

POESIA SPAGNOLA

a cura di Lucia Valori

«*Si mi voz muriera en tierra*». Breve antologia della generazione poetica del '27, a cura di CORAL GARCÍA RODRÍGUEZ, Firenze, Alinea 2003, pp. 228, € 18,00.

Una suggestiva antologia nata dal Corso di Perfezionamento in Traduzione Letteraria aperto a laureati dall'Università di Firenze. La rosa di autori è prestabilita mentre la scelta è lasciata al gusto dei partecipanti e con la resa è motivo di un commento puntuale della curatrice. Le sillogi in alcuni casi prediligono aspetti o periodi delimitati o seguono un criterio tematico, in altri mirano a rappresentare la produzione più caratteristica dei poeti, nove dei quali sono fra i più 'canonici' della famosa generazione, compreso il geniale Larrea, spesso trascurato per aver scritto dapprima in francese; meno note le tre poetesse incluse per un giusto riscatto: Concha Méndez, Ernestina de Champourcin e Josefina de la Torre non seguirono la carriera universitaria come i cosiddetti 'poeti-professori' del gruppo «per il loro essere donne» ma ebbero personalità poliedriche e riconosciuto rilievo nella cultura dell'epoca.

D'interesse il contributo introduttivo sulla storia del gruppo e la fortuna italiana (a Coral García si deve anche un volume sulle traduzioni italiane della poesia spagnola del sec. XX (1975-2000), Uned, Madrid 2003): un excursus necessario per l'equilibrio di prospettiva nei riguardi di questi poeti straordinari diffusi grazie all'ermetismo fiorentino, alcuni dei quali (García Lorca, Alberti) hanno avuto una risonanza popolare che ha fomentato a volte il mito e stereotipo a scapito della conoscenza della loro opera stessa e di quella degli altri (come Aleixandre, nonostante il Nobel). Il libro realizza il duplice proposito scientifico e divulgativo anche nel rinnovare e incrementare traduzioni classiche. La non uniformità dei campioni antologici costituisce forse il punto debole ma anche l'utilità specifica del lavoro complessivo come invito a riscoprire questi poeti e alla riflessione traduttologica; la gamma di risposte data ai problemi testuali rispecchia la costruzione di una lettura apprezzabile al di là del-

la differenza di esiti e riannoda le fila della ricezione grazie alla felice iniziativa della pubblicazione.

Desideriamo segnalare almeno la traduzione di Guillén (Donatella Elisacci), impeccabile in tutto il suo insieme (scelta, interpretazione, tenuta metrica), nonché considerando il precedente di Macrì; lo spicco di Cernuda nella versione di alta qualità (Milena Michelacci e Francisco Javier García Melenchón), sul versante del metro più libero e non meno impegnativo nella ricreazione, e nell'eccellente scelta testuale che avvicina il lato meno terso e forse il più eluso e importante di questo grande poeta; l'incantevole poesia di Josefina de la Torre (tradotta da Elena Campani), che è una rivelazione di questa antologia.

Lucia Valori

JOSÉ HIERRO, *Poesie scelte*, a cura di Alessandro Ghignoli, Rimini, Raffaelli editore 2004, pp. 89, € 9,00.

Una poesia che emoziona, quella di José Hierro (Madrid, 1922-2002), poeta di origini santanderine, che riesce ad amalgamare – come sottolinea brillantemente il curatore dell'antologia – due tendenze artistiche fondamentali ed opposte della lirica spagnola del Novecento, «da una parte il sentire filosofico, e temporale di Antonio Machado che vedeva la poesia come luogo 'puro' e insieme incontaminato dalla Storia, e dall'altra la ricerca nello 'sconosciuto' che aderisce all'*alma* juanramoniana di una poesia come 'essenza' dell'eternità». La poesia di José Hierro nasce da una esperienza dolorosa (quella del carcere, dove è costretto, innocente, a passare più di quattro anni della sua vita subito dopo il dramma della Guerra Civile) e già dalle sue prime raccolte, *Tierra sin nosotros* e *Alegría* (pubblicate entrambe nel 1947), è possibile rilevare quei tratti che accomuneranno la sua esperienza lirica e che costituiscono il *leitmotiv* di tutta la sua parabola creativa. Da una parte, la consapevolezza lucida e, nel contempo, dolorosa di una *perdita*, legata al proprio passato, e che proietta nei suoi versi una sorta di spossamento, e, dall'altra,

