



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 173-197. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Tradizione e fratture attraverso le antologie di poesia spagnola contemporanea. L'esempio della poesia dell'esperienza

GIULIANA CALABRESE

Università degli Studi di Milano
giuliana.calabrese@unimi.it

*Las antologías de poesía última acostumbran hacerlas
quienes mejor conocen la poesía última: los propios poetas.
Pero sólo si tienen instintos suicidas se atreven a procla-
mar su autoría.*

José Luis García Martín

*Si algo nos ha enseñado la posmodernidad más seria, es
que no se puede ya descubrir el Mediterráneo.*

Luis Antonio de Villena

Le riflessioni che vorrei proporre con questo articolo riguardano la traiettoria percorsa dalla poesia spagnola negli ultimi trent'anni e il ruolo interpretato dalle antologie poetiche in tale cammino.

Uno degli obiettivi che un'antologia in genere si propone è quello di individuare un nuovo paradigma storiografico capace di rendere più agevole lo studio e l'inquadramento di un gruppo di autori. Tuttavia, è altrettanto condiviso e ormai affrontato da decenni il dibattito suscitato dalla forma antologica: il concetto di canone; il più o meno debole primato del valore estetico rispetto agli interessi editoriali, economici o sociali; le intenzioni e le scelte dell'antologista; lo stesso genere antologico e la legittimità, o meno, di poterlo definire tale sono tutti temi su cui la critica discute da tempo e che non possono essere affrontati adegua-

tamente nello spazio esiguo di un articolo¹. Lo scenario si fa ancor meno roseo se si considerano le giuste obiezioni sollevate da alcuni critici come Juan José Lanz² o Jenaro Talens³, che hanno discusso proprio sulla legittimità di rendere le antologie l'oggetto privilegiato dello studio sulla poesia poiché, così facendo, si potrebbe dimenticare che la speculazione teorica dovrebbe originarsi dalla creazione artistica – e quindi dal testo poetico – e non dall'interpretazione critica che porta all'inserimento o all'esclusione dell'oggetto artistico in un'antologia. Non si può trascurare, però, che lo studio delle antologie ha conquistato uno spazio sempre crescente all'interno della discussione teorico-letteraria perché, come afferma Lanz,

éstas se constituyen en muestras selectivas de una realidad actual y, como tal, no definida ni concluida, sino en formación. A su carácter selectivo, las antologías contemporáneas unen su proyección sobre la realidad del momento, no sobre un tiempo histórico cerrado, y lo hacen centrando su selección sobre *lo más actual de la actualidad*, sobre aquello que todavía no es sino un indicio de lo que podría ser, sobre una realidad cuya característica definidora es su falta de estabilidad. En consecuencia, al incidir las antologías en una realidad en formación interpretándola, esta realidad asume dicha interpretación y, por lo tanto, queda transformado su desarrollo posterior⁴.

Non si può nemmeno dimenticare, però, che il percorso della poesia spagnola contemporanea è scandito dagli altrettanto problematici – e universali – concetti di tradizione e rottura, resi ancor più complicati proprio dal proliferare delle antologie e, secondo

¹ In molti si sono occupati della forma dell'antologia e dei problemi che solleva. Limitandosi all'ambito della letteratura spagnola contemporanea, essendo quello su cui ci si vuole soffermare in questo articolo, sono indispensabili gli studi di José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos. Poética de la antología poética* (Madrid, Cátedra, 2007) e «Canon e 'incorrección política': poética de antología» (in A. Sánchez Robayna e Jordi Doce, *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005), che affrontano proprio i concetti di canone e di genere letterario applicandoli alle antologie. Molto accurato e preciso, sia per l'inquadramento storico e di genere della "forma antologia", sia per la spinosa questione della poesia sociale spagnola su cui si concentra, è la monografia di Antonina Paba, *Me queda la palabra. Poesía social e antologías en la España del Novecento* (Civitanova Marche, Gruppo Editoriale Domina, 2003). Altrettanto fondamentale per avere un panorama storiografico completo delle antologie pubblicate nella Spagna contemporanea è il libro di Grammatiki Tsaliki, *Las antologías de la poesía española reciente* (Universidad de Granada, 2007). Inoltre, per uno studio completo e approfondito della forma antologica, è imprescindibile il lavoro di Emili Bayo, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés, 1994, anche per l'inquadramento storiografico iniziale e per l'analisi della figura dell'antologista, nonché per la spiegazione fornita a proposito del crescente numero di antologie nel periodo preso in considerazione soprattutto perché tale spiegazione effettua continui rimandi chiarificatori al contesto storico ed editoriale. Utile per lo studio delle antologie contemporanee e anche interessante per alcuni spunti che offre è il numero monografico di *Ínsula* del 2007: *Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XXI*, monográfico coordinado por Marta Palenque, *Ínsula*, 721-722 (2007). Infine, pur esulando dallo studio circoscritto della letteratura spagnola e instaurandosi nell'ambito comparatistico, non si può fare a meno del contributo di Claudio Guillén in *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona, Crítica, 1985). Anche se piuttosto breve, la sezione relativa alla forma dell'antologia, solleva interrogativi chiave – e al contempo illuminanti – per un approccio efficace e critico, ma mai troppo "militante".

² Juan José Lanz Rivera, «La ruptura poética del 68: la idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de la poesía con carácter generacional», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2 (2002), pp. 239-262.

³ Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970», *Revista de Occidente*, CI (1989), p. 117.

⁴ Juan José Lanz Rivera, *op. cit.*, p. 239.

alcuni⁵, dall'assenza di discussione teorica sulle poetiche via via proposte. I critici⁶, infatti, sostengono che la causa di una certa confusione che ha coinvolto la poesia spagnola dagli anni Ottanta in poi sia proprio la fragilità della critica o della teoria sulla poesia in Spagna, piuttosto che la reale pratica poetica. La situazione, per giunta, si fa ancor più intricata se si considera che i poeti protagonisti su cui si dibatte sono gli stessi critici impegnati a ragionare sul canone.

Tuttavia, prima di addentrarmi nello spazio poetico della Spagna degli anni Ottanta, per poi spingermi fino al 2011, vorrei soffermarmi sui concetti di tradizione e rottura, visto che la mia indagine relativa alle antologie muove proprio da una riflessione su di essi.

1. TRADIZIONE E ROTTURA

Rottura e restaurazione sono i due volti della modernità. Questi due aspetti, in realtà, sono i fattori che danno vita alla tradizione e al processo che recupera le forme del passato dando loro nuova vita e perpetuandole⁷. Per spiegare l'andamento della poesia spagnola contemporanea – mai come negli ultimi quarant'anni alternato tra tradizione e rottura – sono perfette le parole di Emir Rodríguez Monegal:

Si por un lado cada crisis rompe con una tradición y se propone instaurar una nueva estimativa, por otro lado cada crisis excava en el pasado (inmediato o remoto) para legitimizar su revuelta, para crearse un árbol genealógico, para justificar una estirpe⁸.

Lo sguardo (o, più banalmente, il movimento) verso il passato per guardare in realtà al futuro è tipico dei periodi di crisi di qualsiasi tipo, ma in questo caso conviene concentrarsi sulle crisi dei paradigmi poetici. Lo sguardo rivolto al passato non va inteso, però, come un puro ritorno alle esperienze e alle pratiche già vissute da altri, bensì come una proiezione del passato nel presente verso il futuro. Si tratta di un processo comunemente definito «tradición de la ruptura». Spiega ancora Rodríguez Monegal:

La tradición de la ruptura es [...] profundamente revolucionaria porque no puede institucionalizarse nunca y porque no es susceptible de ser orientada burocráticamente. Incluso cuando los mismos poetas pretenden organizarla (como pasó en el superrealismo francés, o en algunas escuelas efímeras de la vanguardia latinoamericana) la subdivisión en sectas, la polémica intergeneracional y otras formas subalternas de la ruptura terminaron por imponerse⁹.

⁵ Cfr. Jenaro Talens, *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, e Domingo Sánchez Mesa, «Prólogo», in *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*, Madrid, Hiperión, 2007.

⁶ A Jenaro Talens e a Domingo Sánchez Mesa, sopra citati, si aggiunge Alberto Santamaría con il suo «Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», in Ricardo Piñero Moral (ed.), *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, IV, 2008, pp. 107-173.

⁷ Octavio Paz, «Rupturas y restauraciones», in *Obras completas. IV. Los privilegios de la vista*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 90-104.

⁸ Emir Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación», in *América Latina y su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 139.

⁹ *Ivi*, p. 143.

Ritornando all'ambito della Spagna contemporanea, la percezione di tale rivoluzione permanente potrebbe forse risultare più immediata se immaginata come segue:

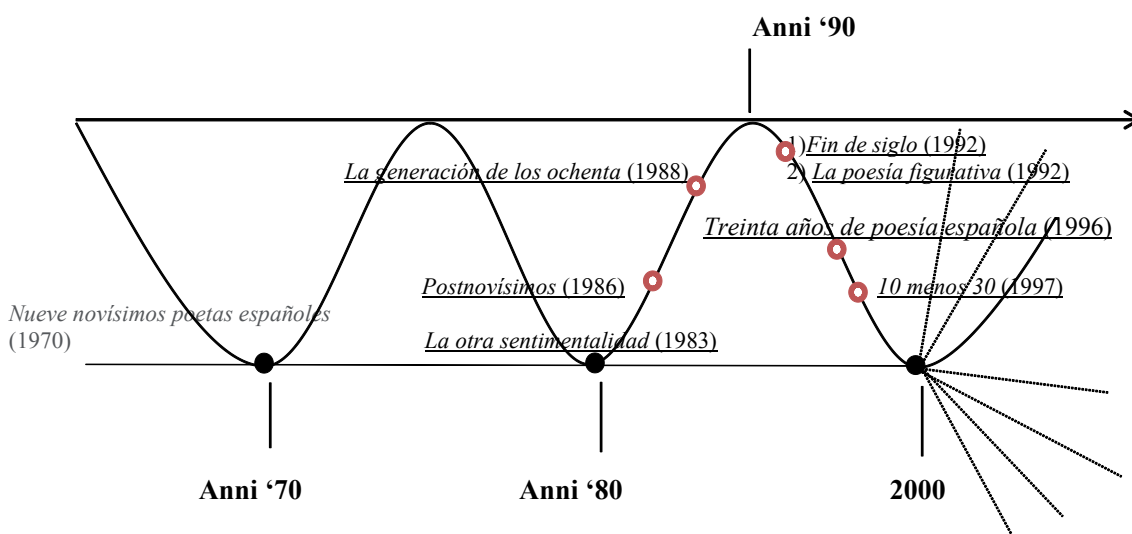


Figura 1. Andamento della poesia spagnola contemporanea.

