardo, però, è anche quello dell'altro che si posa sulla persona poetica, permettendo a quest'ultima di interrogare la sua essenza proprio tramite lo specchio metaforico dell'alterità. Infine la vista, soprattutto negli ultimi libri di García Montero, va ben oltre lo statuto di 'semplice' strumento di percezione sensoriale ed evocazione intima per trasformarsi in vera e propria metafora poetica.

Procedendo con ordine tra questi tre usi della vista, nelle raccolte di Montero l'io poetico si muove in diversi contesti ricchi di stimoli visivi: «Suelo mirar el curso de los viajes / desde la ventanilla, lentamente. / [...] / También me gusta verte / mientras estás dormida. / [...] / voy poniéndole rostro al hombre que te besa, / mientras cierro los ojos para pensar mi cara / y notar el sabor de tu lápiz de labios» (“La lentitud tiene alas igual que el pensamiento y que las obsesiones”, 2011a: 107). Si tratta, come si intuisce, di un meccanismo che va oltre la pura descrizione perché si estende alla possibilità di evocare sia altre immagini, sia altre sensazioni che il soggetto poetico può distinguere chiaramente sul suo corpo. Fin da questo utilizzo del senso della vista che, tutto sommato, a una prima lettura potrebbe apparire privo di particolari connotazioni, entra in gioco il più profondo strumento dell'immaginazione. Un procedimento analogo si può riconoscere nei versi che seguono, in cui il personaggio poetico offre al lettore un'immagine ricreata attraverso la memoria, una reminiscenza dagli echi machadiani che, sebbene irreali («soñado en realidad»), è talmente vivida⁵⁷ da consentire di

operaio o rurale, nel periodo tra le due guerre, ne possiede non più d'uno, piccolo, attaccato sopra una bacinella, per farsi la barba. La grande specchio dove ci possiamo vedere tutti interi si trova solo tra le classi agiate. Parafrasando Freud, si può quindi parlare d'uno stadio “storico” dello specchio, di apparizione recente per l'insieme degli abitanti. Si finirà allora di percepire la propria identità corporale nello sguardo dell'altro, per contemplarla invece nella grande specchio della stanza da bagno. Questa appare verso il 1880 nella borghesia: diventa il luogo più segreto della casa dove, sbarazzatisi dei propri orpelli (busto, corsetto, parrucca, protesi dentaria, ecc.), ci si può infine vedere non nella propria apparenza sociale, ma nella propria totale nudità» (Vincent 2001: 108).

57 Fin da una prima lettura, oltre alla ricchezza cromatica del testo, si può apprezzare l'isotopia della luminosità: nonostante le ossimoriche «borrosas claridades», la giornata d'aprile, già implicitamente luminosa per la stagione primaverile, è caratterizzata da elementi che si distinguono per la loro luminosità («techos altos y paredes blancas»), amplificata dall'uso di vocali aperte («altos» e «blancas», su cui, peraltro, cadono gli accenti dell'endecasillabo saffico diffuso in cui i due aggettivi sono inseriti, trasferendo pertanto rilevanza semantica anche alla metrica).

nuovo di unire al ricordo ben tre percezioni sensoriali oltre a quella della vista, ovvero una olfattiva, una auditiva arricchita da una personificazione («el murmullo del naranjo») e una tattile, riprodotta, quest'ultima, tramite il ricorso alla sinestesia nella descrizione delle foglie d'edera:

[...]
yo conservo la imagen de aquel día,
soñado en realidad,
pero después vivido tantas veces.

Y se mantiene firme
en las borrosas claridades,
aquel día de abril
con techos altos y paredes blancas,
erguido al fondo de los almanaques,
sus balcones azules frente al azul del mar
y la hiedra en la tapia,
de un verde joven, casi húmedo,
igual que las pinturas de las vigas.

A las ventanas suben
el olor de la orilla
y los murmullos del naranjo
[...]
("Hojas verdes", 2003a: 89)

Si può affermare con assoluta certezza che in García Montero il senso della vista non è mai fine a se stesso e i brevi esempi appena riportati dimostrano che il potere evocativo dello sguardo del poeta chiama in causa in primo luogo il processo immaginativo: «la capacidad de ver y hacer ver el mundo se basa en la imaginación humana. En la literatura, la mirada está directamente relacionada con la capacidad imaginativa; el 'cine mental' obra en cualquier acto de escritura y lectura» (Sánchez – Spiller 2004: 9)⁵⁸. Oltre a metterla in stretta relazione con lo sguardo, Montero scende ancor più in profondità collegando la facoltà immaginativa agli organi della vista: «Estoy agradecido / a la imaginación: un arma blanca / en ojos solitarios. / Pero me gustaría que fuese más realista, / realista como octubre, / por lo que dice

⁵⁸ L'allusione degli autori al «cine mental» rimanda a Italo Calvino (1988). Quest'ultimo, del resto, era sempre stato affascinato dalle dinamiche percettive e dalla sfida che le parole affrontano ogni qualvolta si propongono di nominare proprio quanto sembrerebbe per natura estraneo alle possibilità del linguaggio. Andando oltre il campo dell'indagine visuale di Calvino, basta pensare al suo progetto incompiuto *Sotto il sole del giaguaro* (1986), volume che avrebbe dovuto essere composto da cinque racconti, ognuno dei quali avrebbe dovuto rappresentare il mondo percepito di volta in volta da ciascuno dei cinque sensi.

de la piel y siente» (“La realidad supone un buen negocio para la imaginación”, 2011a: 116) e addirittura dichiara che vorrebbe che fosse il mondo a coincidere con quanto immaginato da lui: «Quiero inventarme el mundo, / dejar que se conforme con mis ojos» (“La lentitud tiene alas igual que el pensamiento y que las obsesiones”, 2011a: 107). È molto efficace, poi, un’immagine che Montero propone proprio per spiegare il potere dell’immaginazione letteraria e la sua finalità, ancora una volta in stretta dipendenza dalla facoltà visiva: «la escritura, como la ley, no supone una decisión sobre la nada, sino la puesta en orden de la realidad a través del poder que confieren las imaginaciones. Llamamos imaginación al ojo de la cerradura por el que nos vemos a nosotros mismos» (García Montero 2012b: 97). Non si tratta, perciò, soltanto di rivolgere lo sguardo all’esterno, ma anche di ricreare un’immagine dentro di sé favorita dalla contemplazione (letteraria) di un oggetto, che può coincidere anche con se stessi, come si vedrà tra breve. In relazione al processo creativo esperienziale che è stato illustrato nel capitolo precedente è più che mai utile il riferimento che Sánchez e Spiller fanno a Italo Calvino, che già ne *Le città invisibili* aveva posto le basi della leggibilità del mondo mettendo in rilievo la predisposizione visiva del pensiero, per poi paragonare in *Lezioni americane* la mente del poeta a quella dello scienziato in virtù del comune procedimento di osservazione e associazione di immagini⁵⁹ e sottolineare inoltre la capacità del testo letterario di stimolare la vista interiore del lettore⁶⁰.

Dovendo considerare la portata dello sguardo, perciò, non ci si può limitare soltanto a quello che si vede, bensì bisogna fare riferimento anche a ciò che è invisibile agli occhi; in questo caso l’oggetto, che non viene visto direttamente ma soltanto immaginato, si trasforma pertanto da destinatario dello sguardo a oggetto del desiderio, coinvolgendo di conseguenza anche la vista interiore di cui si parlava poco prima⁶¹. Il legame tra il soggetto che

59 «La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d’associazione d’immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell’impossibile. La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti» (Calvino 1988: 91).

60 «Quello che parte dalla parola e arriva all’immagine visiva e quello che parte dall’immagine visiva e arriva all’espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage d’un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno a frammenti e dettagli della scena che affiorano dall’indistinto. [...] Questo “cinema mentale” è sempre in funzione in tutti noi – e lo è sempre stato, anche prima dell’invenzione del cinema –, e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore» (Calvino 1988: 83).

61 Secondo Jorge Monteleone è questa l’operazione che contraddistingue l’attività creativa della poesia poiché lo sguardo “immaginante” è la facoltà per eccellenza del soggetto poetico: «es una facultad por la cual el sujeto imaginario realiza sus elecciones objetivas y, en consecuencia, su proyección en el espacio. El mirar establece así un vínculo con un objeto mirado o con un Otro al que se mira y nos mira. Funda así tanto una objetividad como una inter-

osserva e l'oggetto osservato (reale o immaginato) viene sancito dal linguaggio, ma non prima di essersi concretizzato in un'esperienza corporea:

mirar un objeto, como sugirió Maurice Merleau-Ponty, es venir a habitarlo. El vínculo entre conciencia y mundo se da a través del cuerpo, que forma con lo visible un sistema, se conforma como fundamento del pensar y halla en el lenguaje su instrumento. Toda vez que el cuerpo es constituyente del mundo, la condición de ver se arraiga como facultad eminente, aunque no exclusiva, en dicha constitución. (Monteleone 2004: 29)

La visione che il lettore crea con la sua immaginazione è evidentemente orientata, prospettica, costituisce cioè un'interpretazione parziale della totalità del mondo. Quello che appare nella nostra mente non è un mondo, bensì è *il* mondo così come lo 'vede', cioè lo costruisce il testo, che così mostra apertamente la sua funzione modellizzante. Mentre si snoda sotto gli occhi del lettore, la realtà costruita dal testo tende a imporsi, almeno per un periodo ridotto, come un modello della realtà: è attraverso il narratologico 'punto di vista' della voce poetica che si costruisce la peculiare spazialità del testo. E questa spazialità si presenta come sovradeterminata sul piano semantico poiché non è solo portatrice di un senso generico, bensì fonda e crea il mondo del testo, il suo già menzionato «cronotopo» bachтинiano⁶².

subjetividad. Es una facultad a partir de la cual el sujeto imaginario establece todas las fantasías respecto de lo que se halla tanto dentro como fuera del campo visible. Es una facultad, además, que establece un vínculo metafórico y productivo con una de las operaciones eminentes de toda lectura, reunidas ambas en la actividad imaginaria: ver/leer» (Monteleone 2004: 32). Si tratta dunque della stessa capacità della poesia che già aveva illustrato Octavio Paz: «Aquellos que nos muestra el poema no lo vemos con nuestros ojos de carne, sino con los del espíritu; [...] los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible». (Paz: 1993: 9).

62 Esulando per un momento dall'opera di Montero, ma avvicinandosi a un autore tra i suoi preferiti per affinità poetica e che lui stesso cita di frequente come esempio, si può prendere in considerazione una poesia di Francisco Brines, "La tarde imaginada", in cui il processo immaginativo coinvolge attivamente il lettore invitandolo a dare vita con la sua mente al mondo costruito dal testo e a instaurare una dialettica con l'autore, con evidenti rimandi al componimento "Recuerda que tú existes tan sólo en este libro...", ma anche con forti echi intertestuali con il testo "Hojas verdes" appena analizzato, soprattutto nella prima strofa: «Si ahora pudiera ver las desnudas montañas de Oliva, / la exangüe luz cayendo entre sus piedras, / a sus pies los naranjos sombríos, / el aire azul entorno de la casa / y al frente el mar, muy pálido. Estar mi cuerpo allí, sabiéndome aún vivo / y, por ello, feliz, o esperanza de serlo. // Escribo en esta tarde, con la luz de Madrid que cae en las terrazas, / la tarde en que imagino que estoy allí, en la piedad de Elca, / o escribo para siempre desde la noche inmensa e impora / en que no me sé vivo. / Y desde ahí, tan árido, / porque mi mano, en el espectro del papel, enciende / vagamente palabras espectrales, / dar testimonio inútil / de que estuve en la vida afortunada / y tuve la experiencia de la felicidad. // Sólo porque en mis ojos las tardes, sucesivas, se acogieron, / como en las ramas paran los sucesivos pájaros, / puedo desde este hueco seco / hacer mover el aire en una tarde incierta, / ni siquiera extinguida, pues que fue imaginada, / y así resume todas las tardes de mi vida. // ¿Y a mí, quién podría salvarme? / ¿Tus ojo, que ahora crean mi

Oltre che dall'immaginazione, emerge però che la conoscenza consentita dalla vista è coadiuvata anche da un ricordo insito nel corpo del soggetto che viene risvegliato portando sulla scena poetica altre percezioni sensoriali, garantendo così un'efficace «conoscenza mediante i corpi» condivisa con il lettore e raggiungibile proprio attraverso l'intuizione letteraria che permette di parlare di “esperienza”:

en su afán de unión con el 'otro', el sujeto lírico llega a referirse a una memoria del cuerpo, memoria que se asocia a la intuición y no a la lógica que capta mecánicamente la existencia, ya que sólo por la intuición es posible referirse a los objetos, al mundo, en su pura significación humana. (Ortega 1992: 152)

È quanto Montero dichiara, per esempio, nei versi del componimento VII (Libro I) di *Diario cómplice* che recitano così: «Porque el cuerpo conoce una memoria / que no es la realidad ni son los sueños. // Recuerda: / detrás de cada gesto conservamos un nombre» (29), mentre il «sapere dei corpi» derivante dal ricordo che in essi rimane incorporato si rende ancora più esplicito nel frammento che segue, in cui è evidente che tale conoscenza, condensata nel titolo della poesia, deriva da un'esperienza d'amore:

Pero tal vez, seguro que tú puedes,
porque todo lo piensas y a todo le das vueltas,
encontrar lo que a mí me resulta imposible,
un lugar de mi cuerpo, un rincón de mis ojos
que no sean memoria de tu cuerpo y tus ojos,
de tu pelo que sabe llorar como un recuerdo
sobre nosotros juntos,
de los labios que saben callarse como un sueño,
de las manos que buscan mi cara y me preguntan
y no esperan respuestas.

(“Tú que todo lo sabes”, 1998a: 25)

Nella poesia di Montero non si assiste, però, soltanto a un'azione attiva del soggetto che osserva il mondo, bensì l'io osservante è a sua volta osservato, dando luogo a una primordiale reciprocità di sguardi che contribuisce a definire e a comprendere se stessi in relazione con il mondo: «Los ojos que se cruzan un segundo / son el lugar de paso / que nos concede el tiempo para sentirse vivo» (“Preguntas cruzadas”, 2008: 21)⁶³. L'io non si

tarde inexistente? / Lector, esfuérzate, y enciéndela: está donde un olor de rosas te llega del camino. / Si existo er porque existes. / Tú repites mi vida, y no la reconozco» (Brines 1995: 95).

63 In questo caso lo scambio di sguardi con l'altro si carica di un'ulteriore connotazione perché l'altro è il soggetto stesso che si vede a distanza di tempo, perciò può entrare in gioco il medesimo meccanismo di sdoppiamento che si innesca quando l'io poetico osserva una sua foto-

trova di fronte al corpo altrui come potrebbe esserlo davanti a qualsiasi altro oggetto o essere vivente (non umano) perché il corpo dell'altro – o meglio, gli occhi dell'altro – ci guarda e questo sguardo, come ricorda Sartre per primo (2008)⁶⁴, ha il potere di possederci, di catturare la nostra soggettività perché è solo in potere degli altri rivelarci come appariamo. Nell'essere osservati, dunque, si può riconoscere la nostra intersoggettività⁶⁵, ovvero ciascuna delle due parti cessa di essere puro soggetto per acquisire contemporaneamente la funzione di oggetto protagonista dello spettacolo dell'altro: «lo sguardo ci ha posto sulla traccia del nostro *essere-per-altri* e ci ha rivelato l'esistenza indubbia di quest'altri per cui noi siamo» (Sartre 2008: 337). Poco tempo dopo Sartre, Merleau-Ponty ribalta l'affermazione a favore della

grafia. Le strofe in cui vengono inseriti i versi riportati come esempio, infatti, recitano così: «Bajo por la escalera mecánica del metro, / busco los arrabales del pasado, / y en dirección contraria / vengo hacia mí, / subo también camino del presente / a cruzarme conmigo. // ¿Quién paga el alquiler de la ciudad / que sabe de memoria la lección de mañana? / Los ojos que se cruzan un segundo / son el lugar de paso / que nos concede el tiempo para sentirse vivo». La poesia, “Preguntas cruzadas”, conduce a un esercizio d'analisi molto complesso perché, oltre al motivo dello sguardo, emerge una riflessione sul tempo e sulla memoria, presentata come il momento di tregua in cui il soggetto può riflettere su se stesso e tentare di dare una risposta alle «preguntas cruzadas de la noche». Scendendo nella metropolitana, e dunque addentrandosi nel ventre della città alla ricerca delle «periferie del passato», il soggetto intraprende un percorso urbano in discesa e poi in salita lungo il quale incrocia se stesso, suggerendo forse l'esistenza di un tempo circolare che la città conosce già («que sabe de memoria la lección de mañana»). Non sono dunque soltanto le domande a essere incrociate, ma è anche il tempo a *cruzarse* e a consentire al soggetto di guardare negli occhi il suo sé del passato, garantendogli anche una tregua – la memoria, appunto – grazie alla quale poter riflettere sul cambiamento e sul trascorrere del tempo. Durante lo scambio di sguardi, infatti, anche il tempo può «sentirse vivo». In questo caso più che mai (anche se l'altro è lo stesso soggetto), acquisiscono valore le parole di Sartre, che così riflette sullo scambio di sguardi con l'altro: «lo sguardo altrui non è percepito soltanto come spazializzante: è anche *temporalizzante*. L'apparizione dello sguardo altrui si manifesta per me come una *Erlebnis*, che mi era impossibile, per principio, acquistare nella solitudine: l'esperienza della simultaneità» (Sartre 2008: 320). Il concetto di simultaneità che Montero imbastisce nel testo riportato dimostra di essere strettamente connesso all'*Erlebnis* di cui si parlava nel capitolo precedente: in questo caso il soggetto può fare esperienza di sé, ma l'*Erlebnis* di cui parla Sartre si verifica anche in tutti gli altri casi in cui l'io poetico di Montero incrocia uno sguardo propriamente altro. Ai fini dell'analisi dell'alterità nella poesia “Preguntas cruzadas” è interessante sottolineare anche che la presa di coscienza del sé del passato come altro da sé avviene nello spazio della metropolitana. Rifacendosi alle teorie di Marc Augé, Ana Casado Fernández sostiene infatti che «el metro es un espacio de otredad en el que el viajero se ve a sí mismo reflejado en los otros sin perder su propia individualidad, y en el que el tiempo se manifiesta a través de la observación de ese otro al que se mira», ovvero proprio quanto accade nel testo preso in esame (Casado Fernández 2010: 11).

64 Il concetto viene poi rielaborato da Lacan (1974) nella sua “teoria dello specchio”, in base alla quale l'attrazione esercitata dal riflesso consente di vedere se stessi come altro, e dunque come oggetto.

65 Spiega Umberto Galimberti: «L'intersoggettività che fonda l'oggettività della conoscenza ha [...] il suo fondamento nella scoperta dell'altro, che è rivelato [...] nel momento in cui si offre alla presa del mio corpo come “cosa di tutti”» (2002: 225). Per Sartre guardare vuol dire appunto creare relazioni intersoggettive perché il mio sguardo incrocia quello degli altri. L'altro, dunque, non è soltanto un oggetto in più del mio campo visivo, bensì, proprio come me, è un altro centro del mondo che non posso controllare; guardare l'altro, di conseguenza, significa anche riconoscere se stessi come oggetto nello sguardo altrui.

supremazia della soggettività, ma ricordando sempre che è possibile imbastire un discorso del genere grazie alla nostra dimensione corporea: «dire che ho un corpo è una maniera per dire che posso essere visto come un oggetto, ma anche che cerco di esser visto come un soggetto» (2003: 220). La consapevolezza di essere soggetto e al tempo stesso oggetto dello sguardo altrui, come anticipavo, è presente anche in García Montero e si riassume negli emblematici versi della poesia “Disciplina secreta” (1998a: 73), in cui il soggetto di carta che vive tra le pagine di un libro sente di esistere proprio grazie allo sguardo dell’altro:

[...]
Estas cosas no pasan en el mundo.
Estoy por afirmar
que ahora vivo en un libro de poemas.

Pero si tú me miras,
decidida a existir
desde el fondo templado de tus ojos,
también existe el mundo.
Y más probablemente
yo acabaré por existir contigo.

Se messe in relazione con questi versi stupiscono le parole di Galimberti, che trovano una perfetta corrispondenza di senso – seppure da una prospettiva prettamente filosofica – con le strofe appena riportate: «Per effetto dello sguardo altrui mi vivo come cosa in mezzo al mondo, per cui il mondo cessa di essere il correlato del mio corpo, ciò che si organizza intorno al mio sguardo, per divenire ciò che si organizza intorno allo sguardo dell’altro» (Galimberti 2002: 235). Con la presenza attiva dell’altro, Montero fornisce un’ulteriore dimostrazione di aver appreso la lezione dei grandi maestri della generazione del ’50 e, in particolare, con un’immagine evocativa il granadino ricorre all’esempio di Gil de Biedma per rammentare (e rammentarsi) il trattamento da riservare all’altro:

La poesía contemporánea enseña que para tratar bien a los demás conviene que uno mismo se borre un poco. Un poeta empeñado en llenar los versos de modo abusivo con su propia personalidad no deja hueco para que entre el lector. Jaime Gil de Biedma fue un maestro en este arte de afirmar borrándose. Estar ahí, muy ahí, muy ahí, pero dejando espacio para el otro. Quizá su poesía haya servido tanto a los demás porque supo colocar en su dormitorio espejos crueles para mirarse a sí mismo, con intención de aprender lo que era necesario borrar. (2008: 74-75)

Sorprende, inoltre, la personificazione della città che pure osserva il soggetto poetico obbligandolo a rendersi conto di essere ‘altro’ rispetto al contesto urbano per quanto con-fuso in esso. L’ambientazione cittadina e il suo significato saranno oggetto d’analisi nel prossimo capitolo, tuttavia qui è utile soffermarsi sia sul procedimento di personificazione che viene messo in atto, sia sul tipo di alterità che l’io percepisce nel suo habitat. In “Sonata triste para la luna de Granada”, infatti, l’io afferma di essere osservato dalla città in due versi pressoché identici: «Esta ciudad me mira con tus ojos / parpadea» ed «Esta ciudad me mira con tus ojos de musgo» (1999a: 67, 70). Si tratta di un testo in cui la critica ha sempre individuato un riferimento a García Lorca (García Montero 2002a: 95), identificabile nel ‘tú’ a cui si rivolge la voce poetica, senza che questa, però, fosse l’intenzione principale di Montero. Tuttavia, è proprio lo spazio granadino condiviso da Lorca e da Montero a consentire all’io corporeo di dare una significazione alle numerose percezioni sensoriali che si susseguono nel testo e, sotto lo sguardo della città, l’io poetico può affermare di sentire il proprio corpo e addirittura di vederlo, quasi assumendo il punto di vista dell’altro: «Ahora / siento otra vez mi cuerpo poblarse de veletas / y lo veo extendido / sobre generaciones de ventanas antiguas / mientras la noche avanza solitaria y perfecta» (67) oppure ancora, «y mi cuerpo se extiende / por una luz en celo que adivina / los labios de la sierra, / la ropa por las torres de Granada» (70). Non è quindi solo la città a personificarsi⁶⁶, ma è anche il soggetto poetico che, nella reciprocità di sguardi con il contesto cittadino, sente di “urbanizzarsi” attribuendo al suo corpo connotazioni che appartengono a Granada.

Esiste un altro caso in cui la città è a tal punto personificata da assumere, oltre che la voce dell’io poetico, anche le connotazioni di amante e, come nell’esempio precedente, osserva il personaggio che si muove nel contesto urbano desiderando di possederlo mentre ne segue l’itinerario con lo sguardo. Questo personaggio, inoltre, è plasmato dagli elementi cittadini e le sue caratteristiche fisiche vengono elencate ricorrendo a tre tipi di percezioni sensoriali: visive, ovviamente, ma anche auditive e tattili.

Pasas como un escándalo por medio de la calle.

Entre los verdes viejos de los árboles
te imagina la luz,
mientras pone su araña en tu camisa
con una despiadada invitación
a soportar la oscura, fugitiva
voluntad de la dicha.

⁶⁶ Oltre a «parpadear», la città ha altre connotazioni umane: «Como pequeñas venas / los comercios esperan para abrirse mañana» (68); «Mi corazón de buho / lo reciben sus piernas» (p. 70); «los tejados sonríen cada vez más extensos» (71).

Pasas como la piel debajo de una mano,
el humo de los trenes, aquel silencio roto.

Y yo soy la ciudad mientras te miro,
ese calor de plásticos y cuerpos
que quisiera de pronto poseerte
con su brazo manchado.
Pero sólo la tarde
puede acoger los pasos que se pierden,
el desgastado azul de tus vaqueros,
la ruta de los ojos y los barcos
cuando doblas la esquina.
("XII", 1987a)

La seconda persona singolare destinataria del testo si manifesta come assoluta impalpabilità che, poco alla volta, acquisisce un grado di concretezza in più tramite le immaginazioni sensoriali da cui viene percepita, salvo poi diluire di nuovo la sua presenza negli ultimi versi⁶⁷. Dall'«escándalo» del primo verso si passa alla luce filtrata dagli alberi che delinea i contorni del busto del *tú*, consentendone perciò una prima visione quasi eterea («te imagina la luz»). Il «tu», però, resta sempre fugace (è pur sempre un personaggio che «pasa» attraverso la città) ed è paragonato a una carezza, dunque ancora una volta si immagina una percezione, in questo caso tattile. La sfuggevolezza della persona osservata raggiunge il culmine quando viene accostata all'immagine dell'«humo de los trenes», che, per giunta, viene connotata da una sinestesia che la collega al fischio del treno che squarcia il silenzio. L'unica percezione concreta è quella che si attribuisce la città quando si manifesta – tra l'altro dichiarandosi quale soggetto osservante –, descrivendosi come il calore emanato da «plásticos y cuerpos», mentre si sancisce l'inafferrabilità della seconda persona designandola in chiusura del testo con una percezione sonora («los pasos que se pierden») e con un'ultima immagine viva («el desgastado azul de tus vaqueros»), percezioni sensoriali che peraltro si elevano a metonimia confermando l'inesorabile fugacità della persona che la città⁶⁸ vorrebbe possedere.

67 La progressiva concretizzazione della seconda persona singolare, che in chiusura del testo torna ad acquisire una dimensione di inafferrabilità, trova anche una corrispondenza fonica: dalla preponderanza di fricative (/f/, /v/ e /s/) della seconda e terza strofa si passa a un netto predominio di occlusive (/p/, /b/, /k/ e /t/) in apertura della quarta strofa per poi tornare alla prevalenza di fricative (soprattutto /s/) in chiusura del testo.

68 Un'ulteriore relazione viva che il soggetto instaura con la città si ripropone nella poesia "Ciudad nativa" (2008: 28-30), ma mi limito a menzionarla in nota perché il testo non presenta la reciprocità di sguardi appena analizzata. Tuttavia esiste nel componimento un'isotopia costruita attorno alla vista che permette al soggetto di conoscere la città, destinataria del discorso poetico e facilmente identificabile con Granada, non tanto per una lettura in chiave biografica, quanto piuttosto perché gli elementi cittadini sono gli stessi presentati in "Sonata

Prima di passare al ricorso alla vista come metafora autonoma, è utile soffermarsi su un altro esempio – limitato alla prima raccolta – in cui Montero incarna le facoltà visive in un personaggio ben preciso, il cui sguardo assume la duplice connotazione del *voyeur*, nei cui panni si è già visto camuffarsi l'io poetico, e del detective, a cui si allude con costanti riferimenti ad epigrafi riconducibili alla narrativa poliziesca.

«El voyeur no se mueve, a lo sumo, es movido interiormente, agitado» (Sánchez 2004a: 198). Mentre il voyeur, come illustra la citazione di Yvette Sánchez, rimane immobile e a sua volta invisibile, il detective è in costante movimento e non si preoccupa di essere visto, anche se talvolta si camuffa rendendo sempre ambigua la sua identità. Scrive Enrique Vila-Matas che «la condición de espía es inherente a la de escritor» (1997: 20); come avevo avuto modo di anticipare nelle primissime pagine, se già si è potuto dimostrare che il poeta e l'investigatore letterario sono accomunati dalla volontà di sviscerare le verità più insondabili della vita e dell'uomo nelle città contemporanee, l'analogia tra le due figure acquisisce ancor più solidità – e significato, per ciò che riguarda il ruolo centrale dello sguardo – nelle parole del poliedrico scrittore Paul Auster. Nel 1985, qualche anno dopo la pubblicazione di *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, nella *Trilogia di New York* l'autore statunitense specifica che la caratteristica che scrittore e detective condividono risiede proprio nel senso della vista: l'investigatore creato da Auster viene definito come il *private eye* dell'autore stesso ed entrambi, scrittore e detective sono persone «che guarda[no], che ascolta[no] e che si [muovono] attraverso la palude degli oggetti e degli avvenimenti a caccia del pensiero, dell'idea che farà concordare ogni dettaglio e gli darà un senso. In realtà, scrittore e investigatore sono intercambiabili» (Auster 1996: 10). La lingua inglese permette di apprezzare meglio la polisemia del binomio *private eye* per l'omofonia tra il termine *eye* e la lettera *I* e, in questa indagine della vista, è illuminante la definizione che Daniel Quinn, l'eteronimo creato da Auster nel romanzo, offre del ruolo del detective:

Private eye. Occhio privato. Per Quinn il termine racchiudeva un triplice significato. Eye non suonava semplicemente come «ai», la «i» iniziale di «investigatore»; era la «I» maiuscola, il pronome «io», e l'io, il minuscolo germoglio sepolto nel corpo dell'essere vivente. Nel contempo, era l'occhio fisico dello scrittore, l'occhio dell'uomo che guarda fuori da sé nel mondo, pretendendo che il mondo gli si sveli. (Auster 1996: 10-11)

triste para la luna de Granada". Oltre a indagare la città, con lo sguardo il poeta può riconoscere se stesso e rivedersi nell'infanzia trascorsa proprio nella città natale del titolo, ancora una volta con il ricorso a uno specchio: «Connigo vas porque me buscas / en la luz descosida de tus atardeceres, / y sin cerrar los ojos / abro en cada regreso mi equipaje, / mi colección de fugas, / que corren por el mundo / hasta que algún espejo les devuelve / la estatura de un niño» (29-30).

Non è un caso che *Y ahora ya eres dueño...*, nei primi anni della Spagna democratica, venga imperniato attorno alla figura di un detective letterario e, per giunta, che Montero la ritenga poco più di un esercizio dall'influenza avanguardistica: secondo Manuel Vázquez Montalbán, infatti, negli anni '70 e per buona parte degli '80, «lo literariamente correcto [...] fue lo culterano y lo ensimismado» (1998: 84) perché gli autori che mettevano in pratica questa scrittura erano spinti dalla rinuncia a influenzare la contemporaneità. Dice Montalbán, pertanto, che in tale circostanza l'unica alternativa d'avanguardia è il cosiddetto romanzo poliziesco spagnolo; ma, «¿por qué el intento de una literatura policiaca española ha sido el único referente auténticamente transgresor de lo literariamente correcto?» (*Ibidem*). In primo luogo, perché era necessario recuperare la fiducia nella narratività, o meglio, nella possibilità di narrare, e non per niente tutta la poesia di Montero è estremamente narrativa e la prima raccolta, in particolare, è composta da poesie in prosa. Inoltre, andava recuperato un discorso letterario e, perciò, di coscienza critica. Rifacendosi alla tradizione del romanzo poliziesco statunitense, a partire dagli anni '20 e '30 in esso venivano violati gli antichi tabù del non rubare o del non uccidere, per esempio, ma non in chiave metafisica o cristiana, bensì in chiave di interrelazione tra ordine e disordine sociale. Questa poetica critica si sviluppa per la prima volta negli Stati Uniti in risposta ai rapporti ipercapitalisti moderni, che poi vengono impiantati in Europa tra la prima e la seconda guerra mondiale attraverso l'interazione tra la base materiale neocapitalista e le nuove sovrastrutture democratiche. Il poliziesco, dunque, risponde alla necessità della letteratura di ricreare un discorso realistico all'interno di una società neocapitalista, ipercompetitiva e in cui predomina la cultura urbana. Per giunta, dopo la transizione, alcuni scrittori spagnoli si propongono di «rivendicare la memoria e il sospetto quali strumenti della conoscenza» (cfr. Vázquez Montalbán 1998: 93), proposito che, secondo Montalbán, equivale al desiderio di *rehistorificar la postmodernidad* (*Ibidem*) perché il presente in cui siamo coinvolti si caratterizza per una violenta inquisizione nella nostra memoria. Conservare la memoria vuol dire, per lo scrittore barcellonense, salvaguardare il ricordo dei nostri desideri personali e collettivi, ma anche il ricordo dei colpevoli delle frustrazioni personali e collettive. Il *voyeur*-detective di Montero, perciò, incarna alla perfezione la volontà di conservare sia il desiderio, sia la ricerca dei colpevoli delle nostre frustrazioni, entrambi attraverso una conoscenza che viene interiorizzata mediante la ricerca visiva. Ancora una volta, Paul Auster viene in aiuto offrendo una perfetta parafrasi dello stato d'animo del soggetto poetico di *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, che vaga per New York con l'inconscia volontà di ridurre la propria concretezza agli organi della vista:

New York era un luogo inesauribile, un labirinto di passi senza fine: e per quanto la esplorasse, arrivando a conoscerne a fondo strade e quartieri, la città lo lasciava sempre con la sensazione di essersi perduto. Perduto non solo nella città, ma anche dentro di sé. Ogni volta che camminava sentiva di lasciarsi alle spalle se stesso, e nel consegnarsi al movimento delle strade, riducendosi a un occhio che vede, eludeva l'obbligo di pensare; e questo, più di qualsiasi altra cosa, gli donava una scheggia di pace, un salutare vuoto interiore. Il mondo era fuori di lui, gli stava intorno e davanti, e la velocità del suo continuo cambiamento gli rendeva impossibile soffermarsi troppo su qualunque cosa». (Auster 1996: 6)

È facile intuire, dunque, come il senso della vista non venga utilizzato da Montero come semplice strumento per riprodurre mimeticamente la realtà. Se ne ha conferma definitiva a partire dalla raccolta *Vista cansada*, libro che fin dal titolo, quasi aneddótico, induce a riflettere sulla facoltà visiva e sulla sua progressiva debolezza metaforica, come spiega il poeta in un'intervista:

Vista cansada es un título que, por una parte, encierra el concepto del tiempo –la factura que paga uno por el paso del tiempo– y, por otra parte, guarda cierto optimismo. Porque quien acude al oculista es para no quedarse ciego; y ponerse gafas es acudir a la ciencia para poder seguir mirando. Yo este año [2008] cumpla los cincuenta. Me ha parecido que era un buen momento para meditar sobre el paso del tiempo, pero también sobre el paso de la historia, porque uno se cansa de las cosas. Yo soy, por educación sentimental, alguien que atiende a la modernidad, y cuando miro la realidad veo una modernidad llena de contradicciones, de supersticiones, donde el lenguaje se pervierte y donde muchas ilusiones están como encogidas en manos de una degradación de la democracia y del espíritu ilustrado. Ya no es simplemente que mi mirada esté cansada, sino que veo también un mundo cansado.

En el libro de Ángel González [*Nada grave*] que acaba de salir en la colección “Palabra de Honor”, se publican dos poemas que escribió Ángel con el título de “Vista cansada”, pero con finales distintos. En el primer poema dice que está cansado el ojo que mira, pero hay un segundo poema en el que lo que acaba cansado es el mundo que se ve. Y creo que en mi libro también hay esa contradicción. (Bagué Quílez 2008: 73-74)

Questo, però, non vuol dire che il poeta si abbandoni al disfattismo, anzi, la sua *vista cansada* comporta un forte desiderio di ottimismo che lo spinge ad affermare di possedere ancora la facoltà e la volontà di osservare il mondo, nonostante i suoi occhi siano stanchi e debba ricorrere all'aiuto degli occhiali. Da una prospettiva 'oftalmologica' si assiste a un difetto della vista, ma ciò consente un altro tipo di visione che si realizza attraverso la scrittura (a partire da una pagina bianca, estensione infinita senza alcun orizzonte visivo) quale luogo diverso da qualunque altro nel mondo ma a cui ricondurre sempre gli occhi. Senza addentrarsi in questioni traduttologiche, è utile nello studio dell'evoluzione dello sguardo del poeta recuperare le parole che la traduttrice italiana della raccolta dedica alla resa del titolo:

l'originale *Vista cansada* (Vista stanca), si sarebbe potuto tradurre come "occhio pigro", perché l'espressione spagnola, come quella italiana, fa riferimento sia a una disposizione soggettiva dello sguardo, sia all'ambliopia [...]. Il titolo è molto significativo e sottolinea il carattere autobiografico del testo. Tuttavia ribalta, ironicamente, il suo significato immediato: lo sguardo del poeta è tutt'altro che pigro, e scruta con precisione la società spagnola in alcuni decenni particolarmente intensi della sua storia. D'accordo con il poeta, e riprendendo un verso dall'ultima poesia della silloge, cioè il componimento intitolato "La vida no es un sueño" [...], in cui si legge «cansado estoy de verte / mundo extraño», abbiamo pensato di scegliere per l'edizione italiana il titolo "Stanco di vedere". Il nuovo titolo si mantiene vicino a quello originale, ma indica forse meglio il tema portante della raccolta, che è quello di narrare e ricordare ciò che gli occhi hanno visto durante la propria storia, nell'incontro tra vita e vista. (Addolorato 2011: 218-219)

Dalla constatazione che «olvidos y recuerdos tienen los mismos ojos», Montero si addentra nella poesia che chiude la raccolta, "Vista cansada", dichiarando, come ho appena riportato,

[...]
 cansado estoy de verte
 mundo extraño,
 prestigio del dolor,
 exactitud de la mentira,
 corona turbia
 de los estercoleros habitados.
 Cansado estoy de ver
 las muertas humilladas
 en las habitaciones del silencio.

Me duelen
los finales injustos,
que cierran nuestros ojos
porque somos cadáveres vivientes.
[...]

Tuttavia, il poeta non si rassegna ai «finales injustos» e decide di non chiudere gli occhi, anche se il trascorrere del tempo lo ha costretto all'uso degli occhiali⁶⁹, in collegamento isotopico con il vetro delle finestre (anch'esse fatte di vetro e aperte sulla realtà), mentre sul tavolo di lavoro continua a disporre gli anni disautomatizzando il luogo comune dei libri aperti:

Pierde el tiempo sus llaves,
y yo busco mis gafas,
para seguir aquí,
en las ventanas y las mesas,
con los años abiertos
al pie de la ciudad.

[...]

No hablo de ilusiones,
sino de dignidad, y de mis gafas,
cristales trabajados que me ayudan
a comprobar el precio de las cosas,
a buscar los teléfonos que quiero,
a recorrer libros,
a mirar el reloj y los periódicos.

A estar aquí,
en una compartida soledad,
para ver lo que pasa
con nosotros.

⁶⁹ Per Montero, inoltre, gli occhiali sono utili anche quando si perdono, come scrive nell'inventario di oggetti di uso comune di *Una forma de resistencia*, e sempre per motivi legati alla vista, anche se in questo caso si tratta della vista interiore: «Las gafas huyen igual que el dogma, la seguridad y la prepotencia. Prefieren darle tiempo al tiempo, nos obligan a buscar un punto de vista propio, que nunca llega a confundirse con la visión deslumbrada de las verdades absolutas. Las gafas son para los ojos que apenden a tener paciencia con la edad, no para la ceguera de los cascarrabias. [...] Sólo cuando empezamos a perder las gafas nos atrevemos del todo a mirar dentro de nosotros mismos, para ver la rebeldía que hay agazapada en el interior de las rutinas, o el espíritu conservador que se esconde en algunas disidencias, o el niño que corre por los pasillos de la madurez [...]. Las gafas animan los secretos de la casa, porque conocen los laberintos de la metamorfosis» (García Montero 2012b: 33-34).

Ancora una volta il poeta invita il lettore nel suo spazio, rievocando le *soledades juntas* esplicitate in *Rimado de ciudad*, ma sempre latenti in tutta la produzione di Montero. La vista, dunque, anche se con l'aiuto degli occhiali, diventa lo strumento con cui il poeta decide di affermare la sua presenza *comprometida* nella realtà («A estar aquí») senza voler dimenticare il passato e, anzi, rivendicando «la historia libre de la dignidad», enfatizzando inoltre il processo di ricerca visiva ed esistenziale con l'andamento anaforico che conduce gli occhi del poeta dal *buscar* quasi smarrito alla dichiarazione di fermezza del verbo *estar* («a buscar..., a recorrer..., a mirar..., a estar aquí»).

Nella raccolta successiva, *Un invierno propio*, Montero mantiene ancora la sua *vista cansada* ferma sulla storia ed eleva il personaggio poetico a testimone oculare, distante dagli «ojos sin mirada» (51) che invece hanno preferito rinunciare alla memoria. Ormai rassegnatosi ai difetti della vista derivanti dall'età, l'io dichiara di nuovo con forte convinzione che «a pesar de todo / es noble la mirada de este mundo imperfecto» (55). Indossati ancora una volta i panni di un anonimo *viajero*, la persona poetica si differenzia dagli altri personaggi che lo circondano perché non distoglie lo sguardo da una realtà scomoda: nella poesia «La conciencia no es un hotel de lujo, sino una pensión barata junto a una frontera» lo sconosciuto viaggiatore deve fare scalo in un aeroporto in cui, però, è quasi costretto a nascondersi per motivi imprecisati, ma che hanno a che vedere con una sua probabile condizione di profugo. Mentre gli altri passeggeri, in attesa di rimettersi in volo verso lussuose destinazioni esotiche, affondano lo sguardo soltanto nei giornali, il *viajero*, nonostante la sua condizione di clandestinità, non teme di guardare la realtà dritto negli occhi. Bisogna notare, a questo proposito, che i protagonisti del componimento – la folla di passeggeri da una parte e il solitario *viajero* dall'altra – vengono presentati al lettore proprio attraverso la descrizione dei loro occhi o del loro sguardo: i vacanzieri possiedono una sinestesia «mirada con sabor a titulares / de un periódico envuelto por la niebla de un puro» (148), perciò la loro possibilità di scrutare il contesto reale in cui vivono è quantomeno ridotta dagli elementi che decidono di frapporre tra loro e la realtà. Il viaggiatore, invece, ha «negros ojos que acaban de llorar / y guardan el color rojizo de sus sombras» (148), eppure, anche in questo caso un'efficace anafora afferma che

No es ciego en las verdades de su patria.
 No ha compartido el odio de los otros.
 No le bastan las sobras del destino.

In rari casi, però, «la vista è un senso ingenuo perché rimane prigioniera delle apparenze, contrariamente all'odorato e all'udito, che snidano il reale dietro i veli che lo nascondono» (Le Breton 2007: 45). Il ricorso che García Montero fa al senso dell'udito sembra rispettare questa affermazione di Le

Breton, come si può notare in un esempio tratto da *La intimidad de la serpiente*, “Canción Metropolitan”, il cui proposito generale è quello di trasmettere il senso di «vaciamiento metafísico de la cultura posmoderna» (Bagué Quílez 2006: 322):

Un Dios no se desnuda,
pero hay muchos desnudos que imitan a los dioses
si las monedas temen su ruido contra el mármol.

Quien mire la moneda
suspendida en los aires
con la exacta locura de un reflejo,
deberá comprender el silencioso
tumulto de su vértigo.

Los tigres de platino
que suben a la escalera del museo
no hacen saltar la piel de las alarmas.

Sólo dejan inviernos,
sólo esconden el cólera en la seda,
sólo manchan con ríos de tinta los espejos.

Y la luz
se acomoda a los ríos,
y el agua sucia corre por los amaneceres,
y comulga con ruedas de molino
en las cartas de amor
o en los ojos del niño.

Las monedas no caen en la tierra,
se hunden en las rayas de la mano.
Nadie quiere saber si es cara o cruz,
pero todos evitan
su ruido contra el mármol.

Escucha.
Un viento de cortinas y disfraces
en las salas nocturnas.
 (“Canción Metropolitan”, 2003a: 95-96)

Il riferimento al nudo con cui si apre la poesia allude alle fotografie in abiti succinti che spesso compaiono sulle riviste patinate, riprese con un

verso ancora più esplicito in un altro testo della stessa raccolta, “Canción pornográfica”. Spiega Luis Bagué⁷⁰ che non si tratta di immagini oscene o offensive, perché la vera pornografia risiede altrove, come emergerà in “Canción Metropolitan”.

Con il rimando alle presunte immagini scandalistiche il senso della vista è coinvolto fin dai primi versi, ma anche l’udito fa la sua comparsa con il riferimento al timore del *ruido* che la moneta farebbe cadendo e che si vuole evitare di sentire: perfino nell’ambito culturale, rappresentato dal nesso con il Metropolitan Museum del titolo, in cambio del denaro si è disposti pressoché a tutto pur di non far finire a terra la polisemica *moneda*⁷¹ che decreterà la fortuna e che, al contempo, viene osservata nel suo baluginio aereo («quien mire la moneda»). Si distinguono dunque due campi semantici ben separati, quello dell’udito, costruito con i termini *ruido*, l’ossimorico *silencioso tumulto*, *las alarmas*, *Escucha*, e quello della vista, senso al quale si allude, oltre che con le immagini dei nudi e della moneta lanciata in aria, anche menzionando la *locura de un reflejo*, *los espejos* e *los ojos del niño*. Si è dunque disposti a guardare e giustificare qualsiasi visione, anche quelle culturalmente «pornografiche», pur di non ascoltare i suoni più veritieri che ci mettono in allerta. Del resto, la luce della quinta strofa, ovvero la luminosità che permette di discernere le visioni che si presentano ai nostri occhi, non si trova fisicamente all’altezza di chi imita gli dei, *desnudos que imitan los dioses*, e questa discrepanza è amplificata dal contrasto tra l’isotopia che indica ‘l’alto’ e quella della seconda metà del testo che, come si può immaginare, rimanda al ‘basso’: se già gli dei si trovano per loro natura a un livello superiore rispetto agli uomini, tale indicazione spaziale viene rimarcata da *los aires* in cui si lancia la moneta, e dalle tigri di platino che *suben la escalera*; la luce della cultura, invece, si trova al livello dei fiumi e scorre con essi per poi confluire con gli elementi più innocenti come le ruote dei mulini, le lettere d’amore o gli occhi del bambino, mentre si crea un’isotopia del ‘basso’ (il luogo in cui la moneta non cade, ma che è abitato dalla luce) insieme al sostantivo *tierra* e al verbo *se hunden*. La luce/autenticità può ancora esistere nella sfera dell’intimità, mentre sembra irrecuperabile nell’ambito

⁷⁰ «Necesitados de soberanía / los desnudos no son papel de plata» (García Montero 2003a: 107). Le immagini di nudo dei giornali, però, non sono sinonimo di volgarità perché, come spiega anche Luis Bagué a proposito di “Canción pornográfica”, «la auténtica pornografía reside en un sistema político donde el futuro de la mayoría de los países se subordina a los caprichos de unos pocos, es decir, de las grandes naciones occidentales [...]. Para García Montero, la asociación implícita entre el papel de plata y un tesoro, sugerida en “Canción de autorretrato y paisaje” (*Las flores del frío*), expresa que la recuperación de la inocencia no está libre de peligros ni de contradicciones. En este sentido, los desnudos satinados de las revistas que aparecen en “Canción Metropolitan” como señuelo publicitario no son sino una imagen del vacío que implica una cultura después de la cultura». (Bagué Quílez 2006: 322).

⁷¹ Lo stesso ricorso metaforico alla moneta viene proposto da Montero anche in un passaggio di *Aguas territoriales*: «La cultura de nuestras sociedades es una moneda de dos caras hasta ahora inseparables: vulgarización en la vida cotidiana y arte ensimismado, arte feliz de sentirse inútil y lujoso» (1996: 63).

pubblico di cui anche la cultura fa parte e in cui si brancola nel buio (*las salas nocturnas*), e il buio, si sa, impedisce di vedere ma mantiene in allerta l'udito (*Escucha. / Un viento de cortinas y disfraces*).

