

elenca tutte le conquiste degli ultimi anni della sua vita, prima che, iniziato quel periodo repubblicano che Carmen aveva tanto auspicato, il suo cuore già duramente provato cessi di battere: "Divorcio, matrimonio civil, enseñanza laica, voto femenino, desaparición de la pena de muerte, libertad en la moda de la mujer, libertad de expresión" (p. 211).

L'opera di Carmen de Burgos è ampia, variegata e complessa: Bravo Cela cerca di trovarne la chiave di lettura, chiarendo in primo luogo che la donna è il centro della sua produzione: "Para la mujer redacta libros prácticos de cocina, costura y belleza, para ella y sobre ella pronuncia conferencias; en defensa de la mujer escribe ensayos feministas, y la mujer, en fin, se erige en el centro de sus relatos de ficción" (p. 95). Indica quindi il suo rapporto formale con la tradizione, accompagnato da rottura tematica: "Carmen se mantenía en la tendencia de la literatura finesecular, en una dirección tradicional, poco retórica y sin excesos de realismo, de análisis de los personajes y estructuras lineales de planteamiento-nudo-desenace, y su ruptura se daba non en lo formal, sino en el contenido y, sobre todo, en el propio hecho de escribir dadas sus circunstancias de mujer separada con hija" (p. 93).

Bravo Cela sottolinea che l'originalità dei testi di Carmen risiede nel fatto che le donne non risultano sempre le grandi sconfitte, al contrario sono spesso "liberadas por el amor no convencional, el que se salta las normas, o salvadas por su propio valor y su

energía para enfrentarse al mundo"; sono donne ribelli come la loro creatrice e i racconti "abren puertas purificadoras" (p. 95). Quest'impulso innovatore s'incarna in una scrittura che non nasconde la propria finalità pratica: Carmen de Burgos ordisce storie appassionanti in una prospettiva di critica sociale e si propone di far arrivare alle sue lettrici "pequeñas dosis de pensamiento" (p. 99), attenendosi al principio del *enseñar deleitando*.

Interessanti, infine, i documenti riportati dalla Bravo Cela in calce al suo lavoro: uno dei *Diálogos Triviales*, pubblicato nel n. 15 di "Prómeteo", che ha come oggetto la felicità e vede tra i protagonisti la stessa Colombine, e il racconto *El finado* (da "La Esfera", n. 411 del 1921).

Barbara Minesso

Antonina Paba, *Me queda la palabra*, Gruppo Editoriale Domina, Macerata 2003, 238 pp.

Vi sono episodi nella produzione letteraria di un Paese che, per una concomitanza di fattori, si trasformano in veri e propri casi culturali, e finiscono per caratterizzare un'epoca. È quanto successe in Spagna, ad esempio, con la *vexata quaestio* (p. 14) della poesia sociale, negli anni che seguirono alla guerra civile. Sull'argomento furono cospicui gli apporti della critica – spagnola e non –, che vi si è ripetutamente cimentata (si veda la sezione di Bibliografia generale nel saggio qui recensito, pp. 164-187). Il lavoro della studiosa cagliaritana na-

sce da una prospettiva leggermente diversa: l'oggetto si sposta dalla produzione poetica così definita all'analisi dei mezzi di diffusione della stessa, ovvero le antologie. Ecco dunque il significativo sottotitolo: *Poesia sociale e antologie nella Spagna del Novecento*.

Ma perché questo spostamento dai testi al mezzo di trasmissione, e conseguentemente dalla creazione artistica al fenomeno sociale, culturale, editoriale che vi soggiace? Se a prima vista può sembrare un tentativo di eludere il tema, o di prenderlo solo a pretesto, in realtà la lettura di questa accurata analisi porta alla comprensione degli stretti nessi esistenti fra il fenomeno della "poesia sociale" e quello della sua divulgazione, e getta nuova luce sui giudizi – particolarmente dialettici e contraddittori – di cui questa poesia è stata fatta oggetto negli anni.