La curva sinusoidale rappresenta la poesia spagnola contemporanea. In ogni punto di valore minimo si verifica una rottura. La frattura produce una nuova tendenza poetica che raggiunge un picco finché poi tale novità si va via via affievolendo, o meglio, finché l'innovazione si canonizza; dopo di che, la nuova tendenza subisce un processo di decadenza, fino a quando si produce un'altra rottura.

Nella poesia spagnola contemporanea, tale andamento sinusoidale è più o meno regolare nell'intervallo tra gli anni Settanta (l'inizio della corrente *novísima*) e gli anni Novanta (da quando la cosiddetta "poesia dell'esperienza" si avvia verso il declino). Dopo di che, nel punto della Figura 1 indicato come l'inizio del nuovo millennio, non si verifica una rottura, bensì un ampliamento estetico di paradigmi che genera dispersione, parola centrale delle poetiche contemporanee.

Quel che più interessa, per ritornare alla prospettiva antologica qui assunta, è che a occupare lo spazio poetico della rottura (o, in termini matematici, il valore minimo della curva) spesso c'è un'antologia chiave. Le antologie successive a tali antologie chiave, poi, tendono a inscrivere sulla linea sinusoidale per giustificare la loro presenza nell'ambito della poesia spagnola oppure con il progetto più ambizioso di rappresentare una nuova rottura, e perciò deviare il corso della tradizione (o della sinusoide).

Prima di addentrarmi nella contemporaneità più prossima della "poesia dell'esperienza", vorrei richiamare l'attenzione su un'antologia del 1960, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*¹⁰, curata da José María Castellet. Scrive Antonina Paba nel suo accurato studio *Me queda la palabra. Poesía social e antologie nella Spagna del Novecento* che

la selezione offerta, secondo Castellet, non intende obbedire a canoni letterari bensì storici e più che una segnalazione di qualità dominanti vuole offrire il tracciato

¹⁰ José María Castellet, *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

evolutivo di un ventennio. [...] Il presente e il futuro della poesia spagnola è e può essere solo, necessariamente, realista¹¹.

L'antologia di Castellet si iscrive abbastanza comodamente nella prospettiva che qui si vuole proporre, quella di continuità e rottura: l'antologista vuole dimostrare la sua tesi di recupero della tradizione partendo dall'eredità di alcuni padri del gruppo del '27 (in particolare, Unamuno e Antonio Machado), secondo i quali la poesia doveva essere ancorata alla storia e rifuggire le tentazioni della poesia pura e di quella simbolista¹².

Lungo l'itinerario delle antologie di poesia spagnola, una delle più influenti rotture di cui prendere atto è quella di cui è protagonista nel 1970 lo stesso Castellet con il suo famoso libro *Nueve novísimos poetas españoles*¹³:

su éxito radicó en saber ver y mostrar muy en público, con mucho aparato de crótalo y campanillas, algo que se estaba gestando en la poesía española más joven desde el meridiano de los años sesenta, y que ahí, significativamente al comienzo de una década nueva, estallaba¹⁴.

I *novísimos* rappresentano la prima, grande frattura manifesta dell'epoca contemporanea della poesia, ma non è questo il luogo per occuparsi della poetica *novísima*¹⁵, visto che

¹¹ Antonina Paba, *Me queda la palabra. Poesía social e antologie nella Spagna del Novecento*, Civitanova Marche, Gruppo Editoriale Domina, 2003, p. 77.

¹² Proseguendo lungo la linea teorica tracciata dal secondo Alberti e da Cernuda, Castellet rafforza la sua tesi recuperando proprio le parole di Cernuda, le cui «basi formali [...] "buscan sobrepasar esta *poesía de la experiencia individual*, añadiéndole una dimensión histórica"» (Antonina Paba, *op. cit.*, p. 81). Tuttavia, come spiega bene Paba, è forse per necessità editoriali e di mercato che Castellet insiste su tale lettura dei poeti antologizzati, nonostante questi ultimi abbiano effettivamente una forte consapevolezza del momento storico che vivono; eppure, una volta esaurite le spinte sociali, la loro voce più intima e meno impegnata emergerà comunque, indipendentemente dalla direzione che avrà tentato di dar loro Castellet. La critica non fu generosa con questa antologia – si vedano, in proposito, José Ángel Valente, «Tendencia y estilo», *Ínsula*, 180 (1961), p. 6; Angelina Gatell, «Carta abierta a José María Castellet con motivo de su libro "Veinte años de poesía española"», *Poesía española*, 108 (1961), pp. 1-6; Ricardo Domenech, «Dos décadas de poesía española», *Ínsula*, 166 (1980), p. 4 –, ma nell'isolamento culturale in cui la Spagna si trovava da quasi vent'anni, di questa antologia va apprezzato almeno il suo essere «una sorta di sorgente ristoratrice, a cui si abbeverano innumerevoli giovani desiderosi di formarsi» (Antonina Paba, *op. cit.*, p. 89). Inoltre, un evidente punto debole della tesi di Castellet è proprio il suo voler profetizzare una futura tendenza realista della poesia spagnola senza tenere in considerazione che tale categoria esclusiva di poesia realista non trova consenso nemmeno tra i poeti antologizzati, che ritenevano che la loro produzione poetica potesse – e a ragione – esulare dal tracciato obbligato del realismo. Nel 1966, con l'edizione aggiornata dell'antologia in questione – *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral –, Castellet tenta di aggiustare il tiro attraverso un tono meno perentorio, però la sua tesi di fondo di una coscienza poetica realista (rafforzata da un linguaggio colloquiale e da una tendenza narrativa) rimane, nonostante l'invariato dissenso dei poeti interessati e la loro sensazione di essere sottoposti a una lieve pressione ideologica.

¹³ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

¹⁴ Luis Antonio de Villena, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 17.

¹⁵ Sono numerosi i lavori consultabili per un approfondimento sull'antologia dei *novísimos*, soprattutto perché all'epoca della pubblicazione è stata oggetto di polemiche per l'esagerata promozione pubblicitaria suscitata attorno a poeti all'epoca quasi del tutto inediti (José María Álvarez, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Ana María Moix, Vicente Molina Foix e Leopoldo María Panero). Primi fra tutti, tre panorami storiografici, peraltro ricchi di bibliografia: José Luis García Martín, «La poesía», in Darío Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990, Historia*

il movimento su cui ci si vuole concentrare è quello dell'*experiencia*. Tuttavia, va posta l'attenzione sulla volontà di rottura dei *novísimos* – o meglio, sulla volontà di rottura espressa da Castellet antologizzandone alcuni esponenti e, di fatto, attribuendo loro l'etichetta di *novísimos*¹⁶. Implicitamente o meno, tutti i poeti del gruppo accettano la definizione di poesia come conoscenza, proposta in prima battuta da José Ángel Valente e poi ripresa da altri poeti a lui successivi. Tale approccio, però, porta molti degli esponenti del gruppo a seguire una direzione diversa da quella dei loro predecessori: molto brevemente, mentre questi ultimi usano la poesia per esaminare e ricostruire in modo artistico esperienze e temi personali con l'obiettivo di un'autoconoscenza, i *novísimos* avviano il loro percorso evitando aspetti personali e aneddotici, cercano e riproducono riferimenti intertestuali colti ed evocano idee e forme che si rifanno al primo modernismo, alle avanguardie e al surrealismo. Intensificando la già esistente nozione di poesia come "testualizzazione" della realtà, ma tralasciando la ricerca di significati permanenti, i *novísimos* sovvertono la nozione di linguaggio come univoco e autoritario, nozione di cui si era fatta portavoce proprio la poesia sociale che precede i *novísimos* e a cui vengono contrapposti. L'antologia, dunque, rappresenta l'istituzione di un gruppo che si oppone alla poesia anteriore e che si propone come punto di partenza per le generazioni poetiche successive¹⁷, tanto che è lo stesso Castellet a definirla di rottura anche nella riedizione di trentun anni più tardi:

los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés¹⁸.

Più avanti si vedrà come lo stesso atteggiamento di Castellet verrà assunto da quasi tutti gli antologisti contemporanei: oltre a voler proporre la loro selezione come riflesso di un preciso momento storico-letterario, i curatori delle antologie poetiche mirano soprattutto a fare della loro interpretazione della realtà letteraria, racchiusa appunto nell'antologia, il punto cardine attorno al quale far ruotare tutto il successivo sviluppo poetico. È probabile, dunque, che alla mancanza di discussione teorica sulle poetiche in via di

y crítica de la literatura española, a cura di Francisco Rico, Barcelona, Crítica, IX, pp. 94-112; Miguel D'Ors, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Imprendisur, 1994; Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.

¹⁶ «Los Novísimos establecieron una ruptura predominantemente estética y ostensiblemente *formal* y lo hicieron —no hay que olvidarlo— con fuertes apoyos críticos y editoriales desde Cataluña, más exactamente desde el ensanche barcelonés. Y ya saben Vds. lo que son los catalanes imponiendo un producto en el mercado. Imbatibles, hay que reconocerlo. Seix Barral, Castellet, Jaime Gil de Biedma y, como colofón, Pere Gimferrer. ¡Era demasiado! Debemos rendirnos a la evidencia». Amparo Amorós, «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula*, 512-513 (1989), p. 63.

¹⁷ «Castellet intentaba realizar la conformación de un autor-modelo generacional, definirlo en su origen a partir del desarrollo observado hasta ese momento e imponerlo al desarrollo posterior de la poesía contemporánea. De esta manera, *Nueve novísimos* no es el resultado de la suma de varias singularidades poéticas integradas en un mismo volumen, sino que su autor-modelo es un yo integrador de las conciencias singulares, es decir, un personaje creado no a partir de la suma de las diferentes voces, sino desde la eliminación de sus diferencias». Juan José Lanz Rivera, *op. cit.*, pp. 239-240.

¹⁸ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.

affermazione, di cui sopra, si tenti di supplire più o meno inconsapevolmente proprio con le antologie, in virtù della loro funzione agglutinante e di promozione delle nuove ondate.

Il concetto di rottura, spesso teso a giustificare la presenza di un'antologia più di quanto questa si faccia portavoce della rottura stessa, inizia a venire applicato alle antologie spagnole proprio negli anni Settanta, quando, come sottolinea Enrique Martín Pardo¹⁹, l'idea di rottura estetica con le poetiche precedenti diventa il grido di guerra della giovane poesia spagnola, forse influenzata e ammalata dagli echi rivoluzionari del maggio francese. Rottura, dunque, non soltanto con la poesia anteriore, ma anche con l'ambiente culturale, con il sistema sociale e politico e, soprattutto, con il modo in cui la cultura anti-franchista si era opposta alla dittatura²⁰.

2. LE ANTOLOGIE DI *LA OTRA SENTIMENTALIDAD* E *LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA*

L'inquadramento storiografico relativo alla prima delle fratture lungo la linea della poesia spagnola contemporanea è servito per addentrarsi nell'intervallo che qui si vuole prendere in considerazione in modo più approfondito²¹, quello poetico della poesia dell'esperienza e quello storiografico degli anni tra il 1983 e il 1995, approssimativamente.