Il predominio e l'affidabilità dei riferimenti auditivi rispetto a quelli visivi è insito anche nel sottogenere della *canción* a cui appartiene il testo. Spiega José Carlos Mainer che

las 'canciones' son intentos de dejar en el aire, con voluntad de enigma musical y estrategias compositivas muy marcadas, sentimientos y mundos que se enuncian en el segundo elemento del título, soldado al nombre del género: "canción impura" pero también "canción asesinato". (Mainer 2006: 15)

Ancor più illuminante è la pagina che Joan Margarit dedica alle canzoni di Montero:

no quisiera olvidar un aspecto de la poesía de Luis García Montero, [...] la capacidad de crear un universo imaginario pero misteriosamente conectado con la realidad, que está presente sobre todo en uno de los géneros más arraigados en la tradición castellana y que Luis García Montero llama sencillamente por su nombre: *Canciones*. A mi entender, sus *Canciones* constituyen un mundo aparte, importante pero aparte, en la obra poética de Luis García Montero. No las hay en los tres primeros libros [...]. Irrumpen en *Las flores del frío*. En el siguiente libro, *Habitaciones separadas*, hay una, dos en *Completamente viernes*, y vuelven a irrumpir en *La intimidad de la serpiente*. Las *Canciones*, que resumen este elegante gusto andaluz por las palabras hasta en sus propios excesos, están a medio camino entre el frío sensual de Lorca y el desamparo metafísico de Juan Ramón. [...] ¿Qué es una canción para Luis García Montero? Quien canta, su mal espanta. Son poemas para espantar el mal, para recrearse en la pura belleza del poema pero sin perder de vista lo que nos amenaza. Luis García Montero necesita la canción, como todos nosotros. Y su tradición pone a su disposición un número infinito de canciones a las que continuar y sobre las cuales establecer sus propias melodías [...]. ¿Qué añade Luis García Montero? Pues lo que ha de añadir siempre un poeta: el matiz de su propia voz, una nueva capa de barniz a este mobiliario viejo y sólido que es la canción en poesía castellana. El matiz de su voz y de sus preocupaciones, esa profunda alianza de los grandes poetas con su tiempo. (Margarit 2009: 167-168)

Con il ricorso alla *canción* Montero si propone di evocare più che raccontare, obiettivo che raggiunge non solo con il genere poetico e le sue caratteristiche musicali, ma anche inserendo la voce del poeta in un contesto in cui i sensi sono fortemente sollecitati, come nel caso della “Canción Metropolitan” appena analizzata. Anche l’udito, pertanto, può favorire una capacità evocativa pari a quella suscitata dalla vista, ma penetrando al di là dello sguardo e imprimendo un rilievo ai contorni degli eventi; l’udito esprime lo spessore sensibile del mondo mentre lo sguardo si accontenta delle superfici, senza sospettare i vibranti retroscena che si nascondono dietro le quinte: «l’udito è il senso dell’interiorità, porta il mondo dentro di sé, mentre la vista lo respinge fuori» (Le Breton 2009: 109). Come si vedrà in seguito con il ricorso all’olfatto, anche il suono smaschera il significato al di là delle apparenze, costringe gli elementi a recare testimonianza delle loro presenze inaccessibili allo sguardo oppure è in grado di rievocare immagini o ricordi, implicando una riflessione successiva: «Cada vez más distante / la música que suena me recuerda / que no todos bajamos hasta el mar» (García Montero 1987a: 68). I suoni, inoltre, in questo caso particolare si caricano di rimandi simbolici alla cultura postmoderna in cui si inseriscono i testi del poeta granadino:

por un lado, las canciones aportan un ritmo caracterizado por la nota impresionista, la musicalidad y cierta asonancia melódica. Por otro lado, enriquecen la simbología y desplazan la anécdota a un entorno fronterizo entre la atmósfera realista y la disolución referencial. [...] Estos poemas retoman el modelo elocutivo del cancionero para abordar los conflictos entre el individuo y la cultura posmoderna. La canción tradicional, surcada a veces por una simbología lorquiana, sirve de soporte para desenmascarar la malversación de los principios revolucionarios (“Canción eclipse”) o las hipocresías de la alta política (“Canción pornográfica”). (Bagué Quílez 2009: 313-314)

Tuttavia, come si intravede nella “Canción Metropolitan” presa in esame, l’udito è anche un senso che comporta una libertà piuttosto limitata:

se la vista, il tatto o il gusto implicano la sovranità dell’uomo, l’udito è senza difesa di fronte all’intrusione della fastidiosa sonorità del mondo esterno. Il rumore [il temuto *ruido* della moneta che cade sul marmo, che non ha ancora infranto il muro della sopportabilità] è una patologia del suono, una sofferenza che si sviluppa quando l’ascolto è coatto e non ha alcuna possibilità di sottrarsi. (Le Breton 2002: 118-119)

È facile, inoltre, individuare nel rumore la dimensione sonora che caratterizza il contesto urbano in cui viene ambientata la maggior parte della poesia di Montero. È quanto si descrive, per esempio, nei versi «Mis amigos poetas / [...] / Comentan que les duele / el ruido de las motos, / la música en voz alta, / la noche artificial» (“Intimidades”, 1994b: 145), ma anche in altri passaggi che illustrano con più dettagli la vita sonora dei cittadini: i motori più disparati⁷², le sirene delle pattuglie della polizia⁷³, le radio o i televisori che non tacciono mai⁷⁴ o i telefoni che interrompono la quiete domestica⁷⁵. Non si tratta, ovviamente, di un semplice inventario di rumori con cui Montero vuole imbastire discorsi moralistici e ormai stantii su quanto il frastruono metropolitano comprometta la qualità della vita. I suoni che penetrano e forzano l’interiorità sono carichi di potenza e possono così modificare il rapporto dell’uomo con il mondo. Ciò che il poeta vuole sottolineare è che anche il suono è uno strumento di potere (sebbene non proprio volontario nel caso della città) e, se essere in grado di emetterlo è una garanzia di riduzione degli altri al silenzio, difendersene o potersene allontanare dovrebbe essere una possibilità dell’uomo contemporaneo che troppo spesso viene negata: «[...] Ningún silencio reina / sin temer el momento de romperse.

72 «Me despertó el tumulto del mercado / y el ruido de una moto / que cruzaba la calle con desesperación» (“Primer día de vacaciones”, 1994a: 36); «Y cuando el coche parte la mañana / con la respiración de un animal en celo» (“El despertar de un nómada”, 1994a: 68); «O tal vez aquel coche / que regresaba de los merenderos / [...] / Oigo ahora su estrépito, el de un motor antiguo / y lo veo que cruza / el bulevar de los sueños perdidos» (“Fotografías veladas de la lluvia”, 1994a: 17-18); «Por un amanecer de sábanas templadas / y ruidos de la calle, / en el jardín de la serpiente / y en el idioma obrero de las motocicletas / [...] / Pero en aquel tumulto de silencios / entran suavemente los ruidos de la calle / como una lengua familiar, / y corría el pregón de la existencia» (“El jardín de la serpiente”, 2003a: 73).

73 «Conquista el coche, arranca y acelera / cuando histórica estalla, loca, sola / por detrás de un panel de Coca-Cola / la sirena precoz de una lechera» (“El Aguilucho”, II, 1994b: 100); «Teléfonos alertas, / sirenas que la luz cruzáis veloces, / letreros luminosos, altavoces» (“Égloga de los dos rascacielos”, 1994b: 118); «Y que suenen las ráfagas, / que suenen los disparos, / que las sirenas suenen a tu espalda» (1987a: 35).

74 «Y la radio sonando / con voz de plata / como los álamos del río» (“Fotografías veladas de la lluvia”, 1994a: 15); «Es la televisión / que suena al otro lado de la casa / con sigilo de imágenes prohibidas» (“La realidad”, 2008: 119); la televisione, tra l’altro, assume facilmente le sembianze di un simbolo dell’alienazione contemporanea con la quale si è portati spesso a preferire la realtà virtuale, inconsistente e frammentaria percepita tramite organi di senso altrettanto fasulli: «Mirad, Adán y Eva / en las televisiones, / sentados tristemente / en los grandes concursos de la nada, / juzgando la verdad y la mentira / por los ojos de plástico, / por oídos de plástico» (“El jardín de la serpiente”, 2003a: 77). La televisione, per giunta, non impone la sua presenza soltanto attraverso il suono, bensì è con un’offerta sterminata di immagini commerciali che viene messa a repentaglio l’intima integrità dei cittadini: «Al sustituir la programación oficial de la dictadura por un vértigo de imágenes comerciales infinitas, no estamos discutiendo sobre libertad. [...] La fragmentación de canales sólo sirve para saciar nuestra propia fragmentación. Vuelvo a acordarme de la sentencia salomónica y de las soluciones que se basan en cortar a trozos el cuerpo de los niños o los objetos deseados» (García Montero 2012b: 162-163).

75 «Como un gallo estridente / me despierta el teléfono» (1987a: 77); «Teléfono que sueñas en medio de la noche / y con palabras lentas me conduces / al lugar de la vida recordada, / al lugar del insomnio» (“Historia de un teléfono”, 1994a: 60);

[...] observo las coronas, las órdenes exactas, / los palcos de la fiesta, / lejanamente oigo / la voz de los discursos. [...] El reino del silencio / a veces se ha llenado de música en dos ojos, / en una libertad provisional / o en una historia de las que me cuentan» (“Las revoluciones son un asunto propio”, *Un invierno propio*, pp. 163-164).

Proseguendo con l’analisi dei sensi rimanenti, nei versi di Montero il ricorso all’olfatto non è particolarmente frequente, però la caratterizzazione olfattiva di alcuni passaggi arricchisce il discorso letterario con elementi assai evocativi, che contribuiscono a rafforzare il processo di identificazione con il reale. Inoltre, a sostegno dell’essenza fortemente fittizia e quasi teatrale della poesia di Montero, «la presenza dell’olfatto si correla [...] al prevalere dello *showing* sul *telling*, e dunque a un’accentuazione della dimensione scenica [...] rispetto al resoconto narrativo» (Turchetta 2007: 249).

In generale, come si anticipava, quando si ricorre all’odorato lo si fa sia in virtù del suo alto potere evocativo sia perché, come sottolinea Ernst Jünger, è il più ancestrale tra i sensi e «svetta nel paesaggio umano come una montagna in mezzo a campi coltivati. Il naso, con il suo *fiuto*, è un organo d’amicizia e inimicizia, e questi due sentimenti, al di là di ogni valutazione, hanno per fondamento il puro istinto» (Jünger 1995: 86). Tuttavia, a proposito del potere di evocazione appena menzionato, parlare di ciò che l’olfatto percepisce è talvolta quasi un paradosso poiché «gli odori rappresentano una forma elementare dell’indicibile. Descrivere un odore a qualcuno che non lo sente o non lo conosce è un’impresa impossibile. Nelle lingue occidentali, il linguaggio olfattivo è povero e dipende piuttosto da un giudizio di valore (ha un odore buono/cattivo), [...] o da un paragone: “Ha odore come di...”» (Le Breton 2007: 267). Quel che interessa a proposito del ricorso di Montero a questa dimensione sensoriale è, in primo luogo, per l’appunto la grande capacità del poeta di riuscire a evocare nell’animo del lettore una sensazione molto vivida perché gli odori percepiti dal personaggio poetico sono comuni, riconoscibili e sperimentati pressoché da tutti almeno una volta perciò, per fortuna, non si verifica il paradosso appena descritto. È quanto accade, per esempio, nei versi «Y soy del mundo cuando soy más tuyo, / por la misma razón que los días de lluvia / nos devuelven palabras de familia / y el olor de la tierra» (“Cartas”, 1998a: 36). Il senso di appartenenza all’altro si amplifica con l’evocazione del profumo ancestrale e rasserenante della terra bagnata, stesso procedimento che viene messo in pratica con alcuni versi di “Las ciudades” contenuta in *Vista cansada*: «Si regresé a París / para entender la juventud de hoy, / no tardé en encontrar / olor a lluvia de mis veinte años / en un día sin nubes» (94). In quest’ultimo esempio l’attenzione va posta sull’accostamento che Montero crea tra la sensazione olfattiva e il ricordo di un tempo ormai trascorso. Gli odori, infatti, determinano l’atmosfera affettiva di un luogo o di un incontro perché costituiscono «una morale lieve, aerea ma dagli effetti potenti, anche se si mescolano

sempre all'immaginario e, soprattutto, rivelano la psicologia dell'uomo che li percepisce [...] . Non è mai l'odore che conta, bensì il significato di cui è investito» (Le Breton 2007: 261). Si tratta, pertanto, di una percezione sensoriale che conferisce una tonalità affettiva a un momento che forse inconsciamente si desidera separare dagli altri, in modo che in seguito possa essere recuperato nella mente – o quasi “riattivato” – quando si è sottoposti allo stesso stimolo sensoriale. Com'è intuibile, non è quasi mai l'odore a possedere un significato intrinseco, bensì è il contesto in cui esso compare a conferirgli un valore e un senso, mettendo in moto una geografia e una storia interiori, un racconto personale che da una parte è difficile far coincidere con il discorso dell'interlocutore, ma che, dall'altra, consente a quest'ultimo di riattivare – proprio tramite il ricordo di una percezione condivisa – un momento archiviato nella memoria. Questo processo di riattivazione di un ricordo, spesso associato alla rievocazione visiva del luogo in cui per la prima volta si è sentito un odore, ha trovato una felice denominazione grazie a Porteous, che ha coniato il termine *smellscape* per suggerire che

smells may be spatially ordered or place-related [...]. Smellscape, moreover, cannot be considered apart from the other senses [...]. In combination with vision and tactility, smell and the other apparently “non-spatial” senses provide considerable enrichment of our sense of space and the character of place. (1985: 359-360)

Come spiega Low (2013), i ricordi riattivati dall'olfatto si caricano di connotazioni emotive che contribuiscono alla (ri)costruzione della propria identità; è in virtù di questa caratteristica che si può affermare che il ricordo deriva anche da una dimensione esperienziale corporea. Nonostante il fenomeno si verifichi tramite il senso del gusto, unito a quello dell'olfatto, nell'ambito letterario non si può dimenticare la famosissima *madeleine* di Proust, celebre esempio di cui, peraltro, in molti hanno proposto una spiegazione scientifica:

Our olfactory ability is ten thousand times more sensitive than our sense of taste [...]. Unlike the signals of the other senses, which first go through the brain's relay system, the thalamus, smell messages go directly to the behaviour centres and are therefore least subject to rational self-control. Aromas, as a result, can bring back memories or move us to actions without our even realising it. (Winter 2000: 59)

Sebbene l'esperienza dell'io poetico di Montero non raggiunga tale li-

vello epifanico, in alcuni suoi versi si può notare una tendenza simile e un'analoga associazione tra percezione olfattiva e ricordo del passato: «De mi infancia recuerdo / dos zapatos vacíos y azules en el suelo, / el olor de la casa» (“Paseo marítimo”, 1999a: 53); «Entramos en Santiago. / Parecido / al olor a caballos de la infancia / algo nos atrapó seguramente.» (“Hospital de Santiago”, 1999a: 62). Per giunta, se il ricordo evocato comporta per il soggetto una certa dose di nostalgia, questo sentimento può fungere da legame tra il sé del passato e il sé del presente, contribuendo perciò al processo di costruzione della propria identità (Cfr. Davis 1979 e Wilson 2005). È quanto avviene nella poesia “1958” di *Vista cansada*, in cui Montero scrive: «Nací muy de mañana / a finales de un año con olor a tranvía, / un olor amarillo / como las flores del jardín / que no tuvo la casa de mis padres.» (25). Oltre alla potente sinestesia contenuta nei versi, conviene sottolineare che si tratta di una percezione olfattiva arricchita da un profumo, quello dei fiori, immaginato anche dal soggetto poetico poiché lui stesso spiega che non esisteva alcun giardino a cui ricondurre il profumo dei fiori. Come si potrà vedere in seguito parlando dell'elemento temporale della poesia di Montero, si tratta di un testo dalla forte connotazione nostalgica, oltre che storica, in quanto costruito sul parallelismo tra lo scorrere del tempo e della vita umana, che lascia profonde e irrimediabili tracce nel passato.

Per terminare l'analisi delle percezioni sensoriali dell'io poetico di Montero va notato che il soggetto ha coscienza della presenza dell'altro (e, di nuovo, anche di sé⁷⁶) non solo attraverso la vista, ma anche tramite il tatto, soprattutto quando l'altro assume le caratteristiche di un 'altro' amante o amato. In simili circostanze, come si può immaginare, il tatto contribuisce alla messa in scena dell'incontro d'amore⁷⁷, tuttavia non è questa l'unica finalità per cui il poeta ricorre alla percezione tattile, perché, recuperando il concetto del «sapere dei corpi», si vedrà come Montero utilizzi anche questo senso per accedere alla conoscenza del mondo garantita dall'esperienza. Scrive Merleau Ponty, infatti: «toccare significa toccarsi [...]. Le cose sono il prolungamento del mio corpo e il mio corpo è il prolungamento del mondo che mi circonda [...]. Il toccare e il toccarsi vanno intesi come il rovescio l'uno dell'altro» (Merleau-Ponty 2003a: 266).

Il tatto è il senso della prossimità per eccellenza e, inoltre, ogni stimolazione tattile implica la rottura del vuoto e il confronto con un limite tan-

76 L'esempio più nitido della percezione di sé attraverso il tatto si verifica nei tre endecasillabi di “Ars amandi” (1982: 31), che, come illustra il riferimento intertestuale del titolo, rimanda all'incontro d'amore che consente al soggetto di vivere la propria corporeità: «En la sombría expectación del tiempo / se trata simplemente de tenerte / sintiéndome la piel sobre la tierra».

77 «Il tatto è il senso principale dell'incontro e della sensualità, è il tentativo di abolire la distanza avvicinandosi all'altro in una reciprocità che si vuole immediata. In questo intreccio, nessuno tocca che non sia a sua volta toccato; nell'erotismo, la carezza è la mutua incarnazione degli amanti» (Le Breton 2007: 226). Come ho anticipato, l'*eros perceptual* di Montero è stato magistralmente analizzato da Laura Scarano, pertanto non viene preso in considerazione in queste pagine.

gibile. È il senso che chiama in causa l'intero corpo nel suo spessore e in superficie: diversamente dagli altri sensi, la cui localizzazione è ben delimitata, il tatto coinvolge la pelle in ogni suo punto e a sua volta, attraverso le sue innumerevoli pelli, il mondo ci fa conoscere gli elementi che lo costituiscono: «matrice degli altri sensi, l'epidermide è una vasta geografia che nutre sensibilità differenti, inglobandole sulla tela, schiudendo alla persona singolari dimensioni del reale difficilmente isolabili le une dalle altre» (Le Breton 2007: 174).

La pelle contiene il soggetto entro la sua cinta, segnandone al contempo chiusura e apertura. La sua è soprattutto la rappresentazione di un limite di senso e di desiderio poiché collega e separa, organizza il rapporto con il mondo:

la difficoltà di collocarsi nel mondo, quando ogni orientamento va perduto, induce a cercare limiti di senso rispetto a ciò che ci è più vicino, attraverso il corpo a corpo con il mondo. Il limite fisico è una deviazione per ritrovare i limiti di senso: è lo sforzo di afferrare il mondo che si sottrae. Il fatto di prendere coscienza dei limiti cutanei [...] restituisce all'individuo il sentimento della sua unità. Oggi vediamo lacerata la pelle che racchiudeva il mondo sociale all'interno di frontiere relativamente precise e coerenti, offrendo così al legame sociale un punto d'appoggio e riferimenti prevedibili. La pelle del mondo si deforma; per contro, il soggetto si ripiega nella propria, di pelle, tentando di trovarvi un rifugio, un luogo da controllare non potendo più controllare l'ambiente. (Le Breton 2007: 182)

Il ricorso al tatto, perciò, permette al soggetto poetico di sentirsi realmente esistente e gli consente, insieme alle altre strategie letterarie, di dire 'io', obiettivo espressivo – tra gli altri – che la *otra sentimentalidad* si era proposta per dare vita a un capitale simbolico. Il proposito di percepire questa esistenza reale si manifesta, per esempio, nel secondo componimento di *Diario cómplice*, poesia che si apre proprio con il riferimento a una percezione tattile che risveglia nel soggetto il «sapere del corpo» con cui l'io può accedere, oltre che alla consapevolezza di sé, anche a una conoscenza innata.

Si las historias de la piel ocultan
 una intuición oscura en sus inicios,
 si tuve acorazado
 el corazón que tengo,
 la fábrica de olvidos que conmigo trabaja,
 nada fue tan extraño
 como verte y saber que me esperabas,

dispersa, bellamente, en deuda con el viento.

Y sin embargo, a veces, yo recuerdo...
antes de conocerte comprendía
la sensación de estar frente a tus ojos,
porque habías llegado
anterior a ti misma,
desde la incertidumbre y la memoria,
evocándome un gesto,
un antiguo desorden,
ese privilegiado vasallaje
que el deseo nos pide sobre el tiempo.

En la primera timidez del año,
junto a promesas frías y mañanas inútiles
para cambiar de vida,
regresaban del viento mis sueños con tu pelo,
buscando la manera de sentirse
otra vez en un hombro, sostenidos
por un calor ajeno a su propio silencio.
Fue como si aprendiese
que la ciudad no existe debajo de la nieve,
que las manos se rozan y piensan en crearla,
en descubrir antenas
y tejados,
en inventar la espera de los árboles,
los distritos postales donde muere
la bruma, según dicen,

el humo de los pechos espantados,
la infinita distancia de sus nombres.

Y sin embargo, a veces, yo
recuerdo
una herida de la luz
anterior a sí misma,
por la pared de pronto, por los ojos,
evocándome un gesto,
un futuro desorden...
(II, «Libro I», 1987a)

Con una struttura circolare si espone la possibilità conoscitiva racchiusa

in un'intuizione corporea di cui, tuttavia, non sempre si ha memoria né coscienza perché talvolta il cuore si barrica dietro l'oblio (condizione rimarcata dall'assonanza che lega *corazón* con *acorazado*). Malgrado gli ostacoli che si frappongono tra il soggetto e la comprensione di tale intuizione, l'io afferma di ricordare una sensazione – anche in questo caso quella di essere osservato – con la quale può riconoscere l'interlocutore a cui si rivolge, presumibilmente un soggetto femminile visto che Montero scrive «dispersa» e «a ti misma». Tale sensazione, infatti, era stata percepita dall'io poetico molto prima che il 'tú' si manifestasse e aveva già fatto nascere in lui «un gesto», «un antiguo desorden» e un «privilegiado vasallaje» derivante dal desiderio. Ritornando alla prima strofa per recuperare l'avverbio «bellamente» che Montero evidenzia in un inciso, e collegandolo al desiderio appena menzionato, potrebbe risultare utile ricordare che nel *Simposio* Platone illustra la profonda e radicata connessione tra la possibilità di conoscere il mondo da una parte e la bellezza e il desiderio dall'altra. Attraverso la percezione della bellezza, infatti, (come avviene nel v. 8), si prova un sentimento di proiezione che spinge fuori di sé e che induce a cercare e a comprendere, ovvero ad afferrare la realtà grazie al desiderio che la bellezza produce. Ciò che viene riconosciuto e vissuto come bello diventa esperienza, salda i soggetti con un vissuto di vicinanza e partecipazione, di approdo e di scoperta al tempo stesso (cfr. Gadamer 1986), come avviene in questa poesia. È la bellezza, infatti, a suscitare desiderio e a porsi, pertanto, come soglia di conoscenza e di relazioni con l'altro da sé. Non vi è desiderio che prenda vita senza l'incontro con la bellezza percepita, che diventa modo per distinguere ciò che si vuole e genera attrazione per ciò che rimane distante. Ogni sguardo possiede il proprio modo di riconoscere e distinguere la bellezza, perché in ogni sguardo vi sono esperienze, vissuti ed emozioni che lo rendono diverso da tutti gli altri. Da queste considerazioni si può ricavare una visione del tema che lega la bellezza all'apprendimento dell'altro: è possibile riconoscere la funzione del desiderio come condizione fondante e originaria di ogni apprendere l'altro. L'esperienza corporea, pertanto, diventa il veicolo verso l'intelligibile permettendo il ricordo intuitivo risvegliato da lampi improvvisi (l'illuminazione repentina e quasi dolorosa della «herida de luz»). Se la conoscenza, come la bellezza, richiede l'instaurarsi di un desiderio, non può che essere il corpo il teatro della relazione che espande e proietta se stessi nel mondo dell'apprendimento.

Quando non si tratta della riproduzione letteraria di un incontro erotico – anche se il desiderio gioca un ruolo decisivo – il tatto soccombe al senso della vista, malgrado serva a mettere in pratica i fini conoscitivi di quest'ultima. Si può notare, infatti, come nel si produca un'alternanza tra le percezioni tattili e quelle visive che determinano il predominio di queste ultime sulle prime; se nella prima e nella terza strofa il tatto⁷⁸ permette di risvegliare

78 «Las historias de la piel» (v. 1), «buscando la manera de sentirse / otra vez en un hom-

una conoscenza sopita⁷⁹, è soltanto con la vista che tale conoscenza viene riattivata nella seconda e nell'ultima strofa, enfatizzando, peraltro, tale illuminazione con un parallelismo che si arricchisce di valore semantico:

Y sin embargo, a veces, yo recuerdo...
 antes de conocerte comprendía
 la sensación de estar frente a tus ojos,
 porque habías llegado
 anterior a ti misma,
 desde la incertidumbre y la memoria,
 evocándome un gesto,
 un antiguo desorden,
 ese privilegiado vasallaje
 que el deseo nos pide sobre el tiempo.

Y sin embargo, a veces, yo
 recuerdo
 una herida de luz
 anterior a sí misma,
 por la pared de pronto, por los ojos,
 evocándome un gesto,
 un futuro desorden...

Nella seconda strofa le sensazioni derivanti dalle percezioni visive, sebbene già intense, sono ancora avvolte da un'incertezza che invece è del tutto assente nella strofa di chiusura. Nel primo caso il soggetto si rivolge alla seconda persona rammentando a se stesso come questa sia arrivata dall'ambito inafferrabile dell'incertezza e del ricordo. I quattro punti di sospensione che interrompono l'endecasillabo in apertura della seconda strofa suggeriscono che il discorso si sta spostando verso la sfera del passato, indicata dalla proposizione «antes de conocerte», dai verbi al passato «comprendía» e «habías llegado», dall'aggettivo «antiguo» e dalla menzione del «tiempo». Nell'ultima strofa, invece, la percezione visiva è molto meno rarefatta e sovrappiunge repentina come un'illuminazione, scandita dalla sicurezza che emana il verbo «recuerdo» isolato a formare un unico verso; il soggetto, inoltre, non sente più il bisogno di confrontarsi con l'interlocutore della seconda strofa e i punti di sospensione, insieme al «futuro» disordine presagiscono un racconto che dovrà ancora essere sviluppato nel tempo a venire. Se considerata alla luce dell'intera raccolta, che, come si è detto, assume la forma di un diario complice della sua stessa scrittura, si può ipotizzare proprio

bro, sostenidos / por un calor ajeno a su propio silencio» (vv. 23-25).

79 «[U]na intuición oscura en sus inicios» (v. 2), «regresaban del viento mis sueños con tu pelo» (v. 22).

grazie all'alternanza tra le percezioni visive e quelle tattili, che culminano nell'illuminazione conoscitiva, che la seconda persona a cui il poeta rivolge il suo discorso non sia una donna, bensì la poesia⁸⁰. Tale ipotesi può trovare conferma nel potere creatore che scaturisce dall'incontro dei due soggetti (ancora una volta corporeo, come dimostrano «las manos que se rozan»), grazie al quale possono profilarsi i contorni dell'ambiente urbano, in cui si ambienta la gran parte della poesia di Montero, e anche acquisire voce i sogni dell'io poetico, fino a quel momento confinati in un freddo silenzio. A distanza di sedici anni da *Diario cómplice* il contrasto tra luce e oscurità inserito nella cornice metaforica della creazione poetica si ripropone nel testo «Canción 2001» della raccolta *La intimidación de la serpiente*, anche se in quest'ultimo componimento gli accostamenti oscurità-passato e luce-futuro vengono ribaltati; non bisogna dimenticare, però, che la raccolta del 2003 inaugura nuove sfumature nella scrittura di Montero, senza per questo rappresentare una rottura rispetto ai libri anteriori: se fino a questo momento si è plasmata la cartografia poetica di un soggetto ancora fortemente legato agli ideali della *otra sentimentalidad*, con il nuovo secolo subentrano prepotenti le incertezze della postmodernità e così, per esempio, pur fronteggiandosi alla fine della Storia riproposta da Fukuyama (1989) ben più di dieci anni prima de *La intimidación de la serpiente*, Montero offre una possibilità di sopravvivenza proprio nel distico di incontro e di chiaroscuro tra il passato e il futuro:

Yo te espero a la luz de un pasado imperfecto.
Tú llegas por las sombras de un futuro perdido.
(106)

In questa convergenza, come accade nella poesia di *Diario cómplice*, prende vita la parola poetica, che già in apertura del testo si era vista circondare dalla fredda e buia parola dei faziosi mezzi di comunicazione da una parte e da una luce fiammeggiante dall'altra⁸¹. Nello stato precario creato da questa bi-isotopia la voce del poeta non può che cercare un equilibrio autonomo («Yo te espero») per sopravvivere al fallimento storico del passato e all'incertezza del futuro.

80 In un suggestivo susseguirsi di frammenti sulla costruzione poetica dello sguardo (oppure, si potrebbe azzardare, sulla costruzione visiva della poesia), scrive Antonio Lucas: «Lo visible podría ser aquello que la poesía ilumina y que antes estuvo cerrado. O no estuvo hasta que la palabra le dio claridad y empleo. Lo visible en el poema es parte de lo indecible. Esa realidad aumentada en la que uno se adentra como en peregrinación por un extraño destino. Y en ese viaje la realidad se genera a sí misma. De ahí que la construcción de lo visible también tenga algo de reemplazo; de espeleología íntima por las profundidades del ser que escribe, de quien lee». (Lucas 2013: 74).

81 «Los periódicos son / largas noches de invierno. // Mis palabras se queman en la lumbre.» (105).

3.

«SEGÚN LA CURVA DEL ESPACIO»¹

Ricordarsi che un tempo abitavamo luoghi fa parte della contemporanea riscoperta del sé.

GARY SNYDER

Uno dei pochi se non l'unico modo di accedere al mondo è percorrere lo spazio che il corpo dispiega attorno a sé, intendendo tale spazio non soltanto come posizionale, ovvero non unicamente come l'ambito in cui si dispongono gli oggetti, bensì come uno spazio situazionale, da analizzarsi, cioè, in base alla situazione in cui il corpo agisce: «il mondo, infatti, come i singoli oggetti all'interno di esso, è dato sempre da un certo luogo o da un altro, e, in relazione al luogo, si manifesta un particolare aspetto, che trova il suo punto di riferimento nel posto che il soggetto occupa nel mondo e rispetto al quale sinteticamente si organizza» (Galimberti 2002: 136). Scrive Foucault che quella attuale potrebbe essere considerata l'epoca dello spazio, «più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa» (2010: 6). Lo spazio poetico elaborato da Luis García Montero, come si è appena visto, è quello delle percezioni primarie, ma anche, come si analizzerà tra poco, quello delle passioni e degli ideali.

¹ Rodríguez 1998: 59. In questo articolo lo studioso definisce la poesia di Montero come il luogo in cui la solitudine (ancora le *soledades juntas*) conduce lettore e poeta a incontrarsi; ma Rodríguez vede nella poesia del suo allievo un prodotto letterario talmente straordinario e un incrocio ontologico tra spazio e tempo così perfetto per l'epoca contemporanea che secondo lui dovrebbero essere inventate nuove categorie letterarie per parlarne.

3.1. «¿SIGUE SIENDO MÍA ESTA CIUDAD?». IL LOCUS URBANUS DEL SOGGETTO POETICO POSTMODERNO

D'una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda.

ITALO CALVINO

Come illustrano Carmelo Adagio e Alfonso Botti (2006) in una scrupolosa analisi storiografica della politica e dell'economia della Spagna degli ultimi settant'anni, ancor prima del cruciale 1975 il *Plan de Nueva Ordenación Económica*, risalente al luglio del 1959, ha comportato uno dei più importanti cambiamenti nella politica economica del regime, introducendo una serie di caute misure verso la liberalizzazione del mercato. Il piano, meglio conosciuto come *Plan de estabilización*, permette alla Spagna di intraprendere un percorso che la condurrà allo status di paese industrializzato, moderno e, soprattutto, europeo.

Si può immaginare con facilità che il processo ha influito notevolmente sulla società e sulla demografia spagnola: con l'industrializzazione e con la crescita economica che inizia a registrarsi dal 1965, coloro che fino a questo momento hanno lavorato in ambito agricolo non tardano a trasformarsi in operai o a venire impiegati nell'edilizia e, quel che più interessa in queste pagine, si spostano nelle città o nelle comunità autonome più industrializzate. «Con il paesaggio umano cambiò anche quello urbano, con lo sviluppo tumultuoso e disordinato delle città, e quello naturale, con la cementificazione delle coste» (Adagio – Botti 2006: 8). L'intenso processo di urbanizzazione persiste con regolarità all'incirca fino agli anni '80, ma, come si sa, è destinato a proseguire in modo irreversibile.

Parecchi dei cambiamenti sociali degli ultimi decenni sono in parte dipesi anche da rivoluzioni urbanistiche, trovando poi un ovvio riflesso nella creazione letteraria, che a sua volta ha saputo interpretare alla perfezione il senso della modernità racchiuso nel contesto cittadino (Ottaiano 2013: 12); rammenta Rosalba Campra, infatti, che le città non si fondano soltanto nella storia, ma anche nella letteratura e in quest'ultimo caso gli strumenti per costruirle risiedono negli «archivi dell'immaginario» (1994: 19). Le città letterarie, inoltre, non si estendono soltanto nelle tre dimensioni della fisica perché si presentano anche come un addensamento di tempo e di memoria storica².

² Anche nell'articolo di Campra si rivela proficuo il riferimento a Italo Calvino, che così scrive ne *Le città invisibili*: «Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quale lamina di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...]. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimenti delle

Nelle prossime pagine, come si può immaginare, ci si soffermerà sulla creazione poetica della città intesa come modo di organizzazione della vita, elaborazione della storia e progetto di futuro. Ricorda Julio Neira che la poesia, «que no es solo “palabra en el tiempo”, según la conocida definición de Antonio Machado, sino también “palabra de su tiempo”, ha venido reflejando con bastante puntualidad esos profundos cambios sociales» (Neira 2012: 13) e, in relazione alla progressiva urbanizzazione della Spagna, afferma che «los jóvenes que se inician a la poesía en los ochenta no pueden sino escribir una poesía de ambientación urbana, pues es la única realidad que conocen» (Neira 2012: 14).

Nella letteratura spagnola (ed europea in generale) si è sempre fatto riferimento alla città come tema o come contesto letterario, sia per contrasto con il *topos* del *locus amoenus*, sia come proiezione sentimentale dell'io letterario. È ormai risaputo che la vita urbana, del resto, è una delle più intense esperienze alla base della poesia moderna occidentale poiché, insieme alla prima, grande rivoluzione industriale inizia anche il rapporto del poeta con il contesto cittadino e con un nuovo modo di organizzazione sociale; l'unione tra questi due elementi assume la forma degli enormi agglomerati urbani, dello sfruttamento della manodopera e dell'alienazione della persona, dando luogo, perciò, a un orizzonte capitalistico che genera masse di individui senza identità³ e offrendo al poeta europeo la possibilità di vestire i panni del *flâneur*, spesso con critiche pungenti verso la città alienante⁴. Come si vedrà nelle prossime pagine, però, il protagonista della città post-moderna si presenta come

una versione inedita e fluida del vecchio *flâneur*, di cui viene accentuato il carattere di esploratore urbano, del consumatore vistoso e dell'uomo goffimano sempre sulla scena, intento a massimizzare nella rappresentazione, con ruoli sempre diversi, i vantaggi della sua esistenza. Di questa rappresentazione la città è insieme la scena, lo strumento, la posta in gioco, il risultato. Lo spostamento dell'accento sull'individuo aumenta il carattere di collage della città contemporanea. Su di essa, sulla sua organizzazione, sui suoi spazi e sulle sue forme si trasferiscono i

scaie, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole» (Calvino 2002: 10-11).

3 Cfr. Johnston (1984), Pike (1981) e Versluys (1984).

4 Darío Villanueva (2008) offre anche l'ottimistica prospettiva di un poeta d'oltreoceano, Walt Whitman, che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quindi più o meno contemporaneamente alla definizione del profilo del *flâneur* europeo, vede nella rapidissima crescita di New York il sorgere di una nuova epoca, che avrebbe garantito all'umanità risorse moderne e, soprattutto, più democrazia. La sua visione della megalopoli statunitense, come illustra il critico spagnolo, eserciterà una notevole influenza sui poeti europei, combattuti tra il fascino della monumentalità ingegneristica di New York e il rifiuto del suo sistema di vita alienante e fondato sullo sfruttamento del proletariato.

desideri, gli impulsi, le passioni, gli interessi immediati della gente. (Amendola 1997: 58-59)

Nella poesia spagnola la città trova un vero e proprio ruolo da protagonista a partire dalla Generazione del '27⁵, tanto che Juan Manuel Rozas (1980), proprio in riferimento alle esperienze urbane dei poeti dell'epoca e al loro rendere la città il nuovo ambito "naturale" di vita, parla della città come *civitas hominum*. Inoltre, l'adattamento dell'espressione poetica al tema cittadino presuppone per alcuni l'assimilazione di tratti o motivi caratteristici dei libri di viaggio, come, secondo Guzmán Simón (2012), avviene nel caso di Juan Ramón Jiménez e di Federico García Lorca.

Quando si affronta la poesia urbana sono molte le definizioni da poter recuperare nella storia della letteratura, ma una tra le più esaustive è quella proposta da Dionisio Cañas, colui che tra i critici ha dedicato più tempo all'argomento, concentrandosi poi in particolare sulla città di New York anche in ambito creativo:

poesía de la ciudad es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto: el ámbito urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y sujeto poético. De igual modo, el tratamiento de este conflictivo intercambio puede ser tanto referen-

5 Va specificato, però, che anche prima della Generazione del '27 si possono annoverare molti esempi di poesia urbana, sia in opere singole, sia nella creazione generale dei più illustri esponenti del mondo culturale. È il caso di Bécquer, che lo stesso Montero definisce come il corrispettivo spagnolo di Baudelaire in fatto di scrittura poetica della città (Cfr. 2006b: 101-127). Spiega, però, Neira: «En España la tardía y superficial recepción de la poesía baudelaireana y el retraso en el desarrollo de la industrialización y, en consecuencia, de la formación de grandes ciudades, mantiene la hostilidad romántica hacia la urbe hasta bien entrado el siglo XX. Los modernistas finiseculares adoptaron una estética y una moral feista de las ciudades [...]. La actitud bohemia, el canallismo de la urbe nocturna: bodegones, callejas, prostíbulos, grises arrabales al amanecer, y su miseria social abundan en los poemas del modernismo epigonal. [...] Baudelaire abre múltiples vías, que asientan las bases de toda la poética urbana de la modernidad, pero los españoles lo conocen a través de Verlaine, que lleva al extremo una de ellas, la que escenifica en el paisaje urbano el drama de su propia biografía. Manuel Machado toma de Verlaine el modelo de la experiencia urbana como reflejo del astio y del cansancio de la vida. Ello le lleva a construir una ciudad extemporánea, anacrónica, antimoderna. Su hermano Antonio y don Miguel de Unamuno, preocupados por el paisaje, mantienen una actitud de rechazo estético e ideológico hacia las ciudades. Y no será hasta mediados de la segunda década del siglo XX, en el ocaso del Modernismo, cuando los poetas ofrezcan una nueva perspectiva de lo urbano, proceso en el que Juan Ramón Jiménez [...] tendrá una importancia decisiva al "asomarse al exterior" en el *Diario de un poeta recién casado* [...]. La labor de incorporación del espacio urbano en el poema y la formulación del nuevo lenguaje poético que le corresponde será tarea de la generación vanguardista [...]: *istas* de todo cuño, a partir de 1918 ponen el reloj de la poesía española a la hora europea que trae Vicente Huidobro recién llegado de París» (Neira 2012: 18).

cial come immaginativo, ambiguo en sus posturas como íntimo y positivo. (Cañas 1994: 17)

Come succede per i poeti del '50, anche per gli autori della democrazia a volte la geografia urbana si estende a tutta la Spagna e ai suoi abitanti con un procedimento di sineddoche⁶; altre volte, invece, la città si personifica o trova un legame con l'itinerario biografico dell'autore, diventando perfino correlativo oggettivo dello stesso io poetico⁷. L'integrazione tra poesia contemporanea e città conduce perciò alla necessità di comprendere insieme l'autobiografia, la storia e la letteratura aggiungendo valori inediti alla tradizione della poesia urbana ereditata dai decenni precedenti⁸. Adesso i diversi punti di vista dei poeti e i rapidi processi di globalizzazione e urbanizzazione rendono polisemico l'ambito urbano, che tuttavia resta sempre realista e vede proliferare spazi sempre meglio delimitati (parchi, alberghi, bar...) e sorgere nuovi motivi (taxi, semafori, vetrine, buche delle lettere...). Tuttavia, il ritorno a riferimenti figurativi dopo l'estetica dei *Novísimos*, non priva la città delle connotazioni pessimistiche o conflittuali che ne hanno caratterizzato la storia letteraria; così, per esempio, vengono ripresi e tramandati i *topoi* della città malata, che può condurre a una discussione esistenziale, e della città provinciale, che recupera lo spirito storico e il fulgore ormai indebolito della generazione del '98 e di quella modernista.

Eppure non tutte le visioni cittadine si limitano a mostrare immagini dell'abitare urbano che esistevano già dal XIX secolo: insieme alla città malata e a quella provinciale, ora sale alla ribalta anche la democratica città dei servizi. Questo nuovo ambiente cittadino, dal punto di vista letterario identificabile con la poesia dell'esperienza, viene concepito come riflesso del superamento del franchismo, volontà di ricostruzione di una società civile e recupero della memoria collettiva, ma forse anche come metafora della fine della storia (cfr. Bagué Quílez 2006: 210-229).

Spiega Vázquez Montalbán, infatti, che sia gli scrittori del *realismo social*, sia i loro successori, esponenti dell'*experiencia crítica* (1998: 77), si sforzano di usare la scrittura per recuperare la memoria personale e collettiva perché, come ho accennato nelle pagine precedenti, uno dei motivi centrali del dura-

6 Tornando indietro alla generazione del '27 è esemplificativa, a questo proposito, la voce di Antonio Machado quando afferma «Castilla miserable, ayer dominadora / envuelta en sus andrajos / desprecia cuanto ignora» ("A orillas del Duero", *Campos de Castilla*). La macrostruttura della Spagna, per giunta, non è solo denotativa, ma si connota anche di un'intensità politico-sociale.

7 In questo senso si possono leggere i «paesaggi emotivi» individuati da Caravaggi (1969) nel cammino verso l'essenziale di un luogo, verso una meta che il poeta lega intimamente alla sua stessa interiorità.

8 Scrive Benjamín Prado, anch'egli annoverabile tra i poeti esperienziali: «Creo, para empezar, que el concepto de lo público en la literatura española ha cambiado: ahora no se trata tanto de una poesía social –es decir, política– como de una poesía que sea capaz de reflejar la sociedad –es decir, sociológica» (2002: 26).

turo potere di Franco erano stati la distruzione dell'eredità dell'avanguardia critica del paese e l'annullamento del ricordo del suo passaggio. Mentre in qualsiasi manifestazione della cultura c'è un continuo scambio tra memoria e desiderio, durante gli anni di Franco era proibito il ricordo dei vinti per fare in modo che si affievolisse l'identità degli antagonisti e l'identificazione con questi ultimi (*Ibidem*). Con la poesia realista, invece, si instaurano i cardini della futura città democratica, ovvero la memoria, la realtà, o meglio la visione critica della realtà, e il desiderio, da intendersi come proposta di futuro. Tornando per un momento a García Montero, tali concetti possono trovare un efficace riassunto, per esempio, in questi suoi versi:

Pero luego
 ten orgullo y valor, no digas nada
 sino en presencia de tus abogados
 que se llaman memoria, realidad y deseo.
 (“Noche de nieve”, 1994a: 32)

Tuttavia, ricorda Montalbán, «la muerte de Franco, cuando se contempla desde el extranjero, aparece como el milagro de que, de pronto, de una bruma histórica compacta aparezca la ciudad democrática» (1998: 83). In realtà, specifica l'autore barcellonese, la nascita della città spagnola democratica non è stata un prodigio improvviso: lungo tutta l'epoca franchista si erano già create le condizioni materiali affinché il presunto miracolo politico della transizione consistesse semplicemente nell'adeguare le sovrastrutture del potere a una base già esistente, ossia la città borghese. In altre parole,

ya casi existía la ciudad democrática en vida de Franco. [...] Lo que sí cambió con respecto al antes de Franco es que nos quedamos sin proyecto histórico peculiar, español e intransferible. Durante casi cuarenta años ese proyecto fue construir la ciudad democrática y, una vez evidenciada y legitimada, descubrimos que el único proyecto histórico posible era dejar de ser diferentes. (Montalbán 1998: 89)

Installarsi nel presente, dunque, significherebbe annullare le differenze rispetto all'Europa e, possibilmente, rispetto all'intero Occidente, ma questo proposito comporterebbe anche l'annullamento del desiderio della Spagna di costruirsi un'essenza democratica propria. Le coscienze non dividerebbero più un ideale storico comune, bensì il mito della democrazia verrebbe sostituito da un nuovo soggetto mitologico, il consumatore medio. Secondo Montalbán – e, come si vedrà, anche secondo Montero – sarebbe necessaria invece una nuova coscienza storica che ricollochi le arti e le lette-

re al servizio della comprensione di quanto ci accade⁹. È in questo senso che va inteso l'incitamento già menzionato di *volver a rehistorificarse*¹⁰ e in questa direzione sembra andare anche Pere Pena quando afferma che «tiene gran parte de razón la poca izquierda que queda en este país cuando dice que hay que echarse a la calle, pero no hay que olvidar que la calle no sólo debe existir como lugar de protesta, sino que debiera ser, sobre todo, lugar de vida, de ocio y tiempo propio» (Pena 1994: 90).

Assume questa prospettiva anche García Montero e nelle prossime pagine verrà affrontato lo studio della sua *poesía urbana* per mettere in luce come la dialettica tra personaggio poetico (cittadino postmoderno) e contesto urbano sfoci in un contrasto molto più ampio rispetto al consueto attrito tra persona e ambiente metropolitano, e che si estende al conflitto tra la sfera pubblica e quella privata, rendendo così l'io poetico portavoce di un *ethos cívico*. Montero spiega in questi termini le necessità sociali del cittadino spagnolo della transizione:

Al ciudadano se le había prometido ser el centro feliz del mundo, integrado en el convenio de una sociedad estable. Pero resultó finalmente que el ciudadano se veía obligado a dar más de lo recibido, que sacrificaba sus intereses egoístas por un espacio público realmente no controlado, primero porque era falsa la promesa de felicidad asegurada (las capas de miseria urbana y los grupos de marginados fueron enseguida evidentes) y, segundo, porque tampoco era estable la sociedad, abriéndose claramente un hueco de vértigo ideológico, causante de las melancolías sucesivas. (1993a: 19)

Si vedrà il poeta andaluso diventare rappresentante della società urbana contemporanea affrontando il problema della difesa dello spazio pubblico,

9 «El problema no radica en recuperar las libertades democráticas como instrumento, sino en detectar los instrumentos que hacen posibles esas libertades democráticas y las convierten en agentes de cambio social, desde la voluntad de que las artes y las letras contribuyan a un mejor conocimiento de los obstáculos para la felicidad o de las causas de la infelicidad, desde el yo y desde el nosotros». (Montalbán 1998: 103). Sono illuminanti, a questo proposito, anche le parole di Pena: «La cultura no sólo es ajena a las circunstancias, es decir: el arquitecto, el poeta, el creador es también un ciudadano; y quizás desde esta posición con menos pretensiones sacrales, desde esta retaguardia común, la cultura vuelva a tener sentido en nuestras ciudades. Cuando el artista se reconoce en el Otro, en el habitante de las cosas, puede empezar a cambiarlas porque se ha reconocido no sólo como paciente sino también como agente» (Pena 1994: 88).

10 Anche Bauman sostiene che la storicità abbia un ruolo chiave per la formazione della coscienza cittadina perché la «consapevolezza della propria storicità» genera autonomia e democrazia rifiutando da una parte il mito di un utopistico punto d'arrivo (in questo senso va inteso il desiderio, da mantenere sempre vivo), dall'altra l'essere definiti da un'eredità sacra e intoccabile delle decisioni passate. Se si cedesse su questi punti cesserebbero l'autoriflessione e l'autocritica, mentre «la democrazia è un luogo di riflessione critica, che deriva la propria identità distintiva da quella riflessione» (Bauman 2000: 89).

per il quale propone due soluzioni in apparenza discrepanti, ma che interagiscono da un punto di vista rispettivamente pratico e teorico, entrambi sviluppati nello spazio dei suoi versi. La prima proposta, riprendendo ancora una volta Scarano, vede il personaggio poetico percorrere e vivere la città, che instaura con lui un rapporto ‘complice’¹¹, per renderla lo scenario di una relazione amorosa. La seconda, invece, sulla quale mi soffermerò più a lungo, si fonda sulla possibilità di dialogo offerta dallo spazio della poesia, che in questo modo si afferma come una sorta di nuova sfera pubblica con la quale la società può essere in grado di comprendersi e cessare di autotrammentarsi abbandonandosi all’«inerzia amministrativa» (Habermas 1996: 14), come propongono anche Jürgen Habermas (1999), le cui teorie dimostrano avere uno specifico riscontro nella poesia spagnola dei primi anni della democrazia, oppure Daniel Innerarity (2008).