il tentativo di superamento di questa esperienza, grazie alla riflessione sulla transitorietà della vita e sull'esercizio della parola poetica, che l'autore vive come scoperta, come fatto gioioso e rivelatore e, soprattutto, come *compartecipazione*. Questi due «percorsi congiunti», le cui coordinate possono fissarsi – come sottolinea l'*Introduzione* –, tra la razionalità del «*reportage*» e l'irrazionalità delle «*allucinazioni*», e che già dall'inizio si coagulano in un complesso tematico-emotivo, fatto di perdita e di integrazione, sono sorretti da un accento personalissimo, da un linguaggio asciutto, 'trasparente', e da una energia espressiva di chiaro segno novecentesco (tra le sue frequentazioni ci sono da annoverare anche Gerardo Diego e Rafael Alberti), che il curatore riesce a mantenere o a ricreare nella traduzione italiana del testo a fronte con rarissimi cedimenti. Scrive il poeta: «Cuando la vida se detiene, / se escribe lo pasado o lo imposible / para que los demás vivan aquello / que ya vivió (o no vivió) el poeta» (Quando la vita si ferma, / si scrive il passato o l'impossibile / per far vivere agli altri quello / che già visse (o che non visse) il poeta).

In questa antologia c'è una buona mostra di quasi tutte le sue raccolte poetiche. Il motivo dell'ossessione della perdita viene filtrato attraverso il ricordo e da questo attraverso il sogno: il passato è visto da Hierro come una *perdita* irrimediabile, in quanto non è più possibile riscattarlo, ma non tragga in inganno la parola «morte» che si trova associata a molti componimenti. Essa va letta soltanto come «nostalgia» e costituisce l'impulso vitale per riappropriarsi del momento: in molti componimenti, infatti, si legge nitida la consapevolezza da parte del poeta che in qualunque istante può irrompere la gioia: «Ma ci sono cose che non muiono / e altre che mai vissero. / E ce ne sono che riempiono tutto / il nostro universo. // E non è possibile liberarsi / dal loro ricordo». Memoria che diventa – e qui risiede la grande modernità del poeta – anche necessità di condivisione: «Così condivideremo i nostri mondi / nel fondo dei vostri pensieri». Memoria e bisogno di comunione che avvicinano, in ultima analisi, la

sua voce a una delle più autentiche di tutto il mondo ispanico, César Vallejo, di cui si rintracciano diversi echi ed una identica tensione emotiva, dovuti in parte ad analoghe esperienze esistenziali.

Francesco De Benedictis

JUAN VICENTE PIQUERAS, *Mele di mare*, a cura di Martha L. Canfield, con una presentazione di Luis Sepúlveda, Firenze, Le Lettere 2003, pp. 156, € 14,00.

La metafora centrale del mare, con l'opposta complementare, il deserto, e un largo raggio di altre consimili (l'isola, lo specchio, il miraggio...) illuminano un mondo di solitudine, desiderio e disinganno che convergono nell'inazione (sia essa vigilia o paura, secca o ritiro, stato di morte, «gioco di parole»): la poesia nasce come storia di un' esplorazione e di un naufragio vitale insieme. Di qui il titolo di uno dei libri di Piqueras, antologizzati con inediti in questo volume, *La latitud de los caballos*: si tratta di una zona di calma presso il Tropico del Cancro, così chiamata perché i navigatori diretti alle Indie Occidentali, incagliati a tempo indefinito, dovevano liberarsi dei cavalli che non potevano dissetare. È la dimensione in cui il poeta sente di vivere: un labirinto d'incerti e l'eden in retaggio all'uomo contemporaneo, l'illimitato con i suoi tesori, rappresentati dalla «mela di mare», il frutto di questa poesia. Alter ego del poeta è il pirata in pensione Wang Shi: navigare è essere testimone (a distanza) della vita (sospesa). «Il tempo non esiste». L'orizzonte è la linea della scrittura e «una parola» che sono anche il «filo ombelicale» legato alla «aldea perdida» (JVP risiede a Roma, è nato in un villaggio ora quasi spopolato in provincia di Valencia) e quindi all'identità originaria, idea che viene sviscerata senza fine nell'ermeneutica di questa poesia. Piqueras, come scrive M. Canfield, «incarna il poeta del terzo millennio, con la memoria intatta di un passato irripetibile e il dolore lancinante di un futuro annerbito da incertezze», costellato di «non»; il suo riassunto: «soy imposible».