Scrivono Genara Pulido Tirado²² che, a proposito della creazione e diffusione delle antologie di poesia spagnola contemporanea, in primo luogo va riconosciuta l'importanza del ruolo di José Luis García Martín nel decennio tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso, soprattutto a partire da *Las voces y los ecos* (Madrid, Júcar, 1980), antologia di riferimento non solo per i poeti presentati, ma anche per la peculiare difesa che il critico imbastisce a proposito del metodo generazionale²³. Come se lo studio dell'oggetto antologico non fosse

¹⁹ Enrique Martín Pardo, «Prólogo», *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 94.

²⁰ Era stato José Batlló ad applicare per primo il concetto di rottura al gruppo di poeti da lui antologizzati rispetto al loro passato e, soprattutto rispetto alla poesia in epoca franchista. Nella sua *Antología de la nueva poesía española*, la rottura è quella con il sistema di opposizioni duali dei movimenti culturali, sociali e politici del dopoguerra, sicché «el primer rasgo común de los poetas que escriben verdaderamente una “nueva” poesía es la voluntad, imperiosa en el grado a que obliga el temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división impuesta por unos principios éticos harto sospechosos.» José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1968, p. XIV.

²¹ Per una rassegna delle antologie relative al periodo compreso tra la pubblicazione di *Nueve novísimos* e *La otra sentimentalidad*, qui completamente trascurato, si può leggere il bel contributo di José Luis Falcó, «1970-1990: de los “Novísimos” a la generación de los 80», *Ínsula*, 721-722 (2007), pp. 26-29.

²² Genara Pulido Tirado, «La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético», *Salina*, 13 (1999), pp. 179-184.

²³ In seguito, García Martín darà ulteriori specificazioni sul concetto di “generazione” e sul suo modo di intenderlo: «El prólogo a *Las voces y los ecos* se ocupa por extenso del concepto de generación; eso me ha convertido en una especie de generacionista a ultranza. Y no hay tal. Simplemente, encontré en el artificio de las generaciones una manera cómoda de ordenar la legión de poetas españoles contemporáneos. Una manera de aclararse, aunque luego a menudo sirva para confundir. [...] Me parece muy bien que muchos críticos —casi todos— renieguen las generaciones; lo que no me parece tan bien es que bastantes de esos críticos —casi todos— lo empleen a renglón seguido de haberlo deshechado con muy sensatos argumentos. Pero la coherencia no me parece una cualidad muy frecuente entre los críticos literarios, al menos entre los que se ocupan de poesía». José Luis García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 107-108.

già abbastanza complicato, a partire da questo momento in tutte le antologie contemporanee si ripropone la spinosa questione della funzionalità o meno del ricorso al metodo generazionale²⁴ nella periodizzazione letteraria. Quel che interessa a García Martín in questo momento è presentare una nuova generazione, formatasi attorno al 1976, che giustifichi la sua antologia. I nuovi poeti²⁵, proposti da García Martín come alternativa alla linea *novísima*, non producono la rottura sperata dall'antologista, sicché *Las voces y los ecos* non può che proporsi come antologia di transizione in cui, ciò nonostante, si riesce a intravedere il delinearsi di una nuova sensibilità poetica che porterà alla *poesía de la experiencia*. Lo stesso spiraglio viene aperto da Elena de Jongh Rossel nel 1982 con l'antologia *Florilegium. Poesía última española*: «la poesía reunida por Castellet y por Concepción G. Moral está siendo suplantada por una poesía que no pretende separar el lazo entre arte y vida, entre poema y anécdota, entre palabra escrita y contenido»²⁶. Tuttavia, per quanto esulino dalle antologie fino ad allora proposte, queste raccolte non si affermano ancora come fratture del panorama poetico, bensì soltanto come antologie di passaggio.

Nel frattempo, nello stesso anno, Luis García Montero vince il premio Adonais con la raccolta *El jardín extranjero*. L'anno successivo, nel 1983, la casa editrice Don Quijote di Granada pubblica un piccolo volume intitolato *La otra sentimentalidad*, in cui vengono antologizzate poesie di Javier Egea, Álvaro Salvador e dello stesso García Montero, membri del gruppo poetico granadino formatosi sotto l'egida di Rafael Alberti e del professore dell'Università di Granada e teorico marxista Juan Carlos Rodríguez²⁷.

Si sa molto bene che fungono da prologo all'antologia due saggi che espongono la posizione del gruppo rispetto alla poesia; il primo, intitolato come l'antologia, «La otra

²⁴ Naturalmente, da adesso in avanti non sarà soltanto la generazione letteraria a presentarsi come criterio ordinatore per chi voglia curare un'antologia. José Francisco Ruiz Casanova, nel suo libro *Anthologos: poética de la antología poética* (Madrid, Cátedra, 2007), pietra miliare per lo studio delle antologie in lingua spagnola, propone uno schema di criteri in base ai quali si può imbastire una pubblicazione antologica. In primo luogo, lo studioso divide le antologie in base a una dualità distintiva fondamentale: antologie panoramiche e antologie programmatiche. Le antologie panoramiche possono essere catalogate in base a dieci categorie: generali o diacroniche; di epoca storica; di un solo autore; autoantologie; le cosiddette migliori poesie; settoriali (di donne o regionali, per esempio); consultate; tematiche; sovranazionali monolingue; nazionali plurilingue. Le antologie programmatiche, invece, sono: quelle di un'epoca definita (o sincroniche); generazionali o di gruppo; di giovani poeti (a cui spesso viene attribuito l'epiteto *poesía última*). Cfr. José Francisco Ruiz Casanova, *op. cit.*, pp. 132-133.

²⁵ Si tratta di Justo Jorge Padrón, Pedro J. de la Peña, Luis Antonio de Villena, Miguel d'Ors, Carlos Clementson, José Antonio Ramírez Lozano, Andrés Sánchez Robayna, José Gutiérrez, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Manuel Neila, Víctor Botas, Abelardo Linares e Julio Alonso Llamazares.

²⁶ Elena de Jongh Rossel, *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 19.

²⁷ Per un panorama più dettagliato sulle contingenze storiche, poetiche e, soprattutto, accademiche che favorirono la nascita della *otra sentimentalidad* si può leggere l'accurato studio di Andrés Soria Olmedo, *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Diputación de Granada, 2000. Altrettanto precisa, anche se, per esigenze di spazio, molto più schematica, è la «Presentación» che Francisco Díaz de Castro scrive per la sua edizione della stessa antologia *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003) offrendola sotto il suggestivo titolo «Veinte años no es nada». In particolare, spiega Díaz de Castro come il germe della *otra sentimentalidad*, già abbozzato nelle prime produzioni poetiche di coloro che aderirono al movimento, sia stato reso ancor più fecondo proprio dagli insegnamenti di Juan Carlos Rodríguez, che spinse i giovani poeti a riflettere sulla necessità della letteratura di affondare le sue radici nella storia e, di conseguenza, di manifestarsi come prodotto ideologico concretamente collegato alla società contemporanea.

sentimentalidad», è firmato da Luis García Montero e viene riproposto nello stesso anno su *El País* (sabato 8 gennaio 1983) e poi compreso nella raccolta di saggi dello stesso autore, *Confesiones poéticas* (Granada, Maillot Amarillo, 1984). Le teorie in questione innescano un'autentica esplosione culturale, e per di più appoggiata dalla stampa e strettamente legata all'editoria locale e alla politica, fatto che all'epoca suscita non poche polemiche²⁸. Si comincia a parlare del nuovo movimento poetico a livello nazionale.

È evidente, come sottolinea Tsaliki²⁹, che

La otra sentimentalidad, a pesar de ser una publicación breve, ha consagrado el nombre del grupo, que se convirtió en un hito en la historia literaria. Diecisiete años después de su publicación, todavía tenemos resonancias de la polémica creada por la aparición de la nueva escuela. [...] Resalta así la perspicacia de los teóricos del grupo y la trascendencia del florilegio en la percepción póstuma de la poesía³⁰.

Al di là dei conosciuti e solidi trampolini di lancio teorici, editoriali e politici, *La otra sentimentalidad*, il testo scritto da García Montero come introduzione all'omonima antologia che lo contiene, diventa un autentico manifesto letterario proprio grazie alla rottura di cui si fa portavoce. Risalendo addirittura a Garcilaso, García Montero ripropone di addentrarsi nell'avventura dell'intimità, facendo sì che la poesia ritrovi il suo senso rivoluzionario anche in un ambiente metropolitano e industrializzato che emargina i poeti a causa della loro arte, che non ha alcun interesse utilitaristico. L'incitamento di García Montero non presenta solo un appello alla rottura rispetto alla sensibilità ereditata dalla poetica anteriore perché l'intimità è solo il primo passo di una produzione poetica che, essendo sì intima, ma soprattutto inventata ed estranea alla disciplina borghese, produca nel poeta il distacco necessario a dare alla poesia un nuovo significato, e cioè un significato storico e di ribellione³¹.

Il senso storico della poesia è quello su cui fa leva anche Álvaro Salvador nel saggio³² che segue quello di García Montero: la poesia che cerca di riprodurre i sentimenti pre-

²⁸ «Naturalmente una toma de poder así no se hace sin respaldos: allí estaban para apoyarlos el P.C.E. con Rafael Alberti a la cabeza (su estrecha relación con García Montero y el grupo es de sobra conocida y nunca ocultada) y voces críticas (curiosamente femeninas) afines: Aurora de Albornoz y Fanny Rubio. El montaje estaba en marcha, esta vez desde la Granada andaluza de García Lorca, y los resultados no los mejora ni Castellet. No desdeñemos también el apoyo municipal y autonómico —como cumple a los nuevos tiempos— y la colaboración en el lanzamiento Adonais de García Montero de un poeta muy del gusto de estos jóvenes.» Amparo Amorós, *op. cit.*, p. 65.

²⁹ Grammatiki Tsaliki, *Las antologías de la poesía española reciente*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2007.

³⁰ *Ivi*, p. 93.

³¹ «Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos). Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáfora de nuestra historia. [...] Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía». Luis García Montero, «La otra sentimentalidad», in Francisco Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pp. 39-40.

³² Nel saggio, intitolato *De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad*, Álvaro Salvador spiega la *otra sentimentalidad* come tendenza poetica che poggia su sentimenti storicamente riconoscibili (e nati, per

tendendo di esulare dal contesto storico non potrà mai avere un senso per l'inconscio collettivo di un'epoca. Il pubblico riconoscerà che si tratta di un prodotto artistico – esteticamente riuscito oppure no, a seconda dei casi e del gusto – ma lo vedrà inutile ed estraneo da sé, come succede alla poesia dei *novísimos*.