Rifacendosi ai concetti espressi dai due studiosi è possibile stabilire che cosa si intende per spazio pubblico e perché sarebbe necessario difenderlo, posizione che García Montero assume nei suoi versi (oltre che nei suoi scritti teorici o critici) con convinzione assoluta.

Habermas (1999) ritorna al XVIII secolo per descrivere la nascita del concetto di ‘pubblico’ (intendendo con tale termine tutto ciò che rientra nell’ambito statale), che, insieme all’instaurarsi della società borghese, conduce al consolidamento dello Stato moderno. Riassumendo, nello spazio che si genera tra la società borghese e lo Stato, i cittadini possono trasmettere a quest’ultimo le loro necessità¹². È proprio in questa sfera d’azione garantita ai cittadini che si riconosce la cosiddetta sfera pubblica. Nel corso del tempo, tuttavia, nello spazio pubblico confluiscono sempre più conflitti e interessi prima appartenenti esclusivamente all’ambito privato; di conseguenza la sfera pubblica sembra assumere i tratti di uno spazio destinato alla conflittualità privata¹³. Inoltre, le grandi organizzazioni sociali (per lo

11 Cfr. Scarano 1999b: 207-233. Scarano attribuisce il *gesto cómplice* a García Montero, differenziandolo dal *gesto antagonónico* di Lorca e da quello *paródico* di Ángel González; nella *mirada cómplice* si riassume l’atteggiamento con cui il poeta «dibuja no ya un sujeto frente a la ciudad hostil, sino un ego urbano, una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia. [...] Ya no es el poeta que habla de/a la ciudad sino que la ciudad habla a través de sus bocas humanas» (Scarano 1999b: 210).

12 Sottolinea ugualmente Montero: «El pensamiento ilustrado supuso una apuesta optimista en el deseo de convivencia, cuando convirtió a los individuos en ciudadanos y a la nación en un Estado de Derecho. La relación con los otros dependía de un compromiso común por el que los ciudadanos pretendieron encauzar la alegría individual en una felicidad pública. La identidad dejó así de tener importancia cuando se hablaba de derechos» (2008: 93).

13 Lo afferma anche García Montero quando scrive: «La dignidad personal nació junto a la inquietud por el bien público. Conviene recordar este carácter social de la individualidad moderna, ya en la raíz de su propia constitución ilustrada, porque las costumbres de hoy tienden a fijar en el horizonte de los intereses privados no sólo la moral subjetiva, sino también la propia definición de la libertad individual. Y aunque ahora nos parezca un despropósito, una ofensa al sentido común del neoconservadurismo, la libertad humana fue la consecuencia de una situación y de un proyecto de responsabilidades colectivas» (2008: 35-36).

più private) puntano a raggiungere compromessi direttamente con lo Stato, escludendo di fatto la sfera pubblica. Secondo Habermas queste dinamiche conducono a una «rifeudalizzazione della vita pubblica», comportando anche un indebolimento delle sue funzioni critiche.

Sempre più spesso, inoltre, secondo Innerarity (2008), capita di essere convinti che il dibattito pubblico si costruisca unicamente attraverso le parole e le azioni, mentre si sottovaluta lo spazio fisico in cui esse si manifestano. L'idea di spazio pubblico, infatti, è in stretto rapporto con la realtà cittadina e rimanda all'idea di spazio civico del bene comune, creando dunque un'ampia area semantica che rende la riflessione sulla città uno strumento del tutto adeguato all'analisi delle conquiste, dei problemi e della possibilità della vita comune. Nella città viene reso visibile il patto implicito che fonda la cittadinanza, ma le realtà urbane contemporanee sono da tempo vittima di una serie di processi che mettono in discussione la capacità di promuovere la cittadinanza. Tale trasformazione solleva un interrogativo sul modo di pensare il fenomeno urbano nell'era della globalizzazione, questione che porta Innerarity a domandarsi fino a che punto sia possibile rendere concreto il rapporto tra città e civiltà individuandolo, magari, in alcune aree cittadine privilegiate, per l'appunto lo spazio pubblico. Questo spazio dovrebbe costituire un'istanza di osservazione riflessiva grazie alla quale i membri di una società siano in grado di produrre una realtà condivisa che vada oltre la loro condizione di consumatori, elettori o lavoratori. La sfera pubblica, «l'ambito dell'organizzazione dell'esperienza sociale» (cfr. Negt – Kluge 1979), consente dunque di introdurre processi critici e autoriflessivi, in altre parole processi democratici, come si è già visto affermare anche da Montalbán.

Come Habermas, anche Innerarity sostiene che la sfera pubblica vada sempre più difesa, pur rendendosi conto che il concetto di spazio pubblico a cui si rifà Habermas sia ormai cambiato: la società è differenziata ed eterogenea, gli Stati non riescono più a offrire una cornice stabile per il dibattito e la frammentazione sociale e culturale fa sì che i cittadini non possano più condividere gli stessi valori. Tuttavia un intervento si dimostra comunque necessario perché «senza spazio pubblico in senso stretto, il potere viene assunto come dominazione, lo stato come interprete del controllo sociale e l'opinione pubblica come luogo della dominazione mediatica» (Innerarity 2008: 17). In una sfera pubblica così depauperizzata, l'evento sostituisce l'argomento, lo spettacolo il dibattito e l'immagine la parola, riducendo così il concetto di pubblico a un insieme di «riti di acclamazione» (*Ibidem*).

Date queste premesse, acquistano ancor più spessore le parole di García Montero quando propone il suo pensiero sul potere ideologico ed etico della letteratura:

Parece aceptada, pues, la idea de que el problema de la libertad tiene que ver con el imperio de la iniciativa privada. Y pasa a segundo

plano la defensa de los espacios públicos como lugar de convivencia libre entre todos los ciudadanos, sin distinción de identidades, confesiones o peculiaridades costumbristas. (2008: 56)

Oppure ancora:

Una de mis obsesiones ha sido la relación con los otros que se evidencia en los libros, en los recuerdos estéticos y en el hecho literario. Vivimos una época que ha renunciado a los espacios públicos. Más que en las bellas banderas y en los contenidos de las protestas, el poder ideológico de la literatura descansa hoy en la defensa íntima del espacio público que supone el hecho literario, un pacto entre autor y lector, una cita a la que acuden dos soledades, dos conciencias, para mantener un diálogo. (García Montero 2008: 73)

Delineata perciò la crisi che affronta lo spazio pubblico, si comprende come la città non possa essere rappresentata soltanto come lo sfondo di un'esperienza amorosa, bensì proprio l'amore, insieme al contesto urbano in cui tale esperienza prende forma, si propone come primo tentativo di difesa dello spazio pubblico: nei testi di García Montero la città e la dimensione erotica si presentano come un unico dispositivo che provoca una reazione nel cittadino e sembra quasi che l'io poetico invochi un panteismo erotico – in senso lato – in grado di unire i cittadini in un unico organismo, una massa autogovernantesi che si sottrae alla guida di un ente sconosciuto agli ordini di un mercato mitizzato¹⁴.

Tuttavia, se il sentimento d'amore, soprattutto nella sua dimensione di panteismo erotico, può contribuire a difendere lo spazio pubblico, va trovato e mantenuto un solido equilibrio nel rapporto con la persona amata per non correre il rischio di dissolvere in essa la propria unicità. Lo stesso Montero, sotto l'egida del famoso verso di Cernuda «Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman», afferma che «El yo ve al otro como una amenaza de disolución. Incluso [...] en los poemas amorosos. La poesía erótica contemporánea asume esta lógica de relación negativa con el otro. Acercarse a la persona deseada, implica un miedo a la disolución, el peligro de pérdida de una identidad firme» (García Montero 2008: 95). L'amore, pertanto, si pro-

¹⁴ Nonostante sia ormai superato nell'ambito della psicanalisi, si tratta dello stesso principio esposto da Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* [1921] e che cita direttamente anche Dionisio Cañas nella sua lucida analisi sulla New York poetica: «La masa tiene que hallarse mantenida en cohesión por algún poder. ¿Y a qué poder resulta factible atribuir tal función si no es al Eros, que mantiene la cohesión de todo lo existente? [...] La esencia de la formación colectiva reposa en el establecimiento de nuevos lazos libidinosos entre los miembros de la misma. [...] En la multitud no puede tratarse, evidentemente, de tales fines [instintos eróticos que persiguen aún fines sexuales directos]. Nos hallamos aquí ante instintos eróticos que, sin perder nada de su energía, aparecen desviados de sus fines primitivos» (Cañas 1994: 31).

spetta come uno strumento tutt'altro che semplice da gestire perché, nonostante il sentimento si riveli utile nella difesa della collettività, l'individualità del soggetto viene messa a repentaglio. La sfida risiede dunque nel difendere lo spazio della comunità senza tuttavia perdere di vista se stessi come individui singoli. Identificando proprio nella tematica urbana il discrimine tra la poesia degli anni '40 e quella degli anni '80, anche Octavio Paz riassume tutti gli elementi che caratterizzano la grande città contemporanea in due parole emblematiche per lo status del cittadino contemporaneo: «los otros» (1983). Il grande poeta messicano spiega in questi termini chi sono gli *altri*:

Un ellos que es siempre un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva. [...] El poeta contemporáneo es la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud. [...] El equivalente del poema pastoril es la meditación solitaria en el bar, en el parque público o en un jardín de los suburbios. Nuestra naturaleza es mental: no es aquello a lo que nos enfrentamos sino aquello que pensamos, soñamos y deseamos. Pero la ciudad no es mental; es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina. (vid. Cañas 1994: 41-42)

Come si vedrà, Montero sarà in grado di offrire all'individuo uno spazio con tali caratteristiche e in cui verrà racchiusa anche la sua volontà etica. In tal modo il poeta si auspica di incoraggiare il lettore a riappropriarsi dello statuto di cittadino che gli appartiene¹⁵: «Se respeta al ciudadano precisamente allí donde no existe un credo, donde permanece asegurado un espacio libre, una autoridad pública que respete y equilibre con su neutralidad todas sus convicciones privadas» (García Montero 2008: 57). È in questo senso che andrà letta la poesia urbana di Montero, nella quale i versi racchiudono «palabras con instinto de ciudad» (2003a: 26).

3.1.1. «GRANADA ES UNA ROSA SIN CONTORNO, EL PÉTALO QUE PISAN LA MULTITUD Y LOS DESAMPARADOS»¹⁶

*Granada vive en sí misma tan prisionera, que sólo tiene salida
por las estrellas*
JOSÉ CARLOS CANO

La città a cui García Montero allude più spesso non rientra nello stereotipo della grande metropoli babilonica, non solo per le sue dimensioni e per la configurazione urbanistica, ma anche per la sua antica tradizione rurale.

¹⁵ Il concetto di sgretolamento del senso di cittadinanza è centrale in molti articoli d'opinione scritti da Montero negli ultimi anni a fronte della crisi finanziaria che ha colpito anche la Spagna. Come esempio si può leggere García Montero 2012a.

¹⁶ García Montero 1994e.

La Granada dell'autore, però, si identifica ugualmente con la dimensione urbana generalizzante descritta da Montero in tutta la sua opera, grazie a elementi riscontrabili in qualsiasi città europea contemporanea: piazze, strade, marciapiedi, portoni, semafori, bar e velocità sono *topoi* ormai ben consolidati nella creazione del poeta, così come i centri storici sono poco riconoscibili o, comunque, poco presenti – o vissuti – nei versi.

Trattandosi dell'ambiente natale di Montero è evidente, come sottolinea Scarano (1999b), che la città andalusa sia prima di tutto lo spazio degli affetti e della memoria individuale illustrati con autobiografemi riconducibili a luoghi ed esperienze concrete, come ho già avuto modo di spiegare trattando l'io poetico dell'autore. Scarano approfondisce la dimensione affettiva di Granada individuando nella città l'elemento 'complice' dell'incontro d'amore, conferendole perciò una capacità d'azione rispetto allo statuto di semplice scenario del discorso poetico, tanto che secondo la studiosa argentina è così forte il vincolo erotico da condurre il poeta a fondersi, oltre che con l'amata, anche con la città. Tale fusione tra soggetto e contesto urbano, che Laura Scarano circoscrive appunto all'esperienza amorosa, potrebbe estendersi in realtà al più vasto campo di indagine dell'identità postmoderna e alla percezione dell'io poetico quale 'altro', come ho già potuto illustrare con il commento di alcuni versi di "Sonata triste para la luna de Granada"¹⁷. Quest'ultima chiave di lettura condurrebbe verso il senso profondo di cui sono dotate le città di Montero: è inevitabile, come ricorda Neira, che un poeta formatosi negli anni '80 crei per i suoi versi un'ambientazione cittadina; inoltre, nel caso del poeta andaluso, tale riferimento racchiude un significato etico di cui l'io poetico si fa portavoce, come si vedrà tra breve.

Uno dei primi testi in cui appare il paesaggio granadino è "Aventura en la ciudad cerrada", contenuto nella raccolta *Tristia* (40-41). Anche in questo caso, come succederà in "Sonata triste para la luna de Granada" e come ha giustamente evidenziato Scarano, il vincolo che si crea tra voce poetica ed elemento cittadino è di tipo amoroso o, quanto meno, coinvolge anche il sentimento d'amore che il soggetto prova per il *tú* destinatario del mes-

17 Anche Laura Scarano, nel suo articolo *Ciudades escritas (palabras cómplices)* ha fatto riferimento a questo testo, ma l'autrice ha affrontato soltanto la dimensione amorosa della poesia, affermando che «la cifra del encuentro amoroso se ancla en la ciudad como atmósfera, escenario, marco material pero también afectivo, por eso sus predicados remiten incesantemente a la relación amorosa» (1999b: 223). Dall'analisi del rapporto visuale che il poeta instaura con la città, tuttavia, è emerso che, proprio grazie all'osservazione del contesto cittadino l'io poetico può dialogare con se stesso vedendosi come "altro", così come lo stesso Montero ha affermato in relazione alla possibilità che la città offre al poeta per indagare la sua natura umana: «Y volvemos siempre a la misma argumentación: la comunicación del poeta consigo mismo. Por ello surge la importancia paralela de la ciudad, que no se limita a aparecer como el dentro de la repulsión o del abrazo, sino que se constituye en geografía para el viaje, en una posibilidad de suburbio y bajada a los infiernos. Es mentira, aunque se repita con empeño, que haya que alejarse de ella. La ciudad es el gran viaje de los poetas modernos, su itinerario convertido frecuentemente en paseo. Sólo a través de la urbanidad pueden encontrar su naturaleza» (García Montero 1987b: 16).

saggio, almeno a una prima lettura. Tuttavia, emerge fin dal terzo verso di “Aventura en la ciudad cerrada” un elemento che esula dalla tematica prettamente erotica, per quanto si debba affrontare l’analisi del testo in primo luogo da questa prospettiva, che presto, però, lascia spazio ad altri ambiti:

Ven,
te ofreceré Granada, amor,
llena de muerte
si aceptas el infierno con mi mano.
Descubrirás
sobre su piel de luces escondidas
un paisaje perfecto para el crimen,
la vieja edad del ojo con que miran
las estatuas de mármol,
los móviles que guarda
cada balcón abierto de los suyos.
Ven,
con el último abrazo te entrego la ciudad.

Para la huida
laberintos azules son sus calles,
exactas son sus fuentes
en la persecución,
mientras cada frontera de la ciudad cerrada
se estrecha como un límite
final de la aventura.

Serán ciertas aún
las últimas sonrisas, las últimas caricias
sobre los callejones,
sentirse todavía distintos y encendidos,
como ahora que beso la pólvora en tus labios
con un viejo recuerdo
a lucro y gasolina.

Pero es otro ya el tiempo. Exactas
estas calles también para la muerte,
alhóndigas y aceras
confluirán en la muerte,
debajo de las águilas acechará la muerte
sin sorpresa. Y también los portales
serán todos la muerte.
Como un brazo extendido

yacerá la ciudad a tu regreso, te buscarán
 dormida en un diario,
 ocultarán la broma perfecta de tu lógica,
 se sentirán heridos:
 eran quizá lo mismo
 mercenarios y víctimas,
 sólo gestos distintos en sus ojos.

Oh muerte,
 te ofrezco la ciudad y con ella sus odios,
 a ti te entrego el crimen,
 la última pasión.
 Ven,
 te enseñaré Granada, amor,
 llena de ti,
 y dejaremos juntos
 sobre cada cadáver una última lágrima
 que sonría distante,
 descubierta en la sombra
 como diciendo adiós.
 El largo adiós, amor, que tú sugieres.

Come anticipavo, l'elemento d'amore facilita l'avvicinamento al testo. In particolare, è utile soffermarsi sulla creazione di una sequenza lungo tutta la poesia: *último abrazo* (v. 13), *últimas sonrisas* (v. 22), *últimas caricias* (v. 22), *última pasión* (v. 46) e *última lágrima* (v.51); è evidente che viene comunicata un'amplificazione progressiva relativa all'ambito amoroso, tanto che in questa progressione si può facilmente riconoscere un incontro erotico. L'elemento d'amore, però, è contrassegnato dal ricorrere dello stesso aggettivo (*último*), che perciò sottolinea il carattere iterativo e di gradazione dell'amore collegandolo al tema della fine e, per estensione, della morte, che se dapprima si limita ad aleggiare sui due protagonisti rendendoli consapevoli della fine che sta per sopraggiungere, con la *última lágrima* irrompe nel climax e lo frantuma definitivamente relegandolo al *largo adiós* dell'ultimo verso.

La morte, dunque, collegata all'isotopia della violenza e della persecuzione¹⁸ intesa come impossibilità di comunicazione, si afferma quale autentica protagonista della poesia, tanto da acquisire un significato ambiguo e con-

¹⁸ Oltre alla ricorrenza dell'aggettivo *último*, l'isotopia della morte è racchiusa nei seguenti termini: *muerte* (vv. 3, 29, 31, 32, 34), *infierno* (v. 4), *límite /final* (vv. 19-20), *pólvora* (v. 25), *yacerá* (v. 36), *dormida* (v. 37), *cadáver* (v. 51), *sombra* (v. 53, antitetica, peraltro, rispetto alle *luces escondidas* del v. 6) e *adiós* (vv. 54 e 55). La violenza, incarnata più precisamente in un delitto e nella successiva persecuzione dei colpevoli, è identificabile nei termini *crimen* (vv. 7 e 45), *huida* (v. 14), *persecución* (v. 17), *acechará* (v. 32), *heridos* (v. 39), *mercenarios y víctimas* (v. 41) e *odios* (v. 44).

fondersi addirittura con l'amore. Nella prima strofa, infatti, l'io poetico si rivolge a un destinatario identificato con il vocativo *amor* offrendo in dono Granada¹⁹ e invitandolo a compiere un delitto, mentre la città sembra personificarsi assumendo i tratti di testimone («la vieja edad del ojo con que miran / las estátuas de mármol, / los móviles que guarda / cada balcón abierto de los suyos»). Nella seconda strofa il reato si è già consumato e si prospetta una fuga attraverso il reticolato urbano, che stringe sempre più il cerchio attorno ai colpevoli, forse alla ricerca di consolazione nelle ultime possibilità amorose della terza strofa, mentre la città viene connotata da elementi liminali che convogliano una sensazione di angustia (*laberintos*, v. 15; *frontera*, v. 18; *ciudad cerrada*, v. 18; *se estrecha*, v. 19; *límite / final*, vv. 19-20).

Il v. 28, «Pero es otro ya el tiempo. Exactas», si presenta come la chiave di volta dell'intero testo: con l'improvviso *Pero* iniziale e con l'enjambement in coda al verso il ritmo si spezza, amplificando il cambiamento della situazione prospettato da «es otro ya el tiempo». Da testimone e persecutrice, adesso la città subisce un altro cambiamento in due tempi, affermandosi dapprima come scenario perfetto per la morte («Exactas / estas calles también para la muerte»), pur mantenendo in primo piano alcuni elementi liminali riconducibili al «límite final» della seconda strofa (*aceras*, v. 30 e *portales*, v. 33), per poi trasformarsi in vittima («yacerá la ciudad a tu regreso»). La voce poetica, infatti, adesso offre Granada alla morte con due versi i cui segmenti testuali sono disposti specularmente rispetto ai versi d'esordio della poesia e, perciò, dando luogo a un chiasmo "a distanza" tra due passaggi significativi:

Ven, / te ofreceré Granada, amor, / llena de muerte (vv. 1-3)

Oh muerte, / te ofrezco la ciudad y con ella sus odios (vv. 43-44)

Va notato, però, che l'inversione non avviene soltanto a livello di sintagmi, ma anche a livello semantico: all'amore del secondo verso si contrappone l'odio insito nella città e, per giunta, al vocativo *amor* si sostituisce l'altrettanto antitetico vocativo *Oh muerte*. Scrive Emilio Miró a proposito di questa poesia, considerandola alla luce dell'intera raccolta: «Ahora toda la tristeza anterior [del libro], la soledad y el frío se llaman *muerte* y *ciudad*, reunidas, fundidas, entre el odio y el crimen, en un hermoso, lúcido y melancólico poema de amor, culminación del anterior itinerario amoroso del libro» (Miró 1983: 6). È vero che nel testo la morte e la città si fondono, ma forse è possibile intravedere, proprio a partire dal vocativo *Oh muerte* fino alla fine della poesia, un'ulteriore identificazione tra la morte e l'amore condensata nella

19 È significativo che il dono di Granada implichi anche l'accettazione di una discesa all'inferno («si aceptas el inferno con mi mano»). Trova conferma in questi versi, perciò, l'affermazione che Montero aveva proposto in relazione alla poesia urbana di Baudelaire, in cui l'ambientazione cittadina diventa una possibilità per il poeta di indagare la propria natura e, quindi, anche di scendere agli inferi se si presenta il caso (cfr. Montero 1987b: 16).

sostituzione *muerte* – *ti* che Montero opera tra i versi d'apertura della prima e dell'ultima strofa:

Ven, / te ofreceré Granada, amor, / llena de muerte (vv. 1-3)
 Ven, / te enseñaré Granada, amor, / llena de ti (vv. 47-49)

L'isotopia contenuta nell'ultima strofa costruita attorno al tema della morte (*cadáver*, *última lágrima*, *sombra*, *adiós*) sembra confermare l'identificazione *muerte* > *amor* > *ti*, che si riassume appunto nel *largo adiós* che l'interlocutore suggerisce in chiusura del testo.

Il parallelismo tra amore e morte che si porta a compimento a scapito della città, per così dire, non è un ricorso frequente nella poesia di Montero²⁰, però è significativo e utile per iniziare a rendere più nitidi i contorni urbani quando le città fanno la loro comparsa, visto che si è appena potuto constatare che l'ambiente cittadino non può essere limitato a sfondo di una storia d'amore, perché ricopre un ruolo attivo nella vicenda poetica. Il ricorso al tema amoroso unito all'ambiente granadino viene riproposto in "Sonata triste para la luna de Granada", testo che ho già ricordato ma che occorre riprendere per alcuni passaggi relativi a questa sezione più 'urbana'.

Innanzitutto la città andalusa è descritta con più ricchezza di dettagli rispetto a "Aventura en la ciudad cerrada", a cominciare dal suo inquadramento geografico:

[...]
 esta ciudad antigua y tan hermosa
 que sigue solitaria como tú la dejaste,
 cargando con sus plazas,
 entre el cauce perdido del anhelo
 y al abrigo del mar.
 [...]
 (vv. 8-12)

Fin dalla seconda strofa, però, di nuovo compaiono i riferimenti alla morte relativi in questo caso al fiume che a Granada scorre sotterraneo, il Darro:

[...]
 el cadáver extraño de sus ríos
 que siguen sumergidos
 como tú los dejaste.
 [...]
 (vv. 15-17)

²⁰ In seguito, nella sezione dedicata a New York, si potrà notare in che modo avviene tale parallelismo tra erotismo e morte, in parte costruito anche sulla base di influenze lorchiane.

Un'allusione indiretta alla morte insita nella città si ritrova nella sesta strofa, che riporto di seguito, da leggersi alla luce di un passaggio di *Luna del sur* che potrebbe quasi fungere da involontaria parafrasi, poiché il «borde morado del misterio» che chiude la strofa in questione può essere facilmente riconducibile alla Alhambra descritta da Montero nel libro di prose su Granada.

[...]
 Hemos soñado ya todos los sueños,
 hemos vivido aquí
 donde la historia olvida sus raíles vacíos,
 donde la paz es negra y se recoge
 entre plazas cerradas,
 sobre tabernas viejas,
 bajo el borde morado del misterio.
 [...]
 (vv. 31-37)

Scrive infatti Montero in *Luna del sur*: «Mi primer recuerdo de la Alhambra tiene que ver con el agua y con la muerte. [...] Es verdad que Granada, como escribió García Lorca, tiene el corazón pasado por el punzón oscuro de las aguas. Y es verdad que la Alhambra está encerrada en la muerte» (1992: 27). Il passaggio in cui si può intravedere un più forte collegamento con la poesia in questione, però, è il seguente: «Bajo la Alhambra flota la muerte, con ojos teñidos de un verde pacífico, recordándonos que los sueños son divinidades que necesitan distancia» (García Montero 1992: 28); come scrive qualche verso più avanti in “Sonata triste...”, infatti, e come già ho avuto modo di ricordare, «Verdes en el cansancio / de todas las esquinas / esta ciudad me mira con tus ojos de musgo» (vv. 93-95).

Dalle strofe appena citate, inoltre, emerge un altro dettaglio su cui è bene soffermarsi, ovvero l'immagine della piazza, che nel testo viene reiterata anche in una terza occasione, ma sempre connotata da un'isotopia riconducibile al campo semantico della desolazione e divenendo perciò la metonimia di una città ripiegata su se stessa²¹. Per quanto in questa poesia si tratti soltanto di brevi cenni, in realtà la creazione letteraria di tale spazio pubblico sarà fondamentale per la comprensione della dimensione urbana di Montero. La piazza dovrebbe fungere da luogo della comunicazione per eccellenza, visto che si tratta di uno spazio aperto e pubblico, oltre a

²¹ Per maggiore chiarezza riporto i passaggi in questione, nonostante abbia già citato i primi due nel corpo del testo: «que sigue solitaria como tú la dejaste, / cargando con sus plazas, / entre el cauce perdido del anhelo / y al abrigo del mar» (vv. 9-12); «donde la paz es negra y se recoge / entre plazas cerradas, / sobre tabernas viejas, / bajo el borde morado del misterio» (vv. 34-37) e infine «bajo las cruces frías de las plazas, / ancianas sombras negras paseaban / sosteniendo en las manos / nuestra supervivencia» (vv. 75-78).

essere «el centro neurálgico y/o geográfico de una ciudad, de una determinada área dentro de la gran urbe, el corazón donde confluyen o desde donde parten las principales calles o arterias» (Muñoz Carrobles 2010a: 87). Ricorda Bauman che «è nei luoghi pubblici che la vita urbana, in ciò che la contraddistingue da altre forme di comunanza (*togetherness*) tra gli uomini, raggiunge la sua espressione più piena» (2008: 81)²². Tuttavia, le piazze di “Sonata triste...”, oltre a essere connotate da termini riconducibili alla desolazione e all’oppressione, come già accennato (*solitaria, cargando, cauce perdido, la paz es negra, cerradas, viejas, morado, cruces frías, ancianas sombras negras*, senza dimenticare che tutto il testo si dipana sotto il titolo “Sonata triste...”)²³, sono costrette e chiuse contrariamente alla loro natura di spazio aperto e di libera circolazione delle idee o, più semplicemente, dei cittadini.

Altri versi, come «Hemos soñado ya todos los sueños» e «donde la historia olvida sus railes vacíos», oltre ad alcune strofe successive in cui Granada è più storicamente connotata, rivelano che in realtà lo spazio pubblico granadino non offre la possibilità di comunanza e comunicazione auspicabile in una città.

Scrive poi Montero:

[...]
 Alguna vez soñamos
 con un mundo distinto:
 era cuando el imperio perdido del azúcar
 y llegaban viajeros
 al calor de la industria.

22 In un altro studio il sociologo approfondisce la questione della piazza recuperando il concetto classico di *agorá* e individuando in essa il collegamento tra la sfera pubblica e quella privata della comunità: «La distinzione tra sfera privata e sfera pubblica ha origini antiche: risale all’*oikos* greco, la famiglia domestica, e all’*ecclesia*, il luogo della politica, dove si affrontano e si risolvono le questioni che riguardano tutti i membri della *polis*. Ma tra l’*oikos* e l’*ecclesia* i greci situavano una terza sfera, quella della comunicazione tra le prime due: la sfera il cui ruolo maggiore non era quello di tenere separati pubblico e privato e di salvaguardare l’integrità territoriale di ciascuno, ma di assicurare un traffico fluido e costante tra l’una e l’altra. Quella terza sfera intermedia, l’*agorá* [...], collegava e teneva uniti i due estremi. Il suo ruolo era sociale per una *polis* veramente autonoma, fondata sulla vera autonomia dei suoi membri. Senza l’*agorá*, né la *polis* né i suoi membri avrebbero potuto conquistare, e tanto meno conservare, la libertà di decidere il significato del proprio bene comune e ciò che doveva essere fatto per raggiungerlo. [...] Ci sono due modi di attaccare l’*agorá*, metterne in pericolo l’integrità e distorcerne, o comunque indebolirne il ruolo, con l’effetto di ridimensionare l’autonomia della società e dei suoi singoli membri» (Bauman 2000: 91-92). Come si vedrà, la poesia urbana di Montero si inserisce proprio nello spazio tra pubblico e privato proponendosi come una sorta di *agorá*.

23 In questi termini si può notare, inoltre, una certa uniformità cromatica che tende verso l’oscurità e, come afferma Rosalba Campra, «las imágenes luctuosas de la oscuridad [...], del frío [...], niegan al espacio urbano la condición de plenitud: la saturación lo ha transformado en un vacío. El vacío del desamparo, de la falta de abrigo, es decir, de aquellos peligros que la ciudad trataba de exorcizar en su acepción primordial de “agrupar” y “humanizar” señaladas por el diccionario» (Campra 1994: 29).

Las calles se llenaron de motores rugientes
y la frivolidad
como una enredadera brillante por los ojos
nos ofreció de pronto
templada carne, lámparas de araña.

[...]

Aquí
no tuvimos batallas sino espera.
La guerra fue un camión que nos buscaba,
detenido en la puerta,
partiendo con sus ojos encendidos
de espía
y al abrigo del mar.
Más tarde
entre canciones tristes de marineros rubios
todo quedó dormido.
De balcón a balcón
oímos la posguerra por la radio,
y lejos,
bajo las cruces frías de las plazas,
ancianas sombras negras paseaban
sosteniendo en las manos
nuestra supervivencia.

Miguel Ángel García (2002: 97) spiega in riferimento alla prima delle strofe riportate che la produzione della canna da zucchero aveva consentito l'affermazione di un'agiata borghesia granadina – descritta dal poeta prendendone le distanze – la cui crescita e presenza egemonica è stata talmente imponente da condurre, oltre che a nuove mode, anche a cambiamenti urbanistici consistenti, primo fra tutti la costruzione dell'arteria corrispondente all'odierna Gran Vía. Nella strofa riportata immediatamente dopo, nonostante il preciso riferimento alle persecuzioni avvenute durante la guerra civile, la protagonista è sempre la Granada del dopoguerra in lotta per conquistare il suo futuro. Sultana Wahnón, nonostante intraveda in questo passaggio un'allusione concreta alla Rivoluzione del 1917, osserva che «la realidad descrita por el poeta resulta ser, así, esa parte del mundo que, tras la línea divisoria marcada por la revolución proletaria en la historia contemporánea, se ha quedado del otro lado» (1984: 65). Ancora una volta risultano chiarificatrici le parole di *Luna del sur*, non tanto per il riferimento autobiografico, che si è ampiamente dimostrato non essere del tutto adatto all'interpretazione della maggior parte dei versi di Montero, quanto perché

lo stesso sentimento insito nelle pagine in prosa dedicate a Granada era già stato convogliato in questa poesia scritta circa dieci anni prima²⁴. In particolare, i versi «Aquí / no tuvimos batallas sino espera» (vv. 62-63), soprattutto se accostati a «somos de una ciudad / cargada de paciencia» (vv. 23-24), «Hemos soñado ya todos los sueños» (v. 31) e «Alguna vez soñamos / con un mundo distinto» (vv. 38-39), trovano un riflesso parafrasato nel seguente passaggio di *Luna del sur*:

Siento [...] un extraño divorcio entre la palabra Granada y esa imagen que reproducen las postales y la mirada boba de los turistas. [...] Después aprendí que los hombres tienden a apasionarse con lo que no tienen, el reino de sus mitos prestigiosos, para ocultar la mediocridad de lo que tienen, la vulgaridad de sus calles verdaderas. Mi visión de la ciudad es más humilde, quizá porque enseguida tuve conciencia de que mis mitos suelen ser más hostiles que la impura realidad. Siguiendo un destino romántico, no he tenido suerte con mis sueños, estoy llamado a ver sus miserias, pero soy incapaz de renunciar a ellos. Sólo renuncio a sus miserias y sé que es mucho más cómodo cortar por lo sano. En Granada uno aprende a esperar, a desesperar y a definir los lados positivos de la desesperación. (García Montero 1992: 13-14)

La sensazione di torpore e di rassegnazione che pervaderebbe Granada trova conferma in due brevi strofe che recuperano il tema d'amore, più trascurato in questo testo rispetto a "Aventura en la ciudad cerrada". Recitano i versi in questione:

[...]
Somos de una ciudad
cargada de paciencia,
que no conoce el sueño de los invernaderos,
ni ha vivido la extraña presencia del amor.

Como pequeñas venas
los comercios esperan para abrirse mañana
y el deseo no existe
más allá de la luna de los escaparates.

(vv. 23-30)

²⁴ Ricordo che "Sonata triste para la luna de Granada" è compresa nella raccolta *El jardín extranjero*, del 1983, mentre *Luna del sur* risale al 1992, anche se i suoi capitoli sono stati pubblicati singolarmente sul *Suplemento de Artes y Letras* della rivista granadina *Ideal* tra il 10 novembre 1989 e il 22 giugno 1990.

In queste strofe sono soprattutto due i passaggi da prendere in speciale considerazione: «ni ha vivido la extraña presencia del amor» e «el deseo no existe / más allá de la luna de los escaparates». Può essere d'aiuto nell'analisi di tale passaggio il profondo studio in cui Eugenio Trías (2005) analizza i concetti di produzione e desiderio nell'ambito cittadino; il filosofo catalano spiega che quando la città, il riferimento spaziale obbligato del poeta postmoderno, è soggetta a un mero principio produttivo – quale è il caso della Granada profilata in questa poesia di Montero – e non è più mediata da alcun principio amoroso, si infrange il legame tra *eros* e *poiesis* e si genera il desiderio. Quest'ultimo, tuttavia, non essendo mediato né soddisfatto dall'ambito produttivo cittadino, perde anche il proprio vincolo con l'oggetto a cui tende, che quindi apparirà come eternamente assente e separato:

Si può dire a rigor di termini che i concetti moderni di Desiderio e di Produzione sono stati impostati a partire da [una] previa scissione empirica. Sono il fondo ideologico di un'esperienza in cui la sintesi platonica di Eros e Poiesis è stata distrutta, e si è configurata una doppia sfera separata: sfera privata dell'amore, sfera pubblica della produzione; [...] area soggettiva del desiderio, area oggettiva della prassi produttiva. I pensatori e i poeti più lucidi e responsabili della modernità cercano, tuttavia, di ripristinare detta sintesi ma, dovendo partire dall'esperienza di una scissione, si vedono obbligati a presentarla come compito futuro, come idea regolativa dell'azione, come utopia concreta, come sogno razionale (come per esempio Marx o Nietzsche). (Trías 2005: 22-23)

Il ricongiungimento tra anima e città, traslate da Trías nei concetti di *eros* e *poiesis*, potrà avvenire, secondo il filosofo, cedendo a un estetico «impulso verso la bellezza» (2005: 24) che sia in grado di far fronte a «una produttività priva di orientamento, lasciata in balia di produrre sempre più e di riprodursi» (*Ibidem*). Ecco dunque che la proposta poetica (e artistica) di Montero, assimilabile a uno di quei «pensatori e poeti più lucidi» a cui allude Trías, può assumere la funzione di ricongiungere le due sfere separate dalla produzione.

Questo auspicio, che Montero estende a tutta la città, potrebbe risiedere anche in un altro passaggio del testo, individuabile nello specifico nella strofa finale, alla quale il poeta prepara il lettore disseminando nella poesia alcune scelte semantiche precise. Nello specifico, approfitto una seconda volta della citazione sopra riportata di Diego Muñoz Carrobes, che in riferimento alla piazza usa il felice verbo «confluyen», per porre l'attenzione sulle connotazioni acquatiche che vengono attribuite alla Granada di Montero nel testo poetico in esame. Qui, infatti, le strade possono essere *abordadas* (v. 7),

le piazze si trovano «entre el cauce perdido del anhelo / y al abrigo del mar» (vv. 11-12), il fiume sotterraneo è l'oggetto poetico della seconda strofa (vv. 15-17) e la poesia si chiude con una suggestiva similitudine cosmica che recita

y así,
 como una ola,
 entre la nube abierta de todos los suburbios,
 esta ciudad se rompe sobre las alamedas,
 bajo los picos últimos
 donde la nieve aguarda
 que suba el mar, que nazca la marea.

Secondo Miguel Ángel García quest'ultima immagine potrebbe rappresentare un rimando al mare lorchiano quale orizzonte di libertà che Granada non possiede. È lo stesso critico, però, ad affermare che sarebbe più plausibile intendere il riferimento marino come la speranza di una marea umana proveniente dalla periferia a ravvivare la città, in modo che questa possa liberarsi dallo stato di torpore che la caratterizza dai tempi del dopoguerra (cfr. 2002a: 100-101) e, aggiungo, alla luce del pensiero di Trías, riconquistare il proprio desiderio per riconciliare la sfera affettiva con quella produttiva.

Le medesime connotazioni acquatiche attribuite alla cittadina andalusa sono riproposte in *Luna del sur* proprio nello stesso capitolo, «Calle Lepanto», sopra citato per illustrare il peculiare sentimento di *desesperación* che dal punto di vista di Montero pervade Granada. «En aquella cubierta», l'insieme di case della *calle Lepanto* in cui il poeta è cresciuto, assimilate alla coperta di una nave, «salpicaba todos los días el oleaje de la urdimbre ciudadana [...]. En este tipo de calles, envueltas ahogadamente por la espuma social del centro, uno aprende a escuchar el rumor de las ciudades» (1992: 11-12). Riprendendo un altro capitolo del libro di prose, inoltre, e cioè quello in cui Montero menzionava la Alhambra, non solo l'isotopia della 'liquidità' è mantenuta in collegamento con l'ambito urbano, ma viene anche approfondita proprio in relazione alla desolazione e alla capacità di sognare che i granadini di "Sonata triste..." sembrano aver perduto. In particolare, scrive García Montero che la Alhambra «tiene el perfil de una metáfora» (1992: 27) perché dalla sua posizione incombe sulla città evocando altri significati e un tempo ormai trascorso, facendo provare a chi la contempla «la nostalgia de un sueño robado que se anega y se hace inconsciente para seguir hiriendo en la profundidad de los aljibes personales» (*Ibidem*). Se qualcuno volesse provare a decifrare questa metafora, continua il poeta, scoprirebbe soltanto «un espejo, agua estancada, y en él la sombra de su propia impotencia, la certeza de que todo es transitorio, mentira inventada para colgar en las alturas del cielo, sin posible cercanía, sobre las calles que se atarean y

se retuercen en la única realidad» (1992: 28)²⁵. Granada ha compreso e a sua volta incarnato e trasmesso ai suoi abitanti il senso profondo della metafora della Alhambra e infatti Montero scrive che

su luz cae como una forma de sabiduría, como una compañera de corazón gastado, y al final de los silencios resulta fácil congeniar con ella, porque argumenta sobre las pérdidas desde su propia experiencia y vive en una metáfora vigilante, encerrada día a día, hora a hora, con sus cinco siglos de derrota. [...] En esta ciudad tomada, territorio de otoños sinceros y definitivos, patria de muchas derrotas, se aprende a estar en posesión de la melancolía, y la melancolía es siempre más justa que la verdad. (García Montero 1992: 29)

Un'atmosfera simile viene riproposta in alcune delle terzine a rima incatenata di "Espejo, dime" (*Rimado de ciudad*), già analizzato in relazione agli autobiografemi che Montero inserisce nel testo. In questo caso, infatti, Granada viene presentata esplicitamente come città natale del poeta, ma è interessante notarne la caratterizzazione:

[...]
Año cincuenta y ocho. Vine al mundo en Granada.
Mi carácter se hizo bajo una luz hendida

de calle estrecha, plaza, iglesia y campanada.
Pero ya la posguerra y el sueño provinciano
sufrían en los barrios la primera cornada

y crecí en la partida del constructor urbano,
barajadores, juego, apuestas y descarte,
edíles consentidos, juramentos en vano.
Esta ciudad ambigua me ha educado en el arte
de pasar mucho tiempo bajo la misma luna,

25 In un testo della raccolta *Completamente viernes* verrà riproposto l'accostamento acqua – morte – Granada, ma mi limito a citarne soltanto i passaggi significativi poiché il componimento si costruisce attorno a una riflessione sulla morte e la città non ha la preponderanza che invece possiede nei testi analizzati in queste pagine. Scrive Montero: «Si alguna vez las aguas se retiran, / comprenderé el vacío, / conoceré la muerte sin disfraces. // [...] Era entonces Granada / la ciudad que se duerme en un vaso de agua, / los álamos que caben en la mano de un niño, / el corredor que lleva a un sacerdote muerto» ("La muerte", *Completamente viernes*, p. 99). A proposito della possibile identificazione tra l'amore e la morte sopra citata, vale la pena riportare un'altra strofa della poesia "La muerte" in cui tale identificazione viene resa esplicita: «La muerte y el amor / son tareas del cuerpo, / caminos diferentes / que llevan a lugares parecidos, / faros que nos persiguen en busca de una fecha / y que al llegar nos quitan / autoridad en nuestra vida» (García Montero 1992: 102).

tal vez porque se vive de vuelta en cualquier parte,

tal vez porque no estuve jamás en parte alguna.

[...]

No dudaré del mundo. Sólo me lo imagino
como una superficie de tintas. El dilema
es saber si los hombres controlan su destino

igual que se controlan los versos de un poema.

(vv. 5-16 e 28-31)

La luce²⁶ con cui Montero avvia la descrizione di Granada è la stessa che è stata proposta in *Luna del sur* nell'ultimo dei passaggi menzionati; i termini scelti dal poeta per connotare il paesaggio urbano – *bajo, hendida, estrecha* – generano una lieve sensazione di angustia nella quale la luce sembra dover trovare uno spiraglio o quasi una via di fuga, come sembra suggerire il climax con cui il verso «calle estrecha, plaza, iglesia y campanada» accompagna verso l'alto lo sguardo immaginario del lettore. Granada, scrive Montero, è una città «triste y nostálgica, hecha con luz de otoño, encerrada en una oscura intuición de la dicha» (1992: 28)²⁷. Tale *intuición de la dicha* si profila appunto come il criterio a cui Granada affida la sua crescita, visto il

26 In *Almanaque de fabulador* García Montero recupera il tema della luce e lo collega ancora all'ambito cittadino, ma questa volta addentrando nelle pieghe insidiose del consumismo dozzinale incarnato in un piccolo supermercato di quartiere. Il testo – una delle *columnas periodísticas* che Montero ha scritto per *El País Andalucía* tra il 1995 e il 2001 e poi raccolte nel libro – si chiude con la desolante immagine del supermercato addobbato con le luminarie natalizie, pur sempre luci, e poi assimilato alla grottesca immagine delle turiste nordiche che in Spagna si travestono da gitane. Tuttavia, stabilendo un collegamento con il contesto granadino appena descritto, è utile notare come si apre questo capitolo, significativamente intitolato *Luz de otoño*: «La luz tiene la culpa de muchas cosas. [...] La luz parece símbolo de lo que ocurre en los pasadizos secretos de los corazones, se ofrece a los poetas para que definan la felicidad como un un día armonioso de primavera y el fracaso como un escalofrío turbio semejante al cielo de diciembre. Pero no se limita a su papel metafórico, porque le gusta decidir, esclavizar a las personas por el procedimiento sigiloso de las infiltraciones y la posesión. La luz se almacena en el fondo del alma hasta que un simple reflejo colma el vaso y los humores se desbordan sin pudor» (2003c: 175). Nello stesso volume, peraltro, Montero approfondisce il sentimento di desolazione granadina prendendo in considerazione, per amplificarlo, addirittura la patrona della città: «Granada no tuvo suerte con el nombre de su Virgen. Angustias es una palabra de dolor, de humillación, de gente derrotada, de lluvias cobardes y corazones que han renunciado a la felicidad. Los días como sufrimiento, los almanques y los bares, el amor, las plazas y el futuro como valles de lágrimas. Siempre que pienso en la posguerra española, siempre que un libro o una película me llevan al miedo de los años cuarenta, a la desesperada rutina de los cincuenta, no puedo evitar acordarme de la Procesión de las Angustias, ese desfile de tristeza que le sirve a Granada para vestirse de otoño» (2003c: 148-149).

27 Prosegue poi Montero sempre in riferimento alla luce granadina: «Otras ciudades esperan el sol, se dibujan en la claridad, en la palabra fácil y en una primera impresión hospitalaria. Granada, luna del sur, prefiere la noche, necesita tiempo para tensarse» (*Ibidem*).

collegamento semantico dei termini *partida*, *barajadores*, *apuestas* e *descarte*, tutti riconducibili al gioco di carte.

Tuttavia, nonostante queste premesse, nelle strofe di “Espejo, dime” si può intravedere una certa speranza che il poeta ripone nella società, ed è importante sottolineare che tale positività viene creata ricorrendo alla similitudine della scrittura poetica: gli ultimi quattro versi riportati sono costruiti su una correlazione che l'autore stabilisce tra l'artificio della scrittura e quello che, in ultima istanza, costituisce la società. Se quest'ultima, come la poesia, è un artefatto allora si può intervenire su di essa e modificarla o controllarla come se fosse un prodotto letterario. È lo stesso pensiero che Montero espone in uno dei saggi di *Aguas territoriales*, in cui afferma: «Corregir un manuscrito, inventar un verso, decidir el argumento de una novela, son operaciones que pueden seguir manteniendo su significación histórica: la voluntad que tiene el ser humano de intervenir en el mundo y decidir moralmente sobre su futuro» (García Montero 1996: 62).

Anche in *Diario cómplice* Granada fa la sua comparsa, ma in questa occasione si emancipa da scenario desolato della mancanza di sogni e speranze dei cittadini, pur mantenendo la condizione di ambiente ostile dell'incomunicabilità e dell'assenza. Così recita uno dei pochi componimenti della raccolta in cui si esplicita il nome della città andalusa:

Me persiguen
 los teléfonos rotos de Granada,
 cuando voy a buscarte
 y las calles enteras están comunicando.

Sumergido en tu voz de caracola
 me gustaría el mar desde una boca
 prendida con la mía,
 saber que está tranquilo de distancia,
 mientras pasan, respiran,
 se repliegan
 a su instinto de ausencia
 los jardines.

En ellos nada existe
 desde que te secuestran los veranos.
 Sólo yo los habito
 por descubrir el rostro
 de los enamorados que se besan,

con mis ojos en paro,
 mi corazón sin tráfico,

el insomnio que guardan las ciudades de agosto,
y ambulancias secretas como pájaros.

(IX, «Libro II», 1987a: 74)

Com'è evidente, si ritorna alla città quale *locus* dell'amore, vista anche la natura di cronaca amorosa di *Diario cómplice* che si è potuta apprezzare in queste pagine. Granada, però, è sempre ostile, a cominciare dai suoi telefoni rotti che perciò impediscono la comunicazione e che, oltretutto, *persiguen* la voce poetica. Per giunta, mentre il soggetto subisce l'incomunicabilità dello spazio in cui vive, le strade cittadine sembrano farsi beffe di lui perché, loro sì, *están comunicando*, ma il messaggio che trasmettono è l'assenza della persona amata. L'ostilità si produce anche nei confronti del tu, forse con un'intensità ancora maggiore visto che *te secuestran* implica anche una sfumatura di violenza; a sequestrare il destinatario del messaggio, però, è la stagione estiva: il mare è presente anche in questa poesia, ma come luogo di villeggiatura nel quale il *tú* viene costretto, e che perciò tiene lontani i due protagonisti dei versi, mentre il soggetto è in balia di una città viva i cui elementi suscitano in lui un sentimento di angustia dovuto proprio alla distanza. Le scelte lessicali della seconda strofa, *sumergido, prendida, se repliegan, ausencia*, convogliano tale sensazione di chiusura e prigionia e la amplificano con l'enumerazione verbale «*pasan, respiran, / se repliegan*» che confluisce nello spazio chiuso e molto ben delimitato dei giardini. Si assiste, pertanto, alla riproposizione del *topos* rinascimentale dell'universo in armonia che rispecchia lo stato d'animo del poeta, anche se nel testo in esame tale motivo viene capovolto a favore del disordine urbano, indice intimo della sofferenza del soggetto (cfr. Andújar Almansa 1990)²⁸. Come si è già visto in altri testi di Montero, infatti, mentre Granada vive un processo di personificazione (le strade comunicano, i giardini *pasan, respiran* e *se repliegan*, l'intera città soffre d'insonnia), l'io poetico subisce una sorta di urbanizzazione che lo dota di *ojos en paro* e di un *corazón sin tráfico*, come se il *colapso urbano* avvenisse dentro di lui.