Ne *La voz a ti debida* Salinas proclamava la «alegría» di «vivere nei pronomi» perché tu ed io erano «orizzonti finali» reciproci; Juan Vicente Piqueras dedica un libro agli *Avverbi di luogo* e molte poesie a quelli di tempo: «¡Cuánto cuándo!», esclama il poeta per un complean-

no solitario, variazione del già intraducibile «cuánto abril» di Guillén che esprimeva la pienezza dell'esistenza nell'evento amoroso. La poesia di Piqueras, con gli amanti divenuti «linee parallele», si può considerare per molti versi un canzoniere mancato o in assenza, la cui ipotesi rimane in *Mela di mare*. Il sentimento principe sembra trasfuso nei moti esclamativi e nella «alegría», il lato impagabilmente umoristico e brillante di questi versi; da dove venga lo dice *Palme*, che ne sono immagine: «Non è bene / soffrire ma bisogna aver sofferto / per sentire [...] / lo stupore dei sopravvissuti / [...] e poi scoppiare / per l'alta gioia in mezzo al deserto».

Questa incrinatura è forse la possibilità di apertura al trascendente auspicata da Martha Canfield per questo sistema di affascinanti e inquietanti equazioni che proprio nella loro coesione denotano il collasso di riferimenti: «S'è perduto l'onore», dice Wang Shi. Il poeta è spesso il marinaio del mitico vascello fantasma che solo l'amore potrebbe salvare. Nella *Litania del gabbiano*, omaggio a Mutis, la terra del «disastro» è senza «misericordia», altro nome dell'amore che invece si trasforma in un nome di città secondo il palindromo famoso *amor roma* che qui funziona a rovescio anche nel senso. La «alegría» che sublima il tedio in ritmo di «danza» o in pigro otium delle lettere, resta drammatica inattività («Siamo avverbi») in cui si raccolgono però i messaggi dell'esistenza, amore di scrivere come assorbimento di ogni energia. Lo squilibrio fra piano concreto e astratto, nel farsi troppo spiccato, compone un altro quadro in cui «fonti di fuoco» parlano della «sete» in mare o nel deserto. Nei «versos suspensivos» passa il linguaggio della filosofia e quello sapienziale: si veda il riferimento biblico alla balena che inghiotte Giona. Già secondo l'esegesi sefardita dello *Zohar. Il libro dello splendore* il profeta incarnava la storia dell'uomo; Erri De Luca ne ha dato il profilo contemporaneo di scampato, in esilio da tutto e torturato dal proprio senso ultimo, le parole venute a piantarsi tra lui e Dio per stabilire perfino nell'incomprensione il rapporto propriamente amoroso fra unico e unico (*Una nuvola come tappeto*). In *Tutto è ormai (o la canzone malata di Giona)* di Juan Vicente Piqueras è il «seme della [...] voce» del mare sparso nel corpo a rendere «naufrago» d'amore il poeta, che ripete la fuga del non-profeta o profeta vero