Ritorniamo al tracciato della curva poetica. Mentre in *Las voces y los ecos* (1980) José Luis García Martín preannuncia timidamente un collegamento con i nuovi toni poetici che irrompono con *La nueva sentimentalidad* – forse ancora troppo acerbi e poco ben delineati nel 1980 perché li si possano distinguere come chiara rottura rispetto alla linea poetica dominante – con *La generación de los ochenta* (Valencia, Mestral, 1988), il critico presenta un'antologia che può definirsi *fundacional* o *generacional*: con questo lavoro l'antologista vuole conferire autorità e fondamento all'etichetta con cui, secondo lui, bisogna fare riferimento ai nuovi poeti³³, includendoli in questo modo in una generazione letteraria, appunto, dalle caratteristiche ben definite. Secondo García Martín, tali caratteristiche sono: la ripresa della tradizione poetica spagnola anteriore al mancato impegno storico *novísimo*, la pluralità di tendenze, tra cui emergono la *otra sentimentalidad* e il sensismo, e infine un nuovo atteggiamento rispetto agli elementi del passato (come la tradizione classica e la metapoesia). Come si può notare, si tratta di aspetti molto generali e insufficienti per poter parlare di una generazione letteraria in senso stretto. Tuttavia, facendo riferimento proprio ai manifesti teorici di *La otra sentimentalidad*, García Martín giustifica la sua prospettiva generazionale dicendo che

salvo en la época de las vanguardias, nunca ha sido frecuente que los poetas se agrupen voluntariamente y lancen manifiestos definitorios de su manera de entender la literatura. Lo más común es que las afinidades sean señaladas por los críticos mientras los creadores protestan de tales intentos clasificatorios [...] y manifiestan su voluntad de ir por libre³⁴.

Tralasciando il complicato concetto di generazione letteraria, va notato che il segno più tangibile della rottura operata dalla *otra sentimentalidad* è il rifiuto dell'estetica *novísima* a vantaggio di una rivendicazione dei poeti degli anni '50³⁵. In questo modo, come

l'appunto, dalla contingenza storica e ideologica), facendo leva sull'autorità di Antonio Machado, che sotto lo pseudonimo di Juan de Mairena aveva sostenuto che i sentimenti sono databili e transitori, ma anche su un progetto teorico fondato sul recupero del «sentido de la historia de España». In risposta alle critiche che erano state mosse al gruppo della *otra sentimentalidad*, scrive Salvador: «No es una cuestión partidista, ideologista o maniquea, como algún ignorante ha podido entender (olvidando que el gran Freud fue uno de los primeros en dinamitar el sentimiento como algo eterno y la sensibilidad como cualidad innata). No es que ellos no sientan o que nosotros no sintamos, es que nosotros nos negamos a sentir como ellos, a sentir en el pasado y en la muerte». Álvaro Salvador, «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», in Francisco Díaz de Castro (ed.), *op. cit.*, p. 44.

³³ La selezione compresa in questa antologia si divide in due gruppi: al primo appartengono quattro poeti nati tra il 1951 e il 1954 (Jon Juaristi, Juan Manuel Bonet, Justo Navarro e Andrés Trapiello); il secondo gruppo, invece, è quello dei poeti nati tra il 1955 e il 1965 (Julio Martínez Mesanza, Juan Lamillar, Luis García Montero, Álvaro Valverde, Felipe Benítez Reyes, José Ángel Cilleruelo, Carlos Marzal, Amalia Iglesias Serna, Vicente Gallego, Leopoldo Sánchez Torres e Álvaro García).

³⁴ José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, 1988, p. 17.

³⁵ A tale proposito, applicando alla letteratura la teoria parricida freudiana, scrive Andrés Soria Olmedo: «Dado el propósito de hacer una poesía de indagación más que de consolación, de transformación moral más que de descripción de la belleza del mundo, en la tradición de la izquierda, no basta el viejo modelo de

conclude García Martín, «cada vez se van marcando más claramente las distancias frente a la generación inmediatamente anterior»³⁶, e il prendere le distanze si trasforma in opposizione consapevole.

Ciò nonostante, già due anni prima di lui, Luis Antonio de Villena lo anticipava con un'altra antologia dall'evidente carattere fondazionale: *Postnovísimos* (Madrid, Visor, 1986). Al contrario di García Martín, però, non vede nella poesia degli anni '80 una nuova generazione letteraria, fatto che riconduce alla mancanza di un'estetica dominante, bensì soltanto continuità e imitazione rispetto alla precedente poesia dei *novísimos*.

Secondo Villena, infatti, a differenza dei *postnovísimos* che ha deciso di antologizzare³⁷, erano stati i *novísimos* a rappresentare una vera rottura entro l'andamento della poesia coeva perché costoro rinnegavano le poetiche immediatamente precedenti per dare forma a una nuova estetica, pur sempre con elementi presi in prestito dalla tradizione. Il critico afferma poi che tra il 1973 e il 1975 si assiste a un cambiamento di rotta verso percorsi più individualizzanti e ogni poeta cerca una propria tradizione a cui rifarsi. Villena arriva addirittura a dare forma a una teoria secondo la quale la nuova generazione poetica, quella degli anni '80, sarebbe nata proprio nel momento in cui tali nuovi poeti si discostano dal nucleo originario dei *novísimos*. Per questo, pur parlando di *nuevos* o di *postnovísimos*, Villena sostiene che non esiste una vera e propria rottura che permetta di parlare di nuova generazione, piuttosto si assiste soltanto a un passaggio graduale all'interno dell'estetica *novísima*:

si los venecianos, aunque más maduros, hubieran seguido siendo venecianos en los finales años sesenta, la aparición de los nuevos hubiera resultado rupturista; pero como su estética auroral venía —en líneas generales— de la mano de los propios novísimos y de los que serían postnovísimos, tuvo que ser continuista. [...] Si los novísimos rompieron, de entrada, con mucho de lo que les era inmediatamente anterior en poesía, no ocurre lo propio con sus sucesores. O por ser más exactos, su ruptura con el venecianismo (no estrepitosa, pero sí cierta) la habían hecho, más o menos ostensiblemente, los propios venecianos³⁸.

la poesía comprometida, en la que se infiltra lo pastoral y la épica, con su maniqueísmo; tampoco la rebeldía ingenua ni la mera crítica del lenguaje; la crítica metapoiética de la última neovanguardia ha revelado que el poema es un simulacro, un fruto que hay que descortezar y un artefacto cuya forma puede engañar. No queda más remedio que trabajar sobre lo que se conoce, que es el yo y sus sentimientos. Pero ese yo, paradójicamente, es el lugar de lo desconocido, de lo inestable, de lo variable. Es un yo sin prerrogativas. Y los sentimientos, más seguros que las razones, están sujetos a la generalización. De modo que hay que fabricarlos cuidadosamente, en su precariedad, extrayéndolos de la experiencia vivida, observada y disfrutada en concreto, con toda su limitación, sin intentar sutraerlos al tiempo y a la usura. La ganancia de esa operación reductiva está en la intensidad del efecto sobre un lector “semejante” y “hermano” de la voz que habla. Para ello hace falta fabricarse un canon, hay que hacerse una genealogía; de ahí la necesidad de emanciparse de los mayores inmediatos, los *novísimos*, y buscar más atrás: en Manuel y Antonio Machado, en Jaime Gil de Biedma y Ángel González, en toda una veta de poesía irónica, reflexiva, de lenguaje próximo al cotidiano y de escenario reconocible». Cfr. Andrés Soria Olmedo, *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Diputación Provincial de Granada, 2000, pp. 124-125.

³⁶ José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*, p. 17.

³⁷ Julio Llamazares, José Gutiérrez, Miguel Más, Julia Castillo, Luis García Montero, Blanca Andreu, Felipe Benítez Reyes, Illán Paesa, Ángel Muñoz Petisme, Rafael Rosado, Jorge Reichmann e Leopoldo Alas.

³⁸ Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, p. 17.

Tale continuità con il recente passato poetico messa in luce dal curatore di *Postnovísimos*, in realtà, fa sì che questi poeti non vengano subito riconosciuti come nuovo gruppo a sé stante, tanto che proprio sulle diverse denominazioni date a tale gruppo si esprime con parole piuttosto taglienti Jaime Siles:

una generación que algunos, con demasiada prisa, llamaron «del '62»³⁹, y que otros —con mayor rigor, no menos apresuramiento y con igual deseo de confundir las cosas⁴⁰— bautizaron con el rótulo de *post-novísima*. Hoy, con más acierto, se ha dado en llamarla *del 80*, con una denominación neutra y que precisa las fechas en que su anatomía, más que su fisionomía, se formó. Por eso creo que tal denominación no es arbitraria y que su uso —basado, como siempre, en una convención— sirve, hoy por hoy, para entendernos⁴¹.

Si può iniziare a capire che in questi anni il procedere delle antologie lungo la linea temporale si caratterizza quasi esclusivamente per una lotta a colpi alterni tra i due più prolifici antologisti dell'epoca, José Luis García Martín e Luis Antonio de Villena, entrambi alla ricerca di una pubblicazione che si affermi come punto di rottura, adesso che i paradigmi estetici risultano più chiari e, di conseguenza, più facilmente antologizzabili.

Nel 1992 ciascuno dei due critici pubblica un'antologia imperniata attorno alle tendenze dell'*experiencia* ed entrambe riescono a occupare un ruolo chiave nella storia della critica poetica, anche se non si registrano all'interno dei testi in esse confluiti segni chiari e inequivocabili di una nuova frattura.

L'etichetta di "poesia dell'esperienza" nasce proprio come arma impugnata contro la poesia dei *novísimos*: riscattata bruscamente dalla linea esperienziale degli anni '50 (tramite la rilettura di Robert Langbaum⁴² da parte di Gil de Biedma, poi messa in pratica nella sua stessa poesia), la dicitura finisce per accomunare gli autori che praticano una poesia dal carattere quotidiano imperniata sull'esperienza vissuta dal poeta – un uomo comune – e sul "qui e ora". La *otra sentimentalidad* finisce per venire assimilata alla *poesía de la experiencia* a causa delle tematiche simili e della male interpretata nozione di "esperienza". Nonostante l'etichetta venga più volte impugnata dai poeti del gruppo, secondo i quali *poesía de la experiencia* è un nome «vulgarizado por los polemistas superficiales de la sociedad literaria española, más pendientes siempre de simplificaciones tajantes que de reflexiones a largo plazo»⁴³, l'espressione gode di grande fortuna nella critica di quegli anni e diventa d'uso comune, pur continuando ancora dopo decenni le polemiche scaturite attorno all'eccessiva generalizzazione del nome e alla sua tendenza agglutinante.

Ritorniamo, però, alla traiettoria antologica che si stava percorrendo. Nel '92 Luis Antonio de Villena cura *Fin de siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)* [CON PUNTO

³⁹ Vicente Molina Foix, «5 poetas del 62», *Poesía*, 15 (1982), pp. 123-132.

⁴⁰ Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*.