La città andalusa riacquisisce un vero e proprio ruolo da protagonista solo nella raccolta *Vista cansada*, lasciando spazio nei libri precedenti a uno scenario a volte madrileno, a volte anonimo e marcatamente babilonico. Sono di quest'ultima raccolta i due testi già analizzati "Preguntas cruzadas", in

28 Anche la studiosa María Ángeles Naval individua nella raccolta un frequente ricorso ai *topoi* della presenza e dell'assenza dell'amata, tanto da consentirle di leggere *Diario cómplice* alla stregua di un canzoniere petrarchista: «Tenemos poemas en presencia y en ausencia de la amada. Y, como los cancioneros petrarquistas de Garcilaso y Herrera, el libro acaba convirtiéndose en un canto o lamento de la soledad, más dolorosa porque se conoció otro estado. Los encuentros amorosos se alternan con poemas de distancia o de ausencia definitiva del amor. Todo, amor y desamor, en un paisaje también ideal, una ciudad que puede tocarse con las manos y dibujarse desde la sombra amena o cobijo que proporciona el domicilio, desde la ventana de la habitación del amor, ciudad que se extiende abajo y a lo lejos, como el mar, el otro paisaje del *Diario*» (1994: 10-11).

cui il soggetto poetico collega la sua identità presente e passata agli scenari delle città in cui ha vissuto, dopo essersi sdoppiato in seguito a una discesa in metropolitana, e “Ciudad nativa”. Come ho potuto illustrare in precedenza, si tratta di due poesie in cui l’io poetico risulta talmente estraniato da sé dopo un processo di osservazione da arrivare a riporre la sua identità e addirittura la sua fisionomia nella città che lo accoglie²⁹. Se, da una parte, l’identificazione tra la voce poetica e il contesto urbano è così intensa da dissolvere la distanza tra soggetto e oggetto, d’altra parte la città subisce un processo di personificazione che mina l’attività e il protagonismo dell’io poetico, da parte sua sempre più urbanizzato. Tuttavia i due testi, posteriori di quasi vent’anni rispetto alle prime messe in scena poetiche di Granada, si caricano anche di una connotazione temporale nostalgica e la città andalusa diventa il luogo in cui l’identità del poeta, sebbene deformata, trova un nucleo di appartenenza. In particolare, sono significativi i versi su cui mi sono già soffermata a proposito dello scambio di sguardi tra il sé del presente e il sé del passato

Bajo por la escalera mecánica del metro,
busco los arrabales del pasado
 (“Preguntas cruzadas”, 2008: 21)

In primo luogo, è presumibile che l’io poetico collochi l’enunciazione in un luogo diverso da Granada poiché la città andalusa non possiede la metropolitana. Al di là di questo dato puramente urbanistico, come ho potuto accennare, il movimento di discesa e di risalita del soggetto gli permette di incrociarsi nel tempo riflettendo sulla sua identità. Adesso, però, addentrandosi in un’analisi degli elementi urbani della poesia di Montero, occorre soffermarsi sul sostantivo *arrabales*, a cui il poeta ricorre soltanto in un’altra occasione in tutta la sua opera (per la precisione, nei versi «al caminar un día / sobre los arrabales de la Historia» 2003a: 60). In relazione a tale sostantivo è illuminante, ancora una volta, la spiegazione di Rosalba Campra (1994), che specifica che il termine *arrabal* è uno dei più frequenti nei testi del tango – genere a cui, ricordo, la *otra sentimentalidad* deve parecchia della sua ispirazione iniziale – per indicare situazioni di equilibrio precario e in cui il soggetto si trova al limite tra centro e periferia, l’*arrabal*, per l’appunto. Tali spazi, assimilabili a qualsiasi muro, angolo, marciapiede, portone, insomma, a qualunque punto che divide e al tempo stesso invita a una convergenza, si propongono come metafore spaziali di un’esistenza liminale e di intensa crisi del soggetto. È significativo, dunque, che Montero ricorra al termine *arrabal* coniugandolo con situazioni del passato che sembrano irre-

²⁹ «Adiós / pregúntale a los ríos de Granada / por mis labios de hoy, / y que el murmullo del balcón / te dé noticias últimas del viento / de la calle Lepanto» (“Preguntas cruzadas”, 2008: 21).

cuperabili e che, nonostante la profonda nostalgia e senso di smarrimento suscitati («Busco», ma anche «caminar un día / sobre los arrabales» genera l'immagine di un equilibrista), garantiscono quantomeno un luogo sì liminale, ma fuori dal tempo, dalla Storia e a questo punto anche dallo spazio, in cui potersi interrogare sulla propria identità³⁰. Nonostante Campra riscatti comunque l'*arrabal* dotandolo anche di un'accezione positiva legata all'ambiente campestre³¹, nel caso di Montero questo spazio ha una forte connotazione nostalgica, che anche Campra illustra, in generale, in questi termini:

También, sin duda, entra en juego aquí el poder idealizador de la nostalgia: el arrabal que el tango representa se sitúa en una borrosa zona del pasado. Un espacio de la memoria, pues, sospechosamente igual a todos los paraísos perdidos, por definición inocentes (tanto si se trata del campo como de la ciudad premoderna: las dos mitificaciones que ya hemos señalado). (1994: 31)

Se l'*arrabal* si afferma come spazio di autenticità in cui l'io può entrare in contatto con se stesso, allora può passare da essere considerato come area periferica a unico punto autentico dell'ordine riconoscibile, ma troppo distante, tra la periferia e il centro cittadino, che, «a pesar de la precisa geometría que dibujan sus calles, se constituirá entonces en imagen del caos: la peligrosa indiferenciación, la absorción en la nada» (Campra 1994: 31).

In *Vista cansada*, inoltre, l'intera terza sezione, intitolata «La ciudad que no quiso ser palacio» viene dedicata a Granada. Si tratta di undici testi che condensano esperienze facilmente riconducibili ad autobiografemi dell'autore empirico³² e in cui la città viene presentata con le stesse connotazioni che l'hanno caratterizzata in tutta la produzione di Montero, così come compaiono elementi nostalgici riproposti con la medesima essenza limina-

30 Come afferma Dionisio Cañas, i poeti della transizione trovano difficilmente un riferimento spaziale in cui rifugiarsi e, se ci riescono, è un luogo transitorio in cui poter garantire spazio alle uniche cose che sono certi di possedere, il proprio corpo, l'immaginazione e il desiderio: «el referente principal de las últimas décadas [70 - '80] es el cuerpo, el deseo, la imaginación. [...] Nos hemos quedado sin alma y sin paraísos» (1994: 43).

31 «El problema de fondo, sin embargo, reside en el punto de referencia según el cual el arrabal se define como borde. Se trata de una referencia por lo menos doble, ya que si esta zona marca el fin de la ciudad, es verdad que también se confunde con el comienzo del campo [...]. Y así, tal vez como un resabio del valor positivo adjudicado a la naturaleza, el arrabal encuentra una definición consoladora como espacio de la autenticidad» (Campra 1994: 30).

32 In «Defensa de aquella amistad», in particolare, si può riconoscere facilmente la Granada degli anni in cui emerge la *otra sentimentalidad* e non lasciano dubbi i riferimenti specifici ai compagni di Montero, come Javier Egea, «Cuando Javier venía escondido de su risa», il maestro Juan Carlos Rodríguez, «Juan Carlos, el teórico, descubría dos versos / en los malos poemas y en las buenas canciones», Álvaro Salvador, «Álvaro deshojó los ritos del futuro / y la palabra hoy» o Juan Vida, «Juan tenía en sus ojos / el olor a pintura que necesita un sueño». Il tutto, descritto sullo sfondo di Granada, «Ciudad de los olvidos, la fábrica del Sur / conmigo vas, mi corazón te lleva» (63-64).

le posseduta dall'*arrabal*³³. L'atteggiamento interrogativo del poeta, derivante appunto da un senso di smarrimento spaziale che però si vuole fronteggiare, si riassume alla perfezione nel breve testo "Dudas" (2008: 60):

Vas a ser un perdido.
No me importa.
Me parece más triste
no saber dónde estoy.

3.1.2. MADRID, CITTÀ AEREA DI TRANSIZIONE

*Allí donde se cruzan los caminos,
donde el mar no se puede concebir,
donde regresa siempre el fugitivo,
pongamos que hablo de Madrid.*
JOAQUÍN SABINA

Stabilendo un parallelismo con la biografia dell'autore empirico, molti critici hanno visto in *Habitaciones separadas* l'inaugurazione di una nuova fase poetica che coinciderebbe con l'inizio della relazione di Montero con Almudena Grandes e con il conseguente trasferimento del poeta a Madrid. In effetti, la capitale spagnola si afferma come ulteriore ambientazione per i versi di Montero proprio a partire dalla raccolta del 1994, anche se l'ingresso della città tra le pagine avviene quasi in sordina e, almeno in un primo momento, proponendosi come emblema di uno spazio che si oppone a quello originario di Granada. La città andalusa appare distante, mentre il soggetto sembra addentrarsi guardingo tra le vie di Madrid e vivere un'esperienza di transizione, amplificata dalle vesti di viaggiatore con cui l'io si mostra fin dalla prima sezione della raccolta, intitolata appunto «Las razones del viajero».

La nuova città in cui il soggetto poetico si sposta fa capolino nella poesia "Ciudad" (1994a: 25-26); è presumibile che si tratti di Madrid, ma per il momento l'attenzione, più che sul punto d'arrivo, viene posta sul punto di partenza dell'itinerario poetico, ancora una volta mantenuto anonimo ma identificabile con Granada. L'esperienza urbana estrania il soggetto, che sente di non appartenere allo spazio che sta abitando, o meglio percorrendo,

33 Così accade con le spalle dell'io poetico: «En los hombros de aquel muchacho recorrido / por el viento del mundo, / que se lo lleva todo / que todo se lo lleva menos al cazador, // y menos la piedad, una sombra callada / detrás de la belleza, una sombra que junta / mis últimos poemas y mis primeros versos» ("Primeros versos", 57), ma anche con il tavolino isolato di un bar, «A la mesa del fondo / se acercaron mis años a preguntar por mí» ("Café español", 59), oppure quando il soggetto si rivolge alla politica, «Cuando me arrastro solitario / por los extremos de mi vida, / da gusto coincidir, / hablar contigo, / porque después de las preguntas / y las lamentaciones, / el recuerdo es también palabra nueva» ("Defensa de la política", 65).

tanto che tra le sezioni in cui è divisa la raccolta, «En otra edad», «En otro amor», «En otro tiempo», oltre all'epilogo e a quella di apertura menzionata sopra, si potrebbe intravedere anche un ipotetico *en otro espacio* per alludere alla circostanza vissuta dal soggetto, che sembra sempre appartenere a un altrove e mai padrone dello spazio in cui avviene l'enunciazione poetica. È questa, infatti, la situazione descritta nel testo "Ciudad", che si apre quasi in *medias res* con l'incisivo endecasillabo «No tuvo más remedio que seguirla», proseguendo con due strofe di endecasillabi e settenari per poi subire un'interruzione ritmica con un tredecasillabo:

[...]

Pero de pronto cambia el mundo en las ciudades,

y aunque sé que cultivo mi deseo,
para vivir aquí, entre los jóvenes,
recorro sus caminos y comprendo
que traigo la distancia
no sé si de otra edad o de otra tierra,
testigo de otra gente
que no sabe beber, que tiene prisa,
y que aprende a besar en los rincones,
con otra historia, con su propio tiempo.

La ciudad no me sigue, va con ellos.

Y escucho atentamente por si algo me llama,
para sentirme vivo,
para ir aprendiendo con la noche
cómo ladran ahora los fantasmas
del tiempo y la poesía.

Riprendendo il tema del viaggio, già frequente nella poesia moderna e affrontato dallo stesso Montero nel capitolo introduttivo di *Poesía, cuartel de invierno*³⁴, nella poesia del granadino questo diventa un nuovo modo dell'a-

34 Nelle stesse pagine in cui Montero accosta l'indagine nell'ambiente cittadino a una discesa agli inferi della propria interiorità scrive: «A partir de los románticos, el lector se acostumbra a la necesidad de alejarse, a la intención de buscar un más allá que descubrir y desde el que narrar cualquier mensaje [...]. Pero fueron quizá los poetas malditos quienes delimitaron definitivamente el tema del viaje, rodeándolo con una humareda especial que todavía hoy sigue vigente. [...] Son poemas que [...] guardan una similitud interna más allá de lo anecdótico: no sólo la huida o la lejanía, sino el regreso a uno mismo. Es decir, el viaje como forma de encuentro con la propia subjetividad, aparecida siempre, único puerto de llegada. [...] La ciudad es el gran viaje de los poetas modernos, su itinerario convertido frecuentemente en paseo. Sólo a través de la urbanidad pueden encontrar su naturaleza» (1987b: 12-16).

bitare contemporaneo³⁵ e soprattutto uno strumento di autoconoscenza, come emerge fin dai primi versi di *Habitaciones separadas*: «Está solo. Para seguir camino / se muestra despegado de las cosas. / No lleva provisiones» (11). Attraverso la *urbanidad*, riprendendo le parole dello stesso poeta, il soggetto può sondare la sua *naturaleza*, e il viaggio urbano dell'io poetico di Montero si snoda fin da questa prima poesia della raccolta attraverso spazi altri e anonimi. Il primo di questi è la camera d'albergo:

No quiere renunciar. Para seguir camino
 acepta que la vida se refugie
 en una habitación que no es la suya.
 La luz se queda siempre detrás de una ventana.
 Al otro lado de la puerta
 suele escuchar los pasos de la noche.

Il tema del viaggio si carica, dunque, di alcune connotazioni sempre riconducibili a spazi o momenti di transizione – in questo caso si tratta della camera d'albergo, ma tra poco ne verranno affrontati degli altri – che consentono al soggetto di indagare la sua natura, ma non nel senso romantico di viaggio di conoscenza, bensì nel senso propriamente postmoderno di vita «nell'epoca dello spazio» a cui allude Foucault (2010: 6). Il passaggio dalla piccola città di Granada al grande scenario urbano di Madrid permette dunque di addentrarsi nello spazio contemporaneo fatto non di nonluoghi, bensì di eterotopie. Come si può notare nei versi appena riportati, la stanza isola il soggetto con se stesso e le soglie (la porta e la finestra) lo allontanano perfino da qualsiasi fonte di luce, quasi a costringerlo in un buio primordiale in cui potersi affidare soltanto al senso dell'udito³⁶. È significativo che Foucault, proprio nella sua definizione di eterotopia, accosti tale nozione all'immagine dello specchio, che già in precedenza si è rivelata funzionale nell'indagine del soggetto poetico:

35 «La città nuova contemporanea non predeterminata accentua la possibilità dell'imprevisto e riporta in valore il *topos* del viaggio. La città come viaggio e come avventura appare progressivamente nel racconto urbano – letterario o cinematografico –. Il nuovo Ulisse è l'abitante della città, la sua avventura è urbana. La grandezza e la modernità di Joyce non è nell'itinerario che il suo protagonista compie il faticoso 14 giugno. Ogni turista è in grado di rifare la stessa strada dal momento che a Dublino è possibile comprare a ogni angolo una carta con gli itinerari joyciani. [...] La modernità dell'Ulisse-Bloom sta nel fare del passeggiare un'azione aperta di costruzione di un rapporto con la città e con il mondo. La imprevedibilità delle scelte del percorso è il principio organizzatore di un'odissea che è insieme urbana e umana» (Amendola 1997: 63-64).

36 Lo stesso procedimento di interrogazione di se stesso in uno spazio delimitato da soglie sterili viene messo in pratica da Montero nella poesia «El mundo» di *Completamente viernes*. Recita, infatti, la prima strofa: «Las ventanas de hotel / son a veces preguntas que se han quedado frías / o respuestas pisadas / en la hojarasca del otoño. / Lo sé por experiencia. / Y sé también que a veces / la puerta de la calle / sólo conduce al otro lado / por los pasos de cebra de una mirada ajena, / la mirada de júbilo / que los días marcados necesitan» (1998a: 105).

Lo specchio, dopotutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupa, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irrealmente poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo. (Foucault 2010: 14-15)

La camera d'albergo si afferma dunque come spazio in cui il soggetto può ricondurre il suo sguardo su se stesso e tale indagine prosegue attraverso nella poesia già analizzata "Habitación 219" e in quella intitolata proprio "Los espejos", entrambe contenute in *Habitaciones separadas*. I versi di quest'ultima recitano:

No importa si has dormido poco o mucho,
los espejos de hotel nunca perdonan
[...]

Pero quien mira al fondo de sus ojos
ve las grietas del tiempo, las arañas
de un pasado que surge de improvviso
en mañanas de hotel y nos ofende
[...]
(31)

La stanza d'albergo non è un motivo nuovo nella letteratura contemporanea (cfr. Popeanga Chelaru 2010: 281-301), ma qui interessa notare che tale spazio ben delimitato e altro serve al poeta per avviare una ricerca personale, seguendo le tracce del maestro Gil de Biedma in un testo che viene direttamente citato da Montero in epigrafe a *El jardín extranjero*:

Oh noches en hoteles de una noche,
definitivas noches en pensiones sórdidas,
en cuartos recién fríos,
noches que devolvéis a vuestros huéspedes
un olvidado sabor a sí mismos.

Il tema del viaggio è costellato nella poesia di Montero anche da altri motivi: nei versi del granadino sono innumerevoli gli spostamenti in auto o con altri mezzi di trasporto terrestri (e spesso pubblici) e, in particolare, un famoso endecasillabo di *Diario cómplice*, «Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi», è diventato l'emblema di tutta la sua opera, se non addirittura di un'intera epoca come sostiene José Carlos Mainer³⁷.

Tra i mezzi di trasporto, l'aereo e gli spazi o le procedure di viaggio ad esso associato³⁸ meritano un'attenzione particolare perché fanno la loro comparsa proprio in *Habitaciones separadas* e sono quelli dell'aeroporto madrilenno di Barajas. Anche in questa ambientazione, proprio a causa delle relazioni intrinseche che la caratterizzano, il soggetto è chiamato fuori da se stesso e deve affrontare uno spazio eterogeneo; come lo specchio, si tratta di un luogo che aziona un meccanismo con cui il soggetto riconduce lo sguardo su di sé dopo averlo rivolto verso quanto lo circonda. Il testo "Escala en Barajas", infatti, si apre proprio con un inventario dei passeggeri³⁹ che

37 García Montero es uno de los mejores poetas eróticos de los últimos años y aquel prodigioso endecasílabo de *Diario cómplice* («tú me llamas, amor, yo cojo un taxi») lleva camino de ser en nuestro tiempo lo que «polvo serán más polvo enamorado» ha sido para tantos escolares que descubrieron en sus sílabas el incendio interior del barroco (Mainer 1997: 24).

38 Seppure non direttamente collegato allo spazio di Madrid, va segnalato un altro testo di *Habitaciones separadas* diventato paradigmatico, "Life vest under your seat" (44-45). Ripropongo parte dell'utile parafrasi che ne fa Scarano: «El poema [...] resulta emblemático para capturar esta ambigua experiencia supra-urbana, siempre de ciudad a ciudad. El montaje discursivo mixtura la voz de la azafata y del comandante, que recitan monocordes las normas internacionales de aviación, con el soliloquio interior del poeta-viajero, que abandona una conferencia en Nueva York, rememora su paso por Manhattan y el fugaz encuentro amoroso con una alumna de su auditorio. El ritmo de la memoria del amor vivido se acompasa con los avisos de la azafata y la anticipación de su regreso a casa, atesorando el recuerdo pasado: "Señores pasajeros buenas tardes / y Nueva York al fondo todavía". Una historia de amor encendido atravesada por una anécdota trivial de un vuelo más, regreso a casa, cristalizan en su curioso título este azaroso *salvavidas* ("life-vest") que guarda el viajero que regresa: la intensidad de un amor furtivo, la expectativa de su recuerdo disuelto en horas que cruzan el océano» (Scarano 2004b: 70-71). Lo stesso Montero, inoltre, ha fornito alcuni dettagli sulla contingenza biografica in cui ha iniziato a prendere forma il testo e la sua intenzione nel comporlo: «Quise recoger en un poema esta sensación de fin de fiesta, el escalofrío emocional que uno sufre en el momento de las separaciones, y comencé las alevosías literarias capaces de convertir en poema objetivo mis corazonadas biográficas. [...] Preferí comprarle a mi personaje poético un billete de avión y mezclé sus nostalgias con una rutina viajera más actual [...]. Revisando la tradición poética, di muy pronto con un camino que me venía mucho mejor, el *collage* vanguardista, la interferencia de planos y mundos sin aviso previo, algo que se adaptaba perfectamente a mis intenciones de frontera» (García Montero 1996: 29-31).

39 È evidente come la «fauna» che popola l'aeroporto in attesa di partire sia soltanto un campionario della massa eterogenea che Jameson individua quale destinataria della cultura

popolano l'aeroporto e prosegue con una breve descrizione dell'ambiente, per poi presentare un cambiamento di marcia e spostare l'attenzione sul pensiero della prima persona poetica:

Personajes extraños,
ancianos con maletas y mucha dignidad,
jóvenes que aprendieron
la impertinencia de la seducción
en modas y países diferentes,
ejecutivos de provincias,
fauna descalza y sin pudor,
que duerme en los sillones
del aeropuerto.

Junto a los ventanales
las nubes y la pista de aterrizaje vierten
un veneno romántico en la modernidad
y cada cual espera su salida.
Alegrías, nostalgias, inquietudes,
un cansancio de mundo.

Que le preste dinero para un taxi
me pide un hombre desvalido
que perdió el equipaje esta mañana
al volver de París.

Eso me cuenta.

Yo lo veo marcharse,
cruzar entre viajeros.
En las pantallas electrónicas
se baraja el destino,
aletean los nombres de ciudades extrañas.

Mira las nubes y por fin se aleja
en busca de su isla
donde química y muerte resultan naturales
y las áltas palmeras son de plástico.

Come si può notare, l'eterotopia dell'aeroporto fa sì che il pensiero del postmoderna, in seguito alla «cancellazione del confine tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale» (Jameson 1989: 10). Anche l'ultimo, durissimo verso rimanda a un'affermazione, altrettanto tagliente, di Jameson: «Il postmoderno è ciò che risulta quando il processo di modernizzazione è completo e la natura se n'è andata per sempre» (1989: IX-X).

soggetto ritorni su se stesso dopo essersi soffermato sull'altro da sé. In questo caso l'aeroporto madrileno, più che proporsi come vero e proprio oggetto poetico, è un dispositivo che innesca una riflessione in quanto «luogo dotato di forte capacità immaginifica e simbolica» (Amendola 1997: 149). Scrive l'autore (*Ibidem*) che l'aeroporto funge da biglietto da visita per il viaggiatore che si appresta a entrare in una grande città; tuttavia, in questo testo di Montero, così come nella gran parte delle sue poesie ambientate in uno spazio aeroportuale o imperniate attorno a un viaggio aereo, l'aeroporto è quasi sempre un luogo da cui ci si vorrebbe allontanare. Nella seconda strofa di "Escala en Barajas", per esempio, i termini si condensano per la maggior parte – eccettuando *alegría* – attorno a un'isotopia di desolazione (*nubes, veneno, nostalgias, inquietudes, cansancio de mundo*), nella quale «cada cual espera su salida», e che sembra quasi personificarsi nell'*hombre desvalido* che nella strofa successiva va incontro all'io poetico.

Si ha quasi l'impressione che l'aeroporto si proponga come possibilità di cambiamento (o di fuga, come si vedrà più avanti) più che vero e proprio luogo, possibilità, però, non sempre garantita o di felice soluzione perché in stretta dipendenza dalla sorte: «En las pantallas electrónicas / se baraja el destino» sono versi che non alludono soltanto alla destinazione, ma anche al destino vero e proprio che si è disposti a perdere come in un gioco di carte (*se baraja*), mentre non desta preoccupazione la prospettiva di isolarsi in un luogo fittizio creato su misura per il consumatore («donde química y muerte resultan naturales / y las altas palmeras son de plástico»). L'instabilità personale unita a quella del luogo in cui si accetta di vivere è rafforzata dalla ripetizione anaforica delle sillabe *ale-* nei verbi *aletean* e *aleja*, rispettivamente ai vv. 25 e 26: «aletean los nombres de ciudades extrañas» e l'uomo che «se aleja» rimandano, a parer mio, a una sorta di volatilità e di impalpabilità (implicitamente collegata all'aereo e allo spazio di transizione aeroportuale) propria della condizione umana postmoderna. Inoltre, l'omofonia tra l'azione di mescolare le carte (*barajar*) e il nome dell'aeroporto di Madrid rafforza la preponderanza lasciata al caso, tanto da poter pensare che il sostantivo *escala* del titolo racchiuda in sé un'ambivalenza: oltre all'indicazione oggetto dello scalo aereo, la scala potrebbe essere anche quella delle carte, nonostante non sia scontato che il premio per chi vince corrisponda sempre alle sue necessità di essere umano⁴⁰.

40 Nel corso delle raccolte di Montero i viaggi aerei convogliano sempre più l'idea di una spersonalizzazione, piuttosto che limitarsi ad alludere a una dimensione di viaggio o di transizione. È quanto accade, per esempio, nel testo "Hay aviones que despegan desde ningún lugar y que aterrizan a ninguna parte", compreso in *Un invierno propio* (27-30). In questa poesia i procedimenti a cui il passeggero deve sottoporsi per superare i controlli di sicurezza sono in realtà azioni con cui l'io poetico si spoglia di tutti i simulacri che contraddistinguerebbero l'uomo occidentale nella sua quotidianità («En la bandeja pongo / el reloj, la cartera, el teléfono móvil / y el cinturón»). In realtà tali oggetti consentono all'io di ricordare – e in un certo senso lasciarsi alle spalle accommiatandosene – le storie personali racchiuse in essi; così, ormai spogliatosi dei suoi simboli metonimici, il soggetto deve fronteggiare se stesso e, ancora una volta,

Ancora una volta presentata come uno spazio di transito, e di nuovo raggiunta per via aerea, Madrid è la protagonista della poesia “La ciudad de agosto”, nella quale si offre come spazio di un incontro d’amore che si consuma nell’intervallo tra due viaggi. Più che sulla storia dei due corpi amanti⁴¹, conviene soffermare l’attenzione sui movimenti del soggetto poetico nello spazio urbano – e aereo – della capitale spagnola:

Baja el avión por fin,
estoy bajando a la ciudad de agosto.
La sombra de las alas deja huellas azules
sobre la tierra seca
y recorre los campos con una vibración
de película antigua.
Estoy bajando, llego
a la ciudad tomada por los brazos desnudos,
llego a la lentitud de los museos,
a terrazas que ponen en los árboles
un brillo de cerveza.
Estoy en la ciudad del calor soportado,
en la ciudad que vive a ritmo de trasbordo.
Calle Santa Isabel, número 19,
donde acuden los taxis con mirada
de perro cazador
y la escalera tiene voluntad
de mano que se cierra,
de mano que se cierra porque esconde
por ejemplo una joya,
una esmeralda de color memoria,
un sueño que se quiere defender,
como dos cuerpos se defienden

interrogarsi sulla sua nuda identità attraverso una domanda che gli pone la luna: «La luna me interroga, / ¿quién soy yo?, / perdonen mi insistencia, / y no sé contestarle». Non c’è risposta a questo interrogativo, così come l’aereo su cui il soggetto si appresta a salire decolla e atterra in “nessun luogo”. L’inventario di oggetti domestici ritorna nella pubblicazione immediatamente successiva a *Un invierno propio*, il libro *Una forma de resistencia*, una sorta di ibrido tra saggio e autobiografia, racconto e testimonianza che si impernia proprio attorno all’osservazione quasi affettuosa delle “cose” che ci accompagnano nella nostra quotidianità. Rivendicando «el aprecio de las cosas» piuttosto che il «precio» di oggetti non necessari, stabilito da leggi di mercato che ci spingono a consumare divorando il temibile vuoto che altrimenti ci circonderebbe, Montero scrive che «las cosas con capacidad de convertirse en un recuerdo suponen el deseo personal de atender a la vida, de vivir con atención, con amor» (García Montero 2012b: 9). «Contar y recontar las cosas, respetar su tiempo y detenerse en su relato» scrive Araceli Iravedra parafrasando il pensiero di Montero, «se convierte en tales circunstancias en una forma de resistencia» (Iravedra 2013: 38).

⁴¹ Su cui si sono concentrate, per esempio, Laura Scarano (2002a) o Xelo Candel-Vila (2001).

cuando están abrazados,
 como dos cuerpos que se aman
 con una minuciosa voluntad de tormenta,
 como dos cuerpos que ya saben
 la hora que jamás olvidarán,
 el caribe metálico de los ventiladores,
 la sombra de sus aspas en el techo,
 o las huellas azules,
 las alas del avión que vuelve a irse,
 en la ciudad de agosto,
 en un piso segundo,
 en un rincón del viento.
 (“La ciudad de agosto”, 1998a: 29-30)

La prima, notevole caratteristica dei versi d’apertura è la ripetizione del verbo *bajar*. È evidente che la spiegazione oggettiva risiede nell’atterraggio dell’aereo, tuttavia non si può fare a meno di ricordare come già in altre due occasioni Montero abbia descritto l’approccio all’ambiente urbano come una discesa agli inferi; oltre all’insistenza sull’azione di discesa, una probabile analogia infernale potrebbe risiedere nella scelta di alcuni sintagmi facilmente riconducibili all’afa estiva della metropoli – *tierra seca, calor soportado, el caribe metálico de los ventiladores* –, che riescono a convogliare una sensazione di lentezza tipica del mese vacanziero quasi viscosa. Tuttavia, l’ambientazione in un certo senso pericolosa si può sottintendere anche grazie all’uso di alcuni termini legati da una bi-isotopia di violenza e di difesa: Madrid è una *ciudad tomada*, i taxi che percorrono calle Santa Isabel hanno *mirada / de perro cazador*, c’è un sogno da difendere così come *dos cuerpos se defienden* in un abbraccio d’amore. Al disagio suscitato dall’ambiente esterno fa dunque da contraltare la protezione offerta dall’intimità sia di una casa, sia dell’incontro amoroso che in essa avviene. Pur limitandosi all’analisi di uno spazio interno, Bachelard ha osservato come, in una casa, il movimento verso l’alto⁴² serva a razionalizzare i timori derivanti dalla prospettiva di una discesa in luoghi bui e poco controllabili, come un sotterraneo per esempio. Una volta giunto il soggetto nel cuore della *ciudad de agosto*, ecco perciò che il suo movimento verso l’amore e verso l’alto acquisisce una volontà di difesa dapprima percorrendo una *escalera*⁴³ che lo porta al *piso segundo* (sul cui

42 «La casa è immaginata come un essere verticale. Si innalza, si differenzia nel senso della sua verticalità, è un richiamo alla nostra coscienza di verticalità» (Bachelard 2006: 45).

43 Spiega Bachelard a proposito delle scale e del loro condurre verso l’intimità: «Le scale portano a vari livelli. Tutte sono differenziate. La scala che va nella cantina la si *scende* sempre: la sua discesa passa nei ricordi, la discesa caratterizza l’onorismo. La scala che sale alla camera la si sale o la si scende, è una via più banale, è familiare. [...] Infine, la scala della soffitta, più ripida, più consumata, si *sale* sempre. Essa è caratterizzata dall’ascensione verso la più tranquilla solitudine. Quando torno a sognare nelle soffitte di un tempo, non ridiscendo mai» (Bachelard 2006: 53).

soffitto, ricordo, si proietta l'ombra delle pale del ventilatore), per poi recuperare *las alas del avión que vuelve a irse* e concludere l'ascesa nell'impalpabilità di *un rincón del viento*. Ricorrendo di nuovo a Bachelard, va ricordato come il fenomenologo abbia individuato nell'immagine poetica dell'angolo (sempre un angolo interno alla casa) la possibilità che l'essere si concede di proteggersi e, soprattutto, di immaginare in solitudine (Bachelard 2006: 167). Il filosofo francese, però, spiega che «l'angolo è un rifugio che ci assicura un primo valore dell'essere: l'immobilità» (Bachelard 2006: 168). L'immagine costruita da Montero, pertanto, si potrebbe dire quasi ossimorica perché l'io poetico, tramite l'allontanamento aereo da Madrid, va a cercare rifugio «in un angolo del vento». Il rifugio offerto da un luogo altro rispetto alla città avviene dunque tramite una sorta di passaggio dal massimamente chiuso – l'angolo – al massimamente aperto – il vento –, passaggio attraverso il quale l'io può aprirsi verso l'esterno dell'immaginazione. Una riflessione di Bachelard sul potere creativo dell'angolo è un utile accompagnamento verso la prossima poesia, imperniata sulla dialettica del pieno e del vuoto che rende possibile la creazione poetica:

Tutti gli abitanti degli angoli verranno a dar vita all'immagine, a moltiplicare tutte le sfumature d'essere dell'abitante degli angoli. Per i grandi sognatori di angoli [...] niente è vuoto, la dialettica del pieno e del vuoto non risponde che a due irrealità geometriche. La funzione di abitare congiunge il pieno e il vuoto: un essere vivente riempie un rifugio vuoto e le immagini abitano, tutti gli angoli sono affollati, se non abitati. (Bachelard 2006: 171)

“Dudosa geografía urbana”, testo che segue “La ciudad de agosto” in *Completamente viernes*, è di nuovo dedicato a Madrid, introdotta, come nella poesia appena riportata, dalla descrizione della torrida atmosfera di una giornata estiva:

No parece un paisaje,
sino la descripción desalentada
y seca de un paisaje.

Con las paredes sucias.
Con la crueldad del sol taxidermista
a las tres de la tarde.

Porteros automáticos,
balcones viejos, nombres de almacenes,
la taberna cerrada.

El mes de agosto empuña
su linterna realista y su distancia,
igual que un paseante.

Madrid, calle vacía,
anécdota de vidrios y letreros,
de relojes ocultos.

[...]

(“Dudosa geografía urbana”, 1998a: 31, vv. 1-15)

Si tratta di un paesaggio che quasi non sembra tale (*sino la descripción desalentada / y seca de un paisaje*) a causa delle sgradevoli caratteristiche che respingono l'eventuale abitante (*desalentada, seca, sucias, crueldad, taxidermista, viejos*) e che si dipanano nelle prime tre terzine fino a condensarsi nel settenario «la taberna cerrada». Lo spazio è richiuso su se stesso e non offre alcuno spiraglio per addentrarvisi, ma più che la sua caratteristica di chiusura, forse, a sorprendere l'io poetico è il vuoto urbano quando la metropoli dei servizi chiude per ferie. Madrid, dunque, sembra non possedere alcuna peculiarità se non quella di offrirsi al lavoratore-consumatore, salvo poi riassumersi in una strada vuota quando questa figura trascorre altrove le sue vacanze. Le immagini con cui prosegue la poesia, oltre ad arricchirsi di una riflessione sul tempo e sull'alterità, rimandano ancora a un'idea di vuoto:

[...]

Porque existe una esquina
donde suele citarse la memoria
con la imaginación,

y las huellas se hunden
hasta pisar, no sé, dudosamente,
la conciencia del tiempo.

En un escaparate
cabe el invierno, fluyen los otoños,
la primavera mueve

las ruedas del verano.
Es una sensación, sólo un minuto,
pero hay sombras y días

para salir del cine,
para crecer en un portal antiguo,
para aburrirse mucho

o ser feliz y verte
regresando a tu casa del colegio
una tarde de lluvia.
[...]
(vv. 16-33)

Se è vero che il pensiero occidentale considera il vuoto nella sua accezione di vacuità, e dunque come assolutamente deleterio, in questi versi, se letti alla luce del saggio di Montero *Los dueños del vacío*, il vuoto non è del tutto negativo perché apre un'infinità di possibilità: il vuoto cittadino è sì desolante (o meglio, le ragioni che producono il vuoto), tuttavia tale condizione permette di accedere alle infinite possibilità dell'immaginazione. Montero, definendo i poeti come «dueños del vacío», scrive in relazione al vuoto:

El vacío es una metáfora. La falta de verdades esenciales no evita que haya siempre elaboraciones ideológicas, realidades imaginarias, que ocupan los huecos de la intemperie. [...] Nada está más lleno que el vacío, nada soporta una sobrecarga superior a la hora de escribir que la página en blanco. Precisamente por esto conviene ser dueños de nuestro propio vacío, amueblarnos con nuestra libertad de decisión [...]. Es el único territorio que tengo, que me ayuda a defenderme del cinismo, que me permite negarme a la renuncia, que me perdona con dignidad cuando me atrevo todavía a defender una ilusión colectiva. [...] Tal vez la palabra de los poetas, dueños de su propio vacío, sea una buena compañía en la desorientación y en la perplejidad. (García Montero 2006b: 23)

Le due immagini con cui Montero allude al vuoto sono la vetrina e le ruote, accomunate da un perimetro per l'appunto vuoto o che delimita un'area traslucida, e a queste si aggiungono *las huellas* a indicare l'assenza, un'altra forma di vuoto. Tale condizione, però, come si è potuto constatare, non è deleteria perché lascia spazio all'immaginazione poetica, che, insieme alla rielaborazione del ricordo, può dare vita alla creazione in versi. Come nel caso di Granada, peraltro, anche nelle terzine appena citate fa la sua comparsa lo spazio liminale dell'*esquina*, che in questo caso divide la memoria dall'immaginazione, ma al tempo stesso le invita a una convergenza. L'immaginazione è ciò che permette al soggetto di costruire un discorso poetico intrecciando il proprio ricordo a quello del *tú* e dando vita, dunque, a una geografia urbana sì incerta – *dudosa* – ma anche estremamente concreta perché è il discorso poetico ad acquisire le caratteristiche urbane, avviando perciò il lettore verso la comprensione di un messaggio che prenderà una forma più tangibile in testi in cui le città di Montero sono anonime: il vero spazio urbano (o forse civile) che i cittadini poeta e lettore dovrebbero con-

dividere è quello della poesia:

[...]

Es tu ciudad. De pronto
camino hasta perderme por las calles
de la memoria ajena.

Una sombra en mi sombra,
vuelve a pasar por tu tiempo y se hace mío.
También me ocurre a veces

después de algún poema.
Se convierten en calles las palabras
a la sombra del tiempo.

Ese tiempo que habla nuestro idioma,
pero sólo pronuncia nuestros nombres
con acento extranjero.

Il processo immaginativo che consente al poeta di intersecare il ricordo di due persone diverse si ripropone nella poesia “Realismo”, in cui Montero, ricorrendo ancora all’ambito madrileno, sovrappone l’immagine di un io poetico contemporaneo a quella di un altro madrileno d’adozione, Benito Pérez Galdós. Il legame tra le due figure si fa ancor più forte se si considera che il titolo della poesia vincola Montero e Galdós sotto l’insegna di una tendenza letteraria e della scelta di rendere Madrid il grande osservatorio della condizione umana e, in un certo modo, il simbolo metonimico dei destini della Spagna. Non mi soffermo sul testo nella sua interezza perché le strofe successive alla prima si concentrano sullo scrittore canario con allusioni ai suoi romanzi e alla sua cecità; riporto però i versi iniziali del componimento, nei quali, oltre alla già menzionata sovrapposizione immaginifica, è importante notare in primo luogo che, ancora una volta, l’avvicinamento a Madrid avviene per via aerea e che la realtà e la finzione (questa volta letteraria) si dispongono ancora secondo una divisione dialettica tra l’alto e il basso. Se la finzione si muove raso terra insediandosi tra le vie della capitale, allora la realtà aerea in cui si trova l’autore di tale finzione garantisce vitalità anche all’immaginazione con la quale lo scrittore darà vita al suo mondo immaginario. Come seconda caratteristica va notata la differenza tra la Madrid di Galdós e quella contemporanea: mentre la prima appare ancora come una città di dimensioni controllabili e di spazi chiusi e fumosi («de corralas y brumas de café»), la metropoli contemporanea acquisisce tratti acquatici – come Granada – che la trasformano in una città incontenibile («desbordado»)⁴⁴. Ecco i versi in questione:

44 «La città attuale si è dunque trasformata oggi in una sorta di grande regione urbaniz-

Al levantar los ojos de aquel libro,
leyó el amanecer en un campo de nubes
que incendiaba la luz. Era el final del viaje,
casi el final de la novela,
un destello de paz y de cansancio
porque las azafatas
retiraban con prisa las últimas bandejas
del desayuno,
y el avión se acercaba,
sobre las rosas y los crisantemos,
a dos ciudades con el mismo nombre:
Madrid decimonónico
de corralas y brumas de café,
y Madrid desbordado del siglo XXI,
cuando la realidad
traza caminos en el aire
y la ficción
mueve su mano azul a ras de suelo.
[...]
("Realismo", 2003a: 79, vv. 1-18)

Mi avvio verso la conclusione di questa parte madrilenas con il testo in cui, forse, la capitale spagnola è meglio rappresentata fin dal titolo, "Madrid", appunto:

Agua limpia, Madrid, para tus ojos limpios,
mientras que te despiertan los trenes y los pájaros.
Tienen prisa los días cuando buscan contigo
la ropa de los lunes en la estación de Atocha
y el mar de los veranos en las flores de plástico.

Cielos limpios, Madrid, para tu sol de invierno.
Yo me como las eses, pero me siento tuyo,
y soy azul sin nubes igual que los plurales,
igual que el viento sur sobre las carreteras,
como la cortesía de la palabra mundo.

Barra libre, Madrid, para el desconocido
que duerme en la mañana y conspira en la noche.
Y bienaventurados los que temen al campo,

zata, caratterizzata e invasa dalla presenza di *flussi dinamici, non completamente controllati né controllabili*» (Ottiano 2013: 15, corsivo mio).

los que viajan en metro, los que paran un taxi,
los que nunca se pierden en la paz del desorden.

Los últimos amigos han cerrado la puerta.
Buenas noches, Madrid, otro whisky con hielo.
Agradezco tus ascuas a los pies del balcón.
Brindemos por la luz rota de las estrellas
que hace guardia en la casa a través de los sueños.
(2008: 96)

Nei regolari versi alessandrini la vita della capitale si snoda secondo la scansione di una tipica e anonima giornata lavorativa: la Madrid della prima strofa è quella frettolosa degli affari e del lavoro, talmente agli antipodi dello stato di natura che gli unici elementi naturali menzionati sono accostati a mezzi di trasporto, sono finti oppure sono lontani come il mare estivo. La distanza dall'elemento campestre è sottolineata dal v. 13, «Y bienaventurados los que temen al campo», in cui riecheggia un'assonanza biblica riconducibile al Salmo 128: «Bienaventurado todo aquel que teme a Dios, que anda en sus caminos». La sostituzione lessematica messa in pratica da Montero funziona a tal punto che, sostituendo il termine *Dios* con *campo*, e perciò temendo quest'ultimo anziché Dio (ma nel vero senso della parola “temere”, non intesa nell'accezione del cristiano “timor di Dio”), il cammino bucolico viene rifuggito per privilegiare invece quello della metropolitana, capovolgendo dunque l'oraziano *beatus ille*. Non si tratta però di critiche verso la vita urbanizzata per favorire invece l'elogio di una nostalgica dimensione campestre perché, come si è potuto illustrare, il ricorso all'elemento cittadino nella poesia contemporanea, e soprattutto per Montero, non è mai finalizzato all'esaltazione per contrasto della campagna. L'io poetico, infatti, dichiara di appartenere alla città («yo me siento tuyo», v. 7) e, quel che è più notevole, crea una ripetizione anaforica per la struttura dei versi iniziali delle prime tre strofe, stabilendo, inoltre, una significativa assonanza tra *limpia*, *limpios* e *libre*. L'idea di libertà e purezza convogliata nei versi è rafforzata dalla dimensione aerea che il soggetto attribuisce a se stesso («igual que el viento sur», v.9) e anche a Madrid, come avvenuto nei componimenti analizzati finora e come si può confermare in questa poesia: la scansione giornaliera non riguarda soltanto le azioni e gli spostamenti dei lavoratori, ma anche il cambiamento della luce. Dagli occhi della città all'alba si passa al sole invernale e il soggetto non si lascia sfuggire una metafora di se stesso con il cielo terso; la poesia si chiude poi sancendo un doppio climax: da una parte il bagliore delle stelle conduce ancor più lontano la luce che ha percorso il testo, dall'altra, ancora una volta viene proposta l'immagine di una salita – quasi una carrellata cinematografica – che dalla porta di casa guida sempre più in alto verso il balcone, le stelle e infine i sogni.

3.1.3. NEW YORK, O COME APPROPRIARSI DELLA TRADIZIONE

Nonostante la presenza di molti altri spazi metropolitani⁴⁵ nei testi di García Montero, decido di concludere questo itinerario urbano approdando alla terza città più visitata dal poeta nei suoi versi, New York, appunto. Non è necessario ricordare come lo sviluppo della poesia urbana di lingua spagnola sia stato segnato dalla «scoperta» della metropoli statunitense, che fin dagli inizi del '900 diventa la città per antonomasia della lirica contemporanea in Spagna (cfr. Jiménez Millán 2007).

In aggiunta all'imprescindibile lavoro critico – oltre che creativo – di Dionisio Cañas (1994), colui che in Spagna è stato tra i primi a sistematizzare la poesia ispanica di tema newyorkese, si può assumere ormai come riferimento obbligato anche lo studio già menzionato di Julio Neira (2012), che peraltro aggiunge profonde considerazioni sulla poesia che ha come oggetto il tragico 11 settembre 2001. Simbolo del progresso del mondo contemporaneo e della dualità contraddittoria della società occidentale, New York segna la poesia spagnola con tre raccolte che, nel corso del XX secolo, diventano passaggi obbligati per qualsiasi poeta: *Diario de un poeta recién casado* di Juan Ramón Jiménez, ovviamente *Poeta en Nueva York* di Federico García Lorca, fino ad arrivare al 1998 con *Cuaderno de Nueva York* di José Hierro (cfr. Neira 2012: 220; de la Peña 2009). Fin dai primi anni della democrazia, inoltre, si afferma la tendenza a trasformare il viaggio a New York come un rito di passaggio in seguito al quale trascrivere in versi la propria esperienza⁴⁶.

Non è il prodotto di un viaggio⁴⁷, ma si è visto come *Y ahora ya eres dueño*

45 Oltre agli spazi anonimi, che affronterò tra breve, si possono annoverare le città di Albuquerque (“Tantas veces el mundo”, *Habitaciones separadas*), Cabo Sounion (*Completamente viernes*), Parigi (“Madre”, *Completamente viernes*), Firenze (“Che se preparava in Firenze”, *Tristia*), tutti scenari urbani di interi componimenti, ma anche città come L'Avana, Buenos Aires, Washington, Roma, Milano, Siena, soltanto menzionate come contesti spaziali.

46 «Muchos otros poetas españoles de todas las edades han viajado a Nueva York por motivos variados, turísticos o profesionales. El prestigio de obras como *Poeta en Nueva York* hace por sí mismo de la ciudad lugar poético por antonomasia. Ningún poeta español podrá visitar la ciudad sin tener esa referencia muy presente y sin sentirse impelido a escribir su propia versión de la ciudad. A ello se suma el que el viaje mismo se hace experiencia obligada para los jóvenes poetas españoles. En el quicio de los dos siglos, Nueva York se convierte en una especie de prueba iniciática sobre la condición de auténtico escritor. Vivir en la ciudad una temporada y escribir un libro sobre ella, o incluso sobre la propia experiencia de escribirlo, es la meta de muchos autores incipientes» (Neira 2012: 150). Anche gli scrittori delle ultimissime generazioni sembrano doversi sottoporre a questo rito e così, per esempio, scrive Apalategui del giovane autore basco Harkaitz Cano, la cui esperienza nella metropoli statunitense potrebbe essere estesa a parecchi dei suoi coetanei: al giorno d'oggi un viaggio a New York «sería comparable a la estancia como bohemio artístico que realizaban los escritores y artistas en el París del siglo XIX [...] con poco dinero, [en] un barrio semipobre semisofisticado, [...] un piso mediocre –un loft compartido–, múltiple fauna humana –una relación con gentes de todos los estamentos sociales–» (Apalategui 2003: 31-32).