suo malgrado, e trova una chiamata ineludibile («in questa latitudine la mia vocazione»). Il luogo viscerale e febbrile del pensare diventa il «ventre luminoso» del «vivere», uno spazio 'maledetto' e malcerto e un paradiso d'infinito, di riflessione e gestazione in un mondo dove tutto è parso sicuro, scontato e, quindi, finito. Il poeta è «l'esperto esploratore che non si può permettere [...] di confondere la giungla con un pronome», se ama perdersi è per salvaguardare «una parlata battesimale». «Un testo poetico è un ponte» benché enigmatico, come i ponti di Calatrava, e il famoso Alameda nella Valencia d'origine, che di giorno si confondono bianchi nella luce, di notte rivelano la vertebatura di corpo umano librata dove le leggi di gravità sono scommessa. L'«ardore danzato» della «alegría» comporta leggerezza e spoliamento: «Si salva unicamente il saggio, che non sa, / che cede quel che ha, - che ha quello che cede» (*Diluvio di cenere*); della sua isola o arca fra mare e cielo il poeta fa il regno dove il tempo è reso luogo per vivere dopo la perdita dei propri, facendo essere altrimenti e altrove le azioni verbali (non compiute, condizionate o potenziali), se è vero che in tempi di navigazione in internet la realtà non potrebbe accoglierle. La saggezza di questa scrittura sembra stare nell'umanità degli avverbi che modificano proprio ciò che non è modificabile, l'azione e il tempo, a patto di affidarsi alle «herramientas», gli «strumenti» del mestiere che descriveva Cavalcanti, e credere nella grammatica della poesia; così le palme: «Tremano, testimoni di un miracolo / che conoscono soltanto loro».

Un libro accurato in ogni particolare, dal pastello di Tonino Guerra (di cui Juan Vicente Piqueras ha tradotto le poesie) che raffigura le *Mele di mare* in copertina al pregnante scritto di poetica in epilogo: a Martha Canfield va il merito di aver assecondato la propria sicurezza d'intuito per far conoscere, in un'ammirevole traduzione, un poeta complesso e notevole, che ci parla la lingua rimasta ancora forse la più inedita ed «ineffabile», quella della nostra attualità più prossima. Per cercarla il poeta stesso si è fatto un Ulisse cartografo latitante e un Giona ammalato nella balena «eterna» per meditarla e usarla. *I quattro punti cardinali*: «È una conversazione in un'altra lingua / miracolosamente sostenuta tra la sete e il sonno».

[L. V.]

ELOY SANTOS, **donde nadie dice**, Presentación de Luis Sepúlveda, Gijón, Literastur 2003, I Premio Alonso de Ercilla, pp. 54, € 10,00.

Eloy Santos è al suo primo libro, vincitore del premio internazionale di poesia di Gijón. Nato a Salamanca, ha vissuto a lungo fuori di Spagna come Juan Vicente Piqueras, dedicatario della bellissima *oda al caracol*, con il quale ci sono affinità di temi e di sentire (il tempo stagnante, Roma come luogo di esilio, lo sradicamento che il mare significa, il mondo apparentemente piccolo della carta da scrivere che si rivela sterminato, la solitudine) entro un'espressione e uno stile completamente diversi. Il legame parte infatti dal dato biografico: Sepúlveda parla di una poesia che ha «perduto il suo lare» e accoglie il proprio europeismo affrontando l'incertezza oggettiva e i sentimenti contraddittori che suscita. Esodo e cosmopolitismo s'incontrano di nuovo in letteratura. Il problema dell'identità culturale e del luogo di appartenza è il nucleo sviluppato con grande originalità in questa poesia, di cui è immagine il «caracol» (la chiocciola) che si affaccia cauto e timoroso a un mondo ostile dalla sua casa divenuta fragile veliero. La figura di Ulisse, cui alludono titolo e seconda epigrafe, corretta da quella del Crusoe di Valéry nella prima, è emblema di quest'odissea estranea all'altisonanza del mito: il celebre stratagemma nominale dell'eroe è assunto nella verità più inerme e umana, maestro il Vallejo de *Los heraldos negros*: questo nessuno con la minuscola è privato di ogni speranza di ritorno perché la vita non ha salpato e scorre alla deriva sul fiume di un altro parallelo (*volver*), attende piuttosto la salvezza. La pazienza è il suo carattere; il volto è quello del «niño arcano» latente nell'adulto come parte del presente e futuro che sono una pagina abbozzata fuori luogo: «estos cuadernos vagabundos narran / las playas que tardé en hablar la lengua / fértil del desconsuelo». Non parlerei di anonimato per l'identità dimessa, quanto di radicale solidarietà con il dolore, i «golpes en la vida» di cui parla Vallejo, e le sconfitte che la parola ha patito nel nostro tempo di barbarie, assunti consapevolmente in questa poesia. Non c'è mare per viaggio, impresa o avventura perché la riva è quella del tempo di silenzio e della terra desolata di un Lazzaro che nessuno chiama; le parole lì sono ferocia cieca che divora, incoercibili a esprimere

un appello (si vedano *la espera; botella sin mensaje; reloj de ocaso*).