⁴¹ Jaime Siles, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», in Biruté Ciplijauskaitė (a cura di), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 157.

⁴² Robert Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London, Chatto & Windus, 1957.

⁴³ Luis García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004, p. 10.

Y PARÉNTESIS?⁴⁴ ispirandosi a un'idea di classicismo che, stando a quanto lui stesso dichiara, è ciò che più gli interessa sia come lettore che come poeta⁴⁵. Pur non sottovalutando la presenza di altre tendenze nella poesia spagnola di fine millennio, decide qui di tralasciarle⁴⁶.

Considerando la tradizione classica e la sua sopravvivenza fino all'età contemporanea, il critico sottolinea come i poeti che se ne sono avvalsi abbiano come punto in comune un *concepto humanista del poema*⁴⁷. Perciò, secondo de Villena, la poesia dalla tendenza classicista intreccia vita e mitologia, teoria ed esperienza, e si sofferma sui temi amorosi, dello scorrere del tempo, dell'importanza dell'amicizia e di una vita che, nonostante tutto, va vissuta sempre con atteggiamento edonistico. Il fine umanista di una poesia del genere risiederebbe nella necessità di rinnovare il presente cercando l'appoggio di un mondo passato che, una volta assimilato, permetterà di andare avanti comprendendo e accettando meglio anche l'attualità.

In questo modo, sia la poesia dei *novísimos* che quella di coloro che Villena ha definito *postnovísimos* nell'antologia anteriore, sono caratterizzate da una concreta passione per il gusto classico e, secondo il critico, è questa la discriminante che permette di individuare la poesia degli anni '80 se non proprio come generazione poetica almeno come gruppo di poeti che condividono caratteristiche comuni⁴⁸. Villena, dunque, rimane fermo sulla sua posizione: la poesia degli anni Ottanta non si è generata in seguito a una rottura, bensì sarebbe un'emanazione della corrente *novísima*.

Tutti i poeti inclusi⁴⁹ da Villena in *Fin de siglo* vengono fatti rientrare sotto l'ormai condivisa etichetta di *poesía de la experiencia*, anche se il critico, forse proprio per giustificare l'antologia, vede tale tendenza poetica soltanto come vincolo più o meno stretto con il classicismo. Per esempio nel caso di Juan Lamillar, uno tra i poeti compresi nel

⁴⁴ Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992.

⁴⁵ Per «tradición clásica» intende Luis Antonio de Villena «la pervivencia histórica de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos a través de las literaturas occidentales, desde la Edad Media hasta ahora mismo». Luis Antonio de Villena, «Prólogo», in *El Fin de siglo...*, p. 9.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 9-10.

⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

⁴⁸ È pur sempre vero che Luis Antonio de Villena scrive chiaramente: «hacia 1980 —cuando se inicia una nueva generación poética— el retorno a la tradición...», anche se più avanti aggiusta il tiro dicendo che «hablar de *generaciones* sirve para trazar la panorámica, y aclara las grandes líneas». *Ivi*, pp. 14, 16. Le caratteristiche comuni agli esponenti del gruppo sarebbero: la rivendicazione della generazione del '50 (soprattutto di Gil de Biedma e Brines), del Machado di *El mal poema* (con temi della vita *bohémienne* e della notte), di poeti stranieri come Auden o Larkin e del tono colloquiale o nostalgico di alcuni modernisti minori (come Fernando Fortún) o del lirismo elegiaco di Antonio Machado; la pratica di una poesia dell'esperienza in cui emergono la quotidianità, la chiarezza, i temi più intimi con allusioni familiari e un atteggiamento sentimentale (preponderanza dell'elegia e del paesaggio); un tono esperienziale-elegiaco, che diventa caratterizzante; il ritorno a una metrica classica (facendo prevalere l'endecasillabo, il verso alessandrino, l'eptasillabo e le loro combinazioni), anche se continua a essere alternata al verso libero; la volontà del poeta, inteso come *hombre normal*, di arrivare al lettore, altrettanto normale, attraverso una serie di esperienze comuni o l'uso di un linguaggio collettivo; per quest'ultimo punto, Villena fa riferimento alle parole di Luis García Montero quando questi scrive che la poesia dev'essere utile al lettore. Cfr. Luis García Montero, «Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía», in Felipe Benítez Reyes, *Poesía (1979-1987)*, Madrid, Hiperión, 1992, p. 18.

⁴⁹ Si tratta di: Juan Lamillar, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Leopoldo Alas, Esperanza López Parada, José Antonio Mesa Toré, Vicente Gallego, Álvaro García e Luis Muñoz.

florilegio, scrive Villena che «su poesía parte de la experiencia y se recrea en imágenes»⁵⁰, espediente con cui il poeta tende a cercare una visione globale ed “essenzialista”. Felipe Benítez Reyes, invece, è «uno de los poetas más clásicos del grupo»⁵¹ e al tempo stesso la sua poesia dell'esperienza «se ha decantado habitualmente por el mundo de la bohemia juvenil nocturna o por temas literarios que alcanzan [...] el *fugit irreparable*». Insomma, questa antologia di Luis Antonio de Villena sembra più che altro voler giustificare la poesia dell'esperienza come rivitalizzazione di un certo classicismo non sempre definito di per sé; la definizione di tale classicismo (oggettivamente “confuso”, come dice bene Genara Pulido Tirado⁵²) viene modellata sulle caratteristiche che, a seconda del poeta, la poesia dell'esperienza assume.

La poesia di Luis García Montero, secondo Villena, «es quizá la que cumple más rigurosamente y al fin con más personalidad, los postulados de una renovada poética de la experiencia»⁵³; tale rinnovamento sarebbe dovuto a una perfetta mediazione tra la tradizione classica e una poesia con un ritmo proprio – come richiesto dall'epoca contemporanea – fatto di quotidianità e tono colloquiale, a volte perfino umile. L'ultima raccolta di García Montero che Villena può prendere in considerazione – per evidenti motivi cronologici – è *Las flores del frío* (Madrid, Hiperión, 1991) e viene considerata dal critico un libro emblematico e di svolta per la generazione di cui si sta occupando, perché rappresenta contemporaneamente sia un punto di passaggio verso quella che Villena stesso definisce *nueva poesía social*, sia di chiusura con l'uso della tradizione classica. Infatti, riproponendo le parole del critico,

los poetas que pretendan perseverar en alguna forma de la *tradición clásica* se verán, muy pronto, forzados a un giro. Los más perspicaces y alerta ya lo saben. Siempre es difícil adivinar hacia dónde vaya ese giro, pero presumiblemente [...] deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo *nueva poesía social* (que desde luego no debe implicar descuido formal) acaso una poesía del *realismo sucio* (los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva⁵⁴.

Si può notare, pertanto, come Villena abbia intercettato l'esistenza di un gruppo poetico coerente e solido, ma il vero problema che il critico si pone è che questo gruppo non gli piace, e così, se in *Postnovísimos* lo criticava, adesso ne sancisce definitivamente la morte e profetizza un giro di boa a cui tenderà di dare forma lui stesso qualche anno più tardi, come è facilmente prevedibile, con una nuova antologia: «Sin embargo es tanto el epigonismo que empieza ya a surgir en esta estética —que tan atractiva ha resultado a los más jóvenes— que no me parece muy difícil advertir que ésta no es una antología de inicio sino de cierre»⁵⁵. Le parole di Genara Pulido Tirado a proposito di questa considerazione di Villena sono le seguenti: «El futuro se dibuja como una nueva poesía social o un rea-

⁵⁰ Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo...*, p. 25.

⁵¹ *Ivi*, p. 26.

⁵² Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 180.

⁵³ Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo...*, p. 25.

⁵⁴ *Ivi*, p. 33.

⁵⁵ *Ibidem*.

lismo sucio que no parece preocupar a Villena, como si el germen de tales tendencias no pudiera verse claramente en la poesía de la experiencia»⁵⁶.

Dal canto suo, José Luis García Martín non esprime giudizi tanto drastici sulla realtà poetica del momento e lo dimostra in *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española* (Sevilla, Renacimiento, 1992). Con questa nuova antologia⁵⁷, il critico non vuole presentare una generazione poetica, bensì soltanto un gruppo di poeti accomunati dalla contingenza temporale, da tratti stilistici, case editrici e riviste letterarie⁵⁸. Come Luis Antonio de Villena, anche García Martín riconosce l'indiscutibile presenza di tratti classici nella poesia spagnola di questi anni, ma, a differenza di Villena, considera il recupero del passato come uno solo dei molti altri tratti che caratterizzano la poesia contemporanea⁵⁹:

A la pirotecnia experimental le sucede una vuelta a la tradición, un nuevo clasicismo, que comienza a insinuarse ya desde la segunda mitad de los setenta. Los poetas más jóvenes, los que comienzan a escribir en los últimos años, gustan de la narratividad, de una poesía que refleja su cotidianidad urbana, de un prosaísmo respunteado de ironía⁶⁰.

García Martín dà a questo gruppo l'appellativo di *poesía figurativa*, costruendo un'analogia con la differenza tra la pittura figurativa e quella non figurativa, e individua una continuità con la tradizione nelle scelte estetiche dei suoi membri di spicco: neo-modernismo per Felipe Benítez Reyes, realismo critico per Luis García Montero, mimesi versatile per Vicente Gallego ed enunciazione misurata per Juan Lamillar. Gli esponenti di tale fronte poetico

no son [...] un grupo más ni una tendencia más entre las muchas que se dan en su generación, sino el grupo y la tendencia que ha marcado decisivamente los quince últimos años de la poesía española, el que ha sucedido a la explosión novísima

⁵⁶ Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁷ Non è un'antologia in senso tradizionale perché non contiene testi poetici (né produzioni letterarie di altro genere) degli autori antologizzati; è piuttosto, con le parole del critico, «una muestra relativamente amplia, pero no exhaustiva, de las notas de lectura que [he ido] dedicando en los últimos años a la poesía española de las más recientes promociones». Spiega, infatti, García Martín: «Comienzo y termino el libro con la transcripción de sendas conferencias; en la sección central, a modo de intermedio, reproduzco algunas de mis respuestas a diversas entrevistas y cuestionarios». José Luis García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 7.

⁵⁸ *Ivi*, p. 209.

⁵⁹ A questo proposito si possono menzionare anche le parole di Tsaliki, che, facendo un *excursus* delle antologie di poesia spagnola contemporanea, scrive di García Martín che «detecta una especie de tradicionalismo, no en el sentido del que habla L.A. de Villena en *Fin de siglo*. Se trata de una imitación de los clásicos grecolatinos o de los escritores españoles del Siglo de Oro, cuya evidencia genera un efecto de ironía. L.G. Montero y Jon Juaristi son los poetas por excelencia que utilizan la métrica clásica buscando tratar los temas modernos con humor y distanciamiento». Grammatikí Tsaliki, *op. cit.*, p. 109. Anche Germán Yanke, nel prologo alla sua antologia *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo* (Granada, Maillot Amarillo, 1996), spiega che la tendenza classica di cui parla con tanta veemenza Luis Antonio de Villena forse andrebbe assimilata da un altro punto di vista: la risposta classica dei poeti degli anni '80 non va vista nei temi o nelle forme, bensì negli atteggiamenti e nelle abitudini che ricalcano dagli autori greco-latini o da altri a questi affini.