Per prima cosa, Antonina Paba tenta di delineare la forma dell'antologia, nonché la sua stessa ambigua natura: a questo proposito, si scopre che le definizioni correnti del termine non tengono assolutamente conto della sua evoluzione nel tempo, e *in primis* della trasformazione che lo stesso ha subito durante il secolo scorso. Avvalendosi dunque di precedenti riflessioni critiche (a p. 18 si cita ad esempio Claudio Guillén) la studiosa rileva alcune caratteristiche della raccolta antologica: l'"intertestualità" (p. 21), prima di tutto; il suo carattere di "proposta di lettura e di configurazione critica" in diretta "dialettica [...] con il sistema letterario" (*ivi*); la sua funzione programmatica e promozionale, fino ad affermare che l'antologia del

novecento ha in sé un carattere di "anti-antologia" (p. 28).

Nasce, quindi, l'esigenza di un *excursus* attraverso i secoli che renda palese il progressivo passaggio della raccolta di componimenti poetici da "bilancio retrospettivo a tentazione oracolare", come recita l'inizio del secondo capitolo, in cui l'autrice prende fra l'altro a focalizzarsi sulla realtà che sarà oggetto d'esame, "illustrando al contempo il peso specifico di alcune di [queste raccolte] nell'ambito della letteratura spagnola" (p. 30). A partire dall'antichità classica, attraverso *Fioretti, Florilegi, Canzonieri, Laberintos, Galerías, Romanceros e Cancioneros, Parnasi e Tesori*, si arriva alle *antologie* della prima metà del novecento. Fra queste, particolare rilievo viene dato alla nota *Antología de la poesía española (1915-1931)* pubblicata nel 1932 da Gerardo Diego, cui viene riconosciuta, fra le altre innovazioni, la capacità di "tradurre in una accorta e pianificata strategia, abilmente mascherata, la *voluntad de ser* di un gruppo di giovani desiderosi di affermazione" (p. 40). Il passaggio è avvenuto: l'antologia viene presentata come un "libro colectivo" (*ivi*), arricchito dalle dichiarazioni di "Poetica" fornite dagli stessi autori antologizzati che tentano quivi di *definirsi*, prendendo le distanze dal canone in vigore, secondo un uso che caratterizzerà ormai le raccolte successive.

A questo punto, l'autrice passa a esaminare in dettaglio nelle antologie il punto di contatto fra il fenomeno della così chiamata "poesia sociale" e la sua prima definizione e diffusione:

innanzitutto, la *Antología Consultada* del 1952 e *Veinte años de poesía española* del 1960, di cui prende in considerazione anche la versione aumentata del 1965 (*Un cuarto de siglo de poesía española*), nonché gli echi che essa produsse sulla realtà italiana dell'epoca.

Nel primo caso, l'originale analisi condotta (che si configura come una sorta di operazione di 'smontaggio') mette in luce, attraverso un confronto critico delle 'parti' che compongono il 'tutto' (in questo caso la *Consultada*), la portata incisiva di quella pubblicazione: per prima cosa, al di là delle dichiarazioni del curatore (Ribes afferma di avere come obiettivo quello di "llevar hacia lo mejor a quienes luego han de interesarse por conocer lo bueno", collocandosi così nella linea ideale della più comune tradizione antologica; cfr. p. 45), l'antologia mise in luce, afferma la Paba, una serie di "tendenze e poetiche nuove" (p. 48), superando di gran lunga il ruolo presunto di sguardo d'insieme e "guida al meglio" sul passato decennio poetico; in seguito, la vicenda della ricezione – sia del pubblico che della critica – fece sì che di queste tendenze ne prevalesse una, "facendo diventare l'*Antología Consultada* [di Francisco Ribes] il veicolo che annuncia e istituzionalizza la cosiddetta *poesía social*" (ivi).