nadie, poesia di apertura, propone un ossimoro di fondo che racchiude una storia della parola del sec. XXI: «nadie se oculta tras el nombre esquivo. / nadie espera respuestas. / nadie os habla»; l'enunciato duplice, letto con il senso corrente o dando al soggetto indefinito la funzione di nome proprio, si rispecchia nella poesia finale, *alguien dice*: «por decir, digo también que es poesía / la rítmica vigilia de las manos ciegas / y que el alba prefiere a los que callan. / los que aman sin decir, / pero no sé quién dice lo que digo». La negazione è strutturante e conclusiva, ma nell'obliquità del 'nessuno' che mette in relazione presente e assente, si può leggere anche il messaggio di una parola muta che pretende da chi l'alberga di farsi voce (*la penumbra desde un sillón; vigía*) e il pensare del pensiero per trarre alla riva del giorno i frammenti di un sogno: «a veces el mistral trae voz y pájaros / de tierra firme que no veo. antes / de que se pierdan los imito aquí, / y en el perfil que implora su existencia / la noche me parece menos ardua, / y el corazón se finge faro, orfeo, / pulsa cuerdas de un arpa submarina / con mis dedos de luz hasta mañana» (*esperando la ola*). Poesia anche del virtuale, che sente il peso della dissolvenza e del mai attuabile, l'esilio dell'irrelato: in fondo il paradosso della condizione contemporanea in cui la velocità del tempo reale contrasta e convive con la lentezza del pensare, invece, l'esistenza. Per il resto l'ironia ha spine che non lasciano scampo alla bugia pietosa del «miracolo»: il naufragio o fallimento è sempre in atto e gli «arenati» che disertano la vita dediti invano a scrivere non chiedono tregua (*aguas de bajura; aquí*) perché tutto è già perduto (si ricordi lo splendido romanzo *La tregua* di Benedetti). Assurde allora anche la resistenza alle turbolenze e l'attesa sterile e ostinata? Se non fosse che questa è la «voce», fatta di un silenzio che cela continenti incompiuti e pagine vietate (*de este lado*), e questa è la «vita», una «selva innocente» in cui il male del dolore non si finisce mai di spiare (*tristes trópicos*). Questa voce viene infatti dalla terra dei non sopravvissuti, «carne desangelada» come i bambini morti senza grazia né tutela di nome (*piazza del limbo, firenze*) e, per aver condiviso la pena degli assenti, ha imparato suo malgrado a restare dove nessuno dice e sa vegliare e leggere «le parole che non ci sono».

Che cosa ci dice questa poesia «del lado azul de la verdad» che noi 'ipocriti lettori' non conosciamo bene nella sua miseria di mani vuote, labbra senza parole, corpo disabitato, candide bestemmie e colpe irrimediabili? Forse il nonsense e nel suo rovescio il senso che l'attraversa sfuggente come un lampo di ferite o un brivido che annuncia terremoti (*recinto de la piel; la gran explosión*), ma proprio per questo indubitabile, come tutte le cose che sono sisma dell'essere, il «bambino arcano», come lo ha chiamato Eloy Santos, che ha superato in incognito l'ultima spiaggia salvato senza che si sappia come.