⁶⁰ José Luis García Martín, *La poesía figurativa...*, p. 105.

(un fuego de artificio que deslumbró y se agotó en un instante) y el que hoy influye de más decisiva manera en la poesía joven. Según pasen los años, semejante afirmación, con la que no todos estarán ahora de acuerdo, se irá volviendo menos discutible⁶¹.

A partire da questo momento, García Martín si afferma quasi come critico ufficiale della poesia dell'esperienza, la corrente poetica egemonica, che più gli piace e che vede destinata a durare nel tempo.

Sicché il 1992 può essere considerato l'anno della vittoria dei *realistas*, come dice José Carlos Mainer⁶². García Martín, oltre a dedicare loro l'antologia appena menzionata, li designa infatti come ingrediente fondamentale dell'attualità letteraria nel volume *Los nuevos nombres* di *Historia y crítica de la literatura española*⁶³.

Nell'antologia successiva, *Treinta años de poesía española* (Sevilla, Renacimiento, 1996), García Martín può tracciare un bilancio della poesia contemporanea avvalendosi anche dei panorami offerti nel frattempo da altri critici come Miguel D'Ors⁶⁴ o Miguel García Posada⁶⁵. I poeti presi in considerazione da García Martín in questa antologia sono quelli nati dopo la guerra civile e che hanno cominciato a pubblicare le loro raccolte verso la metà degli anni '60; lui stesso dichiara di aver trascurato i poeti più giovani per concentrarsi su coloro che hanno già un'opera solida e, almeno fino all'anno di pubblicazione della raccolta, dai profili piuttosto netti. Secondo il critico, il contributo più importante apportato dalla sua nuova antologia consiste nel fatto che «por primera vez aparecen juntos poemas dispersos en muchos libros, algunos bien conocidos, otros de difícil acceso»⁶⁶.

Partendo dall'ormai diffusa constatazione che la poesia spagnola del dopoguerra abbia subito un cambiamento dalla metà degli anni '60⁶⁷, il critico ne delinea una traiettoria fino alla metà degli anni Novanta. Il punto che per García Martín (così come per la maggior parte della critica) resta più controverso è la definizione di "poesia dell'esperienza", definizione che si deve allontanare dal famoso studio di Robert Langbaum⁶⁸ per trovare un'applicazione più adatta allo spirito della poesia spagnola⁶⁹. Secondo García Martín, alla

⁶¹ *Ivi*, p. 210.

⁶² José Carlos Mainer, «Prólogo», in *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1999, p. 31.

⁶³ José Luis García Martín, «La poesía», in Francisco Rico (dir.) e Darío Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.

⁶⁴ Miguel D'Ors, *En busca del público perdido...*

⁶⁵ Miguel García Posada, *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.

⁶⁶ José Luis García Martín, *Treinta años de poesía española (1965-1995)*, Sevilla, Renacimiento, 1996, p. 8.

⁶⁷ «La poesía social, denostada por poetas y críticos, será el referente negativo, aquello de lo que hay que huir, a lo largo de la mayor parte de los años que abarca esta antología. Sólo algunas voces aisladas, que irán creciendo en los noventa, se alzarán en su defensa». *Ivi*, p. 11.

⁶⁸ Robert Langbaum, *op. cit.*

⁶⁹ Un'applicazione del genere potrebbe risiedere nelle caratteristiche individuate da Enrique Molina Campos nel suo articolo «La poesía de la experiencia y la tradición», *Hora de poesía*, 59-60 (1998), pp. 41-47, e riportate da García Martín nell'introduzione alla sua antologia *Treinta años de poesía española...*, pp. 21-23. Per una bella ed esaustiva delucidazione circa gli usi e abusi della denominazione di "poesia dell'esperienza" si può leggere lo studio di Araceli Iravedra, «Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)», che funge da introduzione all'antologia *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007. Anche Luis Bagué Quílez ha proposto una bella lettura dell'egemonia dell'esperienza: «Uno de

generalizzazione del concetto di “poesia dell'esperienza” avrebbe contribuito – e non poco – Luis García Montero, sia in veste di poeta che di critico, assumendo un ruolo simile a quello di Pere Gimferrer per la generazione anteriore.

Nonostante in *La poesía figurativa* García Martín abbia sostenuto che la poesia dell'esperienza sia stata la tendenza di traino per i poeti più giovani, adesso, in *Treinta años de poesía española*, lo studioso riconosce che del termine si è abusato, tanto che, a partire dalla fine degli anni '80, i poeti giovani preferiscono non farvi allusione per inquadrare la loro poesia (soprattutto per evitare le semplificazioni di cui la poesia dell'esperienza è stata spesso vittima), trovandosi perciò d'accordo con Luis Antonio de Villena:

se generaliza abusivamente y se convierte en el blanco de los ataques que, en su opinión, no alcanzaron durante la última década el éxito que creían merecer. [...] Los ataques a la llamada «poesía de la experiencia» se hacen, en gran medida, desde presupuestos más políticos (a veces sólo de pequeña política literaria) que estéticos⁷⁰.

La questione relativa al concetto di poesia dell'esperienza, e della sua discussa vigenza, è anche il presupposto alla base della successiva antologia di Luis Antonio de Villena, *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (Valencia, Pre-Textos, 1997). Secondo il critico, che in parte riafferma la teoria già esposta nel prologo a *Fin de siglo*, la poesia dell'esperienza avrebbe concluso la sua parabola proprio a causa della «ruptura interior» a cui allude il titolo della raccolta. Piuttosto che di rottura interna – fenomeno di cui forse non è molto convinto nemmeno Villena –⁷¹ si può forse più propriamente parlare di esaurimento del suo paradigma poetico. Lo stesso Luis Antonio de Villena dice infatti che in tale fase si può assistere a due tendenze generali: da una parte, alcuni tentano di sviluppare una poesia meditativa e moraleggiante muovendosi sempre da aneddoti legati all'esperienza, che però la trascendono; dall'altra, ci sarebbe la propensione all'uso del più assoluto colloquialismo, che porta al cosiddetto *realismo sucio*⁷². Di conseguenza, non si tratta tanto di rottura, quanto più che altro di ricerca di novità o di diversità⁷³ che parte dall'interno delle file dell'esperienza perché il paradigma di questa linea poetica non viene mai rinnegato, bensì si esaurisce autonomamente.

los aspectos más controvertidos en la lírica de los años ochenta es la definición de la llamada *poesía de la experiencia*, que se convirtió en el estilo dominante durante la segunda mitad de la década. Sin embargo, este rótulo no designa una realidad compacta, sino una tendencia estética plural. El esplín manuelmachadiano, la emanación sentimental y la cadencia elegiaca de sus primeros cultivadores conviven tempranamente con la orientación introspectiva y la renovación de un compromiso social ajeno a los modos elocutivos de la inmediata posguerra. La configuración de un yo reflexivo y de un yo ideológico, libres de lastres doctrinarios, amplían el anecdotario intimista de la experiencia hacia nuevas formulaciones temáticas y expresivas. Así, esta corriente, gana en madurez lo que pierde en espontaneidad». Cfr. Luis Bagué Quílez, *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 51.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 31-32.

⁷¹ Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 180.

⁷² Luis Antonio de Villena, *10 menos 30*, pp. 24-25.

⁷³ I primi poeti a condurre tale ricerca, e che Villena riunisce in *10 menos 30*, sono: Álvaro García, Ángel Paniagua, Lorenzo Plana, Luis Muñoz, Juan Bonilla, José Luis Piquero, Alberto Tesán, José Luis Rendueles, Juan Carlos Abril e Carlos Pardo.

L'intuizione di Villena è esatta, ma, a parer mio, contraddittoria nei termini con cui il critico decide di darle forma:

Innovar no es hoy pues *romper* una tradición —acaso profundamente nunca lo haya sido— sino indagar en su interior, ahondarla. Ese es el camino en el que están ahora mismo empeñados (con qué fortuna aún es temprano para decirlo) los *poetas de la experiencia*. La mayoría de estos poetas más nuevos —hay algunos, anteriores, satisfechos en su poltrona— se ha dado cuenta de que la *poesía de la experiencia* estaba en un punto muerto. Su deseo no es romper con una estética, sino prolongarla, llevándola más lejos. El propósito de esta antología [...] no es tanto pues aportar nombres nuevos —aunque los hay— sino ver cómo diez poetas que aceptan, cada cual a su modo, los postulados realistas, figurativos o experienciales [...] intentan ir más lejos. [...] No asistimos, entonces, a un cambio de rumbo, sino a una ruptura interna. [...] *10 menos 30* es una muestra, donde quiere primar la calidad, de poetas jóvenes que dentro de la tradición de la poesía de la experiencia buscan un más allá, una novedad, una aventura intranquilizadora⁷⁴.

Alberto Santamaría, nel suo splendido e acuto saggio «Poéticas y contra-poéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente»⁷⁵, sostiene che ci sono delle caratteristiche formali che portano alla disfatta poetica e teorica dell'egemonia della poesia dell'esperienza. Si tratta, in particolare, dell'eccesso di verosimiglianza e intellegibilità, di una narratività sproporzionata, ridondanza di intimismo ed emozione (intesa forse come eccesso di emotività), e di troppa nostalgia e temporalità elegiaca. Secondo Santamaría,

estos elementos formaban el cierre del poema. [...] Cada una de estas características llevará a la poesía de la experiencia hacia un callejón sin salida, a la imposibilidad de renovación. No se trata, como afirma Villena, de una ruptura interior de la poesía de la experiencia lo que sucede en los 90, sino un pleno y total agotamiento del paradigma⁷⁶.

Nel 1998 Isla Correyero pubblica *Feroces. Radicales, marginados y heterodoxos en la poesía última española*⁷⁷, antologia molto più moderata rispetto alle ultime in quanto con obiettività spiega la significativa evoluzione avvenuta nella poesia spagnola contemporanea, circostanza che non deve spaventare perché l'evoluzione è l'unico antidoto contro la vanificazione e la morte della letteratura. La scrittura dei poeti qui confluì rappresenta sì la quotidianità, ma è quella della vita quotidiana sommersa, i lati oscuri e marginali della nostra epoca.

Uno spirito conciliatore o, per lo meno, orientato verso l'esaustività è quello di José Carlos Mainer con la sua famosissima *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología con-*

⁷⁴ *Ivi*, pp. 38-40.

⁷⁵ Alberto Santamaría, «Poéticas y contra-poéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», in *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2008, IV, pp. 107-173.

⁷⁶ *Ivi*, p. 127.