47 Il primo testo che Montero scrive dopo essere stato a New York è “Life vest under your seat”: «Para entonces, 1994, el poeta había viajado en varias ocasiones. En el *currículum* que ofrece su página web figura un primer viaje a Estados Unidos en 1988, para dar conferencias

del Puente de Brooklyn abbia segnato l'inizio della lunga traiettoria poetica di Montero. Anche Neira ribadisce l'eccellente qualità della raccolta⁴⁸ e individua in essa il segno di una feroce quanto sperimentale denuncia della spietata «violenza della grande città», per riprendere le parole di Montero (1994b: 14). Oltre all'aggressività cittadina, come ho avuto modo di accennare nel corso di queste pagine, l'accento viene posto sulla violenza delle relazioni quotidiane, tanto che l'ambito urbano è solo uno degli attori presenti sulla scena del libro. Ho già affrontato la complessa figura del *detective-voyeur* e della sua voce metapoetica, tuttavia va ancora menzionata la concezione di Montero su questo personaggio e sui casi che deve affrontare nella tradizione della narrativa poliziesca:

Frente al argumento problema, que ve el asesinato como un accidente que viene a romper la normalidad y que puede resolverse sin salir de un cuarto de estar, como un juego de alta sociedad, Dashiell Hammett y Raymond Chandler contaban en sus relatos que lo normal es la violencia, la corrupción, las tramas secretas y el dinero sucio, a consecuencia de todo lo cual aparecen los cadáveres en la vía pública. Y como los poderes públicos no suelen estar interesados en llegar hasta las últimas consecuencias, debe aparecer el héroe moderno y degradado, el detective privado dispuesto a recibir los puñetazos y a enamorarse de quien no debe. Alguien que investiga en lo privado, eso no se me escapa, para denunciar su impureza, sus evidentes contactos con la suciedad pública. Un encajador, un olmo seco capaz de florecer un poco cuando todas las soledades de la gran ciudad se le echan encima

en Chicago y en Nueva York [...]. Volvería en 1990 [...], 1991, 1993; y después en 2002, 2004, 2006 y 2007. Lo que probablemente le hace el poeta que más veces ha visitado Nueva York, pues aunque en algunas de estas ocasiones su destino final eran otras ciudades [...] (Columbus, Albuquerque, Austin, San Juan de Puerto Rico), la escala de algunos días en Nueva York ha sido siempre obligada» (Neira 2012: 183-184). Commentando il suo primo viaggio a New York, in un discorso più ampio sulle avanguardie, Montero scrive: «Así que cuando Dionisio Cañas, en mi primer viaje a Nueva York, me acompañó a visitar el Puente de Brooklyn, no me extrañó nada que un bromista hubiese colgado el letrero de “Se vende”. Tenía mi permiso» (García Montero 1994b: 14).

48 «García Montero relega *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* en la recopilación de su trayectoria poética, a un lugar secundario, como preliminar, preparatorio, marginal a la que reconoce como su voz más propia y personal. Y a nuestro juicio no es esa posición un poco vergonzante la que debe tener, pues se trata de un libro de innegables hallazgos poéticos y, aunque primerizo, de sobrada calidad como inicio de una obra que no dejaría de crecer desde entonces. Es cierto que el granadino cambiaría mucho su registro, precisamente a raíz de su amistad con Rafael Alberti y la búsqueda de una poesía más comprometida con la historia colectiva, alejada del solipsismo romántico, que refleje una emoción compartida. Y que los textos en prosa de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* enlazan con cierto culturalismo cinematográfico que hunde sus raíces en la novela negra y en las películas de serie B, del que enseguida iba a renegar. Pero una mirada con perspectiva nos hace valorar el libro como integrante de la mejor tradición de denuncia de la sordidez y de la crueldad de la vida en la ciudad» (Neira 2012: 182).

y éle sabe responder con dignidad sentimental y con frases lapidarias, muy útiles para provocar una nueva paliza o hacer inolvidable una despedida. Glosando alguna de estas frases, intenté crear una atmósfera de violencia urbana, aliñada con sus gotas de irracionalismo, sexualidad y psicoanálisis. (García Montero 1994b: 14)

In *Y ahora ya eres dueño...*, però, ci sono anche altri protagonisti strettamente connessi tra loro: la morte (nel suo aspetto più violento) e il desiderio erotico⁴⁹, connotato da un'urgenza quasi aggressiva. Il veicolo con cui si esplica tale legame deleterio ma inevitabile, che per giunta coinvolge anche la città personificandola, è ancora una volta (o forse dovrei dire già, visto che si tratta dell'esordio di Montero) la corporeità, oltre che del soggetto anche della metropoli⁵⁰. Fin dalla sua prima comparsa, New York appare come un corpo palpitante – presumibilmente femminile – che viene presentato in questi termini: «Abajo de tus pies se enciende la ciudad en dos inmensos muslos, y cada esquina espera que le llegue el orgasmo» (García Montero 1980: 11). Nel primo e nel penultimo testo – che si ripetono identici tranne che per la frase finale, scritta come esclamazione nel primo caso e come affermazione nel secondo – città e corpo, inoltre, sono accomunati dall'azione di *amanecer*: «y te amaneca el cuerpo» (11, 43) e «aquel amanecer desde el puente de Brooklyn» (11, 43). Si può scorgere, pertanto, una struttura circolare che trova conferma anche in un altro elemento: il corpo *amaneca* in seguito agli agguati voyeuristici che il *tú* poetico tende agli amanti (con una frase che si presenta quasi come un anagramma: «Acechas amantes y te amaneca el cuerpo»). *L'amanecer* del cuerpo, forse in risposta a uno stimo-

49 È opportuno ricordare una delle riflessioni di Montero sull'erotismo e sulla sua intrinseca tristezza e solitudine, riflessione elaborata alla luce di del saggio di Octavio Paz *El más allá erótico*. La violenza della grande città, per giunta, altro non sarebbe «la marca de soledad que todos llevamos dentro» (García Montero 1994b: 14). Seguendo le orme del Nobel messicano, Montero afferma: «El erotismo, como la poesía, es una soledad social. En cuanto ceremonia cultural, se realiza de espaldas a la sociedad, pero construye los cuerpos y sus fantasmas de acuerdo con un vocabulario social. Por eso la elaboración ideológica de la identidad, de los secretos de la identidad que encierra el erotismo, nos permite mirar desde él, desde sus repeticiones y sus fronteras, la entidad del sujeto lírico. Y la repetición más significativa de la poesía erótica es la tristeza. [...] Dentro del proceso de simbolización de la poesía contemporánea, la tristeza supone la memoria de la violencia, la religión y la muerte como un recuerdo calmado de la imposibilidad de diálogo con el Otro o con los otros. El sujeto teme su propia aniquilación a la hora de asumir este diálogo, este pacto social. Incluso, en épocas de crisis, llega a desearla, como consuelo definitivo de los desarreglos» (García Montero 2006b: 131).

50 È una ricerca che non trova spazio in queste pagine, ma sarebbe opportuno accostare l'opera di Montero a quella di Pasolini, per molti versi affini sia nelle loro poetiche, sia nelle loro concezioni marxiste. Creando un'immagine straordinariamente e casualmente riassuntiva del personaggio poetico di *Y ahora ya eres dueño...*, così parla Oriana Fallaci del poeta italiano a New York: «[c]ome Rimbaud (o certi martiri) lui vuol sempre tornare all'inferno, ai quartieri dove si rischia un colpo di rivoltella nel cuore, incontri tragici e magari perversi, la punizione» (Fallaci 1966).

lo sessuale, consente al personaggio di prendere coscienza del suo essere («acaso en este punto sepas lo que eres») e di capire che la sua condizione potrebbe derivare da un desiderio represso («aquello que te prohibiste de ti mismo»). A chiudere il primo – e il penultimo – componimento compaiono all'improvviso la morte e la città, apparentemente senza alcuna soluzione di continuità: «Tímidamente amigo de la muerte. [i]Aquel amanecer desde el puente de Brooklyn[!]». Accennavo poco sopra a una struttura circolare, a questo punto anche tematica, perché, come ulteriore dimostrazione del legame che unisce la morte e la sessualità attraverso il corpo, si può sottolineare che spesso nella raccolta a togliere la vita è un'arma da fuoco⁵¹ descritta con similitudini falliche in ben due passaggi: «la pistola es un mito desplazado, como un falo de plomo que descansa, encendido detrás de cada gesto» (García Montero 1980: 12) e ancora «Su arma no apuntaba a nada [...]. Allí –casi un falo de plomo pensabas hace tiempo– naufragaba despacio» (1980: 33).

La morte, però, nella raccolta avviene anche per annegamento, come nel passaggio «porque todo es así como el cuerpo de un muchacho muriendo feliz bajo las aguas» (p. 18), o come nell'ultimo componimento, che recupera il motivo del metonimico ponte di Brooklyn e lo arricchisce con quello del suicidio⁵²:

Cómo se extiende debajo de tus ojos ese inmenso silencio del
 agua deshaciéndose. Cómo roza la oscuridad disuelta tus pre-
 guntas, que escriben una historia de amor entre indecisos.
 Estás temblando el ritmo de la noche sobre el puente. Recuerdas
 los momentos que nada significan
 –que se dejan romper de cualquier forma–
 y lo peor es verse vestido ante la luna.
 Al fin, libre tu carne ya, te lanzas a un vientre abierto que nunca
 has superado, mientras te hace feliz el frío acogimiento del últi-
 mo sentido. (44)

⁵¹ «...solemnes sombras sin importancia alguna, mientras un plomo hirviendo les destrenza la carne» (1980: 15) o ancora «alguna ráfaga en forma de poema te derriba» (21).

⁵² Seppure non strettamente legata alla morte, nella raccolta si può intravedere un'isotopia costruita attorno al tema dell'immersione che comunque si caratterizza per un'intensa negatività: «mientras tus dedos van naufragando len-ta-men-te, para sumirse al fin en el silencio» (14). Se nella New York di Montero costruita sulla metropoli lorchiana l'immagine della morte per acqua è così potente, una spiegazione si può intravedere nelle parole di Bachelard: «La morte quotidiana non è la morte esuberante del fuoco, che trafigge il cielo con le sue frecce; la morte quotidiana è la morte dell'acqua. L'acqua scorre sempre, sempre cade, sempre trova fine nella sua morte orizzontale. Vedremo in moltissimi esempi che per l'immaginazione materializzante la morte dell'acqua è più gravida di sogni della morte della terra: il dolore dell'acqua è infinito» (Bachelard 2006: 13). Oltretutto, rimettendosi all'acqua come junghiano simbolo materno, Bachelard osserva che «la morte nelle acque sarà [...] la più materna delle morti» (Bachelard 2006: 86), ma questo è un aspetto che esula dalla poetica di Montero.

Infine, il soggetto poetico si trova spesso in situazioni liminali oppure è costretto, quasi con violenza, in uno spazio che non gli appartiene, come nella frase di apertura della raccolta «Desde Brooklyn la noche te margina» (11). Nel secondo testo la voce poetica riflette sull'«Erguirse héroe así, después de tantos años de suburbio» (12) e nel corso del libro addirittura il corpo acquisisce la dimensione di limite: «Ahora puedes pensar que ya no es este cuerpo desnudo que te gusta, o intuir que no te atañe nada sino el cuerpo, su vientre, ese límite gris que siempre fue insalvable» (29), o ancora, «¿Qué existe debajo de tus labios?» (30).

Come si può notare si tratta, soprattutto negli ultimi due casi menzionati, la negatività delle acque e la situazione liminale che vive il soggetto, di motivi che verranno mantenuti e sviluppati da Montero nella poesia costruita attorno allo scenario granadino e che connotano l'ambientazione urbana di una forte negatività, per lo meno in una prima fase. Quando Madrid fa la sua comparsa, e dunque in una fase più avanzata dell'opera del poeta, come si è visto, la poesia urbana non è così distruttiva, anzi, fa capolino una visione cittadina più serena e che offre più soluzioni alle difficoltà del soggetto. In *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, pertanto, sembrano essere racchiusi come in un pulsante nucleo onirico tutti i temi che verranno sviluppati (e forse anche ordinati) in seguito. L'emblema della raccolta e di tutta la poetica successiva potrebbe risiedere in questo testo:

Pero también es hora de que cambien por fin estos papeles y la sangre salpique más allá de las páginas.

Como instrumento sirva la palabra; la frase que reviente el descanso feliz, las tazas de té, porque a las cinco en punto de la tarde van demasiado lejos los echos ocurridos y una agria miseria nos queda detrás de cada sorbo, cada modo distinto de encender un cigarro y decir finalmente la frívola opinión que nos merece el tiempo.

Ya sé que afuera tiembla el mar, y tus ingles esperan que comience el romance interrumpido, pero persiste aún ese paisaje urbano que urge a la violencia, y es hora de que cambien por fin estos papeles y la sangre salpique más allá de los ojos, venciendo en su locura el límite forzado de las páginas. (19)

“A Federico, con unas violetas” è il testo che chiude la raccolta *El jardín extranjero*. Fin dal titolo si riconosce chiaramente il duplice omaggio intertestuale racchiuso nella poesia, visti l'esplicito rimando al componimento “A Larra, con unas violetas” di Luis Cernuda e l'altrettanto lampante dedica a García Lorca. Neira include nell'omaggio anche Mariano José de Larra, individuando perciò una «trinidad literaria» esponente della postura etica de

inconformidad cívica con la que el entonces joven García Montero se identificaba y se sigue identificando treinta años más tarde» (Neira 2012: 179). La poesía è suddivisa in tre sezioni che propongono rispettivamente il periodo vissuto da Lorca a New York nel 1929, quello risalente alla sua morte e infine il presente della scrittura. Ecco la prima delle tre parti:

I

Has llegado de nuevo. Te esperaba
para tenderte el brazo perdido de los humos,
la curva de los muelles, la soledad ajena
de Columbia University
y esta ceniza fría
en los párpados rotos
de la ciudad sin sueño.

Imagínate ahora
aquel cielo cansado,
aquellos ojos tuyos
de mil novecientos veintinueve,
extraviados entonces,
recorriendo los puentes
como un gesto sin fondo.

En este Sur
de vigas y de luces
puede llegar la muerte una mañana,
pero extraña
la experiencia que tiene la historia entre sus muslos
de milenario amor,
paciente amor salvaje
contra todos nosotros.

Imagínate ahora
los andamios,
la habitación vacía y el deseo
hundido como un barco
que buscara el suicidio.

Has llegado hasta Harlem,
bajo el sordo rumor de los motores
vas a quedarte mudo,
con tu sudor a solas, con el miedo

para ver cómo cierra los ojos de la muerte,
cómo besa los labios de su último amante.

Era mil novecientos veintinueve.
No debió ser extraño,
poque estabas allí después de todo
sobre el turbio desagüe de la vida.

(95-96)

Con il ricorso all'intertestualità, che sarà sempre più frequente nelle raccolte successive, in questa prima parte della poesia Montero ricrea sensazioni simili a quelle convogliate da Lorca in *Poeta en Nueva York*, riferimento obbligato, come dicevo prima, per i poeti che affrontano nei loro versi la grande metropoli statunitense. Fin dal quarto verso rivive «la soledad en Columbia University» che dà titolo alla prima sezione della raccolta di Lorca (2001: 540), così come nel sintagma «ciudad sin sueño» (v. 7) riecheggia alla perfezione il titolo lorchiano “Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)” (2001: 580). I versi «Aquellos ojos tuyos / de mil novecientos veintinueve» (vv. 10-11) recuperano il verso «Aquellos ojos míos de mil novecientos diez» con cui Lorca avvia la poesia “1910 (Intermedio)” (2001: 542), ma trasponendo appunto il riferimento temporale all'anno in cui Lorca si trova a New York. Nonostante i versi siano disseminati di altri rimandi più o meno espliciti⁵³, va sottolineato come in realtà il maggior grado di intertestualità si verifichi con la sensazione di solitudine e angoscia che Montero riesce a ricreare su modello di *Poeta en Nueva York*, visto che la raccolta di Lorca, com'è risaputo, non aspira allo sviluppo logico di un percorso narrativo, bensì mira alla creazione di uno stato d'animo che riproduca le percezioni contraddittorie della modernità⁵⁴. Anche la New York di questo testo di

53 Per esempio, va menzionato ancora il v. 28, «Has llegado hasta Harlem», con cui Montero ripropone quasi geograficamente l'itinerario seguito da Lorca, che riserva una poesia della seconda sezione della sua raccolta proprio al *Rey de Harlem* (García Lorca 2010: 554); o ancora i vv. 5-6 («y esta ceniza fría / en los párpados rotos», che recuperano il tema iniziale di “Panorama ciego de Nueva York”, testo avviato da Lorca con i versi «Si no son los pájaros / cubiertos de ceniza» (García Lorca 2010: 584).

54 «Ante la crisis neoyorkina de 1929, ante la Metrópoli del futurismo, ante las banderas de la modernidad, ante el resplandor y los humos de una civilización en llamas, el poeta se enfrenta a la ciudad, la mira a los ojos, ve en ellos el vacío que ha impuesto la ilusión fracasada de un futuro menos hostil y le cuenta una por una sus contradicciones» (García Montero 1996: 53). Si possono considerare, a questo proposito, anche le parole di José Antonio Llera in uno dei più recenti studi su *Poeta en Nueva York*: «Desde el mirador de una serie de enclaves urbanos emblemáticos, se vislumbra un fragmento de la historia y la cultura norteamericanas. Por mucho que la imaginación poética actúe sobre ellos a modo de filtro, los topónimos no están elegidos al azar ni son puramente decorativos. ¿Habría escrito algo similar de haber viajado a cualquier país africano? Me temo que no. Lorca se da de bruces con una sociedad de masas, asentada sobre la organización del ocio y del consumo –Coney Island es su perfecta alegoría–, y sobre ella realiza una auténtica evisceración, que consiste en afirmar la catástrofe y el infierno bajo el gran sueño americano. Entre otras lecturas e imágenes tenía muy presentes las reflexio-

Montero, dunque, è caratterizzata da un'atmosfera negativa, tuttavia, come appena affermato, si tratta di una negatività più intertestuale che sperimentata direttamente, anche se lo stesso Montero confessa di condividere con Lorca le medesime preoccupazioni suscitate da un mondo «de ciencia sin raíces» (1996: 53). A convogliarla sono in particolare i seguenti sintagmi: *brazo perdido de los humos, la soledad ajena, ceniza fría, párpados rotos, cielo cansado, extraviados, gesto sin fondo, la habitación vacía y el deseo / hundido como un barco / que buscara el suicidio; vas a quedarte mudo / con tu sudor a solas, con el miedo; el turbio desagüe de la vida*. Si tratta di espressioni che ricreano la stessa atmosfera fissata da Lorca nel testo già menzionato “La aurora”, che Montero commenta in relazione alla poesia urbana in ben due occasioni (2006: 53-56; 2006b: 113-118); quest'ultimo spiega a proposito delle immagini lorchiane:

La Aurora de Nueva York no es el lugar de la luz, sino del humo, el cieno convertido en columna y entraña de la civilización. La fuerza plástica de la imagen nos hace identificar el humo de las chimeneas industriales y los rascacielos con el sostén geométrico de la civilización moderna, apoyada en la basura y el veneno. La contaminación es ya el alma, llega hasta lo más profundo, como también el dolor y el vacío llegarán hasta los huesos de los primeros hombres que salgan a la calle sin esperanza. (1996: 54-55)

Si può notare in questa prima sezione che Montero, sul modello di Lorca, allude ancora una volta a immagini acquatiche e di vuoto. L'analisi del tema granadino ha messo in luce il protagonismo di una città “liquida”, per usare impropriamente i termini di Bauman, che in questa poesia ricompare con una forte connotazione negativa («hundido como un barco / que buscara el suicidio» vv. 26-27 ed «el turbio desagüe de la vida» v. 37) quasi come omaggio a Lorca:

El lector está acostumbrado a identificar el agua con la purificación del bautismo o con la vida que fluye hacia la muerte. [...] El movimiento de las aguas limpias suele encarnar en la literatura de García Lorca un estado de libertad que se pierde en los pozos y en los charcos sucios. El paisaje degradado de *Poeta en Nueva*

nes que José Ortega y Gasset venía publicando en el diario *El sol* desde 1926, y que más tarde serán recogidas bajo el título de *La rebelión de las masas*. Él les añade un acento desolado. La mirada crítica lorquiana matiza el conflicto erótico-existencial de fondo al cuestionar simultáneamente la realidad colectiva, revelando así las inusitadas intersecciones en ambas esferas. Si la sociedad de consumo exalta la felicidad como modo de salvación, *Poeta en Nueva York* revela la injusticia, el tormento, la culpa. Al tiempo que llama a gritos a los vencidos, muestra su cuerpo en el patíbulo» (Llera 2013: X).

York reconoce, por ejemplo, los charcos que dejan las mangueras de los barrenderos al combatir la basura de la multitud⁵⁵.

Anche le immagini di vuoto⁵⁶ si presentano come rimandi intertestuali all'opera lorchiiana e sono agli antipodi del vuoto madrilenno che invece crea Montero. In questo caso il vuoto possiede un'unica accezione di vacuità – e dunque di negatività – dovuta a un mancato progresso morale, come spiega Montero sempre in relazione a “La aurora”:

el vacío dejado por las faltas de unas señas de identidad concretas supone además un cuestionamiento ideológico de la sociedad que se aparta del sentido humano de su progreso. Es decir, una ciencia que ha perdido sus raíces, porque ha roto sus compromisos con la calidad de vida de los seres humanos y con una cultura moderna que consideraba inseparables el desarrollo científico y el progreso moral. La luz está contaminada por los retos impúdicos de una ciencia que no responde a ningún compromiso ético. (2006b: 118)

«Los decretos del vacío», per riassumere, «actúan en favor de los intereses más egoístas del mercado» (1996: 56). La sfera semantica della negatività ricreata da Montero su modello di Lorca diventa dunque il simbolo di una dura denuncia:

La ciencia corre por su cuenta detrás de los números y las monedas, se ha quedado sin voluntad de ayudar a vivir, sin sentido humano. El progreso arde en llamas porque la técnica se ha separado de los sueños y los deseos de los seres humanos para jugar y hacer negocio con su necesidad. (*Ibidem*)

55 García Montero 2006b: 115. Recuperando l'altro rimando intertestuale, quello cernudiano, si possono ricordare anche i versi di “A Larra con unas violetas (1837-1937)” in cui il sivigliano scriveva: «Y las fuentes de mármol entre palmas: aguas y ojas, bálsamo del triste» (Cernuda 1993: 266).

56 «El brazo perdido de los humos» (v. 2); «la soledad ajena» (v. 3); «un gesto sin fondo» (v. 14); «la habitación vacía» (v. 25); «vas a quedarte mudo» (v. 30); nelle sezioni successive della poesia, non ancora citate, si possono anticipare: «Después / de la prisa cansada de los últimos trenes / nada vuelve» (vv. 38-40); «y es difícil, de tanta soledad, / cerrar los ojos sin dudar que existes» (vv. 42-43); «como un rastro de dientes que se olvide en los hombros» (v. 54). Il *topos* del vuoto (negativo) ha una lunga tradizione nella poesia spagnola, come peraltro ricorda Llera proprio in relazione a *Poeta en Nueva York*: «Lo hueco se relaciona con la nada existencial, con la soledad metafísica, con el sinsentido del mundo. El *topos* tiene fuertes raíces en la poesía española, desde el ‘desierto estoy de mí’ quevedesco hasta algunos de los poetas del 27, como Rafael Alberti, que escribe una pieza teatral titulada *El hombre deshabitado*; Vicente Aleixandre (pienso en “No existe el hombre” de *Mundo a solas*); o a Luis Cernuda, que vuelve una y otra vez sobre la figura del cuerpo en pena a lo largo de *La Realidad y el Deseo*, conocedor a buen seguro, como Lorca, de *The Hollow Men* (1925), de T.S. Eliot» (Llera 2013: 24).

Mentre la seconda sezione della poesia ricrea una profonda sensazione di impotenza (arricchita, di nuovo, con immagini newyorkesi di vuoto e solitudine⁵⁷) nel ricordo della tragica scomparsa di Lorca, la terza e ultima parte si propone come una riflessione sul presente avviata dai versi «Aquí / después de tantos años y una guerra», che riproducono il ritmo e la costruzione metrica dei versi «Aquí / no tuvimos batallas sino espera» di “Sonata triste...”. Il momento in cui il poeta scrive non sembra essere molto migliorato rispetto al passato lorchiano⁵⁸ e la tristezza, soprattutto, non sembra dare tregua agli uomini:

III

Aquí,
después de tantos años y una guerra,
todo es como entonces.

En la voz aguardiente de los tiempos
el horario es el mismo, los abrazos cansados
siguen llegando tarde
y la vida entristece
como un golpe de niebla escondido en las manos.

[...]

(vv. 63-70)

57 Oltre a quelle già citate, si possono ricordare: «Sólo queda / tu rostro sobre Broadway» (vv. 40-41); «Absurda / esta lengua de fuego que parte el horizonte» (vv. 44-45); «Sóla / la ciudad se disfrazaba en un escalofrío / y sus ojos te apuntan / lineados y ciegos» (vv. 50-53); «porque viene la noche / porque llega la muerte sobre un brazo doblado / para dejarte a solas con tus años» (vv. 57-59) e infine «Triste por los olivos, / mientras Harlem entorna sus ventanas, / el tiempo es una brisa que ya nadie recuerda» (vv. 60-63).

58 Per estensione, il miglioramento non è avvenuto nemmeno rispetto al passato cernudiano, duramente descritto nelle ultime quattro strofe di “A Larra con unas violetas” e riassumibile nei suoi versi «Escribir en España no es llorar, es morir, / Porque muere la inspiración envuelta en humo / Cuando no va su llama libre en pos del aire» (Cernuda 1993: 220). Esulando leggermente dal tema urbano, visto il riferimento di Cernuda alla Spagna, è importante rammentare come per gli autori nati dalla fine degli anni '50 la guerra civile e i primi anni della dittatura siano un ricordo lontano che, ciononostante, viene riproposto come antidoto all'amnesia storica diffusa dalla postmodernità. Tale antidoto viene spesso proposto con un recupero di immagini impressionistiche, come avviene per esempio nella poesia di Montero “El pasado” (*Completamente viernes*), in cui il ricordo del conflitto rivive attraverso le rovine di una città – rovine già legate al *topos* della patria nella poesia barocca e poi riprese tematicamente proprio da Cernuda – e poi amplificato dalla forza metaforica di immagini di derivazione lorchiana, ancora una volta. Come si è potuto apprezzare in altri testi di Montero (penso, per esempio, a “Life vest under your seat” o a “Realismo”, in cui vengono sovrapposte l'immagine della Madrid contemporanea e quella del ricordo di Galdós, anche in “El pasado” il ritmo del testo è dettato dalla transizione continua tra passato e presente, visto che l'autore unisce il ritorno a casa dell'io poetico e il successivo incontro con l'amata al ricordo (altrui) della città che brucia, ancora una volta Granada (cfr. Bagué Quílez 2006: 200).

Eppure poco dopo si intravede una certa speranza attraverso un chiaro rimando alla rivoluzione russa del 1917, secondo Montero da assumersi come riferimento per coloro che vogliono ribellarsi e lottare⁵⁹. Secondo il modello di Lorca, infatti, la proposta di azione politica di Montero muove da una denuncia poetica dell'infelicità dell'essere umano a causa del sistema capitalistico:

[...]
Aquellos ojos nuestros
esperan ser tendidos
sobre mil novecientos diecisiete
corazones en sitio.
Ya ves, sólo decirte
que es posible la vida, que me espera
como una herida abierta sobre otra bocana,
para surgir debajo de los números,
romper la soledad, tomar la calle
y disponer las fechas en su sitio.
[...]
(vv. 71-80)

Il verso di Montero «para surgir debajo de los números», in particolare, potrebbe fare riferimento a i versi d'apertura della poesia di Lorca “New York (oficina y denuncia)”:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato.
Debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero.
Debajo de las sumas, un río de sangre tierna. (2001: 662)

Questo rimando intertestuale – arricchito, come si vedrà nella conclusione della poesia, da un fedele richiamo dei versi con cui Cernuda apriva “A Larra con unas violetas”⁶⁰ – potrebbe dare conferma all'ipotesi con cui Neira suggerisce che i testi di *Poeta en Nueva York* abbiano avuto una funzione ideologica germinale sulla prospettiva della storia, soprattutto nel periodo

⁵⁹ Ricordo che la raccolta che comprende “A Federico con unas violetas” risale al 1983 e, pertanto, l'incitazione alla militanza politica su modello bolscevico non può ancora tenere conto dello smascheramento, in seguito alla caduta del muro di Berlino, dei tratti più negativi del regime sovietico, «sistema politico sul quale non si può esprimere alcun giudizio positivo» (Hobsbawm 2004: 578).

⁶⁰ «Mas no pueden pesar sobre esa sombra / Algunas violetas, / Y es grato así dejarlas, / Frescas entre la niebla».

tra la fine del franchismo e gli albori della democrazia⁶¹:

[...]

Hoy no puede pesar sobre esta sombra
un ramo de violetas,
y es dulce así dejarlas
frescas entre la niebla
con un un rumor de cuerpos que no cesa
y esta lágrima extraña
que llamamos historia.

(vv. 81-87.)

Molti anni dopo *El jardín extranjero*, in un testo di *Vista cansada*, Montero dichiara in modo ancora più esplicito il suo debito nei confronti della visione newyorkese di Lorca:

Un borracho se bebe una ciudad
hasta romper la última botella.
Era mil novecientos veintinueve. Dormía
sobre cristales rotos.

Un poeta lo escribe. Ha vivido
en sus versos la luz inconsolable
de los asesinados, de los que comen fruta
de un árbol sin raíces.

Después habrá un muchacho que lo lea
y descubra los cienos, las arañas
de los últimos trenes, la aurora corrompida
de los años setenta.

Pero no sé qué luz mucho más fuerte
ha levantado al cielo los cristales.
Son violetas tardías, emociones de invierno
en el puente de Brooklyn.

61 Scrive Montero commentando il testo “La aurora” di *Poeta en Nueva York*: «En una primera lectura, el poema [...] puede parecer una mezcla extraña de versos brillantes y sin lógica, pero en cuanto se le presta atención nos revela a las claras las preocupaciones de García Lorca, esas mismas preocupaciones que hoy siguen siendo nuestras, por lo menos mías, cada vez que hablamos de la realidad y de los libros en un mundo de ciencia sin raíces. [...] El desarrollo económico de la sociedad ha dejado de controlarse en nombre de unos principios morales, los decretos del vacío actúan en favor de los intereses más egoístas del mercado. “El cieno de números y leyes” alude a una sociedad que ha convertido las monedas en enjambres furiosos capaces de taladrar y devorar el corazón de nuestro propio futuro» (1996: 53-56).

Las cosas de este mundo tienen sed.
 La realidad no sabe estarse quieta.
 Nueva York son mis ojos. La botella vacía
 puede llenar mi alma
 (“Nueva York”, 2008: 82)

L’immagine dell’uomo ubriaco con cui si apre il testo riprende le molte figure di *borrachos* presenti in *Poeta en Nueva York*⁶², ma serve al poeta anche per tessere una trama a partire dall’epigrafe di Caballero Bonald, «La botella vacía se parece a mi alma» recuperando, dunque, anche un riferimento al vuoto. Sono evidenti inoltre altri rimandi alla poesia lorchiana “La aurora”, che, come si è visto poco sopra, Montero presenta quasi come sintesi della visione della metropoli di Lorca: ritornano la mancanza di radici, il fango e la luce delle prime ore del mattino, che Lorca ha capovolto in simbolo negativo, ma viene proposta anche un’altra immagine poco approfondita finora, ovvero i vetri dei grattacieli che riflettono le tinte viola del cielo. Julio Neira si sofferma su questo elemento e lo analizza alla luce dell’influenza di Lorca, ma anche di Alberti, collegandolo per giunta al tremolio acquatico di cui si connota la metropoli della loro poesia – trovando una comunanza, aggiungerei io, tra la trasparenza semantica dell’acqua e dei vetri delle finestre –:

[algunas imágenes] nos ofrecen el eco directo de otras en las que García Lorca («O en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas», “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”) y Rafael Alberti han presentado el conjunto de rascacielos de Manhattan como un océano con una cualidad acuosa de sus innumerables ventanas. Por ejemplo: «cayendo a mares desde los rascacielos diluidos...» (“New-york”, 13 barras y 48 estrellas, 1935); «Estoy solo, sumergido, / bajo un inmenso océano / de ventanas» (*Versos sueltos de cada día*, 1982). La huella de los maestros no pesa en los poemas de Luis García Montero, sino que les da vuelo. La imagen del color violeta tornasolado en el cielo neoyorquino reflejado en los edificios de Manhattan tiene una larga estirpe. Ya citamos al Juan Ramón Jiménez de *Espacio*: «donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro»; y Luis Cernuda en “La llegada” encontraba entre los colores del cielo «un violeta como los de la entraña en el caracol marino». (Neira 2012: 186)

62 «Por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos» (“Fábula y rueda de los tres amigos”, 2010: 546), verso poi ripetuto in “Vaca”: «por el derribo de los cielos yertos / donde meriendan muerte los borrachos» (602); «los escarabajos borrachos de anís / olvidaban el musgo de las aldeas» (“El rey de Harlem”, 554); «son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos» (“Danza de la muerte”, 568); «mientras mis ojos se quiebran en el viento / con el aluminio y las voces de los borrachos» (“Poema doble del lago Eden”, 590); «dando empujones a los borrachos y escupiendo sal de los sacrificios» (“Crucifixión”, 654).

Con un profondo legame con questa tradizione, ma con tutt'altra finalità Montero aveva già riproposto questa violacea immagine acquatica di New York in un testo che ho citato in relazione ai viaggi aerei, "Life vest under your seat", e di cui qui ripropongo solo i versi più "paesaggistici" poiché si tratta di una delle poesie ormai più analizzate dalla critica:

Señores pasajeros buenas tardes
y Nueva York al fondo todavía,
delicadas las torres de Manhattan
con la luz sumergida de una muchacha triste
[...]
modos de ver la noche y estar en los cristales
del alba, regresando,
y muchas otras noches regresando
bajo edificios de temblor acuático
[...]
bajo el cielo violeta
de los amaneceres en Manhattan,
igual que dos desnudos en penumbra
con Nueva York al fondo, todavía
[...]

("Life vest under your seat", 1994a: 44-45)

L'autore ha spiegato a fondo la genesi e la costruzione di questa poesia e delle sue parole è utile riportare quelle che illustrano la scelta dell'ambientazione newyorkese; dal pensiero di Montero – un passaggio piuttosto lungo, ma necessario per la lettura di una New York personale e non solo ereditata dalla tradizione – emerge che il suo sguardo sulla metropoli statunitense può percorrere anche una traiettoria autonoma rispetto a quella di Lorca e, per esempio, pur essendo poeticamente in debito nei confronti di quest'ultimo, Montero si dichiara debitore anche verso New York, della quale, tutto sommato, deve riconoscere la bellezza:

En 1991 hice un viaje por algunas ciudades de Norteamérica con un grupo de amigos, un viaje de trabajo que se resolvió en amistad, noches de vino y largas conversaciones de afirmación literaria y descubrimientos importantes. La etapa final del viaje, el aeropuerto de Albuquerque, Nuevo México, me pasó la factura de la felicidad con un golpe de verdadera melancolía. Quise recoger en un poema esta sensación de fiesta, de escalofrío emocional que uno sufre en el momento de las separaciones [...].

Cambié [...] Albuquerque por Nueva York, no sólo porque nadie tiene que dar explicaciones sobre una estancia en esta ciudad, ya que es una referencia permanente y común en nuestra cultura, sino porque además deseaba pagar una antigua deuda con ella. Algunos años antes, a mitad de los ochenta, yo había sido también feliz en Nueva York, recorriendo las calles de Manhattan de sorpresa en sorpresa, de raza en raza, de restaurante extraño en restaurante extraño. Mis prejuicios sobre la vida norteamericana eran muchos, creía que los rascacielos, tal vez bajo la influencia de las inmensas escaleras y las duras aristas de García Lorca, se levantaban como una metáfora de la deshumanización, del cemento capaz de aplastar la piel y los sueños de la gente. De Nueva York volví reafirmado en muchos de mis prejuicios, pero sobrecogido por la belleza de esos edificios que levantan en los aires su fragilidad cristalina, con una delicadeza principesca y acuática. Es difícil que el arte del siglo XX pueda dejarnos algo más bello que un atardecer en el Puente de Brooklyn, mientras se encienden las luces de las oficinas y los reflejos de las ventanas se confunden con el violeta moribundo del cielo. (1996: 28-29)

Proprio come una pellicola fotografica, la creatività di Montero è rimasta talmente impressionata dalle sfumature viola del cielo di New York, che in un testo della sua penultima raccolta tra quelle pubblicate finora, *Un invierno propio*, quasi dopo aver fatto un inventario delle sue immagini poetiche più frequenti, menziona di nuovo il Ponte di Brooklyn e i riflessi dei grattacieli della metropoli, mantenendo con la figura della tigre un rapido accenno all'aggressività – ma anche alla potenza – di New York:

[...]
El tigre que ha pasado por el Puente de Brooklyn
para que se refleje su piel en los cristales
tardíos de Manhattan.

[...]
("Dar vueltas en la cama es perderse en el mundo", 56)

Un'ultima allusione alla 'città che non dorme mai' viene proposta ancora una volta in *Un invierno propio*, nel testo "La conciencia no es un hotel de lujo, sino una pensión barata junto a una frontera", a cui ho già fatto riferimento in relazione al tema della vista. Dopo i molti rimandi lorchiani, in questa poesia emerge la visione autentica di Montero sugli spazi metropolitani, visione che riprende il tema del viaggio e dello spazio aeroportuale già elaborato con Madrid in *Habitaciones separadas* e riapplicato al ricordo di

New York, presente nel testo con soli due rimandi intertestuali. Ricordo che l'anonimo viaggiatore del componimento è costretto a fare scalo in un aeroporto, ma deve cercare di passare inosservato a causa di una sua presunta condizione di illegalità.

Come in "Escala en Barajas", il testo si apre con il polisemico sostantivo *destino* e con la sua duplice correlazione al tema del viaggio e del gioco: «El destino jugó la carta de sus nubes / con un aterrizaje forzoso» (vv. 1-2). In seguito al disguido viene offerta ai passeggeri la possibilità di trascorrere la notte in un lussuoso albergo, lontano da «los aeropuertos secos de luz plastificada» (v. 9):

[...]
 Nadie va a protestar. Los pasajeros
 pueden pasar la noche en un hotel de lujo.
 No buscan el olvido,
 porque todos son justos, y no tienen pasado,
 y ninguno soporta la condena
 de hacer y deshacer los equipajes.
 Viven en su presente,
 con ideas que son habitaciones
 para dormir tranquilos.

Saben que les espera,
 con los gastos pagados, un mar en la ventana.
 Están allí los ánimos dispuestos,
 las cosas en su forma y en su sitio,
 camareros sin dudas
 al lado de las mesas bien servidas,
 miradas con sabor a titulares
 de un periódico envuelto por la niebla de un puro,
 butacas donde brillan las sonrisas
 como sábanas limpias.
 Ni siquiera la piel de la tarde en el cielo
 siente la obligación de matizar.
 [...]

Nelle strofe, nella prima specialmente, è evidente il legame tra la memoria (e soprattutto la coscienza) e lo spazio che essa induce ad abitare: per chi sente di non avere colpe da spiare è sufficiente vivere un presente asettico in cui anche le idee sono confinate in spazi chiusi che, secondo l'opinione comune, possono garantire tranquillità. I passeggeri dall'animo «giusto», dunque, si preparano a occupare un altro luogo chiuso ed eterotopico per eccellenza: una meta turistica, presumibilmente un villaggio, in cui anche

il paesaggio è chiuso entro la cornice di una finestra. Il riferimento alla memoria e al passato acquisisce perciò ancor più valore proprio perché letto alla luce dell'eterotopia e, ancora una volta, vengono in ausilio le parole di Foucault:

Le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo, ciò significa che aprono a quelle che si potrebbero definire, per pura simmetria, delle eterocronie; l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale [...]. [C]i sono eterotopie che sono in relazione [...] al tempo per ciò che esso ha di più futile, di più passeggero, di più precario [...]. Si tratta di eterotopie che non intendono eternizzare, ma che sono assolutamente croniche. [...] [D]i recente, è stata inventata una nuova eterotopia cronica, quella dei villaggi di vacanze; di quei villaggi polinesiani che offrono tre brevi settimane di nudità primitiva ed eterna agli abitanti delle città. (Foucault 2010: 22-23)

L'eterotopia a cui allude Montero («con los gastos pagados, un mar en la ventana. / [...] / las cosas en su forma y en su sitio»), creando uno spazio «così meticoloso, così ben arredato al punto da far apparire il nostro come disordinato, malposto e caotico» (Foucault 2010: 24), genera un'opposizione che relega il mondo circostante in un alone di pericolo, nel quale si trova per l'appunto l'anonimo passeggero, che se non altro possiede un luogo suo non condivisibile né replicabile, quello della propria identità («No es un lugar seguro la identidad que lleva / confundida en su nombre», vv. 35-36). Diversamente dagli altri passeggeri, questo viaggiatore preferisce rifugiarsi in un luogo molto più modesto:

[...]
 en un rincón inhóspito,
 una pensión barata con ruidos de frontera,
 negros ojos que acaban de llorar
 y guardan el color rojizo de sus sombras,
 de sus conversaciones forajidas
 en la ciudad sin sueño,
 en el amanecer
 que es oscuro, y es blanco,
 y triste, y alegría,
 y se encadena al pie que va por los pasillos.
 [...]
 (vv. 38-47)

In primo luogo, si può notare il ricorso all'immagine dell'angolo, ancora una volta impiegato con funzione ossimorica perché, mentre dovrebbe trattarsi di uno spazio accogliente, in questo caso è definito come «inhóspito». La pensione, il *rincón inhóspito*, tuttavia garantisce al passeggero uno spazio autentico in cui proteggere la sua coscienza e, soprattutto, la sua identità. Il contrasto tra la moltitudine dei passeggeri e la solitudine del viaggiatore, oltre che spaziale, è anche cromatico: mentre nelle strofe più “eterotopiche” «Ni siquiera la piel de la tarde en el cielo / siente la obligación de matizar», il viaggiatore solitario ha «negros ojos» che «guardan el color rojizo de sus sombras» e «de sus conversaciones forajidas en la ciudad sin sueño». Al ricordo custodito negli spazi più bui di se stesso e delle conversazioni illegali newyorkesi si associa l'immagine dell'alba, caratterizzata da due aspetti cromatici contrastanti eppure coesistenti («que es oscuro, y es blanco»), a testimonianza del fatto che un ricordo – e uno spirito – problematico non può essere definito arbitrariamente, ma quantomeno possiede un colore. Il testo si chiude una nuova disautomatizzazione evangelica, come nel caso di Madrid:

[...]

Se ha negado tres veces.

No es ciego en las verdades de su patria.

No ha compartido el odio de los otros.

No le bastan las sobras del destino.

Il rimando disautomatizzato al rinnegamento di Gesù da parte di Pietro⁶³ viene usato da Montero per avviare una litote con cui tratteggia le caratteristiche del suo passeggero, il quale, soprattutto, non accetta di essere definito da «las sobras del destino», come invece fanno gli altri passeggeri che accettano le conseguenze di una *escala* inattesa: nonostante debba avvicinarsi a una metaforica *frontera*, è disposto a cercare una sua definizione, per quanto questa debba avvenire tramite una triplice negazione.

A livello più generale si può affermare che Montero ricorra a un insieme di immagini spaziali per definire un'identità particolare. È utile approfondire questo concetto con un pensiero di Bauman, che così traccia le caratteristiche dell'«individuo» contemporaneo quasi riassumendo (ovviamente per pura casualità) i contenuti della poesia appena analizzata:

Per dirla in breve, il processo di 'individualizzazione' consiste nel trasformare l' 'identità' umana da una 'cosa data' in un 'compito' e nell'accollare ai singoli attori la responsabilità di assolvere tale compito nonché delle conseguenze (anche collaterali) delle loro azioni. In altre parole, consiste nel realizzare un'autonomia

63 Cfr. Marco 14:30, Matteo 26:34, Luca 22:34 e Giovanni 13:38 (Bibbia CEI).

de iure (a prescindere che sia stata conseguita o meno anche un'autonomia *de facto*). [...] La modernità sostituisce l'eteronomica determinazione della condizione sociale con una compulsiva e obbligatoria autodeterminazione. (Bauman 2011: 23)

Tuttavia, continua Bauman, l'«individualizzazione» è una chimera perché l'unica sfida che si propone è quella di riuscire a vivere in modo «conforme» e «di imitare, di seguire il modello» (24). A tale fasulla definizione identitaria Bauman inizia a opporre un approfondimento terminologico: l'individualizzazione – identificabile nella massa di passeggeri di Montero – è diversa dall'individualità – quella difesa dal viaggiatore solitario –: «si sta creando un divario sempre maggiore tra [individualizzazione] in quanto sorte decretata e individualità in quanto capacità pratica e realistica di autoaffermazione» (26). L'uomo che porta a termine il processo di individualizzazione può dirsi a tutti gli effetti individuo, ma «l'individuo è il peggior nemico del cittadino» (28):

il cittadino è una persona incline a ricercare il proprio benessere attraverso il benessere della città, mentre l'individuo tende a mostrarsi freddo, scettico o diffidente dei confronti di concetti quali 'causa comune', 'bene comune', 'buona società' o 'società giusta'. (*Ibidem*)

Dunque, avviandomi verso il significato più profondo delle città di García Montero, ecco come prosegue il ragionamento del pensatore polacco:

Se l'individuo è il peggior nemico del cittadino, e se l'individualizzazione significa guai per la cittadinanza e per la politica basata sulla cittadinanza, ciò è perché i timori e le preoccupazioni degli individui in quanto tali riempiono completamente lo spazio pubblico, sostenendo di esserne gli unici occupanti legittimi ed espungendo dal pubblico dibattito ogni altra cosa.

Un tentativo di soluzione a tale contesto viene recuperato da Bauman nella prospettiva avanzata dal sociologo statunitense Richard Sennet, esperto di legami sociali nei contesti urbani: «il condividere intimità [...] tende a restare il metodo preferito, forse l'unico rimasto, di 'costruzione della comunità'» (30). È pressoché automatico, dunque, ricondurre il pensiero alla *intimidación* propugnata da Montero, e nello specifico, come sostiene Joan Oleza, ancor più che la *intimidación* va difesa «la dimensión pública de lo privado»:

La propuesta poética que hace L. García Montero para superar ese enquistado debate nacido de la escisión de lo público y lo

privado es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, la de devolver lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia, la de «reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico», la de «concebir la intimidad como un territorio ideológico». (vid. García Sánchez 2003: 414)

3.1.4. CITTADINO LUIS GARCÍA MONTERO

Se busca una ciudad.

*Parece que fue vista
en manos de un poeta.
Vestía un cielo limpio,
un desnudo de nieve
y un rumor de café civilizados.*
LUIS GARCÍA MONTERO

Come si è potuto apprezzare nell'ultimo testo della sezione newyorkese, quando gli spazi urbani tendono all'anonimato e perciò non possiedono storie intrinseche da raccontare, Montero riesce a veicolare al meglio l'idea della progressiva perdita di valore dello spazio pubblico urbano.

Le persone, spesso identificabili in una massa senza nome né forma, si limitano a transitare per la città nelle vesti di consumatori la cui unica preoccupazione nei confronti dello spazio è quella di divorarlo per poi lasciarlo vuoto senza viverlo:

[...]
en los bares abiertos igual que las heridas,
las hamburgueserías
que la ciudad habita y condecora
con la tristeza inmóvil que vende un cabaret,
donde las gentes pierden
el pudor de saberse atormentadas.

Junto a los coches muertos a un lado de la calle,
hay un lugar sin nadie que se convierte en lágrima.

[...]
(*Diario cómplice*, 43)

Oppure ancora:

[...]
La vida rutinaria es esta mansedumbre
de gente que se llama, se besa, se despide
mientras el sol incendia las fachadas
y se apaga el agua de la fuente
en la botella del mendigo

[...]
burocráticos seres con cartera
que esconden en su vida rutinaria
un estrangulador,
un resistente
de guerras y ciudades sometidas
o tal vez un poeta.

[...]

(“El lector” 1994a: 69-70)

Perfino gli spazi comunemente intesi come pubblici, quali i bar, per esempio, non garantiscono possibilità di aggregazione perché il tempo va trascorso in fretta o in solitudine:

[...]
Bares como descuidos en la lluvia,
en el vientre salvaje del frío y la distancia
o en la prisa de todo lo que huye.

Me dieron un lugar
con sus sillas vacías,
sus huecos en la barra
y sus botellas firmes como viejos soldados
de un ejército amigo.

[...]