Come fu possibile ciò? Apparentemente, infatti, Ribes si premura di essere il più possibile neutrale nella sua operazione di 'mediazione' (si ricordi, infatti, la famosa "encuesta" collettiva cui venne delegata la selezione dei nomi dei poeti presenti nell'antologia,

nonché la scelta di lasciare che fossero gli stessi ad allegare le loro riflessioni sul proprio "fare poetico"); ma, fa notare Antonina Paba, "il raffronto [...] tra i testi delle *Poetiche* elaborate personalmente dagli antologizzati e la selezione testuale offerta da Ribes ha fatto emergere che il punto di vista del curatore ha solo cambiato 'luogo' in cui manifestarsi" (p. 73). In realtà, ci troviamo di fronte ad un'abile operazione di canalizzazione di senso proprio attraverso la scelta delle opere rappresentate, come rileva ancora la studiosa, che procede analizzando la percentuale di inediti per ogni autore, nonché di brani riportati per ciascuno: si assiste così alla creazione di una fitta rete di significato attraverso i rimandi interni a cui i testi selezionati danno vita inserendosi in un nuovo macrotesto, il quale, a sua volta, informa di sé le dichiarazioni in prosa allegate dai poeti circa il loro "modo de concebir y realizar su Poesía" (p. 46), spesso di per sé composite e contraddittorie. Valgano, per tutte, le considerazioni dell'autrice sull'intervento di Ribes a 'sostegno' dell'ambiguo e complesso brano fornito da José Hierro per la *Consultada* (cfr. pp. 68 e segg.). Risultano a questo punto evidenti le analogie fra questa pubblicazione e quella che vent'anni prima fu l'operazione promozionale svolta attraverso Gerardo Diego dal 'gruppo del 27'.

La Paba considera poi l'altro famoso episodio editoriale del dopoguerra spagnolo, l'antologia di Castellet. Diversamente dalla *Consultada*, quella dello studioso catalano si configura subito come un'antologia "a tesi" (p. 76); ma

analogamente si procede nell'analisi dei segmenti di cui si compone, arrivando anche in questo caso a risultati significativi. In particolare, si nota come il panorama poetico ivi complessivamente delineato risenta di una serie di filtri e forzature che si vanno accumulando attraverso le due principali antologie precedentemente pubblicate, per poi aggiungervi il tentativo (che verrà giudicato nella maggior parte dei casi fuorviante) di dimostrare attraverso di esso una tesi critica definita a priori, secondo criteri che vengono definiti 'storico-evoluzionistici'. Nella stessa linea, vi si tenta anche una revisione e rivalutazione della poetica machadiana, in occasione, tra l'altro, del ventennale dalla morte, revisione della quale l'autrice mette in luce, sapientemente, contingenza, motivazioni storiche e limiti. Effettivamente, l'ottica totalitaria che caratterizza il "Prólogo" a *Veinte años* e l'impianto critico troppo teso ad affermare con "faciloneria profetica" (p. 95) una tesi estrema ("il presente e il futuro della poesia spagnola è e può essere solo, necessariamente, realista", p. 78) denunciano piuttosto la precarietà del fenomeno della *poesia sociale* così come veniva presentato. Per questo, ricorda la studiosa, molti hanno visto nella nuova antologia di Ribes, *Poesía Última*, del 1963, una sorta di "volontà di apportare una correzione alla rotta della poesia spagnola del momento" (p. 98), ma le divergenze presenti, ancora una volta, nelle dichiarazioni dei vari poeti che vi sono rappresentati, nonché nelle letture date dalla critica alle loro posizioni rispetto alla *poesia*

*sociale*, la inducono nuovamente a compiere un percorso alternativo, rivolgendosi in questo caso a fonti inedite, nella fattispecie agli interventi dei diretti interessati in occasione di un convegno organizzato nel 1976 dalla Biennale di Venezia sulla poesia spagnola. Inoltre, significative furono le accuse provenienti dal mondo della critica contemporanea alle asserzioni castelletiane; in particolare, la Paba si sofferma, come già accennato, sull'impatto che queste ebbero sulla realtà italiana: è curioso notare come, se da una parte il manicheistico dualismo della teoria che si difendeva nel "Prólogo" attrasse critiche e dissensi a più riprese (nonostante Puccini avesse apportato all'edizione italiana del 1962 alcune modifiche atte a mitigarne i contorni), dall'altra vi fu da parte di intellettuali e ispanisti italiani "di poetica affine" (p. 131) una profonda percezione del fenomeno *poesia sociale*, tanto che si produsse a volte una identificazione fra poesia e resistenza al regime (p. 118). Un esempio di visione *engagée*, seppur accuratamente documentata e rappresentata anche nelle ridotte dimensioni, della poesia del dopoguerra spagnolo è rappresentata dalla breve antologia che Rosa Rossi pubblica su di una rivista dedicata al tema in questione e che la Paba cita a conclusione del quarto capitolo del suo studio.