⁷⁷ Isla Correyero, *Feroces. Radicales, marginados y heterodoxos en la poesía última española*, Barcelona, DVD, 1998.

*sultada de la poesía española*⁷⁸, nonostante l'antologista sia ben consapevole delle regole del mercato letterario. Il florilegio offre il vantaggio di poter leggere esempi poetici di coloro che «han oficializado nuestra percepción colectiva de la transición y algunos de aquellos que han tenido peor suerte. [...] Una forma distinta de leer poemas en promiscuidades habitualmente prohibidas por los zelotes»⁷⁹. Il critico è ben consapevole che il mercato editoriale sta ampliando i suoi confini, perciò la decisione di includere i migliori rappresentanti delle diverse tendenze poetiche contemporanee è quantomeno lungimirante. Tuttavia, il fatto che Luis García Montero sia al primo posto per numero di preferenze espresse dai critici consultati da Mainer per definire la lista degli autori da antologizzare – va ricordato che si tratta di un'antologia «consultada» – conferma il granadino come *poeta necesario* e la poesia dell'esperienza ancora una volta come corrente rappresentativa dell'era democratica, nonostante la fiammella del suo paradigma si stia ormai spegnendo naturalmente. Con le antologie degli ultimi vent'anni del Novecento,

nos encontramos así con uno de los casos más significativos dentro de nuestra historia literaria de cómo esta manifestación híbrida, crítico-creativa, se ha constituido en elemento determinante en la fijación de un determinado canon poético, el de la poesía de la experiencia que, pese a su juventud, es ya parte importante de la historia de la poesía española del fin de siglo⁸⁰.

3. IL NUOVO MILLENNIO: ACCETTARE LA VARIETÀ DEI PARADIGMI POETICI

Nel panorama poetico degli anni 2000 le antologie proliferano, la poesia acquisisce sfaccettature sempre maggiori e variegata e anche un certo grado di avanzamento rispetto alla poesia spagnola degli anni '80 e '90, eppure non si può parlare di un'autentica rottura con la poesia dell'esperienza (visto che per rottura si intende sempre un *aut aut*: o si opera entro i limiti di una corrente poetica oppure se ne è totalmente estranei), bensì di ampliamento di paradigmi estetici. Ricorrendo ancora una volta alle comode similitudini con l'ambiente matematico, fino al nuovo millennio la poesia occupa spazi molto ben delimitati: se si appartiene al canone egemonico allora ci si può disporre lungo la sinusoide, altrimenti si viene collocati nell'area esterna alla curva, una specie di terra di nessuno che comporta spesso un'ingiusta svalutazione della poesia che ospita.

In *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española* (Madrid, Visor, 2003), Luis Antonio de Villena cerca di dimostrare una coesistenza armoniosa delle due direzioni poetiche che costituiscono, secondo lui, i confini entro cui si sono disposti i prodotti estetici e poetici dell'ultima poesia spagnola, ovvero la ricerca del reale (*la voz lógica*) e la ricerca dell'ineffabile (*la voz órfica*, anche se quest'ultima non possiede una coscienza di gruppo pulsante come quella della fazione opposta).

Spiega il critico che a partire dagli anni '80 le due linee si contrappongono a un tale livello da essere quasi agli antipodi l'una dell'altra, e per Villena il fenomeno è quantome-

⁷⁸ José Carlos Mainer, *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.

⁷⁹ José Carlos Mainer, «Prólogo», in *El último tercio de siglo*, pp. 38-39.

⁸⁰ Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 184.

no curioso perché gli eventi sociopolitici che avevano legittimato la separazione delle due voci sono ormai tramontati con l'avvento della democrazia.

Ancora una volta, quel che interessa è la chiave di lettura che viene sviluppata a proposito dell'*experiencia*:

A partir de 1995 la llamada *poesía de la experiencia* (que ha dado estupendos poetas y estupendos libros) empieza a poblarse de epígonos —a veces, excelentes poetas sin voz— signo indudable de un gran éxito, pero también de decadencia, es decir, de la necesidad de un cambio, porque todo decadentismo lleva consigo, para quien sabe verlo o entenderlo, un proceso de cambio y renovación. Y ese tancamiento de un estilo, esa fosilización de sus *topoi*, han sido algunos de los poetas que más estuvieron o creyeron en tal línea, los primeros, o entre los primeros, en percibir la necesidad del cambio, que no negará el estilo de quien ya tiene voz, sino que lo mudará. Carlos Marzal y algo después Vicente Gallego son claros ejemplos⁸¹.

Come succede nelle precedenti antologie di Villena (mi riferisco in particolare a *Fin de siglo e 10 menos 30*), anche in questa raccolta il critico assume un atteggiamento profetizzante: il futuro più fecondo della poesia spagnola si trova tra le pagine di *La lógica de Orfeo*, punto d'incontro tra un realismo meditativo esperienziale e un irrazionalismo *cognoscitivo*. Forse è questa la volta in cui le premonizioni di Villena si avvicinano di più al reale corso che gli eventi intraprenderanno⁸².

L'antologia in questione conferma l'andamento sinusoidale della poesia spagnola delle ultime tre decadi del secolo scorso, riportato nel grafico inserito all'inizio del presente articolo (v. Fig. 1). È singolare che anche Villena si serva di un'immagine derivata dalla fisica:

¿Debieran acabarse las *guerras literarias*, más allá de naturales e inevitables simpatías o antipatías íntimas, personales? Se crea más o menos en una ley del péndulo estética (que, de alguna manera existe) su compás no muestra sino el afán renovador de todo lo humano, y más precisamente aún, el afán renovador de la poesía misma, uno de los mayores dentro del campo literario. [...] Por esa ley del péndulo —unos veinte años— ambos caminos parecen abocados a la superación. Porque la poesía siempre busca y porque ningún arte sabe estar quieto (Octavio Paz tituló una antología suya de nueva poesía mexicana, *Los signos en rotación*,

⁸¹ Luis Antonio de Villena, «Inflexiones a la voz órfica», in *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*, Madrid, Visor, 2003, p. 21.

⁸² In questa antologia, Villena non risparmia indicazioni caustiche, pur riconoscendo capacità "profetiche" anche ad altri antologisti, primo fra tutti il rivale García Martín: «Aunque no lo explicito o prefiera aparentar no verlo, esta actitud de cambio desde el realismo (que también se percibirá en la posición inversa) aparece asimismo en la antología de José Luis García Martín, *La Generación del 99* (Oviedo, 1999), donde siguiendo —sin declararlo— lo que yo había apuntado en *10 menos 30*, antologa a poetas que, antes, nunca tuvieron cabida en su concepción poética, desde *La Generación del 80*, por ejemplo Benjamín Prado, Aurora Luque, Eduardo García o Luis Muñoz, entre los que pudieron haber sido antologado antes. Más nítidamente al cambio fusionador al que me estoy refiriendo aparece claro (aunque los antólogos apenas entren, por diversos motivos, en él) en dos antologías pequeñas y diría que de intención modesta; hablo de *Yo es otro (Autorretratos de la nueva poesía)*, de Josep María Rodríguez (DVD, Barcelona, 2001), e *Inéditos (11 poetas)* de Ignacio Elguero (Huerga y Fierro, Madrid, 2002)». Luis Antonio de Villena, «Inflexiones a la voz órfica», pp. 27-28.

1966) y porque —como atrás se explicó— lenguajes, actitudes y retóricas se fosilizan, dando pie al epigonismo, los dichos caminos se ven llevados a la autocrítica y al ensanchamiento⁸³.

Approssimativamente dal 2000, il paradigma della poesia dell'esperienza si è esaurito, non esistono più una linea egemonica e una d'opposizione, i paradigmi estetici si ampliano, si assiste a un progressivo aumento dello spazio in cui dar voce alla poesia – grazie a Internet – e le antologie, nonostante la loro proliferazione, devono affrontare nuove sfide alla luce del nuovo e sempre più tecnologico e mediatico millennio:

En una era como la nuestra, un tiempo de industria editorial hipertrofiada y de acumulación informática tan ilimitada que hasta se crean fantasmas de la ilusión omnisciente (tal es el caso de internet), seguimos —todavía o precisamente debido a tales condiciones— hablando de antologías, del canon (o cánones), del *problema* que éste entraña o —como vimos— de su *formación*. Una antología debe ser un modelo de relectura, de reescritura y de reedición o, al menos, una propuesta de estos modelos; pero no debe —ni puede— hipotecarse, ni la crítica ni la poética de la antología, con preceptos de *teología de la salvación* alguna ni, tampoco, con la ilusión omnisciente de que el libro lo representa todo⁸⁴.

Ritorniamo quindi all'insegnamento di Octavio Paz, dato che anche Villena lo cita, e addentriamoci definitivamente nella poesia del nuovo millennio. Bisogna ricordare che quel che contraddistingue la poesia dall'epoca moderna in poi è il movimento che celebra la novità come rottura, mentre in realtà la novità, spesso, non è altro che la ripresa di una frazione della tradizione passata⁸⁵.

Nel 2011 viene pubblicata *Poesía ante la incertidumbre*, un'antologia che genera risonanza nell'ambiente letterario ispanico per l'operazione editoriale che rappresenta, più che per il valore di rottura che vuole propugnare. L'antologia viene pubblicata simultaneamente in Spagna (dalla casa editrice Visor), Colombia (Ícono Editorial), Nicaragua (Leteo Ediciones), El Salvador (DPI) e in Messico (Círculo de Poesía). Anche i poeti antologati provengono da diversi paesi di lingua spagnola, e sono Alí Calderón (Messico), Andrea Cote (Colombia), Jorge Galán (El Salvador), Raquel Lanseros (Spagna), Daniel Rodríguez Moya (Spagna), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Fernando Valverde (Spagna) e Ana Wajszcuk (Argentina)⁸⁶. Oltre ad avere in comune la lingua, questi autori condividono una traiettoria letteraria alimentata da idealità comuni più che da profonde affinità estetiche. Alcuni sono, peraltro, allievi o discepoli diretti dei grandi rappresentanti dell'*experiencia* degli anni '80.

Come era già accaduto negli anni '80 con il manifesto di *La otra sentimentalidad*, è stata proprio la «Defensa de la poesía» che funge da prologo all'antologia ad avere mas-

⁸³ *Ivi*, p. 31.

⁸⁴ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: poética de la antología poética*, p. 161.

⁸⁵ «Dije que lo nuevo no es exactamente lo moderno, salvo si es portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto.» Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 20.

⁸⁶ Va sottolineato che questa antologia non possiede un antologista vero e proprio: sono stati gli stessi poeti a selezionare le loro poesie da includere nell'edizione.

sima risonanza nell'ambiente poetico. Tale prologo – che più che prologo è un autentico manifesto – ha potenziato il proprio impatto grazie alla pagina Internet approntata per l'evento editoriale e consultabile all'indirizzo www.poesiaantelaincertidumbre.com (data consultazione: 15/09/2012).