(“Un bar no es una patria, pero su nombre se escribe con la tinta de los mapas”, 2011a: 63-64)

Quasi tutti i bar o le *cafeterías* di Montero sono spazi desolati o in cui la persona poetica sperimenta una profonda solitudine pur essendo circondato da una massa vociante⁶⁴. È utile, a questo proposito, ricordare l'appro-

64 Come altri esempi si possono citare i seguenti passaggi: «Casi nadie pasaba, / sólo había / cuarenta sillas rojas / de los bares cerrados y alguna soledad / definitiva» (“Como cada mañana”, *El jardín extranjero*, p. 60; quesa poesia, tra l'altro inizia con questi significativi versi «Ahora sé / que estas calles nos han hecho solitarios / y nuestro corazón / tiene el pulso amarillo / de las maderas lentas de un tranvía»); oppure «el horizonte / como la barra sucia de un lugar desconocido / en la que nunca me podré apoyar» (*Diario cómplice*, 18), o ancora «cafés

fondimento che Giandomenico Amendola dedica ai caffè parigini del XIX secolo,

il cuore della Francia illuministica e prerivoluzionaria, nati luogo di formazione dell'opinione pubblica – l'Öffentlichkeit di Habermas – della borghesia. I caffè, che la borghesia aveva inventato contrapponendoli alla nobiltà, costituiscono nella città illuministica gli spazi del ragionare [...] e del comunicare. (1997: 127)

Nelle città di Montero, invece, il ragionare e il comunicare all'interno di tali spazi purtroppo non sono sempre garantiti e così accade anche per i luoghi pubblici di altro tipo, come le piazze, anche se può capitare che qualcuno cerchi di imbastire una conversazione, ma questa figura non fa che suscitare un'amara solitudine perché il suo unico interlocutore è la notte o un io poetico che risponde con un monologo:

[...]
Pero la noche baja
a sentarse en las plazas por la noche.
Son
las cotizadas sillas del crepúsculo,
según me dijo alguien que buscaba
tener conversación.
[...]
(*Diario cómplice*, 75)

Uno degli elementi che impediscono l'affermazione dello spazio pubblico contemporaneo come autentico luogo di scambio immateriale è, come anticipavo, la fretta e la velocità: «Recuerda que mi reino son las dudas / de esta ciudad con prisa solamente» (*Diario cómplice*, 52), oppure, qualche pagina più avanti,

[...]
al contemplar el paso descuidado
de la gente en el parque
[...]
mientras gritan los niños abrigándose,
con paso de colegio,
y los obreros
aceleran la marcha necesaria.

que han encerrado / la imitación nostálgica del mundo, / con mesas de billar y habitantes que viven / hablando de sus pérdidas en alto» (“Intento, sin compañía, de rehabilitar una ciudad”, 1999a: 73).

[...]

(*Diario cómplice*, 95)

Sembra quasi che sia la città a possedere il transeunte e non viceversa, come invece dovrebbe essere e i seguenti versi permettono di approfondire questo ragionamento:

[...]

Y se agradece la ciudad entonces,
el tenerla delante, adormecida,
envuelta con sus sábanas de luz,
temible y despiadada como un buque pirata,
en el que no se puede confiar,
pero que siempre, siempre nos abriga

[...]

(*Diario cómplice*, 86)

La città, agisce quasi senza rivelarsi ai suoi abitanti e al contempo fornendo loro un'impressione di protezione; spiega Bauman nel suo studio *Vita liquida* che l'uomo contemporaneo non può controllare la velocità dei cambiamenti a cui la sua vita è sottoposta, pertanto si limita a governare l'unica cosa su cui crede ancora di poter esercitare un controllo, ovvero la sua stessa sicurezza, mentre a garantire la salvaguardia dei cittadini dovrebbe esserci proprio la città. La guerra contro la paura viene combattuta nell'ambito urbano e si tratta soprattutto di un conflitto contro ciò che non si conosce, contro ciò che non è omologato, contro gli altri. Lo ha spiegato anche Octavio Paz nel 1983 e a più di trent'anni di distanza lo scenario è ancora lo stesso, per giunta con poche speranze di miglioramento: «hablo de la ciudad contemporánea en permanente construcción y destrucción, [...] la ciudad vivida o, más bien, convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, restaurantes, [...] la ciudad, realidad diaria e inmensa que se resume en dos palabras: los otros» (Paz 1983: 87-88). Lo spazio in cui l'uomo contemporaneo dovrebbe poter dialogare con gli altri e da questi apprendere le differenze per arricchirsi è proprio quello pubblico, eppure molto spesso degli altri e del diverso si ha timore e gli spazi non sono vissuti come luoghi pubblici⁶⁵. «Esta ciudad no la entendemos», afferma Pere Pena (1994: 75), ed è proprio a questa mancanza di comprensione che si deve la crisi della cittadinanza che stiamo attraversando. È in questa cesura, dunque, che può intervenire il poeta con la sua poesia etica e lo dichiara in modo illuminante in un passaggio di *Inquietudes bárbaras*:

65 «Necesitamos abrir los ojos y las puertas, oponernos a las banderas solitarias (que son siempre banderas de soledad), comprender al otro en el territorio común de la diferencia. [...] Sin halcones, sin cantares solitarios, tal vez sea posible el diálogo, la tribuna común, la imperiosa necesidad de construir una alcoba libre, una casa abierta y una plaza compartida» (García Montero 2003b: 125).

Parece aceptada, pues, la idea de que el problema de la libertad tiene que ver con el imperio de la iniciativa privada. Y pasa a segundo plano la defensa de los espacios públicos como lugar de convivencia libre entre todos los ciudadanos, sin distinción de identidades, confesiones o peculiaridades costumbristas. [...] Una de mis obsesiones ha sido la relación con los otros que se evidencia en los libros, en los recursos estéticos y en el hecho literario. Vivimos una época que ha renunciado a los espacios públicos. Más que en las bellas banderas y en los contenidos de las protestas, el poder ideológico de la literatura descansa hoy en la defensa íntima del espacio público que supone el hecho literario, un pacto entre autor y lector, una cita a la que acuden dos soledades, dos conciencias, para mantener un diálogo. (García Montero 2008: 56, 73)

Profilata quindi la crisi che lo spazio pubblico sta soffrendo, si può già intuire quale sia la proposta di Montero per iniziare a porre rimedio a tale situazione con una sorta di «utopia concreta» o «sogno razionale», azioni in cui Eugenio Trías – come si è potuto leggere all’inizio di questo capitolo – individua il compito delle menti più lucide e responsabili. L’utopia concreta di Montero consiste nell’intendere la poesia come *agorá*, lo spazio pubblico tra la produzione e l’eros, tra l’*ecclesia* (l’ordine prestabilito) e l’*oikos* (la sfera più intima e familiare), affinché il lettore-cittadino possa riappropriarsi del sentimento di cittadinanza che si sta frantumando⁶⁶: «Se respeta al ciudadano precisamente allí donde no existe un credo, donde permanece asegurado un espacio libre, una autoridad pública que respete y equilibre con su neutralidad todas las convicciones privadas» (2008: 57). La parola poetica, pertanto, le *palabras encendidas* (García Montero 2003a: 26) possono trasformarsi in *palabras con instinto de ciudad* (*Ibidem*).

Con la sua poesia urbana Montero mette in atto l’esercizio di coscienza che propone nella sua intera opera. Si potrebbe quasi affermare che, offrendo nei suoi versi uno spazio per l’autoconoscenza (e l’autocoscienza) sociale, il poeta proponga una risposta indiretta all’interrogativo posto da Daniel Innerarity quando si domanda se

66 Con queste parole Montero riassume la crisi del cittadino spagnolo “postfranchista”: «Al ciudadano se le había prometido ser el centro feliz del mundo, integrado en el convenio de una sociedad estable. Pero resultó finalmente que el ciudadano se veía obligado a dar más de lo recibido, que sacrificaba sus intereses egoístas por un espacio público realmente no controlado, primero porque era falsa la promesa de felicidad asegurada (las capas de miseria urbana y los grupos de marginados fueron enseguida evidentes) y, segundo, porque tampoco era estable la sociedad, abriéndose claramente un hueco de vértigo ideológico, causante de las melancolías sucesivas» (1993a: 19). Gli stessi concetti, riletti anche alla luce della profonda crisi economica che sta attraversando la Spagna, vengono approfonditi nel recente articolo «Teoría de la militancia» (2012), in cui Montero individua nella disoccupazione e nella perdita di valore del lavoro un’influenza più che negativa sull’etica civica degli spagnoli.

el espacio público, como espacio de experiencia urbana, esencial a la democracia, necesita un tipo de espacio físico sobre el modelo griego, medieval, renacentista o burgués, o si esa antigua relación entre civilización y urbanidad puede realizarse fuera de la ciudad clásica europea. (2008: 119)

Lo spazio esterno alla città proposto da García Montero è proprio quello della poesia, arricchito da una volontà etica: è necessario restituire alla poesia la sua «dignidad de plaza pública, de vínculo social, de espacio compartido; [hay] que devolverle a la modernidad su carácter de intención, de probabilidad, de apuesta generosa, para volver a reencontrarnos con un deseo compartido» (García Montero 2008: 24). Rivendicando «la ética del oficio, la defensa del oficio entendida como ética» (2003b: 41), Montero ripercorre la storia del rapporto che si è instaurato tra l'arte poetica e lo spazio pubblico rifiutando la posizione di rinuncia alla Storia delle avanguardie⁶⁷ e dichiarandosi invece portavoce delle «palabras de la tribu» (2003b: 45):

en estas paradojas se basa la concepción del oficio como ética: la tarea de crear un espacio público, de devolverle a la literatura su deseo metafórico de representar las alianzas de un contrato social. El poeta que medita sobre las reglas del género, que acepta las palabras como vínculo y que se dedica a la construcción de un personaje literario, recuerda mucho al individuo dispuesto a convertirse en ciudadano para convivir con los demás y participar en la organización de los asuntos de la república. (*Ibidem*)

Il legame utopico (ma concreto) tra la città e la parola, entrambe da aprire come una piazza pubblica, trova forma nella poesia, come nell'esempio di "Canción que corta" (2003a: 53-54):

Abriré las ciudades
por si hay
una silla vacía
en los ojos cerrados del futuro.
Abriré las palabras
por si llego

67 «Como el espacio público está dominado por el capitalismo, por la degradación comercial de las almas y los cuerpos, el artista sueña con un espacio autónomo, que no ofrezca diálogo, que se niegue a cualquier articulación. Este camino frente al capitalismo, representado en la teoría estética de Adorno, implica finalmente la renuncia a la Historia, el abandono de cualquier espacio público. Y, tal como va el mundo, cuando la globalización capitalista de la realidad se ampara en la fragmentación y en la desarticulación social, no me parece atractivo caminar por los senderos de la nada, por muy pura que sea, para quedarnos instalados en las fronteras rebeldes de una isla. Me resulta más interesante la defensa de los vínculos, la batalla por el ámbito público» (García Montero 2003b: 43-44).

a una luz y a una mesa
en los ojos insomnes del pasado.

[...]

Con el filo
de una antigua quimera,
abriré las ciudades, las palabras.

3.2. IL VINCOLO DELLA FLUIDITÀ: IL 'PRINCIPIO VITALE' DELLA POSTMODERNITÀ POETICA

Secondo Michel Maffesoli (2006) per capire la postmodernità è necessario rendersi conto (e accettare) che tutti gli aspetti della vita stanno subendo un processo di eterogeneizzazione, riassumibile in «pluralità della persona e frammentazione». Assumo come riferimento le parole dello studioso francese perché in un articolo di poche pagine sembra riassumere straordinariamente (e in modo del tutto involontario) l'intera pratica poetica di Montero: mentre il sociologo individua spiegazioni teoriche dell'epoca postmoderna, il poeta ha fissato in testi emblematici le stesse concezioni.

Il sostrato culturale su cui si fonda la contemporaneità, afferma Maffesoli, è il grande «fantasma dell'Uno», espressione con cui allude sia all'unità del mondo, sia all'unità dell'uomo. Come i secoli hanno potuto dimostrare, la notevole invenzione dell'«individuo Uno» – il fautore di istituzioni omogenee poi culminate nello Stato nazionale, di cui l'uomo sarebbe stato il principale attore – è fallita oppure è sulla via del fallimento. Tutte le istituzioni moderne e i grandi sistemi teorici si sono fondati su questo ideale illusorio di unità, un sistema, spiega il francese, con il quale si è sempre cercato di definire l'indefinibile⁶⁸. È proprio l'indefinibile a caratterizzare i fantasmi che agiscono nella cultura postmoderna e, secondo lo studioso, tale indefinibilità sarebbe espressa dall'archetipo dell'acqua, al tempo stesso protettrice e minacciosa, ma con caratteristiche «vincolanti» in grado di collegare senza amalgamare o isolare tutta la complessità degli aspetti del reale: «cada uno *implica*, en el sentido fuerte del término, a los otros. Todo es tributario de las situaciones. Todo se basa, igualmente, en un ponerse en relación» (Maffesoli 2006: 113).

68 Tali sistemi, che Maffesoli riassume nell'espressione del suo maestro Gilbert Durand «regimi diurni dell'immaginario», vedono la supremazia dei principi di nette divisioni operate secondo la "legge del padre" e tali divisioni vengono riassunte nelle immagini della spada (la ragione e la forza) e dell'aratro (il controllo della terra), entrambe palesi simboli fallici. Ricordo che anche Montero ha fatto ricorso a questi simboli archetipici, oltre in *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, in cui ha descritto la pistola (e dunque la forza) come un «falo de plomo», anche nella *Égloga de los dos rascacielos*, dove uno dei due edifici si dichiara «espada de cemento».

Restituendo all'acqua il suo metaforico significato 'vincolante', al tempo stesso si restituisce alle 'cose' la loro forza, e tali cose, secondo Maffesoli, sono in primo luogo quelle comuni che popolano l'*oikos*, la casa che è già stata incontrata in queste pagine e che corrisponde all'ambito più intimo e familiare. L'acqua, dunque, è l'ente unificatore che collega gli elementi senza privarli delle loro differenze; questi elementi, però, sono identificabili anche negli avvenimenti del destino⁶⁹, che, nella loro irruzione, garantiscono coesione e creano vincoli a partire dalla condivisione di emozioni comuni. Tali «comunioni postmoderne» sarebbero assimilabili agli antichi riti collettivi, che emancipano dalla sensazione di timore e che riattiverebbero una prossemica con la quale, riprendendo Max Weber, saremmo «all'altezza della quotidianità».

Prima di proseguire in queste pagine con l'approfondimento dell'elemento acquatico nella poesia di Montero, è importante porre l'attenzione sul particolare che Maffesoli individua come una delle cause principali della condizione postmoderna, che ho appena profilato riassumendo il suo stesso pensiero e che, come si può notare, ancora una volta ricorda la pratica poetica del granadino:

lo que tiende a predominar es el espíritu del cuerpo [...]. Todo señala el fin de una concepción moral y/o política del mundo. O más bien, contra los «ídolos teleológicos» que la moral había levantado, se afirma ese derecho imprescriptible al lujo nocturno de la pasión. Los «arcaísmos» que los diversos trazados de la modernidad no han logrado eliminar constituyen la teatralidad cotidiana. (Maffesoli 2006: 117)

Ancor più che la corporeità, ritornando all'oggetto principale di queste ultime pagine, va sottolineata la preponderanza riconosciuta all'acqua, a cui anche Montero ricorre, come si vedrà tra poco. Scrive Maffesoli:

en el *principio vital* del agua hay un sentido profundo absolutamente impersonal. Se trata de un sustrato, un cimiento, que relativiza el tema de la «conciencia de sí» en que se basa toda la modernidad. Conciencia de sí que ha dado nacimiento al individuo racional y a la moralidad contractual que es su consecuencia

69 È singolare che anche Maffesoli, come Montero in "Escala en Barajas" e in "La conciencia no es un hotel de lujo...", istituisca un vincolo tra la coscienza di gruppo e il destino, inteso proprio come «juegos de azar [...] pero también juego de roles, en los que de invierte tiempo y dinero de forma desmesurada. En cada uno de estos casos, lo que está en cuestión es el hecho de estar sumergido en el agua englobadora de la *socialidad* [emocional]» (Maffesoli 2006: 118). Il riferimento al destino però, precisa lo studioso francese, non significa che dobbiamo soccombere ad esso, bensì che dobbiamo sceglierlo con attenzione e cercare di modificarlo a nostro vantaggio, se necessario.

lógica.

El retorno de lo imaginario del agua muestra que no es ya la conciencia de sí lo que constituye el instrumento preferente para entender el mundo, sino la *conciencia de nosotros* o, mejor, el sentimiento de nosotros por medio del cual cada uno se ovilla en el “hueco” del ser. Lo que yo he denominado el “hueco de las apariencias”, donde la identidad estable cede su lugar a las identificaciones múltiples. En este sentido, esta impersonalidad puede ser una manera de vincularse con mayor fuerza al otro. No se existe sino en función de y gracias al otro que nos permite ser el que se es. (*Ibidem*)

Le relazioni di cui parla Maffesoli sono, ancor prima che sociali, fortemente emotive, si tratta sempre di un «sentimiento de nosotros» derivante dall'esperienza. Quel che è più importante è che non si tratta di un'esperienza qualunque, bensì del concetto materiale di 'vissuto' quale elemento unificante di un gruppo di persone, ovvero, in altre parole, dell'*Erlebnis* che ho profilato nelle prime pagine di questo lavoro:

los sistemas teóricos lo han olvidado poco a poco. Pero la conciencia (*Bewusstsein*) se basa en la *experiencia* (*Erlebnis*). Pensar, percibir, imaginar, desear, sentir, querer, es todo uno. O, por decirlo con mayor exactitud, todo está estrechamente vinculado en una cadena sin fin que da testimonio del aspecto orgánico de toda vida. [...] Esta puesta en perspectiva holística, que concede a la experiencia el lugar que le corresponde, es lo que permite entender el enraizamiento dinámico que caracteriza a lo que aquí llamo el “principio vital” propio de la postmodernidad naciente. (Maffesoli 2006: 119)

L'elemento acquatico, dunque, funge da risorsa in grado di tessere in un discorso metaforico i fili dell'*Erlebnis* che accomunano il 'noi' collettivo. Come si può prevedere, García Montero ricorre all'acqua nelle sue diverse figurazioni: l'elemento liquido contribuisce nella sua poesia alla costituzione dello spazio; sono molto frequenti i riferimenti al viaggio per mare e spesso incombe l'ombra di un naufragio; le superfici acquatiche orizzontali (soprattutto il mare) contrastano con quelle verticali (la pioggia); talvolta le acque stagnanti (quelle incontrate nello scenario Granadino, per esempio) entrano in conflitto con quelle sottoposte a un continuo fluire o ancora, come si è potuto leggere in *Y ahora ya eres dueño...*, la morte può sopraggiungere per annegamento. Tutti questi *topoi*, come si può supporre, vengono rielaborati da Montero alla luce del pensiero postmoderno profilato poco sopra.

Fin dai tempi di Ulisse il viaggio per mare nasconde un atteggiamento di «temerarietà che rasenta la *hybris*», spiega W. H. Auden (1995: 36), ma a partire dall'epoca moderna l'uomo rielabora tale impresa come metafora della ricerca del sé e come conseguente tentativo di affermazione della propria identità. È già manifesta, dunque, la «“conciencia de sí” en que se basa toda la modernidad» di cui parla Maffesoli. Anche nei versi di Montero, si vedrà tra poco, l'affermazione del sé avviene spesso tramite la scrittura poetica di un viaggio per mare, anche nel caso in cui questo non vada a buon fine. La sua personale mitologia del *viajero*, l'uomo anonimo e solitario che percorre le pagine di *Habitaciones separadas*, per esempio, si arricchisce anche di questo aspetto marittimo e avventuroso e, infatti, si aggiungono all'immaginario del viaggio numerosi riferimenti a barche e porti, siano essi reali o, ovviamente, metaforici.

Tornando a Auden, questi sostiene che il modo in cui l'uomo interiorizza il viaggio per mare segna la cesura tra l'epoca moderna e quella premoderna: nei tempi più recenti l'uomo ha compreso che l'attraversamento dei mari è una metafora della sua esistenza ed è un'impresa che implica responsabilità ma anche possibilità di emancipazione dalla massa: «il mare è il luogo in cui avvengono gli eventi decisivi, i momenti di eterna scelta, la tentazione, la caduta e la redenzione» (Auden 1995: 40). La grande distesa marittima si offre perciò come invito a conoscere se stessi più che il mondo e, non a caso, i viaggi per mare di Montero non hanno quasi mai una destinazione concreta, anche se forse la meta è quella simbolica del proprio futuro che il viaggio per mare collega al passato, tracciando quindi una personale rotta vitale nella quale, però, la collettività può riconoscere uno stimolo per intraprendere lo stesso viaggio⁷⁰. Scrive infatti Bachelard in uno dei testi di riferimento per lo studio delle figurazioni acquatiche: «scompare nell'acqua profonda o in un orizzonte lontano, fondersi nella profondità o nell'infinito, questo è il destino umano che prende figura nel destino delle acque» (1992: 20).

L'uomo non può sottrarsi al confronto con la condizione di viaggiatore e, quando si tratta di un viaggio per mare, va contemplata anche la possibilità del naufragio. Ovviamente, essendo venuta meno la *hybris* classica, il naufragio non è più da considerarsi come punizione, bensì come eventualità – neanche molto remota – del destino del viaggiatore o, per estensione, dello scrittore e del lettore:

La sicurezza contemplativa dello spettatore viene definitivamente abbandonata [...]. *Il naufrago non si distingue più dallo spettatore.*

⁷⁰ Per esempio, in *Tristia* compaiono questi versi: «Al pie de cada puerto, / a la sombra de tantos andenes y tabernas / he aprendido lo mismo. // Sólo llegar quizá / o el impudor vacío que siente el que se aleja. // Porque sé que es feliz / este afán de perdernos» (32).

Si è nello stesso tempo estranei e coinvolti nel moto ondoso della storia poiché esso è parte di noi, anzi, noi *siamo* tale moto. Lo affermerà esplicitamente Jakob Burckhardt, nel 1867: «Ci piacerebbe conoscere l'onda sulla quale andiamo alla deriva nell'oceano; solo, quell'onda siamo noi stessi». D'ora in avanti, a partire da una comune scelta di fondo (quella in favore del restringersi o dell'annullarsi della distanza di sicurezza, della *immedesimazione di spettatore e di attore*), si assumono sostanzialmente due tipi di atteggiamento: uno tragico, che insiste sugli effetti di spaesamento, di fallimento, di insensatezza di ogni esistenza umana; l'altro di accettazione, almeno apparentemente gioiosa, dello stato di incertezza e di instabilità. La prima soluzione dà luogo alle filosofie catastrofiche della storia e alle varianti complesse degli "esistenzialismi" del nostro secolo; la seconda all'apologia del movimento, dello slancio vitale, della "danza" [...]. In entrambe domina ormai decisamente la propensione al rischio, allo sradicamento, alla fluidità. Persino il naufragio [...] viene avvertito quale destino naturale e ineluttabile. (Bodei 1985: 16-17)

E dichiara lo stesso Montero:

y, en fin, la libertad del marinero,
 su apuesta de viajar, el embarcarse
 buscando en la otra orilla
 ese instinto primero,
 ese sueño que luego desmerece,
 porque vivir supone naufragarse,
 algo que no es estar y se parece
 al placer de llegar o de alejarse.

(“Las nostalgias del marinero”, *Rimado de ciudad*, 137)

Com'è noto, il ricorso all'immagine metaforica di una navigazione incerta quale paradigma della vita umana ha origini molto remote e inoltre annovera parecchi importanti studi a partire da Curtius, che individua nella letteratura classica le analogie tra il viaggio per mare e la scrittura⁷¹.

71 «I poeti romani sogliono paragonare la composizione letteraria a un viaggio per mare. [...] Nei poemi divisi in parecchi libri, le vele vengono issate all'inizio ed ammainate alla fine di ogni libro; in simili casi, al termine dell'intero poema corrisponde l'arrivo in porto, con o senza il calare dell'ancora [...]. Il poeta viene assimilato al navigante, la barca rappresenta il suo intelletto o la sua opera. Navigare è pericoloso, specialmente quando il navigatore è inesperto [...] o la barca è fragile. [...]. Non mancano correnti e venti contrari» (Curtius 1995: 147-148). Tra gli altri contributi fondamentali per lo studio classico del motivo vanno citati gli studi di Fabrizio Beggiano (1999), Ettore Paratore (1965), Renée Luciani (1974) e Andrea Pulega (1989), mentre per la diffusione del motivo della navigazione letteraria, e nello specifico della tempesta amorosa nella lirica spagnola tra Rinascimento e Barocco, va assunto come riferimento lo

Montero costruisce un discorso metaforico accostando il *topos* della navigazione alla tempesta d'amore soprattutto nelle prime raccolte, ma in un certo senso lo rovescia, come si può leggere nel seguente testo tratto da *Diario cómplice*:

Tú que no eres el mar,
que tiembles como un pájaro cuando te mira el viento,
que caminas las rocas, el sol de las orillas,
la razón del océano.

Tú –despertar sin brújula–
que navegas la calma más sabia y la tormenta,
el tiempo imprevisible, la piel embravecida
a la luz de las sábanas.

Tú que no eres el mar,
que no siempre regresas,
que pueblas con botellas escritas y resacas
los labios de la tierra, la cintura nublada
de las últimas lunas.

Tú que ordenas la sal,
tendrás un largo sueño,
te contarán la historia de un naufragio.

(VI, «Libro II», *Diario cómplice*, 70)

Nella poesia il *tú* viene presentato per negazione e, per la precisione, ad essere negate sono soprattutto caratteristiche appartenenti al mare. Tuttavia, con una costruzione metaforica costante in tutto il testo, Montero descrive l'interlocutore scegliendo l'asse isotopico marittimo, ma applicandolo alla vita intima e quotidiana: dichiarato il fatto che «Tú [...] no eres el mar» (vv. 1 e 9), il destinatario «naviga» nello spazio dell'alcova, ma il suo movimento non è affidabile come quello costante delle onde perché «no siempre regresa[s]» (v. 10). Grazie a queste ultime parole, i due versi che le seguono, «que pueblas con botellas escritas y resacas / los labios de la tierra», diventano polisemici: mentre le onde assicurano la loro presenza con una *resaca*, l'unica *resaca* garantita dal *tú* è quella provocata dall'alcool, a cui rimandano *las botellas escritas* – anch'esse arricchite di un secondo significato grazie all'isotopia marittima che crea un'allusione ai tipici messaggi in bottiglia – e *los labios de la tierra* su cui rimane il gusto dolcemente di un'assenza. Proprio quest'ultimo sintagma, insieme a *la cintura nublada / de las últimas lunas* (espliciti riferimenti erotici), ma an-

studio di Elisabetta Sarmati (2009).

che con il terzo verso, «que caminas las rocas, el sol de las orillas», potrebbe essere letto come una chiave interpretativa del testo in virtù degli spazi liminali a cui rimanda: sembra quasi, infatti, che la voce poetica rivolga al *tú* un rimprovero – amplificato dall’anafora con cui si aprono le quattro strofe – per delle mancanze derivanti forse da un timore («que tiembles como un pájaro cuando te mira el viento») e che fanno rimanere l’interlocutore a margine della vita. Ecco dunque il motivo per cui Montero mette in relazione l’ambito intimo e quello metaforico della navigazione: nonostante il mare sia molto più pericoloso e l’io poetico sia certo di andare incontro a un naufragio («te contarán la historia de un naufragio»), questi preferisce affidarsi alle acque anziché confidare in una situazione amorosa, ma anche vitale, circoscritta e che si autolimita. Si può ricordare, a questo proposito, come nella lirica petrarchista l’accostamento tra la vita del marinaio e quella dell’innamorato sia spesso iperbolica perché gli uomini di mare «seppure in situazioni disagiate, trovano occasionalmente una tregua ai propri affanni, al contrario di chi ama» (Sarmati 2008: 20). Inoltre il naufragio marittimo in epoca classica era una possibilità, mentre quello amoroso una certezza. Nella poesia di Montero sono certi entrambi, ma il soggetto poetico è più propenso a un naufragio sicuro che a una vita fatta di limitazioni volontarie.

L’esperienza d’amore viene accostata a un naufragio anche in un altro testo della stessa raccolta, ma l’analogia occupa soltanto alcune strofe:

[...]

El naufragio es un don afín al hombre.

Después de que sucede

suelen tener las huellas

esa incomodidad que tienen las mentiras,

el recuerdo es un dogma,

la soledad el pecho que tú me acariciaste.

[...]

Será seguramente

como volver a estar,

como vivir de nuevo en una edad difícil

o emborracharnos juntos

para pasar a solas la resaca.

Igual que quemaduras debajo de los dedos,

en un segundo plano

seguiremos presentes y esperando

ese momento exacto del náufrago en la orilla,

cuando al salir del mar

me escribas en la arena:

*Sé que el amor existe,
pero no sé dónde lo aprendí.*

(XXIX, «Libro II», *Diario cómplice*, 97-98)

Anche in questo caso il naufragio non sembra avere connotazioni negative, tanto da essere definito «un don afín al hombre» e quasi da consentire di superare l'assenza e la solitudine degli amanti⁷² nell'attesa di un nuovo incontro. Come nella poesia precedente, alla solitudine viene associata la *resaca*, ma questa volta con un significato univoco. Diversamente da prima, però, l'aspettativa non viene riposta tanto sul naufragio come rischio, smarrimento del sé e, dunque, apertura a nuovi significati; qui, infatti, il naufrago riemerge dalle acque con una nuova consapevolezza e pertanto il naufragio – o forse, per estensione, il fallimento – si prospetta come passaggio della vita quasi obbligato e grazie al quale arricchirsi. La conoscenza di cui il naufrago si fa portavoce è sempre relativa all'amore ma, come le impronte, fugace perché scritta sulla sabbia: *Sé que el amor existe / pero no sé dónde lo aprendí*. Tale esperienza consente dunque al soggetto di poter trasporre in versi quanto ha appreso, come peraltro avviene in un'altra poesia, nella quale Montero ricorre alla stessa immagine della riemersione dopo un naufragio d'amore:

Sólo en ti, como sombras, se levantan,
los cuerpos intuidos,
la huella inacabada de los pájaros,
lo que tienen de ajeno
sus juegos en el aire navegable.
[...]
para escribir los versos
que de nosotros nacen
como del mar los restos de un naufragio.

(XIII, «Libro I», *Diario cómplice*, p. 37)

L'isotopia marittima e l'emersione dei resti dopo un naufragio vengono usati dal granadino per costruire uno dei testi più emblematici della sua intera opera, il monologo drammatico “El insomnio de Jovellanos”. Vista l'importanza della poesia non solo per questa sezione, ma per tutta la traiet-

72 Anche la strofa precedente viene costruita sull'asse isotopico del vuoto, poi ripreso dal simbolo de *las huellas*: «Supongo que también te dejarán a ti / este mismo vacío, / esta impaciencia por estar sin nadie / mientras se nos olvida / todo el calor que duele de olvidado» (vv. 8-12). Nella poesia che in *Diario cómplice* segue questo testo, ancora una volta ritornano le impronte che rimandano all'assenza della persona amata, oltre a costruire un singolare parallelismo con questo testo perché sono collegate a un'altra manifestazione dell'acqua, la neve: «Donde la nieve espera / preparando el regreso / para tus huellas» (XXX, «Libro II», *Diario cómplice*, 99).

toria (oltre che per il pensiero) di Montero, è opportuno riportarla nella sua interezza, nonostante l'estensione:

Castillo de Bellver, 1 de abril de 1808

Porque sé que los sueños se corrompen,
he dejado los sueños.
El mar sigue moviéndose en la orilla.

Pasan las estaciones como huellas sin rumbo,
la luz inútil del invierno,
los veranos inútiles.
Pasa también mi sombra, se sucede
por el castillo solitario,
como la huella negra que los años y el viento
han dejado en los muros.
Estaciones, recuerdos de mi vida,
viene el mar y nos borra.

El mar sigue moviéndose en la noche,
cuando es sólo murmullo repetido,
una intuición lejana que se encierra en los ojos
y esconde en el silencio de mi celda
todas las cosas juntas,
la cobardía, el sueño, la nostalgia,
lo que vuelve a la orilla después de los naufragios.

Al filo de la luz, cuando amanece,
busco en el mar
y el mar es una espada
y de mis ojos salen
los barcos que han nacido de mis noches.
Unos van hacia España,
reino de las hogueras y las supersticiones,
pasado sin futuro
que duele todavía en manos del presente.

El invierno es el tiempo de la meditación.

Otros barcos navegan a las costas de Francia,
allí donde los sueños se corrompen
como una flor pisada,
donde la libertad

fue la rosa de todos los patíbulos
y la fruta más bella se hizo amarga en la boca.

El verano es el tiempo de la meditación.

Y el mar sigue moviéndose. Yo busco
un tiempo mío entre dos olas,
ese mundo flexible de la orilla,
que retiene los pasos un momento,
nada más que un momento,
entre la realidad y sus fronteras.

Lo sé,
meditaciones tristes de cautivo...
no sabría negarlo.
Prisionero y enfermo, derrotado,
lloro la ausencia de mi patria,
de mis pocos amigos,
de todo lo que amaba el corazón.
En el mismo horizonte
del que surgen los días y la luz
que acaricia los pinos y calienta mi celda,
surgen también la noche y los naufragios.
Mis días y mis noches son el tiempo
de la meditación.

Porque sé que los sueños se corrompen
he dejado los sueños,
pero cierro los ojos y el mar sigue moviéndose
y con él mi deseo
y puedo imaginarme
mi libertad, las costas del Cantábrico,
los pasos que se alargan en la playa
o la conversación de dos amigos.

Allí,
rozadas por el agua,
escribiré mis huellas en la arena.
Van a durar muy poco, ya lo sé,
nada más que un momento.

El mar nos cubrirá,
pero han de ser las huellas de un hombre más feliz
en un país más libre.

Tra i critici che hanno studiato il testo⁷³, Francisco Brines ne ha evidenziato le caratteristiche dominanti in questi termini:

El ilustre asturiano es aquí el personaje máscara en el que se objetiva el poeta para mostrar emocionadamente más que una posición política su situación humana ante unas sostenidas y querida creencias, que se ofrecen ahora desde otra perspectiva al abocar en una de esas encrucijadas que alteran en profundidad el curso de la historia. En este poema se sirve admirablemente de la lección aprendida en los poemas históricos de Cernuda, como previamente hicieron también unos pocos poetas del 50. Testimonia esta sección [de *Habitaciones separadas*, «En otro tiempo»] la nostálgica fidelidad a unos viejos ideales, desde un fervor caído por la corrupción sufrida en la pureza de esos sueños. (1998: 100)

I sogni, ormai *vacíos*, come quelli amorosi del *viajero* che apre la raccolta⁷⁴, se messi in relazione alla figura di Jovellanos sono quelli infranti dell'epoca *ilustrada*, i cui frammenti, però, sono comunque difesi dall'asturiano con un atteggiamento che non avrebbe tradito il suo pensiero: «combatir contra las tropas napoleónicas pero a favor de las ideas que abanderó Napoleón, sin duda porque desde su punto de vista era la única manera de preservar en España la posibilidad de su realización futura» (Oleza 2003: 406). Nella poesia, Montero racchiude e custodisce i sogni infranti nei frammenti che riemergono dopo il naufragio perché, come indica giustamente Oleza, «la opción de Jovellanos fue realista» (2003: 407) e il suo, come quello di Montero, è «un realismo que prefiere atrincherarse entre los fragmentos salvables de un sueño antes que proclamarlo entero por encima de la violencia y de la injusticia» (*Ibidem*). La scelta di Jovellanos, seppure con le sue contraddizioni, viene espressa da Montero con l'immagine de «los barcos que han salido de mis noches»: tra i suoi pensieri ed inquietudini, alcune imbarcazioni si dirigono verso la Spagna oscurantista, mentre altre preferiscono le coste della Francia, in cui la luce della speranza rivoluzionaria è stata spenta dai successivi anni del terrore. Il contrasto tra luce e oscurità della ragione viene reso più immediato anche grazie all'ambientazione prima notturna e poi diurna della terza e quarta strofa: di notte, quando l'io ha soltanto una percezione auditiva del mare, il suono ripetitivo delle onde sembra accompagnare i pensieri turbinosi del soggetto che, come dicevo poco sopra, riguardano i suoi ideali ormai fallimentari che adesso sembrano disporre soltanto dello spazio di una cella silenziosa. Di giorno, invece, la

73 Cfr. Sultana Wahnón (1994), Ana Eire (2003) e Joan Oleza (2003).

74 «De todo se hace cargo, de nada se convence. / Sus huellas tienen hoy la quemadura / de los sueños vacíos» (“Las razones del viajero”, *Habitaciones separadas*, 11).

vista della distesa marittima – «emblemata de la libertad con la que Jovellanos fantasea desde su confinamiento» (Bagué Quílez 2006: 110) – permette di razionalizzare i pensieri notturni dando loro spazio e orizzonti di possibilità, nonostante l'io debba rendersi conto della situazione violenta che sta attraversando («y el mar es una espada»). Il mare, come la storia, è violento ma anche in continuo movimento e nel suo moto ondoso può mettere a repentaglio la sicurezza dell'individuo («Estaciones, recuerdos de mi vida, / viene el mar y nos borra»). Secondo Joan Oleza, inoltre, il susseguirsi delle onde si rispecchia nel ritmo delle strofe:

El movimiento del mar pauta el poema con un ritmo reiterativo pero irregular, que se disgrega en versos de desigual medida pero que insiste en la alternancia breve-largo, que vuelve a traer una vez y otra los mismos motivos, mecidos por la corriente: los sueños que se corrompen, el paso de las estaciones, la meditación, los ojos que se cierran, la frontera indecisa de la orilla... (Oleza 2003: 408)

L'alternanza ritmica (e delle onde) prosegue per tutto il testo, facendo incagliare l'attenzione sulla solitudine del soggetto e sul tempo che questi dedica alla meditazione, favorita anche dall'insonnia del titolo, fino a quando nelle due strofe finali l'io sembra recuperare energia per riappropriarsi del suo sogno, nonostante resti consapevole che si tratta di un sogno effimero come le impronte sulla sabbia. Eppure, per quanto breve l'esistenza di tali orme, queste esisteranno e non saranno soltanto quelle del soggetto, bensì di un'intera collettività che ha tenuto in vita la memoria e il desiderio: «las huellas de un hombre más feliz / en un país más libre». Le impronte finali erano già state anticipate da Montero in una delle strofe centrali del testo con i versi «ese mundo flexible de la orilla, / que retiene los pasos un momento»; sono i passi di Jovellanos, ma anche dell'io poetico di Montero, il cui desiderio, scrive Oleza, è stato fissato in «una de las imágenes más hermosamente significadoras de la poesía española contemporánea: “Yo busco / un tiempo mío entre dos olas”» (2003: 409). Con grande intensità Oleza spiega il significato profondo di queste due onde, che

en el universo de este poemario [*Habitaciones separadas*] son dos etapas de la experiencia privada, pero en el universo de este poema, y en el conflicto interior que vive el actor lírico, son también dos momentos, dos impulsos, dos fuerzas históricas, dos épocas, entre las que Jovellanos busca marcar sus pasos, dejar impresas sus huellas, abrir el hueco y el abrigo de un tiempo propio, a la vez privado y público, un modo de hacerse un lugar entre los acontecimientos abrumadoramente colectivos y las

transformaciones de sistemas y estructuras que engendraron, un emerger a la historia sin abandonar entre las piedras, como su piel las serpientes, la propia intimidad, el deseo, la imaginación, la memoria, la identidad. (*Ibidem*)

I frammenti che tornano a riva dopo un naufragio si ripresentano come simbolo dei sogni infranti in una poesia de *La intimidad de la serpiente*. Si tratta di un testo da leggere – in apparenza – sotto una luce più autobiografica, come indica il sottotitolo del componimento: “Las estrellas (autobiografía)”. A partire da questa eloquente indicazione, i versi si orientano lungo un percorso personale che si condensa attorno a esperienze familiari, paesaggi ben conosciuti e spazi in cui risiedono ricordi e sentimenti. Le stelle acquisiscono lo stesso valore che in queste pagine ho attribuito alle fotografie e agli specchi, pertanto, oltre a dotare il discorso di congruenza metaforica, fungono da elementi che pongono il soggetto di fronte a se stesso e che favoriscono un’indagine della sua interiorità. La propensione elegiaca (ricordo che la poesia rientra nella sezione «Pequeñas elegías infinitas» della raccolta) prende forma nell’adozione della prima persona, che applica il sostrato simbolico della poesia a una caratterizzazione temporale molto frequente nell’intera opera di Montero: «la paz del mes de junio», «el verano infinito de los años sesenta», «las calles de una ciudad antigua y provinciana». Su questo sfondo temporale le stelle diventano testimoni di un certo scoramento del protagonista (come si è visto accadere al personaggio di Jovellanos), che diluisce la sua identità in una fantasmatica proiezione di se stesso o in uno «*spleen* de tintes simbolistas» (Bagué Quílez 2006: 317). Questo stato d’animo si traduce a livello simbolico in una continua opposizione di chiaroscuri – frequente in tutta la raccolta, come si è potuto apprezzare nella poesia “Cuarentena” –, che rispecchia il contrasto tra l’interiorità del soggetto e il mondo esterno⁷⁵. Tale opposizione prende forma in un’iconografia (e isotopia) che si caratterizza per la sua negatività: nei versi sfilano immagini di «cadáver del sol», «bombilla enferma», «luces oxidadas» e appunto «restos del naufragio», come si vedrà tra poco. Il cielo stellato, pertanto, è lo spettatore impotente di «un retablo emocional y de un entorno ideológico dominados por la sensación de frío» (Bagué Quílez 2006: 312)⁷⁶, ma la conclusione della poesia, in cui la luce naturale delle

75 Ne *La intimidad de la serpiente* il contrasto metaforico tra luce e oscurità funziona spesso come rappresentazione estetica della metamorfosi dello scrittore e dei contemporanei cambiamenti oggettivi della realtà (cfr. Bagué Quílez 2006: 312).

76 A partire da *Las flores del frío*, il freddo diventa uno dei simboli in cui Montero condensa la sua concezione della contemporaneità, vissuta sempre da un punto di vista intimo, ma con una coscienza fortemente storica e collettiva, come ormai appare chiaro. Scrive José Carlos Mainer, assumendo come momento di creazione di questo simbolo proprio la raccolta del 1991: «En la ‘Canción ofendida’ leemos: “No son flores del mal lo que ha vivido / son las flores del frío”. Mientras que en la ‘Canción amarga’ el frío es exactamente el de las seis de la mañana y en la ‘Canción tachada’ es “ese orgullo de plata que cruzaba la calle”, sensaciones ambas urba-

stelle è sostituita dalle «luces de neón» porta alla constatazione dell'incertezza di qualsiasi autobiografia⁷⁷. Come anticipavo, tra i versi trova spazio anche l'immagine dei frammenti dopo il naufragio:

Comprendí de este modo
a la tercera vuelta del camino,
por detrás de sus lujos y sus rabias carnales,
que los ojos del mal
son los huecos cortados de una máscara,
la excusa de los seres que pretenden
ocultar su vacío.
Y el barco de papel hundió en el cielo
la pequeña armadura de la mitología.
Los restos del naufragio tiemblan hoy como escarcha
sobre la oscuridad.

(“Las estrellas (autobiografía)”, *La intimidación de la serpiente*, 118)

Nonostante l'evidente sensazione di negatività della strofa, oltre che di tutta la poesia, i frammenti, seppure tremanti, si oppongono nella loro fugacità all'oscurità contestuale e inoltre contrastano con un'altra immagine di vuoto, questa volta quella delle fessure per gli occhi in una maschera, chiara allusione al personaggio poetico finzionale. In questo caso il vuoto è maligno se attraverso di esso – come attraverso le fessure della maschera – si cerca di leggere la verità dietro la finzione; è forse per questo motivo che il poeta oppone al vuoto i frammenti di una navigazione infausta. Non si tratta però di frammenti qualsiasi perché ad aver fatto naufragio è il «barco de papel»: a riempire il vuoto, ancora una volta, si presenta la scrittura che si è scontrata con il cielo delle illusioni, ma che per lo meno si salva nei suoi frammenti, proprio come nel caso dei sogni di Jovellanos che, ripeto, «prefiere atrincherarse entre los fragmentos salvables de un sueño antes que proclamarlo entero por encima de la violencia y de la injusticia».

La stessa immagine di un «occhio vuoto» legata al naufragio di un ideale ritorna in un testo di *Un invierno propio* in cui, peraltro, anche l'amore viene accostato di nuovo al tema della navigazione per dare avvio al testo, instillare in esso la fiamma del desiderio e rinsaldare il vincolo tra l'ambito dell'intimità e quello della vita civica in cui va mantenuta viva la memoria storica:

nas. [...] El frío no es solamente un accidente meteorológico que asalta a los iluminados o a los cautivos de las madrugadas: dentro de unos cuantos años alguien recordará que este libro se escribió en los años en que cayó el llamado “socialismo real”, se inició la guerra intestina de la antigua Yugoslavia y tuvo lugar la llamada “Guerra del Golfo”, porque el frío es también la altiva soledad a las que nos ha llevado una historia cínica y egoísta y, a la vez, la desazón angustiada de vivir al borde del riesgo». (Mainer 1997: 20-24).

⁷⁷ «Las luces de neón / convierten sus desnudos en noticia. / Tú preguntas, me miras, / quieres saber de mí, / y es tan extraño».

La historia de mis días
me ha hecho partidario de vivir
largas noches de amor,
y morir en naufragios repentinos.

Largas noches de amor
para beber la lluvia de los amaneceres
que dibujan un círculo con dos cuerpos en medio.

Porque todo navega hacia la plenitud,
igual que las naciones, la luna y las banderas.

La memoria después se rompe como un mástil.

Nada desaparece,
aunque todo deriva a una costa fantasma.

Con su ir y venir las olas descomponen
los hombros y los rumbos,
los puntos cardinales de la espera,
hasta forzar despacio
un equilibrio hundido,
el peso de una historia sin futuro.

Yo he visto ojos sin mirada,
profetas sin país,
reuniones sin palabras decisivas.

Y he visto
la costumbre de ser en un dolor que flota.

Recojo en mis deseos lo que la noche tira.

Aprender a vivir se parece al deseo
de morir en naufragios repentinos.

(“La memoria se rompe como un mástil”, *Un invierno propio*, 51-52)

È evidente in questa poesia la qualità vincolante che Maffesoli aveva attribuito all'elemento acquatico, che avvicina senza fondere una parte nell'altra: nella metafora della navigazione Montero racchiude, proprio come nel «círculo con dos cuerpos en medio» del settimo verso, l'ambito intimo dell'amore e quello pubblico degli ideali politici e della memoria storica. Il fluido passaggio da una sfera all'altra trova un'efficace espressione nei

versi «Con su ir y venir las olas descomponen / los hombros y los rumbos»: come nella poesia dedicata a Jovellanos, il movimento delle onde accompagna il discorso poetico, che inoltre si arricchisce con l'assonanza *hombros – rumbos* che testimonia la vicinanza tra i due ambiti di riferimento del testo ma anche la loro separazione. Nonostante tutto navighi verso una pienezza ideale, il decimo verso interrompe questo pensiero quasi con una sentenza che sembra non offrire scampo: «La memoria después se rompe como un mástil». Amore e ideali civici sono dunque accomunati da un fallimento che li riduce in frammenti per poi spingerli alla deriva; tuttavia, come si è visto finora, tali resti non sono un simbolo negativo perché in essi può rimanere racchiuso il desiderio mantenuto in vita dopo un naufragio, a differenza del soggetto che, invece, preferisce perdere la vita in una navigazione incerta piuttosto che diventare emblema di un vuoto di ideali, come gli «ojos sin mirada, / profetas sin país, / reuniones sin palabras decisivas».

Sebbene nei testi appena riportati il naufragio sia stato presentato da Montero come incidente pressoché inevitabile nella vita, ma anche come strumento grazie al quale portare in salvo qualche scheggia di desiderio, si è potuto intravedere anche un legame tra la scrittura e la navigazione, perfino nel caso in cui quest'ultima sia fallimentare e conduca alla deriva.

La condizione del poeta naufrago viene sottolineata e addirittura difesa da García Montero in un'altra poesia di *Un invierno propio*, nella quale il discorso si avvia con una riflessione sulla ricezione dei messaggi d'auguri per l'inizio di un nuovo anno. Avvolto in un'estrema solitudine invernale, rincarata dal freddo oggettivo ma anche metaforico emerso poco sopra, e in una situazione in cui l'unica compagnia è – di nuovo – quella cittadina, il soggetto poetico riflette su come gli stereotipati messaggi che riceve siano molto labili e insignificanti perché non si soffermano e non “affondano” nella realtà, bensì passano fugaci e tristemente inutili. È molto efficace, in questo senso, l'accostamento metaforico tra il *parpadear* dello schermo del cellulare che riceve i messaggi e quello della vita trascorsa senza alcuna consapevolezza di sé e del mondo circostante, metafora enfatizzata dalla ripetizione intermittente della sillaba *pa-*; in questo modo, dunque, la vita è quella che si scioglie come i fiocchi di neve nella notte dell'ultimo dell'anno senza lasciare alcuna traccia del suo passaggio:

[...]

A la luz de la noche
 parpadea la nieve. Parpadea
 la pantalla del móvil. Feliz año,
 que tus sueños se cumplan,
 justicia para el mundo,
 la dirección del banco saluda a sus clientes...
 Parpadean mensajes y navegan

con sus breves deseos
en esta religión de la distancia.