Il limbo che è distanza dalla vita (tema di molta poesia contemporanea, si veda *A debida distancia* di Álvaro Valverde), scissione fra corpo e psiche, tempo, luogo e senso è anche ciò che rende possibile l'arcano, proprio perché negato dalla memoria, inesistente, quando tornare allo spazio dell'origine rimontando la corrente era stato il primo proposito del poeta. Allora la fatica si dirige verso quanto non si può recuperare, questo presente 'sempre ipotetico', dove appunto «nessuno [...] rimonta quella corrente»: mettendo in ombra il soggetto è possibile sentire le parole di qualcuno *attraverso* il soggetto, cancellato affinché vi sia il palinsesto per la lettura e scrittura in negativo, la nascita di qualcosa che conta più della cosa, il *regalo de cumpleaños para el niño arcano* che, corretto fino alla fine da «se potessi», non perde nulla del pensiero. «nadie» diventa «alguien», 'qualcuno' con le dovute correzioni di questo caso, ancora un pronome indefinito di lettura duplice e la traduzione di una ritrosia dal soggetto forte (si veda *retroso*: l'arrivo in ritardo a scuola, con i compiti, restati, per sempre, da fare), che è qualcosa di più coraggioso e generoso del soggetto debole: perseveranza nel non sapere, nella vocazione di annullamento disponibile allo stupore, come di araldo rimasto di vedetta nell'oscurità – il guscio della chiocciola o i «laberintos de caligrafía» – solo perché con l'alba vi si illumina la presenza dell'invisibile. I nomi qui non hanno più come per i simbolisti e i poeti puri il potere di creare, né l'io è padrone di un mondo, la poesia riflette piuttosto nella depersonalizzazione un carattere psicologico del nostro tempo. C'è però quella che con un prestito da Cesare Viviani si può chiamare «preghiera del nome» (vd. *oración para mí; plegaria de las manos*), l'ospitalità tutelare (accanto a madre e padre, i giocattoli per

una razza estinta), la speranza disperata di tutti i nessuno che hanno viste bruciate le loro illusioni. Non il sapersi salvare, ma essere salvati dal tavolo su cui si scrive: è emblematico che, abbandonato il navigare a vuoto del pc, la scrittura avvenga con una «estilográfica indolente», *sobre la mesa* che ha avuto un tempo felice di albero e ora lascia che il canto vi si annidi addormentato o vegeti di «hojas blancas». La pagina bianca non sa cercare riempitivi dove la semplice parola è stata mortificata. In fondo una ragione dell'inefficacia delle parole, le «sirene» di questo secolo segnato alla nascita dalla fine del precedente, dai suoi tragici eventi e dal carattere disumanizzante quanto inapparente: ne sono metafore il «secreto diluvio de las horas» o, altrettanto inavvertita, la glaciale inondazione metropolitana di *enero 1998*. Valente ha datato un punto zero con la morte di Rimbaud e Lautréamont, i poeti adolescenti, Eloy Santos ne palesa ora un altro, in cui l'infanzia della poesia è stata derelitta: forse sono segni di un'epoca invecchiata precocemente senza saggezza. Alla poesia non resta che ricominciare dalla coscienza dell'assoluta fragilità (ne è figura il «soldadito de plomo» in *juguetes de antaño*) sull'unica tavola di salvezza di un quaderno in bianco sulla spuma che porta l'annuncio: in del ritorno però, né della terra promessa bensì delle promesse fatte al «bambino arcano» solo a fede, con parole mai pronunciate. È la terra di nessuno divenuta di qualcuno che, perso tutto, può riconoscersi e rendere il mistero augurale: «y entrar en el paisaje donde un hombre / esculpe su palabra más allá de la sed, / y no se pertenece, / y su pasión se parece a la vida, / y nada le avergüenza» (*anuncio por palabras*). Questo è anche il riscatto dell'entusiasmo infantile possibile alla poesia che oltrepassa i confini dell'io con l'amore e la generosità di dare forma ai sogni umani e con essi un metodo per ordinare l'universo e comprendersi; fare di uno scenario muto, insensibile, selvaggio (l'esistenza), un «paesaggio», ossia un luogo in cui l'uomo ha lasciato una traccia e si fa presente.

Una stremata bellezza abita la lingua insieme al tessuto intellettivo di questi versi, dall'apparenza di un parlato sospeso a mezza voce, perplesso e incolore in cui decanta la precisione meditata, la polisemia si restringe alla più rigorosa pertinenza e risuona con sorprendente purezza nella misura armonica che significa la

familiarità profonda con la poesia e il dono di scoprirne la sorgente interrata.

[L. V.]

Riviste

ÍNSULA, revista de letras y ciencias humanas, n. 696, diciembre 2004, vía de las Dos Castillas 33. Ática, Ed. 4, 28224 Pozuelo de Alarcón (Madrid), insula@espa.es, pp. 32, € 75,50 (abb. annuo Europa).