In un momento storico come quello contemporaneo, minato da incertezze di qualsiasi tipo – si legge nel manifesto – i “poeti *ante la incertidumbre*” propongono la loro poesia come portatrice di luce, necessaria per raggiungere alcune certezze fondamentali. La poesia, si afferma, deve suscitare emozione, e tale emozione andrà a colmare il vuoto che contraddistingue l'essere umano contemporaneo. Non sembra quindi di sentire un'eco della *otra sentimentalidad* che cercava nella tenerezza una forma di ribellione?

Lo scopo di questi nuovi poeti, però, è quello di rendere la poesia “umanizzata”, comprensibile, vicina alla gente “comune”, mentre accusano la poesia ultima di essersi messa su un piedistallo e di aver abbracciato un «barroquismo gratuito y la frivolidad de la moda literaria», atteggiamento che renderebbe la poesia vuota, declassandola a mero esercizio di virtuosismo letterario.

Si può notare, dunque, la messa in pratica della famosa teoria parricida freudiana che in letteratura vede l'assassinio del padre, in questo caso il diretto antecedente *órfico*, e la rivalutazione del “nonno”, ovvero la poesia dell'esperienza. Con *Poesía ante la incertidumbre* varrebbe la pena di domandarsi se veramente la rottura che propugna sia una novità così dirimpente, per l'appunto, o se piuttosto la sua non sia una volontà di riallacciarsi alla linea sinusoidale – che non esiste più – per darsi fondamento e ragione di esistere nella storia letteraria come punto di rottura, criticando il passato immediato per farsi invece portavoce di una linea poetica, quella della *experiencia*, ormai entrata a far parte dell'archivio culturale⁸⁷ e il cui paradigma, è stato scritto più volte, ormai è andato esaurendosi.

L'affanno di novità e di rottura che si manifesta ancora una volta in una forma antologica, forse, è più collegato a una strategia commerciale che a una necessità letteraria che tali poeti sentono. Ricollegandosi al passato, però, il qui e ora poetico della *incertidumbre* che si propone come moderno e nuovo rischia di essere soltanto conservatore e di finire per diventare un prodotto di consumo tendente alla vacuità.

Inoltre, concentrandosi soprattutto a scagliarsi contro la poesia orfica con l'accusa di scarsa comprensibilità, di giochi di stile azzardati e di costruzioni linguistiche oscure, i poeti che firmano il manifesto forse non prendono in considerazione di poter essere accusati dello stesso “crimine”: il recupero di un linguaggio *de la calle* in virtù di una maggiore vicinanza con *los hombres comunes* – come vengono denominati – potrebbe implicare una discesa di tali poeti verso il “povero popolo” che di poesia non capisce molto e che ha bisogno di immagini e costrutti linguistici elementari per provare emozioni.

Prendendo le mosse dalla *poesía de la experiencia*, in realtà questa *incertidumbre* non si muove in una prospettiva orizzontale, alla stessa altezza del pubblico, come pretendeva di fare la poesia degli anni '80, anzi, con un fare evangelizzatore imbevuto del moralismo

⁸⁷ Facendo riferimento alle teorie di Boris Groys, riprese con estrema chiarezza da Alberto Santamaría nel saggio sopra menzionato, per «archivio cultural» si intende una creazione artistica che viene interpretata e poi integrata nella memoria culturale collettiva. A tale nuova creazione, dunque, si concede la possibilità di essere ricordata e, nei casi più meritevoli, tramandata. Cfr. Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

degli anni '90, quest'ultima antologia si propone di «arrojar luz» dall'alto, e perciò con una prospettiva di verticalità, sulle incertezze del povero popolo-pubblico.

Essendo stata la poesia dell'esperienza la corrente poetica egemonica per almeno quindici anni, non è difficile individuare antologie che ruotino attorno a tale tendenza. La difficoltà si trova, invece, nel tentativo di districarsi nella smisurata proliferazione di antologie per poi individuare una traiettoria da percorrere.

Si è visto che il cammino qui delineato è quello scandito dai concetti di continuità e di rottura, che insieme formano la tradizione letteraria. Tuttavia, si dovrebbe anche riconoscere quando uno o più segmenti di tale tradizione sono ormai superati. Ovviamente, questo non significa rinnegare il passato o, peggio ancora, fingere che non esista con il rischio di riallacciarsi a momenti ormai trascorsi che, se riportati in vita, risulterebbero anacronistici. La poesia dell'esperienza aveva senso di esistere negli anni in cui si doveva trovare una nuova forma di espressione dopo il franchismo, ma riportarla in vita (o, più che riportarla in vita, resuscitarla senza rielaborazioni teoriche) adesso significherebbe ignorare il contesto storico, sociale e anche editoriale. Il mercato della poesia, per quanto mai abbastanza proficuo, si è notevolmente diversificato e ampliato; le linee poetiche si stanno irradiando lungo traiettorie che possono trovare il loro spazio espressivo, e non è più necessario dare luogo a una cesura con un'antologia che crei una tendenza egemonica a cui contrapporre tutte le altre, anche perché, come scrive Prieto de Paula⁸⁸, le antologie iniziano paradossalmente a essere parte del problema che si voleva risolvere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANTOLOGIE

Calderón, Alí (ed.), *Poesía ante la incertidumbre. Nuevos poetas en español*, Madrid, Visor, 2011.

Correyero, Isla (ed.), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la poesía última española*, Barcelona, DVD, 1998.

De Diego, Fernando, Garrido, Antonio y Ruiz Noguera, Francisco (eds.), *Antología de la poesía contemporánea. De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna*, New York, Legas, 1991.

Egea, Javier, García Montero, Luis y Salvador, Álvaro (eds.), *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.

García Martín, José Luis (ed.), *Treinta años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1996.

⁸⁸ «No es extraño que la *selva selvaggia* de las corrientes poéticas en la última década del siglo XX y primeros años del XXI tenga su correspondencia en una verdadera maraña antológica. La proliferación de editoriales. La facilidad de publicación, la turbamulta de premios, la difusión de poesía en internet..., han multiplicado el número de poetas en el modesto escaparate de la poesía y propiciado una balumba de antologías a las que se cede la tarea de filtrar los miles de libros y de autores que reclaman atención. Lo cual convierte a las antologías en parte del problema que pretendían resolver, pues ellas mismas necesitan ser pasadas por el cedazo de la selección, dado su gran número, y de la ordenación taxonómica, dada su dispersión de métodos y propósitos.» Ángel L. Prieto de Paula, «Antologías poéticas entre dos siglos», *Ínsula*, 721-722 (enero-febrero 2007), p. 29.

- (ed.), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992.
- (ed.), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, 1998.
- (ed.), *La generación del 99*, Oviedo, Nobel, 1999.
- García Posada, Miguel (ed.), *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Iravedra, Araceli (a cura di), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.
- Mainer, José Carlos (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.
- Milán, Eduardo (ed.), *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.
- Morales Barba, Rafael (ed.), *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.
- Prieto de Paula, Ángel (ed.), *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología poética*, Madrid, Calambur, 2010.
- Rabanera, Eligio (ed.), *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, Argomasilla, La Guna, 1994.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (ed.), *Cambio de siglo. Antología de la poesía española: 1990-2007*, Madrid, Hiperión, 2007.
- Villena, Luis Antonio de (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.
- (ed.), *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- (ed.), *Fin de siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992.
- (ed.), *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*, Madrid, Visor, 2003.
- (ed.), *La inteligencia y el hacha. Un panorama de la generación poética del 2000*, Madrid, Visor, 2010.
- Yanque, Germán (ed.), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Granada, Maillot Amarillo, 1996.

STUDI CRITICI

- Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XXI, Ínsula*, 721-722 (2007), monografico coordinato da Marta Palenque.
- Bagué Quílez, Luis, «La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio», *Monteagudo*, XIII (2008), pp. 49-72.
- Bayo, Emili, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés, 1994.
- , «Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra», *Scriptura*, 2 (1986), pp. 29-37.
- Benítez Reyes, Felipe, «La nueva poesía española. Un problema de salud pública», *Claves*, 58 (1995), pp. 52-55.
- Ciplijauskaitė, Biruté (a cura di), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.
- Díaz de Castro, Francisco Javier, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Falcó, José Luis, «Historias literarias y antologías poéticas», *Diablotexto*, 1 (1994), pp. 29-40.
- Ferrari, Marta Beatriz, «Un error necesario: sobre las antologías poéticas españolas de la década de los 90», in *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, a cura di Laura Scarano, Diputación Provincial de Granada, 2008, pp. 27-44.
- , *Poesía española del '90. Una antología de antologías*, Mar del Plata, Eudem, 2008.

- García, Eduardo, *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- García Martín, José Luis, «Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema», in *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso, 2001, pp. 111-128.
- , «La poesía», in Francisco Rico (dir.) e Darío Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.
- García Montero, Luis, *Confesiones poéticas*, Diputación Provincial de Granada, 1993.
- Lanz Rivera, Juan José, «La ruptura poética del 68. La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2 (2000), pp. 239-262.
- , «La joven poesía española. Notas para una periodización», *Hispanic Review*, 66 (1998), pp. 261-287.
- López de Abiada, José Manuel, «De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada de poesía española», in *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporaine*, a cura di Geneviève Champeau e Nadine Ly, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 2000, pp. 57-64.
- Morales Raya, Rafael, *Luis García Montero, La musa funambulesca. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, pp. 39-96.
- Paba, Antonina, *Me queda la palabra. Poesía sociale e antologie nella Spagna del Novecento*, Civitanova Marche, Gruppo Editoriale Domina, 2003.
- Paz Moreno, María, «El lugar de la “poesía de la experiencia” en la poesía española del siglo xx: ¿una posteridad calculada?», *Hispanic Poetry Review*, II, 2 (2000), pp. 72-89.
- Piñero Moral, Ricardo Isidro (ed.), *Aciertos de metáfora*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2008.
- Pulido Tirado, Genara, «La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético», *Salina*, XIII (1999), pp. 179-184.
- Rodiek, Christoph, «Luis García Montero: sobre la difusión antológica de la novísima poesía lírica española», in *Abriendo caminos. Literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 309-318.
- Ruiz Casanova, José Francisco, *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.
- , «Poética y recepción de las antologías líricas españolas: hacia un nuevo paradigma crítico», *Versants*, 47 (2004), pp. 145-166.
- , «¿Existe un canon de las antologías?», in Rebeca Martín e Fernando Valls (coords.), *La poesía española en el siglo XX*, numero monografico di *Quimera*, 228-229 (2003), pp. 70-72.
- Santamaría, Alberto, «Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», in Piñero Moral, Ricardo (ed.), *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, IV, 2008, pp. 107-173.
- Tsaliki, Grammatikí, *Las antologías de la poesía española reciente*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- Villena, Luis Antonio de, «Una antología sin significado», in *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 211-213.