[...]

Parpadea la vida, los años parpadean,
las historias, papeles en el viento,
desarraigados árboles que pasan
en el viento que pasa
como pasan las hojas y la nieve.

[...]

(“En cualquier invierno se esconde un calor hecho a nuestra medida”, *Un invierno propio*, 75-76)

A messaggi e vite così ‘ordinari’ ma vuoti, impalpabili e, in fin dei conti, irrilevanti, Montero contrappone una situazione ancor più precaria, quella del naufrago appunto, ma forse più vera e tutt’altro che *desarraigada*:

El náufrago perdido en una isla
procura dar señales con el humo
de una hoguera, o arroja
una botella al mar.
En medio de la nada,
mientras las olas llegan como números
a una orilla electrónica,
también me acerco al mar y envío mis mensajes.

Con la barba crecida
y la camisa rota,
descalzo por la arena de una isla,
súbdito de mi caza, de mi pesca y mi red,
nada digo a los otros
si no es que estoy aquí,
que sigo naufragado en un lugar del mundo
y que marco los días
en el tronco de un árbol,
para que no se olviden,
desarraigados días que pasan con el viento,
con el viento que insiste y que murmura
deberías hablar,
deberíais hablar
porque en cualquier invierno
hay un calor decente
hecho a vuestra medida.

I messaggi del naufrago, come risulta evidente, sono volti alla sua salvezza, ma forse più che essere tratto in salvo dal naufrago, l'io poetico vuole salvaguardare la sua esistenza tramite una comunicazione *arraigada* («*nada digo a los otros / si no es que estoy aquí*») affidata al mare della scrittura e condivisibile con gli altri («*deberías hablar / deberíais hablar*»). Al freddo dell'ultimo dell'anno si contrappone adesso un calore “personalizzato”, creato, per esempio, con il fuoco che emette segnali di fumo, ma anche con il tepore da trovare e da tenere in vita nonostante il freddo della storia. García Montero aveva già esposto in uno dei passi in prosa compresi ne *La casa del jacobino* la necessaria condizione di naufrago della scrittura e l'urgenza di affondare, come suggerivo prima, negli abissi della vita ma anche della letteratura senza confidare nella salvezza:

La profundidad literaria no es una sombra de llegada, sino el punto en el que uno debe situarse para imaginar desde allí una difícil salida a la luz. [...] A la hora de escoger un adjetivo o el tema de un artículo, el escritor se parece al marinero encerrado en la oscuridad solitaria de un naufragio. [...] El mar enseña que el camino hacia la libertad sólo existe lejos de las naciones, de las razas, de los dogmas. Pero enseña también que se trata de un camino solitario, de una elección sin consuelos colectivos. Los valores religiosos y nacionales hacen mucha compañía. En cuanto las religiones y las razas salen a flote, la conciencia se convierte en un submarino nuclear averiado en el muelle de un puerto. Para los marineros es mucho mejor, porque se salvan del abismo, pero al precio de acostumbrarse a convivir con la objetividad de las declaraciones oficiales y con las mentiras de los gobiernos. [...] Y uno debe decidir, aunque la decisión te convierta en un submarino hundido en la soledad, sin la ayuda portuaria de las naciones, las religiones y las razas. (García Montero 2003b: 226-227)

Così come il famoso pirata di Espronceda – come accennavo nelle prime pagine di questo lavoro, uno dei testi che hanno contribuito alla formazione letteraria di Montero – anche il personaggio poetico del granadino sembra dunque preferire il mare rispetto alla terra perché «el mar es el ámbito de la libertad y la vida intensa y aventurera, mientras que la tierra es cualquier cosa menos pacífica: “allá muevan feroz guerra”» (Fortuny 2001: 30)⁷⁸,

⁷⁸ Scriveva, inoltre, Ortega y Gasset: «la vida marítima es un constante riesgo de perderse a sí misma. Es libre ante sí misma e implica serenidad y astucia incesantes. Por todo ello tiene un claro sentido de creación y fue dondequiera el mar gran educador para la libertad. El mar es un perpetuo “más allá de la limitación de la tierra”. Es el verdadero “espíritu de la inquietud”, que de su movimiento elemental pasa a las almas de sus moradores y hace del existir una permanente creación. El principio supremo constitutivo del espíritu fue expresado un día

come sostiene Francisco Fortuny citando direttamente Espronceda e come asserisce Montero fuggendo qualsiasi dubbio sulla sua concezione della vita violenta e consumistica sulla terraferma:

[...]
Ebrio de potestad,
feliz como el pirata de Espronceda,
el capitán se queda
pensativo en su propia libertad,
mira al mar y desprecia
la sorda prosa de la tierra necia,
allí donde es lo mismo
decir frontera que decir batalla,
allí donde es mejor el más canalla
y estalla la jauría
de la mercadería,
allí donde la vida es terrorismo,
donde todos los días tienen raza
de animales falderos,
se pudre la verdad en los letreros
y el Príncipe de Gales va a caza.

Mira al mar y desprecia
la sorda prosa de la tierra necia.

[...]
("Las nostalgias del marinero", *Rimado de ciudad*, 138)

Tuttavia, esiste una forza in grado di chiamare di nuovo a terra il marinaio e si tratta dell'amore:

[...]
Es la ausencia una orilla de preguntas:
¿por dónde vas, amor, qué traje llevas?,
¿en qué lugar del puerto estás sentada?,
¿conoces para mí palabras nuevas?,
¿qué almacena la ley de tu mirada?
[...]
(139)

Una volta 'sbarcata', però, la persona poetica di Montero non riuscirà ad abbandonare l'elemento liquido, tanto che, percorrendo l'ambito poetico amoroso e cittadino, per il soggetto sarà frequente imbattersi nella pioggia:

por alguien con monumental ingenuidad: "Es necesario navegar, pero no es necesario vivir"» (Ortega y Gasset 2006: 289).

Bajo la lluvia
es distinta la ciudad que pisas.

Como huellas,
como pasos gigantes te circundan los charcos
y te llevan allí
donde rompe el abrazo
[...]
y la pared gotea
al tiempo de la noche,
entonces camarada
si estuvieras conmigo tal vez te sugiriese
que la ciudad se duerme flotando en el asfalto,
que todo está tranquilo,
que nos une al futuro
algo más que esta débil mirada de tristeza
y nosotros volvemos
allí donde Firenze se rompe en el abrazo.

(“Che se preparava en Firenze (o la tarde por fin lluviosa de un 24 de febrero)”, *Tristia* 38-39)

Nelle tre lunghe sezioni che compongono “En los días de lluvia” (*El jardín extranjero*) l’incontro erotico avviene in una notte di pioggia battente che riverbera dal punto di vista isotopico nel sudore che avvolge i due corpi amanti o nella «strana sensazione di umidità negli occhi» per il ricordo delle cicatrici d’amore. In questo caso, come nel testo “La memoria se rompe como un mástil”, la pioggia funge da legame tra la vita intima dei due amanti e quella della città, pur mantenendo separati i due mondi:

[...]
Pasan lentos los coches.
Oigo también
tu corazón lejano
pasar de madrugada entre la lluvia
y me asusta la sombra
de tanta intimidad.
[...]

Ancor prima di Maffesoli, però, è necessario ricordare che già Ortega y Gasset aveva individuato nell’acqua – e nella pioggia più precisamente – un potere in grado di creare vincoli, perfino nelle città, così lontane dall’elemento naturale:

En la ciudad, la lluvia es repugnante, porque es una injustificada

invasión del cosmos, de la naturaleza primigenia en un recinto como el urbano, hecho precisamente para alejar lo cósmico y primario, fabricando un pequeño orbe extranatural. [...] La ciudad es un ensayo de secesión que hace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos, tomando de él sólo proporciones selectas, pulidas y acotadas. Pero... llueve y el agua tiene un poder mágico de unir las cosas. (Ortega y Gasset 2006: 286)

Il potere quasi ‘magico’ della pioggia viene di nuovo invocato (e messo in pratica) da Montero in altri due testi in cui l’amore è in stretta dipendenza dall’ambito cittadino; per l’io poetico la magia della pioggia è talmente efficace che a questo tipo di acqua viene attribuita perfino una facoltà creatrice in grado di plasmare il soggetto, accompagnarlo nella sua storia d’amore e infine distruggerlo, come succede nella poesia “Intento, sin compañía, de rehabetar una ciudad”, che rispecchia la genesi e la dissoluzione del soggetto ‘liquido’ con una struttura circolare che si apre e si chiude proprio con il riferimento all’acqua:

Pienso en la solución confusa de este cielo,
 la lluvia casi a punto en la mirada
 débil que las muchachas me dirigen
 [...] y apuntabas el número de nuestra habitación.
 Ahora,
 cuando pido la llave de la mía
 y el alga de la luz en el vestíbulo
 es lluvia rencorosa,
 vivo confusamente el desembarco
 de la melancolía,
 mitad por ti, mitad porque es el tiempo
 agua que nos fabrica y nos desace.
 (*Las flores del frío*, 73-74)

Con un atteggiamento più ottimistico, la stessa convinzione di dover assumere uno status ‘liquido’ viene riproposta in un breve testo di *Un invierno propio*, in cui il sentimento d’amore amplificato dalla pioggia è universalizzante⁷⁹ e, nel distico finale, quest’ultima può essere percepita sulla pelle: in tal modo, diversamente da quanto accade nella poesia appena riportata, il soggetto può percepirsi in autonomia e, dunque, definirsi, senza dover trovare una testimonianza della propria esistenza nello sguardo dell’altro:

79 Esulando dalla creazione artistica e considerando la biografia dell’autore, si tratta di un amore talmente universale da consentirgli di inglobare in un unico verso il nome della sua ex moglie, Maricarmen, e della sua attuale compagna di vita, Almudena.

Debería llover
y hace falta ser lluvia,
caer en los tejados y en las calles,
caer hasta que el aire ponga
ojos de cocodrilo
mientras muerde la tierra igual que una manzana,
caer sobre la tinta del periódico
y caer sobre ti
que no llevas paraguas,
que te llamas María y Almudena,
que piensas como abril
en hojas limpias bajo el sol de mayo.

A veces una piel
pudiera ser la única razón del optimismo.
("A veces la piel es la única razón del optimismo", *Un invierno propio*, 79)

Tornando alla costruzione isotopica fluida e umida evidenziata nella poesia di Tristia, questa compare anche in uno dei frammenti di prosa poetica di *Diario cómplice*:

De nuestras avariciosas almas de personas amadas, igual que de nuestros cuerpos, acostumbramos a preferir las partes húmedas. Nos ha ocurrido con frecuencia y mil veces caímos en la tentación de contarnos la vida. No recuerdo detalles, sólo la inexistencia que provocaban ciertas conversaciones vividas en primera persona. Conservo su irrealidad, como regresos a casa por la noche, sosteniendo la luz quemada de las calles, su celaje cambiante y artificial destejido por ráfagas de lluvia, y la borrosidad de los ojos en el parabrisas, y ganas de no mirar del todo por una vez, de no decir enteras las palabras. Son recuerdos que hemos compartido. ¿También así regresas de un poema? (1987a: 59)

Emerge in questo passaggio la grande proprietà unificatrice e creatrice della pioggia: il suo presentarsi come una superficie verticale trasparente pone il soggetto nella condizione di dover scegliere se attraversarla o se invece non superare la barriera che divide e unisce al tempo stesso. Si tratta di una proprietà che, ancor prima di essere interiorizzata e compresa, viene percepita tramite i sensi (del soggetto finzionale) e tramite il momento di intuizione estetica (dell'autore empirico) poi trasferito nel testo scritto⁸⁰.

⁸⁰ In questo modo, il momento di intuizione estetica (un momento ancora afasico, mi permetterei di dire) è vissuto anche dal lettore, che, semplicemente leggendo la parola *lluvia*,

Come ho spiegato in relazione al concetto di poesia dell'esperienza, anche Bachelard sostiene che alcuni elementi simbolici rintracciabili nel mondo che ci circonda aiutino l'immaginazione creatrice a condensarsi in discorso artistico⁸¹ e l'acqua della pioggia è proprio una di quelle «materie elementari» che favoriscono la creazione poetica:

la lluvia es también la luz, la palabra, el verbo generador, con lo que pasa a ser metáfora de la fantasía creadora. Italo Calvino da un paso más en esta misma dirección y, tomando un verso del *Purgatorio* de Dante como base, inicia su estudio sobre la *Visibilidad* diciendo: «La mia conferenza di stasera partirà da questa constatazione: La fantasía è un posto dove ci piove dentro». [...] Según Calvino, las imágenes “llueven” en la fantasía, con lo que la lluvia se transforma en instrumento de creación, de invención, de configuración de un imaginario que la colectividad acepta en una época determinada. (Marotta Peramós 2007: 260)

A ulteriore dimostrazione della facoltà demiurgica della pioggia e del suo stretto vincolo con la creazione poetica, propongo la prima strofa di una poesia tratta da *Vista cansada* significativamente intitolata “Jaime” quale tributo all'insegnamento poetico di Gil de Biedma:

Que la vida y los libros
son brazadas de un mismo nadador
resulta fácil de entender.
A la luz del recuerdo
la lluvia sucedida en una página
suele caer en los tejados
de la ciudad más nuestra.
 (“Jaime”, *Vista cansada*, 80)

La vita e i libri possiedono proprietà ‘liquide’ che riverberano nel *recuerdo*

viene pervaso dalle stesse sensazioni vissute dal soggetto poetico. Blas de Otero, uno dei maestri letterari di García Montero, scriveva a questo proposito: «La lluvia tiene diversas cualidades, entre ellas la de ser una de las palabras más originales, pues basta escribirla para ver la lluvia y oír su frágil sonido de hilo transparente [...] todo esto sirve para escribir la lluvia y ver que es una de las palabras, sin duda, más parecidas a la lluvia» (1980: 57).

81 «Si risistemarono allora, così come si conviene, le immagini prima delle idee. Si metteranno al primo posto [...] le immagini *naturali*, quelle fornite direttamente dalla natura, quelle che seguono al tempo stesso le forze della natura e le forze della nostra natura, quelle che catturano la materia e il movimento degli elementi naturali, le immagini che sentiamo attive dentro di noi, nei nostri organi. [...] La retorica, con la sua scialba cultura del bello, con le sue puerili razionalizzazioni della chiarezza, ci impedisce di essere veramente fedeli al nostro elemento. Ci impedisce di seguire, in tutta la sua spinta, il *fantasma reale della nostra natura immaginaria*, che, se dominasse la nostra esistenza, ci restituirebbe la verità del nostro essere, l'energia del nostro dinamismo vero» (Bachelard 1992: 204-206).

del quarto verso e tale memoria, sia vitale sia letteraria, ha un effetto sulla realtà presente, che si concretizza poi nella pioggia che bagna *la ciudad más nuestra*, lo spazio letterario. Come si può notare, dunque, pioggia e mare (evocato dalle bracciate del nuotatore) in realtà non sono che due manifestazioni acquatiche diverse che alludono allo stesso concetto: non solo, come afferma Montero ne *La casa del jacobino*, è importante affondare e naufragare nel mare della letteratura, bensì è necessario prendere coscienza delle superfici letterariamente navigabili come quelle del foglio in bianco, siano esse verticali, unificanti o annebbianti come la pioggia, oppure prive di orizzonte e liberatrici come il mare. Riprendendo l'insegnamento di Machado, ma anche del Mallarmé di "Brezza marina", in cui è vivida l'immagine del «vuoto foglio», García Montero afferma:

la autonomía superficial del poema corresponde a una concepción textual de la realidad. La realidad es un texto que se construye sobre páginas en blanco, debiendo simplemente preocuparnos la sintaxis y el contenido de los discursos, o sea, problemas que pertenecen a la superficialidad del propio texto. El concepto de la nada (del camino inexistente antes del propio hecho de caminar, del mar entendido no como profundidad sino como superficie abierta y navegable), se convierte en un valor muy positivo, razón y prueba de que es posible la libertad, de que no hay lastres capaces de gravar el privilegio humano de elegir futuro propio. (1993a: 25)

Poiché i grandi maestri di Montero hanno accompagnato il discorso di queste ultime pagine, non resta dunque che affidarsi anche alle parole di Ángel González perché da esse García Montero ha tratto l'insegnamento più importante: qualunque sia la natura delle superfici acquatiche, il lavoro poetico consiste nel *marcar la piel del agua*.

Escribir un poema: marcar la piel del agua.
 Suavemente los signos
 se deforman, se agrandan,
 expresan lo que quieren
 la brisa, el sol, las nubes,
 se distienden, se tensan, hasta
 que el hombre los mira
 –adormecido el viendo,
 la luz alta–
 o ve su propio rostro
 o –transparencia pura, hondo
 fracaso– no ve nada.

(Ángel González, “Poética a la que intento a veces aplicarme”)⁸²

Montero replica il verso di González in più occasioni, come si può leggere nei versi seguenti, per esempio, inserendo nella trama del discorso le stesse isotopie marittime già dedicate al naufragio:

Y la noche se calla, me rodea.
Yo conozco ese frío de la voz,
esa herida en el agua,
no me resulta extraño
lo que mecen las olas del silencio,
la noche sin pudores ni mentiras,
las palabras del miedo, el alcohol desvalido,
la botella de un náufrago.

(“Historia de un teléfono”, *Habitaciones separadas*, 60-61)

Oppure ancora in *Completamente viernes*:

La poesía eres tú,
un corte limpio,
una raya en el agua,
—si es que el agua es razón de la existencia—.

(“La poesía”, 113)

García Montero, però, in un certo senso approfondisce l’immagine di González perché suggerisce che in tale *herida* si debba navigare – «navegando en la herida de una frase» (2003a: 40) e dunque la poesia è sì scritta sull’acqua, ma si tratta pur sempre di un taglio, una cesura, uno squarcio la cui funzione è «la indagación extrema de la conciencia humana sobre las quebraduras de la propia realidad» (García Montero 1987b: 15).

È utile un ultimo riferimento a González e a un suo interrogativo che riassume gran parte del pensiero del XX secolo, al quale Montero cerca di proporre, nonostante tutto, una risposta positiva. La grande domanda di González, ma anche di altri emblematici esponenti della cultura europea e mondiale⁸³, è il temibile e nietzschiano «dove fuggire»:

⁸² La prospettiva di Ángel González è molto più pessimistica rispetto a quella che elaborerà Montero, che invece ripone enorme fiducia nella poesia: «“Marcar la piel del agua” es una imagen que sugiere, además de esa dificultad intrínseca de la labor poética, una preocupación aún mayor: la inutilidad del esfuerzo poético como medio de transformación de la realidad y, por supuesto, la ilusoria apariencia de comunicación. El poema se desarrolla, crece, aumenta, venciendo las dificultades y, si alguna utilidad tiene, es la de clarificar aquello que nombra y de mostrar al hombre que está tras él. Creo que la concepción de la poesía como medio de conocimiento subyace en estos versos» (Payeras Grau 1979: 73).

⁸³ Si pensi, per esempio, a “El amenazado” di Borges o di nuovo a “Brezza marina” di

¿A dónde huir, entonces?
Por todas partes ojos bizcos, córneas torturadas,
implacables pupilas,
retinas reticentes,
vigilan, desconfían, amenazan.
Queda quizá el recurso de andar solo,
de vaciar el alma de ternura
y llenarla de hastío e indiferencia,
en este tiempo hostil, propicio al odio.

(Ángel González, "Inventario de lugares propicios al amor")

La risposta di Luis García Montero, come si è potuto vedere, non è drastica: tra le possibilità, come si leggeva all'inizio di queste pagine, c'è *otra sentimentalidad*, ma anche la complicità e, soprattutto, l'amore. La vera scelta proattiva, però, alla fine di qualsiasi viaggio, di qualunque fuga o tentativo di unione degli ambiti della vita, è quella della scrittura:

Más constantes que el odio y la avaricia,
más fuertes que el rencor y las prisiones,
más heroicas que el sueño de un ejército,
más flexibles que el mar,
han sido las palabras.

("Un idioma", *Vista cansada*, 40)

Mallarmé, solo per citare alcuni testi rappresentativi, ma soprattutto al Cernuda di *Primeras poesías* – ricordando che si tratta di un altro dei grandi maestri di Montero –, che apre il componimento VI con questi versi: «¿Dónde huir? Tibio vacío, / Ingrávida somnolencia / Retiene aquí mi presencia, / Toda moroso albedrío, / En este salón tan frío, / Reino del tiempo tirano» (Cernuda 1993: III).

CONCLUSIONI: «ASÍ QUE PASEN TREINTA AÑOS»

L'analisi testuale dell'intero corpus poetico finora pubblicato da Luis García Montero ha permesso di individuare alcuni *topoi*, legati ai concetti di soggetto poetico e di spazio letterario, che dimostrano come il poeta abbia condotto una riflessione critica sulla tradizione poetica spagnola, appropriandosi di pensieri ereditati dalle generazioni del 27 e del 50, ma anche dalle principali poetiche europee del XX secolo giunte in Spagna attraverso il lucido filtro di Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma. Nell'opera del granadino, perciò, trova piena conferma l'idea di Zumthor, che considera i motivi, o meglio, i «materiali figurativi», quali «“segni formali nella testura delle opere” che permettono d'individuare “l'esistenza della tradizione”» (Segre 21992: 336).

Si è potuto constatare, inoltre, come tali materiali siano stati rielaborati alla luce di una riflessione sull'ambito postmoderno in cui si inserisce l'opera di Montero, che muove il suo pensiero partendo da un contesto di *intimità* per poi approdare a uno spazio comune in cui lettore e poeta possano costruire significati condivisi. Luis Bagué Quílez riassume alla perfezione l'intera poetica di García Montero quando afferma che «al afrontar los desafíos anteriores, el poeta ensaya un triple salto mortal: respetar la tradición, convertir el pasado en presente y desplazar la frontera desde lo privado hacia lo público» (2009a: 308). L'atteggiamento con cui il poeta ha intrapreso tale «triplo salto mortale», come ho illustrato nelle prime pagine di questo lavoro⁸⁴, ha costituito un punto di svolta nella poesia spagnola contemporanea senza per questo imporsi come cieca, soverchiante e vuota ideologia, ma anzi proponendo sempre la *ternura* (e dunque l'ambito più intimo) come motore della ribellione:

84 Il presente lavoro prende le mosse dalla rielaborazione della tesi discussa a conclusione del Corso di Dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere (Iberistica) presso l'Università degli Studi di Milano e diretta dalla professoressa Maria Rosso, che ringrazio per avermi donato tempo, cultura e appoggio costante.

no basta mantener un compromiso coyuntural, utilizando la poesía para protestar por lo que cada uno cree que son injusticias. Necesitamos pretensiones más estructurales, intentos de llegar a la verdadera raíz ideológica del género y del sujeto que se expresa. La poesía será un discurso distinto cuando sirva para “decir” otra moral, otra forma de mirarse a los ojos. Y por eso hablando del amor se puede ser tan revolucionario como hablando del odio, por eso existe una posibilidad de sentirse rebelde en la ternura. ¿Es esto volver al subjetivismo? Todo lo contrario. Significa romper la separación imaginaria entre el yo y el sistema, a la que siempre se acaba volviendo desde el Romanticismo. Si mantenemos indefinidamente esta división, por mucho que nos pongamos en uno de los dos lados, le seguiremos haciendo el juego a las viejas costumbres de la historia. Y suelen ser terribles. (García Montero 1993a: 198-199)

A conferma della solidità della proposta teorica di Montero si trova proprio la sua pratica poetica, risultato di una «metamorfosi» racchiusa negli elementi testuali che perciò diventano polivalenti in quanto collegati alla tradizione della poesia spagnola, ma anche della retorica europea, e al presente postmoderno. In questo lavoro, l'analisi dei motivi è servita come dimostrazione della *comprometida* messa in pratica dei discorsi teorici del poeta e lo studio dei *topoi* legati ai concetti di soggetto e di spazio ha dunque condotto il ragionamento dalla sfera intima a quella pubblica, dislocandosi lungo un asse poetico, quello della linea esperienziale in generale, ma soprattutto della scrittura di García Montero, che dura ormai da più di trent'anni.

Come ho avuto modo di illustrare, a partire dagli anni '80, la 'poesia dell'esperienza' ha intrapreso il percorso della postmodernità propendendo per un recupero del modello illuminista e, soprattutto, umanista e pertanto cambiando rotta rispetto alla tendenza *novísima*, che invece si identificava nella riscrittura dell'avanguardismo storico. L'atteggiamento poco fiducioso nei confronti delle possibilità di trasformazione derivanti dalle posizioni neoavanguardiste vira definitivamente verso il realismo proprio durante gli anni della transizione democratica, impregnandosi, come si è potuto leggere, delle teorie postmoderne di Habermas e assumendo lo status di *realismo posmoderno*.

È in questo contesto che ha riacquisito vitalità il valore del contratto sociale, che nella poesia di García Montero si è manifestato nella costruzione di un'individualità profondamente legata alla trama urbana e che cerca di superare la frattura tra l'io e il sistema instaurando un dialogo nello spazio dei versi, facilmente accessibili a livello superficiale (per rimanere nella metafora della navigabilità del testo) e auspicabilmente sondabili anche in profondità a dispetto dell'apparente univocità di significato.

Per riprendere ancora una volta le magistrali parole di Luis Bagué Quílez, «la posmodernidad puede contemplarse con una mirada ilustrada en la que convergen la construcción humanista, la voluntad de desacralización y la restitución del pacto social» (2006: 32). Per queste ragioni, per Montero è stato necessario fare fronte alla cosmovisione nichilista ricorrendo a un soggetto che, per quanto frammentario, non ha mai assunto i tratti di soggetto vuoto, di non-soggetto o di entità avulsa dal contesto reale e che, anzi, nella sua finzionalità è diventato via via cosciente della sua responsabilità etica. Tale presa di coscienza è sempre possibile nei versi del granadino grazie alla metafora della 'vita come libro' (da lui approfondita anche quale *topos* della menzogna letteraria e della fede poetica a fare da contrappunto), come si è visto con il suo ricorso al 'soggetto di carta', ma anche in virtù dello sguardo altro che l'io poetico sente cadere su di sé, sia esso l'altro nel senso più oggettivo del termine o l'alterità del sé percepita tramite elementi riflettenti quali gli specchi, le consumistiche vetrine dei negozi o, per estensione, le fotografie.

Un simile soggetto, per quanto profondamente finzionale, si è visto essere dotato di una vivace corporalità, imprescindibile per una *escritura del cuerpo* volta a rendere concreta l'impalpabile contingenza che sostiene la Storia: il corpo e le relazioni che esso instaura con il contesto diventano nella poesia di Montero lo strumento principale per rappresentare i legami degli individui tra di loro e con l'ambiente. I motivi letterari derivanti dalla predominante corporeità del soggetto hanno pertanto convogliato il discorso dall'interiorità della persona poetica a una dimensione più collettiva e spaziale in cui ciascuno possa riconoscersi.

Al cospetto di un'opera letteraria del genere, l'effetto di realtà, o meglio, di *illusio realista*, risuona come eco del realismo dialettico di Brecht, dotandosi dunque di una grande finalità politica. L'io così inserito nel suo divenire storico e concreto diventa lo strumento con cui infrangere le barriere tra lo spazio privato e quello pubblico, restituendo pertanto al cittadino la possibilità di riappropriarsi di quest'ultimo. Dall'analisi dei *topoi* che costruiscono il discorso sull'io poetico si è attraversato dunque il filtro della corporeità per approdare infine allo studio dei motivi dello spazio letterario.

Ho avuto modo di illustrare come Montero si inserisca nella postmodernità con una proposta attiva e fortemente sociale, avanzata da una posizione etica in cui l'arte deve rispondere alle oscillazioni della storia:

cuando se habla de posmodernidad, muchas veces lo único que se hace es tomar conciencia de esa crisis perpetua de la modernidad. Eso tiene dos lecturas: renunciar –y hay mil maneras de renunciar, desde el cinismo hasta la pureza de no querer mezclarse con la historia– o intentar recuperar el proyecto emancipador de la modernidad. A mí la posmodernidad que me interesa

es la que quiere darle una segunda oportunidad a la Ilustración.
(Rodríguez Marcos 2004: 3)

In questo senso, perciò, i postulati del *realismo singular*, in base al quale la poesia diventa una riflessione sull'intimità di ciascuno per ricostruire la propria esperienza da un punto di vista storico, coincidono con quelli di Habermas sulla finalità estetica ed etica dell'epoca moderna e sul completamento del progetto illuminista. Per abbattere le frontiere tra l'ambito privato e quello pubblico, o meglio, per restituire al soggetto la realtà collettiva della Storia, Montero ha condotto una riflessione sullo spazio conferendo a tale pensiero una forma poetica. Come ha sottolineato Foucault (2010), Bachelard e le interpretazioni dei fenomenologi hanno insegnato che non viviamo in uno spazio vuoto ed eterogeneo, bensì in luoghi carichi di qualità che entrano in relazione con il soggetto e lo aiutano a interpretare lo spazio che occupa. Il *locus urbanus*, perenne protagonista dei versi di Montero, si è visto essere caratterizzato da una condizione di inafferrabilità (sia essa liquida o aerea) che conduce l'uomo ad allontanarsi dall'altro da sé e a non vivere più il luogo pubblico. Le città contemporanee sono plasmate da Montero in versi che invitano (anche con una certa veemenza) a riappropriarsi dello spazio urbano, trasformando perciò il messaggio poetico in una metafora totale con la quale il discorso viene traslato dall'ambito cittadino a quello letterario: lo spazio dell'uomo contemporaneo che più di qualunque altro resiste alla mercificazione è quello della letteratura e di questo deve ricominciare ad appropriarsi il lettore – compiendo dunque un percorso quasi inverso rispetto a quello della poesia del granadino – per poi rinsaldare il patto sociale con l'‘altro’ e rientrare in possesso del proprio spazio nel mondo.

Il vincolo che unisce gli ambiti della vita, pur mantenendone intatta la singolarità, si è rivelato essere quello della fluidità, rappresentato nei versi con differenti motivi tutti riconducibili all'elemento acquatico per individuare in quest'ultimo, infine, una grande metafora della scrittura poetica appresa da Montero dai suoi grandi mentori («El oficio artesano de cultivar palabras / lo heredé de maestros que salían / a navegar por el lenguaje») ma riproposta in chiave proattiva: lo spazio poetico va percorso a ogni costo e malgrado l'eventualità di affondare o naufragare.

Mi permetto di aggiungere in chiusura un breve accenno all'ormai polifonica attualità poetica spagnola perché l'opera di García Montero, e soprattutto il suo *compromiso literario*, sono stati assunti come tacito esempio nella creazione del recente⁸⁵ *Humanismo solidario*, un'associazione di poeti e critici (per la maggior parte andalusi) che ha ripreso il paradigma esperienziale rifacendosi quasi direttamente al manifesto della *otra sentimentalidad*. Mi

⁸⁵ Il manifesto è stato firmato nel 2013, ma la gestazione del movimento risale almeno al 2004, anno in cui Belén Molina Huete ricorre al sintagma *humanismo solidario* per parlare della poesia di Alberto Torés, uno dei membri fondatori dell'associazione (Cfr. Sánchez García 2013).

servo dunque di un significativo passaggio tratto dalla *Hoja de ruta* dell'*Humanismo solidario* per fissare, ancora una volta, la rotta che in queste pagine ho fatto intraprendere alla riflessione sulla poesia di Luis García Montero:

si el avatar de la historia ha cambiado el pensamiento de los hombres, la poesía, la literatura y el arte han de encarnar valores útiles, reflejos claros de conciencia histórica que nutran de contenido las nuevas necesidades individuales y sociales. Literatura y arte cercanos a los problemas del yo y sus circunstancias: la sociedad y el ser humano. Y en este empeño, el lenguaje poético ha de ser diferente. La presencia del yo será clara y explícita, performativa y auténtica, plena de marcas textuales que intentan traducir la experiencia personal de un mundo en el que habita el resto de los hombres.

Pero no podemos perder de vista la verdadera esencia de la literatura. El lenguaje ha de mantener sujeto el estribo de la tradición creadora en el que siempre se asentó para dejarlo volar a nuestro impulso. La mimesis de la realidad, sea cual fuere su concepción estética, debe perseguir siempre transmitir experiencias ligadas a la historia, conscientes del compromiso ético que convierte el arte en idea, la palabra en acción, la creación en vida. (2013: 5)

Bibliografía

I. LUIS GARCÍA MONTERO

I.I. OPERE DELL'AUTORE

A. RACCOLTE POETICHE

- García Montero L., 1980, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, Universidad de Granada, Colección Zumaya.
- , 1982, *Tristia* (in collaborazione con Á. Salvador, pubblicato con lo pseudonimo di Álvaro Montero), Melilla, Rusadir.
- , 1983, *El jardín extranjero*, Madrid, Adonais.
- , 1983c, *Rimado de ciudad*, Ayuntamiento de Granada.
- , 1984, *Égloga de los dos rascacielos*, Granada, Colección Romper el Cerco.
- , 1985, *En pie de paz*, Granada, Ediciones del Comité de Solidaridad con Centroamérica.
- , 1987a, *Diario Cómplice*, con un prologo di R. Alberti, Madrid, Hiperión.
- , 1988, *Anuncios por palabras*, Málaga, Plaza de la Marina.
- , 1991, *Las flores del frío*, con un prologo di A. Muñoz Molina, Madrid, Hiperión.
- , 1994a, *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor.
- , 1994b, *Además*, Madrid, Hiperión.
- , 1998a, *Completamente viernes*, Barcellona, Tusquets.
- , 1999a, *El jardín extranjero*, precedido de *Poemas de «Tristia»*, Madrid, Hiperión.
- , 2003a, *La intimidad de la serpiente*, Barcellona, Tusquets.
- , 2008, *Vista cansada*, Madrid, Visor.
- , 2011a, *Un invierno propio*, Madrid, Visor.
- , 2013a, *A pie de calle*, Rota, Interrogante Editorial.

B. ANTOLOGIE

- García Montero L., 1997, *Casi cien poemas (1980-1995)*, con un prologo di J.C. Mainer, Madrid, Hiperión.
- , 2001, *Antología personal*, Madrid, Visor Libros.
- , 2002a, *Antología poética*, a cura di M. Á. García, Madrid, Castalia.
- , 2004a, *Poemas*, Madrid, Visor.
- , 2006a, *Poemas. De viva voz*, Madrid, Visor.

- , 2006b, *Antología poética (1980-2005)*, Puebla, Universidad de las Américas Puebla.
- , 2006c, *Poesía. 1980-2005*, con un prologo di J.C. Mainer, Barcellona, Tusquets.
- , 2009, *Canciones*, a cura di J.C. Abril, Valencia, Pre-textos.
- , 2010a, *Cincuentena*, Madrid, Hiperión.
- , 2010b, *Poesía urbana*, ed. L. Scarano, Siviglia, Renacimiento.
- , 2011b, *Ropa de calle. Antología poética (1980-2008)*, a cura di J.L. Morante, Madrid, Cátedra.

C. TRADUZIONI ITALIANE DI OPERE DELL'AUTORE

- García Montero L., 1999b, *Rimanere senza città e altre prose*, traduzione dallo spagnolo di A. Ghignoli, Pistoia, Via del Vento Edizioni.
- , 2000, *Tempo di camere separate*, traduzione dallo spagnolo di A. Ghignoli, Firenze, Le Lettere.
- , 2001, *Primo giorno di vacanza*, traduzione dallo spagnolo di F. Luti, Firenze, Polistampa.
- , 2005, *Diario complice*, traduzione dallo spagnolo di A. Percacciante, Doria di Cassano allo Ionio, La Mongolfiera.
- , 2009, *Poesie (1991-2003). Antologia poetica*, traduzione dallo spagnolo di A. Ghignoli, Pisa, Edizioni ETS.
- , 2009, *Completamente venerdì (1994-1997)*, traduzione dallo spagnolo di A. Ghignoli, Borgomanero, Atelier.
- , 2011, *Stanco di vedere*, traduzione dallo spagnolo di A. Addolorato, con un saggio di G. Morelli, Milano, Edizioni Medusa.
- , 2012, *Poemario*, traduzione dallo spagnolo di A. M. Cocozza, Firenze, Polistampa.

D. ROMANZI

- García Montero L., 1996, *Impares, fila 13* (in collaborazione con F. Benítez Reyes), Barcellona, Planeta.
- , 2009, *Mañana no será lo que Dios quiera*, Madrid, Alfaguara.
- , 2012, *No me cuentes tu vida*, Barcellona, Anagrama.
- , 2014, *Alguien dice tu nombre*, Madrid, Alfaguara.

I.2. ARTICOLI E SCRITTI TEORICI

- García Montero L., 1983d, *La otra sentimentalidad*, «El País» 8/01/1983: 7-9.
- , 1986a, *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti (1920-1939)*, Granada, Publicaciones Universitarias.
- , 1986b, *El juego de leer versos*, «Litoral» 163-164:113-120.
- , 1987b, *Poesía, cuartel de invierno*, Granada, Diputación de Granada.
- , 1992, *Luna del sur*, Siviglia, Renacimiento.
- , 1993a, *Confesiones poéticas*, Granada, Maillot Amarillo.
- , 1993b, *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras.

- , 1993c, *¿Por qué no es útil la literatura?* (in colaboración con A. Muñoz Molina), Madrid, Hiperión.
- , 1993d, *Los argumentos de la realidad*, in *Las palabras de la tribu. Escritura y habla*, Madrid, Cátedra: 109-120.
- , 1994c, *Los argumentos de la realidad*, «Diablotexto» I: 107-114.
- , 1994d, *Una musa vestida con vaqueros*, «Ínsula» 565: 24-25.
- , 1994e, *Quedarse sin ciudad*, Palma de Mallorca, El Cantor.
- , 1996, *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos.
- , 1998b, *La poesía de la experiencia*, «Litoral» 217-218: 13-21.
- , 1999c, *Lecciones de poesía para niños inquietos*, Granada, Comares.
- , 2000a, *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate.
- , 2000b, *El oficio como ética*, in J. Romera Castillo – F. Gutiérrez Carabajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del ix Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la uned, 21-23 de junio de 1999*, Madrid, Visor Libros: 87-103.
- , 2001, *Luis García Montero*, in S. Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia (Congreso de Literatura Española Contemporánea)*, Universidad de Málaga: 199-216.
- , 2002b, *Poética, política, ideología*, «Ínsula» 671-672: 19-20.
- , 2003b, *La casa del jacobino*, Madrid, Hiperión.
- , 2003c, *Almanaque de fabulador*, Barcelona, Tusquets.
- , 2004, *Reflexiones junto a Blas de Otero*, «Campo de Agramante» 4: 25-36.
- , 2005, *El poeta y la ciudad*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana.
- , 2006a, *Dedicación a la poesía*, Granada, Colección Romper el Cerco.
- , 2006b, *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets.
- e Á. González, 2007, *Cuestión de palabras*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 680: 35-41.
- , 2008, *Inquietudes bárbaras*, Barcelona, Anagrama.
- , 2010c, *Las lecciones de Rafael Alberti*, «Cuadernos hispanoamericanos» 719: 31-49.
- , 2012a, *Teoría de la militancia*, «Público» 9/08/2012: s.p.
- , 2012b, *Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)*, Madrid, Alfaguara.
- , 2013b, *Nos estamos viendo*, «Infolibre» 6/03/2013: s.p.

1.2. BIBLIOGRAFIA SULL'AUTORE

- Abril J.C., 2007, *Luis García Montero. «Los dueños del vacío»*, «Analecta Malacitana» 30.2: 719-723.
- e X. Candel Vila (eds.), 2009, *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento.
- , 2009, *La conciencia poética como voluntad y representación*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*,

- Siviglia, Renacimiento: 254-263.
- , 2010, *El irenismo en la poesía de Luis García Montero*, in M. Ruíz Gómez, María Dolores (eds.), *Poesía y música para la paz*, Granada, Zumaya:139-146.
- , 2012, *Fugaz y melancólico. Notas sobre Luis García Montero*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 109-113.
- Addolorato A., 2011, «La vista recuperata. Nota alla traduzione», in L. García Montero, *Stanco di vedere*, Milano, Medusa: 217-219.
- Amann E., 2010, «*Separate rooms*». *Luis García Montero and the reading of experience*, «Symposium. Quarterly Journal in Modern Literatures» 64.3: 187-201.
- Andújar Almansa J., 1990, *La construcción de los sentimientos en la poesía de Luis García Montero*, «Trivium. Revista del profesorado de Enseñanzas Medias» 2:147-160.
- , 2004, *La poesía de Luis García Montero: una recapitulación*, «Revista Hispánica Moderna», 57:183-212.
- , 2009, *Palabras de familia (a propósito de algunos poemas de «Vista cansada»)*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 192-197.
- Bagué Quílez L., 2008a, *Las manos en la tierra. Entrevista a Luis García Montero*, «Monteagudo» 13: 73-80.
- , 2009a, *El amor: instrucciones de uso (estrategias discursivas en la poesía de Luis García Montero)*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 308-315.
- Ballart P., 2012, *El código García Montero*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 22-25.
- Barrajón Muñoz J.M., 2000, *Luis García Montero: algunas consideraciones sobre su teoría y práctica poética*, «Voz y Letra» 10.2: 127-140.
- Benítez Reyes F., 1996, *García Montero, poeta con brújula*, in *Gente del siglo. 1982-1996*, Oviedo, Ediciones Nobel: 243-247.
- , *García Montero, realista singular*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 89-92.
- Bermúdez S., 1997, *Cansancio y suicidio de la subjetividad: la modalidad elegíaca de Luis García Montero*, in S. Bermúdez (ed.), *Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Libertarias: 129-158.
- Bozalongo J., 2012, *Ciudades compartidas*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 77-79.
- Brines F., 1998, *Tres perspectivas diversas*, «Litoral. Luis García Montero: complicidades» 217-218: 99-101.
- Bruflat A. S., 1993, *Textuality and Experience in Luis García Montero's «Diario Cómplice»*, «Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura» 8-9: 237-242.
- Caballero Bonald J. M., 1998, *Poesía y coherencia*, «Litoral» 217-218: 102-103.
- Calderón A., 2012, *La importancia de Luis García Montero en este momento estético*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 142-144.

- Calles J. M., 1991, *Una nueva sentimentalidad en la poesía española contemporánea*, «España contemporánea. Revista de literatura y cultura» 4.1: 85-96.
- Campos M.A., 2009a, *Luis García Montero. Ayer era el camino de la felicidad*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 323-339.
- , 2009b, *Queríamos un mundo distinto*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 705: 121-125
- Candel Vila X., 2001, *La geografía urbana como espacio de los sentimientos en la poesía de Luis García Montero*, *Actas del I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 6-8 diciembre 2001.
- , 2003, *El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Ángel González y Luis G. Montero*, Universidad de Valencia.
- , 2009, *Reivindicación de la memoria y conciencia social en «Vista cansada» de Luis García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 381-394.
- Cano Ballesta J., 2008, *Luis García Montero: la poesía de un mundo deslumbrante y confuso*, «Ínsula» 737: 31-32.
- Caravaggi G., 1969, *Paesaggi emotivi di Antonio Machado*, Bologna, Patrón.
- Cereijo J., 2009, *Luis García Montero, en un país más libre*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 210-217.
- Chico Morales A. - Vegue Ollero D., 2003, *Luis García Montero. El poema es un territorio de encuentro*, «Kafka. Revista de Humanidades» 2: 379-402.
- Chiquillo R., 2001, *El juego intertextual como vía crítica: el caso de Luis García Montero*, «Hispanic Poetry Review», 3.1: 51-69.
- Cote R., 2012, *Luis y los libros*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 167-168.
- Cullell D., 2009, *Versiones postmodernas de compromiso en la poesía española contemporánea: los ejemplos de Luis García Montero, María Antonia Ortega y Jorge Riechmann*, «Espéculo. Revista de Estudios Literarios» 43, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/verposm.html> (consultazione: 10/05/2014).
- De Albornoz A., 1998, *En busca de una nueva sentimentalidad*, *Litoral* 217-218: 93-94.
- Del Barrio M., 2003, *Luis García Montero: nos hemos olvidado de los sueños*, «Delibros» 164: 48-49.
- Díaz de Castro F.J., 1994, *Primera lectura de «Habitaciones Separadas»*, «Scriptura» 10: 174-180.
- , 1996a, *Habitaciones separadas*, in *El lomo de los días*, Granada, Colección Batarro: 73-83.
- , 1996b, «*Habitaciones separadas*» de Luis García Montero, «Ínsula» 594: 22-24.
- , 1998, *Habitación Doble*, «Litoral» 217-218: 72-85.
- , 2009, *Continuidad y cambio en la poética reciente de Luis García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García*

- Montero, Siviglia, Renacimiento: 105-116.
- Díaz-Granados F., 2012, *Luis García Montero: la generosa aventura del idioma*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 87-88.
- Díez de Revenga F.J., 2012, *García Montero, poeta del siglo XXI (2003-2011)*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 116-119.
- Eire A., 2003, *La poesía de la experiencia en la posmodernidad: un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel d'Ors y Andrés Trapiello*, «Hispania» 86.2: 219-230.
- , 2005, *Conversación con Luis García Montero*, in *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Siviglia, Renacimiento: 45-75.
- Elguero I., 2009, *La llegada de Luis García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 133-136.
- Emiliozzi I., 2007, *Poesía reunida o acumulación de la vida*, «El maquinista de la general» 14: 194-195.
- , 2009, *El recuerdo encendido*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 145-149.
- Escobar Borrego F.J., 2011, *De “Parnasos” y canonizaciones en «Espejo, dime» de Luis García Montero: a propósito de un diálogo intertextual entre voces áureas y contemporáneas*, «Castilla. Estudios de Literatura» 2: 547-568.
- , 2012, *Recepción de los clásicos áureos en la poesía española contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero*, «Bulletin Hispanique» 114: 439-463.
- Escobedo M., 2011, *Luis García Montero: “Mis sueños y yo hemos llegado a un acuerdo”*, «Cuadernos hispanoamericanos» 728: 119-127.
- , 2012, *Luis García Montero: “La necesidad de cuidar y ser cuidado es el mejor antídoto contra la cultura del usar y tirar”*, «Cuadernos hispanoamericanos» 743: 123-135.
- Espada J., 1997, *Luis García Montero (De la adolescencia a la madurez)*, «Extramuros» 7: 59-62.
- Fernández Serrato J.C., 2012, *Una forma dialógica del compromiso cívico en el arte: la poesía como puesta en cuestión de la certeza. Luis García Montero desde la intimidad de sus serpientes*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 172-176.
- Ferrari M.B., 2003, *La ciudad escrita*, «La pecera» 4: 24-27.
- Ferrero G., 2011, *Luis Cernuda en dos poetas futuros: Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero*, «Abehache» 1.1: 111-125.
- Gallego V., 1998, *Luis García Montero*, «Litoral» 217-218: 37-39.
- , 2009, *Cuatro líneas y un deseo para el viejo Luis*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 377-380.
- García E., 2012, «Habitación 215»: breve historia de un diálogo imaginal, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 158-160.
- García J. de D., 2007, *La poesía en vaqueros*, «Ágora» 22: 99-100.