Un'ultima antologia viene poi considerata in questo interessante percorso: è *Poesía española contemporánea. Antología (1938-1964) Poesía social*, che Leopoldo de Luis pubblica nel 1965, per la prima volta con il binomio

esplicitato nel titolo, a conferma che si tratta di una rassegna più di questo genere di poesia, ormai, che di un gruppo di poeti. Effettivamente, il curatore ripropone chiaramente la dualistica tesi di Castellet, estendendo a quasi trent'anni il periodo rappresentato; cerca le radici del filone 'storico-sociale' nella storia della letteratura spagnola e tenta, non da ultimo, una definizione della poesia sociale, che pazientemente difende nella seconda edizione della sua antologia da tutte le polemiche e gli attacchi ricevuti nel frattempo, contribuendo notevolmente ad una sua caratterizzazione *per difetto*. Eppure, nota l'autrice del saggio, non si insiste più, significativamente, su rivendicazioni o affermazioni rivolte al futuro: l'atteggiamento torna ad essere invece quello di un bilancio *a posteriori*, che non esclude che "nuevas situaciones arrastren otra vez la poesía hacia posturas esteticistas" (p. 139). Segue, infine, la ormai abituale analisi delle varie 'parti' che compongono l'antologia, questa volta con un'attenzione in più per quei componimenti in cui poesia e dichiarazione di poetica si fanno tutt'uno (cfr. il paragrafo "Metapoetiche", p. 152), nonché per le notevoli evoluzioni artistiche e di pensiero di alcuni poeti rappresentati nelle varie antologie considerate, a riprova, forse, della fluidità quasi evanescente del fenomeno della cosiddetta *poesia sociale*.

La trattazione qui presa in esame, nonostante fornisca una quantità considerevole di dati precisi e puntuali, non permette, in effetti, di dare un giudizio definitivo. È esistita la *poesia*

*social*? O come dice Carlos Barral è stata "un'invenzione di critici, editori ed antologisti" (p. 101.)? E ancora: era veramente la tendenza dominante in quegli anni? Ciononostante lo scrupoloso lavoro di Antonina Paba risulta, a mio avviso, uno strumento utilissimo, che fa luce sulla gran quantità di meccanismi coinvolti nell'espressione poetica e culturale di quegli anni, nonché sui motivi che causarono probabilmente la stessa ambiguità legata alla questione della *poesia sociale*. E ciò si deve soprattutto alla lucidità con la quale la studiosa traccia le tappe della diffusione di tale poesia, dando ragione della contingenza storico-sociale in cui prese forma.

Viviana Tonelli

José Ovejero, *Qué raros son los hombres*, Barcelona, Ediciones B, 2000, 234 pp.

*Come sono strani gli uomini* (trad. di Federica Frasca, Roma, Voland, 2003, 172 pp.) è la prima occasione d'incontro per i lettori italiani con la narrativa breve di José Ovejero, nato a Madrid nel 1958, che risiede a Bruxelles, dove ha lavorato a lungo come interprete e ora si dedica appieno alla letteratura. Stimato tra le voci emergenti del panorama spagnolo attuale, è autore di due raccolte di poesie, *Biografía del explorador* (Premio Ciudad de Irún 1993; Barcelona, Debolsillo, 2001) e *El estado de la nación* (Madrid, Visor, 2002), del volume di racconti *Cuentos para salvarnos todos* (Barcelona, Destino, 1996) e dei