La poesia visiva contemporanea, dell'antichissima poesia in figura ha perso la concettualità, mentre conserva dei calligrammi di avanguardia l'istanza sovversiva. In Spagna opera, intorno al '70, in risposta alla censura del regime, ma sopravvive nell'attualità con un'evoluzione dell'arbitrarietà del segno, percepito come materia funzionale. Un articolo importante di Laura López Fernández ne traccia un panorama tipologico, con antologia e bibliografia, ancora scarsa sul tema, a cui si possono aggiungere il primo studio organico generale ad opera di Giovanni Pozzi (*La parola dipinta*, 1981, ampliato nel 1996, considera la natura del fenomeno della poesia figurata nelle accezioni più diverse dall'antichità alla modernità sperimentale) e, in ambito ispanico, il volume di Antonio Monegal *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, 1998, dal raggio storico e teorico più ampio di quanto suggerisca il sottotitolo. L'analisi di L. López mostra che l'odierna poesia visiva, di tipo ibridato e combinatorio, simbiotico e multidisciplinare, viene ad essere un genere a sé con due tratti salienti: il proporsi come poesia da vedere, non da leggere, in cui la parola è una presenza atomizzata o cassata che genera una controlettura e l'altro carattere, la reversibilità dal visuale al verbale e viceversa. Palese il decorso della *crise de vers* in una rappresentazione frammentaria e decontestualizzata di simulacri, sintomo e insieme critica della perdita di parola e di una direttrice di senso della cultura nell'epoca globale. Osserva López che è invece nello sviluppo di una vera tecnica dell'immagine che questa poesia gioca la sua carta: un'alternativa ai modi tradizionali d'intendere il fatto poetico e la creazione di uno spazio, prettamente interreferenziale e *intermedia*, che situa diversamente le relazioni fra

parola e immagine, fra un modo analitico di comunicare ed un altro sintetico e ideografico.

Ancora molti gli argomenti d'interesse in questo numero, fra i quali, in campo poetico, un contributo di R. García Gutiérrez sulla ricezione iberica dei *Contemporáneos* messicani e un articolo rigoroso e sensibile di Jordi Amat che riabilita la figura del critico G. Díaz-Plaja e insieme quella del poeta Ramón de Basterra, a suo tempo studiato dal primo, sottraendole entrambe alle ombre del triste sfondo culturale fascista.

[L. V.]

QUIMERA, revista de literatura, n. 254, marzo 2005, Ediciones de Intervención Cultural, c/ Sant Antoni 86 local 9, 08301 Mataró (Barcelona), Redacción quimerarevista@hotmail.com, pp. 82, € 5,00.

A dieci anni dalla morte di Ángel Crespo (Ciudad Real, 1929-Barcellona, 1995), «Quimera» celebra il poeta esule dedicandogli largo spazio in un *dossier* che si articola in commenti, ricordi e riflessioni di scrittori e amici provenienti da diverse estetiche. L'impossibilità di «incasellarlo» nei tradizionali *clichés* letterari è evidente: inizialmente vicino all'estetica socialrealista, approderà a risultati del tutto originali (si veda il suo *realismo mágico*). Così, affascinato dalle avanguardie in età giovanile – come segnalano Manuel Mantero e Enrique Badosa – in seguito organizzerà tutta la sua poetica a partire dalla verità-realtà che si cela nel paesaggio. Ma nella sua poesia non riecheggia solo la tradizione poetica dell'Europa moderna – Parcerisas e Doce sottolineano i suoi legami con Wordsworth e Tomlinson –, ma anche il mondo della classicità e, come afferma Giménez-Frontín, Dante fu per lui un «compañero inseparable» (si pensi alla sua traduzione della *Divina Commedia*). La filosofia, i viaggi e il cosmopolitismo sono alcuni dei punti cardine su cui si basa tutta la sua opera. Interessante anche il saggio di Georges Tyras su *Milenio Carvalho* di Manuel Vázquez Montalbán, romanzo in due volumi caratterizzato da una «homología funcional que se da entre ficción policiaca y libro de viaje», un giro del mondo geografico-letterario che ben si inserisce nel contesto storico-politico odierno.

Stefania Massinelli