- García M. Á., 2007, *De Lorca a don Quijote. Historia de la literatura y poesía en Luis García Montero*, «Paraíso» 2: 49-59.
- , 2009, *Medir la realidad: la lucidez negativa de Luis García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 342-349.
- García Cueto P., 2012, *La mirada honda de Luis García Montero en «Un invierno propio»*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 59-62.
- García Martín J.L., 2009, *Acuses de recibo*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 218-231.
- García Posada M., 1998, *La teoría práctica de un poeta*, «Litoral» 217-218: 106-107.
- García Román J.A., 2009, *Luis García Montero, la poesía y el afuera*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 246-252.
- García Rodríguez J., 2000, «*Esta ciudad me mira con tus ojos*»: *la ciudad como espacio de meditación en el poema*, «Alambique» 2: 31-46.
- García Sánchez J., 2009, *Algunas cosas sobre las que nunca he hablado con Luis*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 155-161.
- Garrido Moraga A., 1990, *Temas en Luis García Montero*, in *Teoría y práctica de la crítica literaria*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico: 301-304.
- Geist A. L., 2002, *Las inversiones del discurso: Ana Rossetti y Luis García Montero*, in R. Medina – B. Zecchi (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcellona, Anthropos: 270-280.
- Ghignoli A., 1998, *La poesía cómplice de Luis García Montero*, «Logos» 3.5: 24-29.
- , 1999, *Lectura sociológica de la poesía de Luis García Montero*, «Extramuros», 13: 50-51.
- , 2000, «Tempo di camere separate», «Poesia. Mensile Internazionale di Cultura Poetica», 145: 45-54.
- Gómez Sancho A., 2008, *Hacia las conciencias a través del corazón. Conversación con Luis García Montero*, «Ínsula», 737: 34-36.
- González A., Ángel, anno, «Memoria sentimental y ética histórica: Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal», in F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, título volume, vol. IX, tomo 2: 176-187.
- , 1998, «*Completamente viernes*»: *el amor entre tanto y entre todo*, «Litoral» 217-218: 108-111.
- , 2007a, *Luis García Montero*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 680: 43-45.
- e L. García Montero, 2007b, *Cuestión de palabras. Conversación entre Luis García Montero y Ángel González sobre el aprendizaje poético*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 680: 35-41.
- González Badía-Fraga C., 1998, «*Completamente viernes*»: *una cala en la vida y la*

- esperanza, «Cuadernos Hispanoamericanos» 575: 142-144.
- , 2000a, *Federico García Lorca y la poesía de la experiencia*, in A. Soria Olmedo, (ed.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación Provincial: 643-649.
- , 2000b, *Antes y después. (Notas para una poética de Luis García Montero)*, Siviglia, Fundación El Monte.
- , 2000c, *Entrevista a Luis García Montero*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 601-602: 197-206.
- , 2004, *Poesía ante todo y para todo: historial del verso de Luis García Montero*, «Farsalia» 2: 13-34.
- , 2005, *Siervos con sangre diferente. Relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero*, Universidad de Granada.
- González Moreno P. A., 2012, *Las razones del nómada*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 63-65.
- Gracia J., 2009, De una estirpe viva, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 187-191.
- Grupo Limen, 1998, *La poesía de los seres normales. Luis García Montero o por qué sí es útil la literatura*, in *La Literatura en los textos*, Junta de Extremadura: 109-128.
- Gutiérrez E., 1994, *Los medios de transporte*, «Poesía en el campus» 26: 22-23.
- Guzmán Simón F., 2012, *Poesía y ciudad. Una aproximación al estudio comparativo del cronotopo bajtiniano en Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca*, in B. Burghard – I. Lourido, *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Monaco, Martin Meidenbauer: 261-276.
- Herranz I., 2009, *Un lector apasionado*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 137-144.
- Higuero F. J., 2006, *Aporías destructoras y diferencias posmodernas en «La intimidad de la serpiente» de Luis García Montero*, «Lamar Journal of the Humanities» 31.2: 5-24.
- Iravedra A., 2007a, «Nosotros le llamamos camarada»: notas sobre Alberti y la otra sentimentalidad, «Ínsula» 732: 21-24.
- , 2008a, *Una conciencia al pie de la ciudad*, «Cuadernos hispanoamericanos» 694: 140-147.
- , 2009, «Canción de retaguardia»: el compromiso en voz baja de Luis García Montero, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 58-67.
- , 2013, *Luis García Montero: un canto de frontera o el lugar de la resistencia*, «Ínsula» 795: 38-40.
- Jauralde Pou P., 2008, «Vista cansada», «Ínsula» 737: 32-33.
- Jiménez Millán A., 1988a, *Las palabras y su sombra*. «Poesía, cuartel de invierno» de Luis García Montero, «Ínsula» 493: 10.
- , 1998b, *Introducción* a «Litoral» 217-218: 5-11.
- , 1998c, *El espacio y la memoria*, «Litoral» 217-218: 104-105.

- , 2002, *Luis García Montero*, in J. O. Jiménez – C. J. Morales (eds.), *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española. 1939-2000*, Madrid, Cátedra: 294-302.
- , 2009, *El arte de la memoria («Vista cansada», de Luis García Montero)*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 45-53.
- , 2012, *Luis García Montero: el diálogo y la conciencia*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 54-56.
- Lanz J.J., 1991, *La poesía española. ¿Hacia un nuevo romanticismo?*, «El urogallo» 60: 36-45.
- , 1993, *El sentimentalismo del frío*, «Ínsula» 553: 22.
- , 1998, *La joven poesía española. Notas para una periodización*, «Hispanic Review» 66.3: 261-287.
- , 2009, *La cansada nostalgia de los signos (memoria, distancia y sueño en «Habitaciones separadas»)*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 275-283.
- Linares A., 2009, *Escena de frontera*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 9-12.
- Linares Valcárcel F., 2000, *Indicios autobiográficos en la poesía de Felipe Benítez Reyes*, in J. Romera Castillo – F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, (Madrid, 21-23 de junio de 1999)*, Madrid, Visor Libros: 359-369.
- Lorenzo Ares L., 2012, *El 'pulso' narrativo de la poesía de Luis García Montero*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 70-75.
- Lucas A., 2009, *La palabra en vilo (dos, tres ideas sobre la poesía cívica de Luis García Montero)*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 54-57.
- Maeseener R. de, 2003, «*Quedarse sin ciudad*» de Luis García Montero, in N. Delbecque – N. Lie (eds.), *Federico García Lorca et cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian De Paepe*, Leuven, University Press: 341-350.
- Mainer J. C., 1994, *Verosímil y útil: la poética de Luis García Montero*, «Poesía en el campus» 26: 5-8.
- , 1997, «*Con los cuellos alzados y fumando*»: notas para una poética realista. Prólogo a L. García Montero, *Casi cien poemas. Antología 1980-1995*, Madrid, Hiperión: 9-29.
- , 1998a, *Sobre el canon de la literatura española del siglo XX*, in E. Sulla (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco: 271-299.
- , 1998b, *El poeta necesario*, «La expedición» 4: 26-28.
- , 2008, *El poeta contumaz*, «El País. Babelia» 850, 8/03/2008.
- , 2006, *Prólogo*, in L. García Montero, *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets.
- , 2009, *Sobre una poética realista*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico*

- ilustrado. *Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 200-209.
- Maqueda Cuenca E., 2000, *Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero*, in J. Romera Castillo – F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del ix Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la uned*, 21-23 de junio de 1999, Madrid, Visor Libros: 399-407.
- , 2010, *Luis García Montero y el tono perfecto en poesía*, «Adarve» 5: 68-73.
- Marco J., 1998, *La poesía cotidiana de Luis García Montero*, «Litoral» 217-218: 69-71.
- Margarit J., 2009, «Poesía (1980-2005)», de Luis García Montero, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 164-168.
- , 2012, *Carta a Luis García Montero*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 10-12.
- Maresca M., 2004, *La lengua de la serpiente*, in *Argumentos morales*, Granada, La Isleta del Moro: 25-41.
- Marr M. J., 2008, 'Rogamos hagan uso / del cinturón'. *A Flight through Found Texts in Luis García Montero's «Life vest under your seat»*, «Letras Peninsulares» 21.2-3: 509-524.
- Martínez E., 2013, *Valores portátiles: el sujeto bajo crítica*, in L. Bagué Quílez – A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española*, Madrid, Visor: 49-64.
- Martínez Cuadrado R., 2008, *El uso de la técnica manierista en tres poetas: Góngora, Machado y García Montero*, «Monteagudo» 13: 119-142.
- Martínez de Carnero F., 2009, *Los verbos de la persona. Dialogar con García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 93-100.
- Matas Caballero J., 2010, *Los ochenta en soledad. ¿Góngora en la frontera poética de Luis García Montero?*, «Hesperia. Anuario de Filología Hispánica», 13.1: 67-96.
- Mendiola V.M., 2008, *Los sentidos que el siglo XX destruyó*, «Nexos» 368: 99-100.
- Merino A., 2009, *A propósito de lo que cuenta tu retrato*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 16-17.
- Miró E., 1983, *Dos poetas de Granada y la otra sentimentalidad*, «Ínsula» 443: 6-7.
- Mola G., 2009, *La renovación del lenguaje poético italiano en las traducciones de Luis García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 124-132.
- Molero C., 2009, *Lectura de «Vista cansada»*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 75-85.
- Montesinos R., 2009, *Aquella fotografía (palabras de un miope para un poeta de «Vista cansada»)*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 350-358.
- Montiel A., 1998, *Culturas urbanas. Las voces encontradas*, in J. M. Cortés (ed.), *Crítica*

- cultural y creación artística. *Coloquios contemporáneos*, Universidad de Valencia.
- Mora A., 2009, *Impresiones a la luz de una lámpara. (Sobre «Vista cansada» de Luis García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 32-37.
- Morales J.L., 2009, *El salvavidas*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 232-240.
- Morales Barba R., 2008, *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga y Fierro.
- , 2009, *Poesía de la edad: melancolía y «Vista cansada»*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 360-367.
- Morante J. L., 2011, *Prólogo*, in L. García Montero, *Ropa de calle. Antología poética (1980 – 2008)*, ed. J. L. Morante, Madrid, Cátedra.
- , 2012, *Angel González y Luis García Montero (acotaciones sobre una amistad)*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 32-38.
- Morelli G., 2009, *Análisis del poema «Merece la pena (un jueves telefónico)»*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 117-123.
- , 2012a, *Luis García Montero. La poesía complice*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica» 269: 3-17.
- , 2012b, *Metapoesía en «Poemas» de Luis García Montero*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 47-50.
- Muñoz Molina A., 1991, *Definición de un extraño*, prólogo a L. García Montero, *Las flores del frío*, Madrid, Hiperión.
- , 1998, «El jardín extranjero», «Litoral»: 217-218: 44-45.
- Naval M.Á., 1994, *Voluntad Garcilasista, Fray Luis, Salinas y García Montero*, «Poesía en el campus» 26: 9-11.
- Neira J., 2009, *El lector fiel de «Vista cansada»*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 284-297.
- Novo Y., 1987, *Luis García Montero o la complicidad de la escritura poética*, «Ínsula» 487: p. 18.
- , 1999, *Con un poema de Luis García Montero: en torno a “Confesiones” (de «Completamente viernes», 1998)*, in X. L. Couceiro (coord), *Homenaxe o profesor Camilo Flores*, Universidad de Santiago de Compostela, vol. II: 532-547.
- Oleza J., 2003, *Luis García Montero. «El insomnio de Jovellanos»: un tiempo mío entre dos olas*, in J. García Sánchez (ed.), *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor: 403-415.
- , 2009, *Luis García Montero: el desafío de una poesía sostenible*, e in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), 2009, *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 169-183.
- Ortega J., 1992, *La búsqueda de la poesía, o la poesía como búsqueda en «Diario cómplice»*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 504: 150-154.

- , 1995, Un viaje lírico de Luis García Montero, «Cuadernos Hispanoamericanos» 539-540: 303-305.
- Ortega Fernández A., 1995, *Estéticas de la complicidad. De Antonio Machado a Luis García Montero*, Murcia, Colección Hojas de la Quimera.
- Palma J.C., 1997, *Llega un poeta libre, consciente y en vaqueros*, «Renacimiento» 15-16: 91-92.
- Paz O., 1998, *Tono sostenido...*, «Litoral», 217-218: 33.
- Pena P., 1992, *La infancia a voluntad*, «Segre», 06/12/1992.
- , 1994, *La otra ciudad. (Los poetas y la ciudad de fin de siglo)*, «Scriptura. La poesía actual» 10: 75-91.
- Pérez Escohotado J., 1999, «*Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi*», de Luis García Montero», in J. M. López de Abiada – L. Martínez et al., *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*, Madrid, Castalia: 259-271.
- Perri D., 2003, *The unfinalized self in García Montero's Poetry. (Examination of his Poetry of experience)*, «Hispanófila» 137: 55-68.
- Prado B., 1998, *Luis García Montero en el año 2000*, «Litoral. Complicidades» 217-218: 40-42.
- Prieto de Paula A.L., 1999, *La 'construcción de la ciudad' en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo*, in J.C. Rovira (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea: 159-193.
- , *Una mirada retrospectiva a «El jardín extranjero»*, i in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 38-44.
- Puertas Moya F.E., 1988, *La otra sentimentalidad: poética ideológica para tiempos de crisis*, «A distancia, Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia»: pp. 35-40.
- , 2000, «De la otra sentimentalidad al 'week end'. La autobiografía sentimental de Luis García Montero», in J. Romera Castillo – F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, (Madrid, 21-23 de junio de 1999)*, Madrid, Visor Libros: 493-502.
- Pulido Tirado G., 2000, *Biografía y ficción en la poesía española de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado*, in J. Romera Castillo – F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, (Madrid, 21-23 de junio de 1999)*, Madrid, Visor Libros: 503-513.
- Ramos Ortega M., 2010, *La otra sentimentalidad. Antonio Machado y Luis García Montero*, in *Las alas de Ícaro. De poetas, revistas y exilios en la literatura española contemporánea*, Universidad de Extremadura / Madrid, Biblioteca Nueva: 179-200.
- Riechmann J., 1994, *El derrotado duerme en el campo de batalla*, «Ínsula» 565: 31-32.
- Ríos M., 2012, *Ciudadano Luis García Montero*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 4-7.

- Robledo J.F., 2012, «Una forma de orgullo» de Luis García Montero, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 66-68.
- Rodiek C., 1994, *Luis García Montero. Sobre la difusión antológica de la novísima poesía lírica española*, in D. Ingeschay – H.J. Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos. Literatura española desde 1975*, Barcelona, Editorial Lumen: 309-318.
- Rodríguez J. C., 1998, *Según sentencia del tiempo, según la curva del espacio. A propósito de la poesía de Luis García Montero*, «Litoral» 217-218.
- , 2002, *El yo poético y las perplejidades del compromiso*, «Ínsula» 671-672: 53-56.
- , 2009, *Alegoría del lugar más cercano*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 264-274.
- , 2012, *(Re)vivir con la historia*, «EntreRíos. Especial Luis García Montero: territorio cómplice» 17-18: 154-157.
- Rodríguez Marcos J., 2004, *Luis García Montero. Cómo leer poesía*, «El País. Babelia», 14/08/2004.
- Rodríguez Moya D., 2012, *Breves impresiones de un lector de Luis García Montero*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 86-88.
- Romero López D., 2001, *Luis García Montero. «Garcilaso 1991»*, in P. Fröhlicher (ed.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Berna, Peter Lang: 773-784.
- Roso P., 1993, *La otra sentimentalidad en la obra de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de navegantes.
- , 1998, *Los argumentos ilustrados de una poética posmoderna*, «Litoral» 217-218: 59-68.
- Rozas J.M., 1980, *Tres secretos (a voces) de la Generación del 27*, Universidad de Extremadura, 1980.
- Saldarriaga P., 2007, «El Aguilucho» y el *carpe diem* posmoderno: García Montero lee a Góngora, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos» 31.2: 358-371.
- Salvador Á., 1998, *El poeta que investiga*, «Litoral» 217-218: 88-90.
- , 2003a, *La historia desnuda*, in *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía: 136-141.
- , 2009, *El trabajo de los años*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 13-15.
- Sánchez Rodríguez A., 1994, *La importancia de llamarse García o la vuelta de Garcilaso*, «Scriptura. La poesía actual» 10: 97-106.
- Sánchez Torre L., 1994, *Habitaciones cómplices*, «Por ejemplo» 2: 53-55.
- , 2006, *Los escenarios de la confesión. En torno a una lectura crítica de Luis García Montero*, «Ínsula» 720: 13-15.
- Scarano L., 1999a, *Enunciar desde el margen (las metáforas de la intemperie)*, «Dispositio/n» 51: 1-12.
- , 1999b, *Ciudades escritas (palabras cómplices)*, *Celehis* 8.10: 207-233.
- , 2000a, *La otra posmodernidad. Reflexiones sobre España desde Argentina*, «Celehis»

- 9.12: 257-281.
- , 2001, *La reivindicación de la poesía como ética pública. Entrevista al poeta español Luis García Montero*, *Celehis* 10.13: 309-334.
- , 2002a, *Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero*, prólogo a L. García Montero, *Poesía urbana. Estudio y antología*, a cura di Laura Scarano, Siviglia, Renacimiento: 9-32.
- , 2003a, *Rescribiendo a Garcilaso: «Égloga de los dos rascacielos»*, de Luis García Montero, in E. M. Villarino Cela – E. G. Fiadino (eds.), *Estudios críticos de literatura española. Escritura/Reescrituras*, Universidad Nacional del Mar del Plata, vol II: 201-210.
- , 2003b, *La poesía de Luis García Montero*, *La pecera* 4: 9-13.
- , 2004a, *Luis García Montero: la escritura como interpelación*, Granada, Atrio Ensayo.
- , 2004b, *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor.
- , 2004c, *Poesía urbana, moral privada, realismo posmoderno: la provocación de Luis García Montero*, «Siglo XXI. Literatura y cultura españolas» 2: 239-249.
- , 2007a, *El sindicato del crimen. Un episodio inquietante en las polémicas poéticas del postfranquismo*, *Especulo* 34, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/sindicri.html>> (consultazione: 10/05/2014).
- , 2009, *Leyendo a Luis García Montero, desde la otra orilla*, in J. C. Abril – X. Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Siviglia, Renacimiento: 298-303.
- , 2010a, *Desafíos teóricos de la poesía actual (aproximación a la poética de Luis García Montero)*, «Signótica» 22.1: 115-130.
- , 2010b, *La intimidad del conjurado. Una (po)ética de la conciencia social en Luis García Montero*, in R. Macciuci (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria (I congreso internacional de Literatura y Cultura contemporánea: los siglos xx y xxi)*, La Plata, Ediciones del Lado de Acá: 289-313.
- Solanes A., 2008, *Luis García Montero: “La intimidad es también un territorio histórico”*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 693: 93-116.
- Soria Olmedo A., 1994, *Luis García Montero: un esbozo*, «Poesía en el campus», 26: 3-4.
- , 1998a, *Sentimientos fechados*, «Litoral» 217-218: 91-92.
- , 2003, *Luis García Montero*, in J. García Sánchez (ed.), *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor: 561-564.
- Wahnón S., 1984, «*El jardín extranjero*» o *la revolución de las violetas*, «Nefelibata» 2: 65-69.
- , 1994, *Singularidad del realismo*, «Hélice» 3: 40-41.

1.3. POESIA DELL'ESPERIENZA E OTRA SENTIMENTALIDAD

- Bagué Quílez L., 2006, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Barcellona, Pre-textos.

- , 2008b, *La mirada del tiempo*, «Clarín» 71: 81-82.
- , 2009b, *Un caso abierto: «Poesía de la experiencia»*, de Araceli Iravedra, «Ínsula», 756: 24-25.
- Bellón Aguilera J.L., 2007, *Todo modo. Hechos y palabras en la poesía de la experiencia*, «Bulletin of Hispanic Studies» 84.6: 797-820.
- Benítez Reyes F., 1995, *La nueva poesía española. Un problema de salud pública*, «Claves de Razón Práctica», 58: 52-55.
- , 1996, *Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido*, «Clarín» 1.2: 84.
- Cano Ballesta J., 1998, *Poesía de la experiencia y mitos helénicos*, «Ínsula» 620-621: 16-18.
- Cullell D., 2010, *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid, Devenir.
- Díaz de Castro F. J., 2003, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Siviglia, Fundación José Manuel Lara.
- Elder J., 1999, *The poetry of experience*, «New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation» 30.3: 649-659.
- Falcó J.L., 2007, *1970-1990: de los 'Novísimos' a la generación de los 80*, «Ínsula» 721-722: 26-29.
- García M. Á., 2002, *Literatura e historia en 'La otra sentimentalidad' (o cómo poner a la poesía en un compromiso)*, «Ínsula» 671-672: 16-18.
- García Martín J.L., 1997, *Cómo acabar de una vez por todas con la poesía de la experiencia*, «Clarín» 2.9: 78-83.
- Gaspar S., 2005, *¿De la poesía de la experiencia a las experiencias de la poesía?*, «Lateral. Revista de cultura» 129: 37.
- Iravedra A., 2002, *¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio*, «Ínsula» 671-672: 2-8.
- , 2006, *Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la 'poesía de la experiencia')*, «Anales de literatura española contemporánea» 31.1: 119-138.
- , 2007b, *De 'The poetry of experience' a la 'Poesía de la experiencia': algunas reflexiones para la revisión historiográfica de un concepto crítico*, «Iberoromania», 64: 132-146.
- (ed.), 2007c, *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- , 2008b, *Palabras de familia gastadas tibiamente. Sobre la disolución de un paradigma o la diáspora estética de la poesía de la experiencia*, «Revue Romane», 43.2: 286-302.
- , 2010, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, UNED.
- Juaristi J., 1994, *El pacto realista*, «Ínsula» 565: 25-26.
- Langbaum R., 1957, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London, Chatto & Windus.
- , 1996, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, introd. e trad. dall'inglese di J. Jiménez Heffernan, prologo di Á. Salvador, Granada, Comares.

- Le Bigot C., 2000, *The poetry of Experience. The figure of the self, the figure of the other*, «Europe. Revue Litteraire Mensuelle» 852: 117-131.
- , 2008, *Nuevas consideraciones sobre el compromiso de la poesía española: poesía en pie de paz*, «Moenia. Revista Lucense de lingüística y literatura» 14: 471-483.
- , 2012, *Realista y sentimental: la experiencia de la cotidianidad y su relación con la polis*, «Tropelias» 18: 57-73.
- Letrán J., 2005, *A los poetas futuros. Notas sobre la vigencia de Luis Cernuda en la poesía española contemporánea*, «Journal of Iberian and Latin American Studies», 9.2-3: 177-187.
- Llorente M.E., 2005, *Poemas críticos en la España contemporánea*, «Hispania» 91.3: 579-589.
- , 2010, *Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo*, «Hipertexto» 11: 3-24.
- López Merino J.M., 2008, *Hacer historia: crítica literaria y poesía postfranquistas*, «Tonos Digital» 15, <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-18-Poesia%20posfranquista.htm> (consultazione 27/06/2016).
- Maqueda Cuenca E., 2001, *La poesía de la experiencia. Orígenes y teoría*, in S. Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia (Congreso de Literatura Española Contemporánea)*, Universidad de Málaga: pp. 317-328.
- Mariscal J.M. – Pardo C. (eds.), 2003, *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros.
- Mayhew J., 1992, *The twilight of the Avant garde. Spanish poetry in the 1980s*, «Hispanic Review» 60.4: 410-411.
- , 1994, *Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*, Londra/Toronto, Associated University Press.
- , 1999, *Nuevos textos sagrados. Contemporary Spanish Poetry and the Return of the Sacred*, «Revista de Estudios Hispánicos» 33: 285-297.
- , 2001, ¿Poesía del conocimiento o poesía de la experiencia?, «La alegría de los naufragios» 5-6: 60-163.
- , 2002, *Poetry, politics and power*, «Journal of Spanish Cultural Studies» 3.2: 237-247.
- , 2009, *The Avant Garde and Its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry*, «Hispanic Review», 67.3: 347-363.
- Medina R., 1998, *Poesía española “Fin de siglo”. La experiencia y otros fantasmas poéticos*, «Revista de Estudios Hispánicos» 32.3: 597-612.
- Oleza J., 1993, *La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo*, «Compás de letras» 3: 113-126.
- , 1994, *Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo*, «Diablotexto» 1: 79-104.
- , 1996, *Un realismo posmoderno*, «Ínsula» 589-590: 39-42.
- Otto Cantón E., 2002, *La experiencia de la poesía en la poesía de la experiencia*, in *La palabra es futuro. Filólogos del nuevo milenio (Actas del I Congreso de Estudiantes de Filología Hispánica)*, Universidad de Valladolid: 63-76.

- Paz Moreno M., 2000, *El lugar de la 'poesía de la experiencia' en la poesía española del siglo XX: ¿una posteridad calculada?*, «Hispanic Poetry Review» 2.2: 72-89.
- Peña, Pedro J. de la, «De la igualdad a la diferencia», *Cuadernos del sur (Diario de Córdoba)*, 384 (2 febbraio 1995).
- Pérez García N., 2008, *Veinte años de poesía de la experiencia*, «Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica» 5: 41-62.
- Prieto de Paula Á., 1996, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- , 2002, *Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000*, «Diablotexto» 6: 373-390.
- Pueyo Dolader O., 2006, *La poesía de la experiencia*, «Riff Raff: revista de pensamiento y cultura» 30: 7-22.
- Pulido Tirado G., 1999, *La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético*, «Salina», 13: 179-184.
- , 2001a, *Jaime Gil de Biedma a la luz de Robert Langbaum*, in E. Maqueda Cuenca Eugenio – G. Pulido Tirado (eds.), *La literatura comparada. Fundamentación teórica y aplicaciones*, Universidad de Jaén: 65-98.
- Rodríguez J. C., 1980, *Prólogo a A. Salvador, Las cortezas del fruto*, Madrid, Ayuso.
- , 1984, *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial.
- , 1994, *La poesía y la sílaba del no (notas para una aproximación a la poética de la experiencia)*, «Scriptura» 10: 37-52.
- , 1990, *Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal.
- , 1999, *Dichos y escritos. (Sobre 'La otra sentimentalidad' y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- , 2003, *La poesía política de Alberti*, in J. M. Mariscal – C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor: 101-127.
- Sánchez Torre L., 2002, *De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso*, «Ínsula» 671-672: 49-53.
- Salvador Á., 1994, *Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada 'otra sentimentalidad'*, «Zurgai» 12: 44-49.
- , 1996, *Prólogo a R. Langbaum, La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, introd. e trad. dall'inglese di J. Jiménez Heffernan, Granada, Comares.
- , 2002, *La experiencia de Cernuda (el legado de Luis Cernuda en la poesía de las últimas décadas)*, «Ínsula», 669: 23-26.
- , 2003a, *'The poetry of experience' y la poesía española de los últimos quince años*, in *Letra Pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía: 221-225
- , 2003b, *De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad*, in F. J. Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Siviglia, Fundación José Manuel Lara: 41-44.
- Scarano L., 2006, *Intervenciones críticas en la poesía última. (Prácticas de articulación y agendas complementarias)*, Universidad Nacional del Mar del Plata, Conicet.

- , 2008a, *Provocaciones teóricas para el siglo XXI. La experiencia del poema*, Universidad Nacional del Mar del Plata, Conicet.
- Sorel C., 1997, De la estética novísima a la poesía de la experiencia: breve apunte para una visión crítica de los últimos veinte años de poesía española, «Anuario del Mediodía: revista de filología» 6: 46-47.
- Soria Olmedo A., 1988b, *Una mirada atenta*, «Ínsula» 498: 29.
- Swiderski L., 2008, *Tras los pasos de Machado: los 'poetas de la experiencia' y la apuesta por el sentido*, in L. Scarano, Laura (ed), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Granada, Diputación Provincial: 66-84.
- Teruel Benavente J., 1995, *Retórica de la experiencia en «Las personas del verbo» de Jaime Gil de Biedma*, «Revista Hispánica Moderna» 48.1: 171-180.
- , 2000, *La última antología. (Hipótesis sobre la continuidad de la poesía española del siglo XX)*, «Revista Hispánica Moderna» 53.1: 269-274.
- Valender J., 1986, *Gil de Biedma y la poesía de la experiencia*, «Litoral» 163-164: 139-149.
- Wahnón S., 2003, *Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia*, in *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Universidad de Granada, 2003: 493-510.

I.4. ANTOLOGIE DI POESIA SPAGNOLA CONTEMPORANEA CONSULTATE

- Egea J. (ed.), 1987, *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera.
- Cano J. L. (ed.), 2001, *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- Ciplijauskaitė B. (ed), 1990, *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes.
- D'Ors M. (ed.), 1994, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.
- (1998), *La aventura del orden. Poetas españoles de fin de siglo*, Siviglia, Renacimiento.
- Gallego Roca M. (ed.), 1990, *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, General.
- García Martín J. L. (ed.), 1998, *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
- (ed.), 1992, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Siviglia, Renacimiento.
- (ed.), 1996, *Treinta años de poesía española (1965-1995)*, Siviglia, Renacimiento.
- (ed.), 1999, *La generación del 99: antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo, Nobel.
- García Posada M. (ed.), 1996, *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcellona, Crítica.
- Jiménez Millán A. (ed.), 1987, *La mirada infiel (antología poética 1975-1985)*, Granada, Maillot Amarillo.
- Mainer J.C. (ed.), 1998c, *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.
- Morales Loma F. (ed.), 2009, *Entre el XX y el XXI. Antología poética andaluza*, Barcellona, Carena.

- Prieto de Paula A. L. (ed.), 2010, *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*, Madrid, Calambur.
- Rabanera E. (ed.), 1994, *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, Argomasilla, La Guna.
- Villena L. A. de (ed.), 1992, *Fin de siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor.
- (ed.), 1997, *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*, Valencia, Pre-Textos.
- (ed.), 1986, *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- Yanke G., (ed.), 1996, *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Granada, Maillot Amarillo.

2. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI GENERALI

- Abril J.C., 2013, «Hacia otra caracterización de la poesía actual», in L. Bagué Quílez – A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor: 35-48.
- Adagio C. – Botti A., 2006, *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Milano, Mondadori.
- Agosti S., 1972, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli.
- , 2007, *Grammatica della poesia. Cinque studi*, Napoli, Guida Editore.
- Alarcos Llorac E., 2009, *Eternidad en vilo. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- Alberca M., 1996, *El pacto ambiguo: ¿es literario el género autobiográfico?*, «Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos» 1 (1996): 9-18.
- Amendola G., 1997, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma/Bari, Laterza.
- Amorós A., 1989a, 'Los novísimos' y '¡Cierra España!'. *Reflexiones críticas sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años 80*, «Ínsula», 512-513: 63-67.
- , 1989b, *Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poesía del silencio*, «Zurgai» 12: 18-20.
- Apaletgui U., 2003, *Harkaitz Cano en Nueva York o la búsqueda del 'ethos' literario*, «Quimera» 234: 31-32.
- Arfuch L., 2002, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE.
- Auden W.H., 1995, *Gli irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, Roma, Fazi.
- Auster P., 1996, *Trilogia di New York*, Torino, Einaudi.
- Bachelard G., 1992, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Edizioni redl.
- , 2006, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Bachtin M., 2000, *Fragmentos sobre el otro (Yo también soy)*, México, Taurus.
- Bagué Quílez L., 2004, *Entre clasicismo y vanguardia. El compromiso poético en los*

- autores de los años ochenta, «Anales de Literatura Española» 17: 11-34.
- , 2005, *Poesía española en el final del milenio. Nuevos modos del compromiso: géneros, tópica, tendencia*, Universidad de Alicante.
- , 2008b, La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio, «Monteagudo» 13: 49-72.
- , 2010, *Reglas de compromiso. Poesía para después de la batalla*, in M. Á. Naval (ed.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor: 37-61.
- , 2012, *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, Institución Fernando el Católico, Saragozza.
- e A. Santamaría (eds.), 2013, *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor.
- , 2014, *La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)*, «Ínsula» 805-806: 5-8.
- Barella J., 1987, *Después de la modernidad*, Barcellona, Anthropos.
- , 1998, *De los Novísimos a la poesía de los 90*, «Clarín» 15: 13-18.
- Barthes R., 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- , 2001, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi.
- Bauman Z., 2000, *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli.
- , 2008, *Vita liquida*, Roma/Bari, Laterza.
- , 2011, *Modernità liquida*, Roma/Bari, Laterza.
- Bazzocchi M.A., 2005, *Corpi che parlano*, Milano, Mondadori.
- Beggiato F., 1999, *Percorso di un vettore tematico*, in R. Coluccia – R. Gualdo (eds.), *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, Galatina, Congedo: 155-166.
- Beltrán Almería L., 1992, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.
- Benveniste E., 2010 *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore.
- Berman M., 1991, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI.
- Bianco F., 1995, *Introduzione a Dilthey*, Roma/Bari, Laterza.
- Blumenberg H., 1985, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino.
- Brines F., 1995, *La última costa*, Barcellona, Tusquets.
- Bodei R., 1985, *Distanza di sicurezza. Introduzione a H. Blumenberg, Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino.
- Bourdieu P., 1983, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino.
- , 1985, *The genesis of the concepts of 'Habitus' and 'Field'*, «Sociocriticism» 2: 11-24
- , 1998, *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli.
- , 2002, *Habitus*, in J. Hillier – E. Rooksby (eds.), *Habitus. A sense of place*, Aldershot, Ashgate: 27-34.
- , 2005a, *Il senso pratico*, Roma, Armando.
- , 2005b, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore.

- Bousoño C., 1984, *Poesía postcontemporánea*, Madrid, Júcar.
- , 1996, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Brecht B., 1973, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi.
- Caballé A., 1987, *Figuras de la autobiografía*, «Revista de Occidente» 74-75: 113-119.
- Cabanilles A., 1989, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Valencia, Universitat de Valencia/Collegi Universitari de Castelló/Diputació de Castelló.
- Calvino I., 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Roma, Garzanti.
- , 2002, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori.
- Campra R., 1994, *La ciudad en el discurso literario*, «SyC», 5: 19-39.
- Cano J.L., 1974, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.
- Cañas D., 1984, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión.
- , 1989, *El sujeto poético postmoderno*, «Ínsula» 512-513: 52-53.
- , 1994, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra.
- , 2000, 2001 *Poesía española: ¿la frontera final?*, in J. Colmeiro (ed.), *Spain today. Essays on Literature, Culture, Society*, 2000.
- Casado M., 1994, 87 Versus 78, «Ínsula», 565: 6-8.
- Casado Fernández A., 2010, *El metro: una aventura subterránea*, in D. Muñoz Carrobbles – R. Peñalta et. al. (eds.), *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Peter Lang: 9-20.
- Cernuda L., 1993, *Poesía completa*, ed. di D. Harris e L. Maristany, Madrid, Siruela.
- , 1994, *Prosa*, ed. di D. Harris, Madrid, Siruela.
- Chiurazzi, G., *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Torino, 1999.
- Civita A., 2004, *La filosofía del vissuto*, Milano, Unicopli/Spazio Filosofico.
- Colectivo Alicia Bajo Cero, 1994, *Las ruedas del molino. Acerca de la crítica de la última poesía española*, «Eutopías. Documentos de trabajo», 59.
- Combe D., 1999, *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*, in F. Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco: 127-153.
- Curtius E.R., 1995, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia.
- D'Ors M., 2006, *Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90*, «Rilce» 22.2: 203-222.
- Dadson T., 2005, *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Siviglia, Renacimiento.
- Davis F., 1979, *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press.
- de la Peña P., 2009, *José Hierro. Vida, obras y actitudes*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular.
- de Otero B., 1980, *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza.
- Debicki A., 1997, *Historia de la poesía española del siglo xx. Desde la modernidad hasta*

- el presente*, Madrid, Gredos.
- Díaz S., 2007, *De postmodernidad, nihilismo y poética. Sujeto, sentido y efectos retóricos de intervención social*, «Signa» 16: 321-344.
- Díaz de Castro F. J., 2005, *Presencia de Rafael Alberti en la poesía española de posguerra (una primera aproximación)*, in S. Montesa Peydró (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Malaga, Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, vol. II: 185-228.
- Diderot D., 2002, *Paradossu sull'attore*, ed. di R. Rossi, con uno scritto di Y. Belaval, Milano, Abscondita [ed. orig.: 1830, *Paraxode sur le comédien*, Parigi, A. Sautélet et C.ie Libraries].
- Dilthey W., 1947, *Esperienza vissuta e poesia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Doce J., 2005, *Poesía española de hoy: de la arbitrariedad a la domesticación*, in A. Sánchez Robayna, Andrés – J. Doce (eds), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcellona, Galáxia Gutenberg: 285-308.
- El humanismo solidario. Hacia un neorromanticismo cívico en el nuevo milenio*, 2013, www.humanismosolidario.com (consultazione: 01/05/2014).
- Egea J. – García Montero L., 1982, *El manifiesto albertista. Con una bienvenida marinera de Álvaro Salvador y una despedida picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Editorial Don Quijote.
- Fabietti U., 2007, *Metafore del corpo*, in N. Vallorani – S. Bertacco (eds.), *Sul corpo. Culture/Politiche/Estetiche*, Milano, Cisalpino: 21-38.
- Fallaci O., 1966, *Un marxista a New York*, «L'Europeo», 13 ottobre.
- Fortuny F., 2001, *Ensayo de una simbología del mar en la poesía hispánica de la edad moderna*, «Litoral» 231-232: 23-31.
- Foucault M., 2010, *Eterotopia*, Milano/Udine, Mimesis.
- Fukuyama F., 1989, *The end of the History?*, «The National Interest».
- Gadamer H.G., 1972, *Verità e metodo*, Milano, Fabbri.
- , 1986, *L'attualità del bello*, Genova, Marietti.
- Galimberti U., 2002, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Gamoneda Lanza A., 2012, *Laboratorio de metáforas. Fotografía y pensamiento poético*, in *Aula de los medios. Poesía, cine y fotografía en el «Seminario Permanente Arcadia Babélica»*, Universidad de Salamanca: 13-29.
- García Lorca F., 1932, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, «Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes» 4: 94-120.
- , 2001, *Tutte le poesie*, introd. e trad. (con testo a fronte) di C. Bo, notizie biografiche, guida bibliografica e note al testo di G. Felici, Milano, Garzanti, 2 voll.
- García Martín J.L., 2001, *Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema*, in S. Montesa (ed.), 2001, *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Universidad de Málaga: 111-127.
- García Román J.A., 2013, *Ironías y paradojas: la soportable levedad del decir*, in L. Bagué Quílez – A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor: 103-121.
- Garrido Muñoz M., 2007, *Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la*

- calle, «Revista de Filología Románica» 5: 177-192.
- Gil de Biedma J., 1994, *El pie de la letra*, Barcelona Crítica.
- , 2010, *Obras. Poesía y prosa*, ed. di Nicanor Vélez, introd. di J. Valender, Barcellona, Galaxia Gutenberg.
- Gramuglio M.T., 1992, *La construcción de la imagen*, in H. Tizón (ed.), *La escritura argentina*, Santa Fe, Ediciones de la Cortada: 35-64.
- Greimas A. J., 1968, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli.
- Gruppo μ , *Retorica della poesia. Lettura lineare, lettura tabulare*, Milano, Mursia, 1985.
- Gunn J.V., 1982, *Autobiography. Towards a Poetic of Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Guzmán Simón F., 2012, *Poesía y ciudad. Una aproximación al estudio comparativo del cronotopo bajtiniano en Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca*, in B. Baltrush – I. Lourido (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Monaco, Martin Meidenbauer [Peter Lang]: 261-276.
- Habermas J., 1985, La modernidad, un proyecto incompleto, in H. Foster (ed.), *La postmodernidad*, Barcellona, Kairós: 19-36.
- , 1988, *Modernidad versus posmodernidad*, in J. Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza: 87-102.
- , 1996, *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, Milano, Guerini.
- , 1999, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma/Bari, Laterza.
- Innerarity D., 2008, *Il nuovo spazio pubblico*, Roma, Meltemi.
- Iravedra A., 2008b, *De la 'normalidad' a la 'extrañeza': sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso*, in L. Scarano (ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Granada, Diputación Provincial: 45-65.
- , 2014, *Función de la poesía y función de la crítica: del realismo a la realidad*, «Ínsula» 805-806: 8-12.
- Jameson F., 1989, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- Jiménez Millán A., 1994, *Un engaño menor: las generaciones literarias*, «Scriptura. La poesía actual» 10: 13-35.
- , 2007, *Calles y sueños (notas sobre la poesía y la metrópoli)*, «Litoral» 244: 41-58.
- Jiménez J.O., 1992, *Fifty years of Contemporary Spanish Poetry (1939-1989)*, «Studies in Twentieth Century Literature» 16: 15-41.
- , 1998, *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea. 1960-1970*, Madrid, Rialp.
- Johnston J., 1984, *The Poet and the City. A Study in Urban Perspectives*, Athens, University of Georgia Press.
- Joyce J., 1994, *Stephen Hero*, ed. di T. Spencer, Londra, Cape.
- Jünger E., 1995, *Il contemplatore solitario*, Parma, Guanda.
- Kristeva J., 1997, *La révolte intime*, Parigi, Fayard.
- Lacan J., 1974, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, Torino, Einaudi, vol. I: 87-94.

- Lanz Rivera J.J., 1994, *Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982*, «Ínsula» 565: 3-6.
- , 1995a, *La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad*, «Letras de Deusto» 66: 173-206.
- , 1995b, *Fragmento y diálogo en la poesía española actual. (Hacia una poética de la postmodernidad)*, «La Factoría Valenciana» 23: 3-15.
- , 1997, *Panorama de la última poesía española. Notas para una periodización*, «Zurgai. Poetas de ahora» 7: 4-II.
- , 2007, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- Lázaro-Carreter F., 1976, *El realismo como concepto crítico-literario*, in *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
- , 1987, *El poema lírico como signo*, in M.Á. Garrido Gallardo (ed.), *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus: 41-56.
- Le Breton D., 1992, *La sociologie du corps*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1992.
- , 1998, *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Parigi, Colin.
- , 2002, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- , 2007, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Lejeune P., 1986, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Lewis T., 1979, *Notes toward a Theory of the Referent*, «PMLA» 3: 459-475.
- Llera J.A., 2013, *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, Kassel, Edition Reichenberger.
- López Casanova A. – E. Alonso, 1982, *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Editorial Bello.
- Low K.E.Y., 2013, *Olfactive frames of remembering: theorizing self, senses and society*, «The Sociological Review», 61: 688-708.
- Lucas A., 2013, *La realidad de lo visible (aproximación y sospechas sobre una construcción de la mirada)*, in L. Bagué Quílez – A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española*, Madrid, Visor: 73-76.
- Luciani R., 1974, *La barque et le port*, in *Francesco Petrarca. Actes du Congrès Internationale*, Avignone, Imprimerie Aubanel: 281-294.
- Luján Atienza Á. L., 2005, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros.
- Luengo A., 2006, *Donde arde la memoria. La vuelta del poeta a la calle*, «Olivar» 8: 107-126.
- MacCallum M. W., 1995, *The Dramatic Monologue in the Victorian Period*, Londra, Oxford University Press.
- Machado A., 1988, *Prosas completas*, ed. di O. Macrí, con la collaborazione di G. Chiappini, Madrid, Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado.
- Maffesoli M., 1998, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società di massa*, Roma, Armando Editore.
- , 2006, *El agua matricial (consideraciones epistemológicas)*, «Revista de

- Occidente. Los sentidos del agua» 306: III-121.
- Marotta Peramós M., 2007, *Como lágrimas en la lluvia*, «Revista de Filología Románica» 5: 255-264.
- Mauss M., 1921, *L'expression obligatoire des sentiments*, «Journal de psychologie» 18: 425-434.
- Medvedev P. – V. Voloshinov, 2005, *Aproximación a Bakhtin*, < <http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/b/BACHTIN%20MICHAEL%20MICHAILOVICH%20%20%20Bajt%20C3%ADn%20Mijail.htm>> (consultazione: 10/05/2014).
- Mele V., 2010, *Paesaggi della modernità: Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer*, «Hevelius' Webzine» 2, <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=123> (consultazione: 25/06/2016).
- Menotti L., 2012, *La poesia autobiografica in Inghilterra e in Spagna (1950-1980)*, Roma, Carocci.
- Merleau-Ponty M., 2003, *La fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.
- , 2003a, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani.
- Mignolo W., 1978, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcellona, Crítica.
- Monleón J.B. (ed.), 1995, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal.
- Monteleone J., 2004, *Mirada e imaginario poético*, in Y. Sánchez – R. Spiller (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor: 29-43.
- Morales Barba R., 2008, *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Muñoz Carroble D. – Peñalta Catalán R. et al. (eds.), 2010, *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Peter Lang.
- , 2010a, *Espacios públicos de comunicación: calles y plazas*, in D. Muñoz Carroble – R. Peñalta et al. (eds.), *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Peter Lang: 87-106.
- Naval M.Á. (ed.), 2010a, *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor.
- , 2010b, *Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno*, in *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor: 119-140.
- Negt O. – Kluge A., 1979, *Sfera pubblica ed esperienza*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore.
- Neira J., 2012, *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- Nuvolati G., 2006, *Lo sguardo vagabondo: il 'flaneur' e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il mulino.
- Ortega y Gasset J., 2006, *Fragmentos sobre el agua*, «Revista de Occidente. Los sentidos del agua» 306: 280-289.
- Ottaiano M., 2013, *Madrid, romanzo urbano. Topografie letterarie nella 'novela' spagnola contemporanea*, Napoli, Tullio Pironti Editore.
- Panikkar R., 1985, *El agua y la muerte. Reflexión intercultural sobre una metáfora*, «Anthropos» 53-54: 62-72.

- Papalini V.A., 2011, *La comunicación según las metáforas oceánicas*, «Razón y Palabra» 78.
- Paratore E., 1965, *Da plauto al Mare Amoro*, «Rivista di cultura classica e medievale», 7.2: 824-860.
- Pasolini P., 1957, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti.
- Payeras Grau M., 1979, *La poética de Ángel González*, «Mayurca» 19: 57-78.
- Paz O., 1983, *Sombra de obras*, Barcelona, Seix Barral.
- , 1993, *La llama doble*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Persin M. H., 1990, *La imagen del/en el texto: el ékfrasis, lo postmoderno y la poesía española del siglo XX*, in B. Ciplijauskaité (ed.), *La Poesía de los '80 en España. Novísimos, Postnovísimos, Clásicos*, Madrid: 43-63.
- Pike B., 1981, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press.
- Popeanga Chelaru E., 2010, *El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempos de paso*, in D. Muñoz Carroble – R. Peñalta et. al. (eds.), *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Peter Lang: 281-301.
- Porteous J.D., 1985, *Smellscape*, «Progress in Human Geography» 9.3: 356-378.
- , 1990, *Landscapes of the Mind. Worlds of Sens and Metaphor*, Toronto University Press.
- Pozuelo Yvancos J.M., 1993, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- Prado B., 1987, *Prólogo*, in J. Egea (ed.), *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera.
- , 2002, *Encuesta a poetas, críticos y editores*, «Ínsula» 671-672: 26.
- Puertas Moya F.E., 2005, *Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica*, «Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica» 14: 299-330.
- Pulega A., 1989, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze, La Nuova Italia.
- Pulido Tirado G., 2001b, *La poética posmoderna en España*, in M. Arriaga Flórez – E. Navarro Domínguez (eds.), *Mas allá de un milenio. Globalización, identidades y universos simbólicos*, Siviglia, Alfar: 401-412.
- Rébora H., 1982, *Granada tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, La Tertulia / Euroliceo.
- Rovatti P.A., 1984, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza*, in G. Vattimo – P.A. Rovatti (ed.), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli: 29-51.
- Sánchez Y.,– R. Spiller (eds.), 2004, *La poética de la mirada*, Madrid, Visor.
- , 2004a, «La mirada invisible», in Y. Sánchez – R. Spiller (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor: 197-206.
- Sánchez García R., 2013, *A propósito de una estética ética. El compromiso de la palabra del 'Humanismo solidario'*, «Duende, suplemento virtual de Quaderni Iberoamericani» 5: 3-6.
- Sánchez Torre L., 1993, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Oviedo.
- , 2002, *Biografía sobre metapoésia española contemporánea*, «Studi Ispanici»: 289-314.

- Sánchez Zamarreño, A., «Claves de la actual rehumanización poética», *Ínsula*, 512-513 (1989), pp. 59-60.
- Santamaría A., 2008, *Pensar tu último aniversario*, in R. Díaz Rosales, *Elige tu último aniversario*, Ayuntamiento de Málaga: 9-12.
- Sarlo B., 2005, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Sarmati E., 2008, *Naufrazi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci.
- Sartre J.P., 2008, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, Milano, Il Saggiatore.
- Scarano L. (ed.), 1994, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Mar del Plata, Editorial Biblos.
- , 1996, *Marcar la piel del agua*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.
- , 2000b, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina.
- , 2002b, *El debate sobre el realismo en la poesía española última*, «Texturas» 2: 155-178.
- , 2004d, *Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo*, «Anales de Literatura Española» 17: 201-212.
- , 2007b, *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- (ed.), 2008b, *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Granada, Diputación Provincial.
- Segre C., 1992, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Sontag S., 1978, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.
- Soria Olmedo A., 2000, *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Granada, Diputación provincial.
- Strawson P., 1950, *On referring*, «Mind», 235: 320-344.
- Taylor C., 2004, *La topografía morale del sé*, Pisa, ETS.
- Trías E., 2005, *L'artista e la città*, Firenze, Le Lettere.
- Turchetta G., 2007, *Il punto di vista del naso. Effetti di una focalizzazione molto corporea nella narrativa contemporanea*, in N. Vallorani – S. Bertacco (eds.), *Sul corpo. Culture/Politiche/Estetiche*, Milano, Cisalpino: 243-260.
- Vázquez Montalbán M., 1998, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica.
- Versluys K., 1984, *The Poet in the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States, 1800-1930*, Tübingen, Gunter Narr.
- Vila-Matas E., 1997, *Extraña forma de vida*, Barcelona, Anagrama.
- Villanueva D., 2008, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid, Servicio de Publicaciones Universitarias/Cátedra Miguel Delibes.
- Vincent G., 2001, *Il corpo e l'enigma sessuale*, in P. Ariès – G. Duby (eds.), *La vita privata. Il Novecento*, Roma/Bari, Laterza: 151-154.

- Wellek R., 1999, *La teoría de los géneros, la lírica y el 'Erlebnis'*, in F. Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco: 25-56.
- Wilson J.L., 2005, *Nostalgia. Sanctuary of Meaning*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Winter R., 1976, *The Smell Book. Scent, Sex and Society*, Philadelphia/New York, J. B. Lippincott.
- Yanke G., 1994, *La figuración irónica*, «Scriptura. La poesía actual» 10: 53-67.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

