

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

romanzi *Añoranza del héroe* (Destino, 1997; su questo romanzo ho scritto in "Spagna Contemporanea" n. 13 del 1998; nel 2002 è poi uscita un'edizione rivista, prefata da Rosa Montero, per Ediciones B), *Huir de Palermo* (Ediciones B, 1999) e *Un mal año para Miki* (Ediciones B, 2003). Ha pubblicato anche un bel libro di viaggio, *China para hipocondriacos* (Ediciones B, 1998), tradotto in italiano da Pino Cacucci per Feltrinelli Traveller nel 2000.

Il viaggio è una costante delle storie di Ovejero, quasi tutti i suoi protagonisti devono partire, spesso scappare, cercando cocciutamente, per amore o per forza, una dubitosa salvezza. Questo è il più statico dei suoi libri, anche se due racconti sono ambientati in Germania, dove l'autore ha vissuto per alcuni anni, e un altro a Cuba, dove si è recato per documentarsi sul nonno, alla cui epica vicenda è ispirato *Añoranza del héroe*. In questa raccolta, la discrepanza sta tra il dentro e fuori dei personaggi, tra la facciata (spesso impenetrabile) e quel che cela. Il tema diventa il moto impossibile, la fuga bloccata, lo sprofondare nel gorgo della crepa abissale tra apparenza socialmente esposta e realtà interiore gelosamente protetta. In tal senso sono "strani" gli uomini ritratti in queste storie.

Emblematica è la vicenda di *Aún estoy en Berlín. Y me estoy muriendo de miedo*, il cui protagonista, fanatico dell'ordine, si reca a Berlino per formalizzare il divorzio dalla moglie. Incapace di affrontare lei o i figli, passa la notte in bianco e gli dà vertigine l'idea che si muova il chiavistello, l'uni-

co congegno che lo protegge dall'esterno, mentre l'idea di scendere le scale gli provoca conati di vomito. Non ce la farà più a uscire dalla stanza d'hotel, sentendosi ormai privo di spiegazioni di fronte al mondo. Nel suo delirio, ricorda una scena dell'infanzia: il pianto causatogli dalla vista di un barattolo brulicante di esche vive. S'alzò nel cuore della notte, avvolse uno per uno i vermi in pezzetti di carta e li infilò nel congelatore. Il mattino dopo, si mise a giocare, distendendoli in bell'ordine sul tavolo. All'improvviso entrò in cucina la madre, e le si disegnò una smorfia di disgusto sulle labbra. Il bimbo si rese conto che era diventata un'estranea: "Y yo no era el hijo de aquella mujer que me observaba espantada. Hice un intento de devolvernos a nuestra relación habitual: extendí hacia la mujer la palma de la mano, sobre la cual había colocado una fila de lombrices ordenadas de mayor a menor. Para que comprendiese lo que estaba haciendo. La mujer los contempló un instante, restregó sus propias manos contra el camión, como para limpiarlas de una suciedad invisible, y salió de la cocina sin decir una palabra" (pp. 121-122).

In *El premio*, un funzionario culturale dell'establishment, per vendicarsi di un compagno di gioventù ed ex amante della moglie, rimasto scrittore puro, pensa di negargli il premio letterario del quale è giurato, ma poi, ben più subdolamente, glielo fa invece assegnare, per vederlo piegarsi davanti al potere e sorridere al ministro. Colpire il dentro è ben più devastante che colpire il fuori.

I protagonisti di Ovejero non ce la fanno a sostenere la maschera. Così, la spogliarellista volontaria di *Stripper*, che si esibisce sul bancone di un bar davanti a un gruppo di tifosi prima della partita, fa crollare l'entusiasmo in imbarazzo quando il suo prosperoso seno si svela ricoperto di bruciature di sigarette. In *Los conquistadores*, la cameriera mulatta di uno sperduto alberghetto cubano non regge, in un contesto deprimente e lurido, la parte dell'oggetto sessuale. E in *El peso de las horas*, una donna riesce a liberarsi dall'incubo delle telefonate sconce di un maniaco solo per percepire subito dopo quella stramberia come la sua ultima avventura, cui seguiranno "el desmoronarse de su existencia, la desintegración de su imprescindible orden" e la perenne solitudine in compagnia del marito (p. 62).

I rapporti di coppia sono ovviamente campo privilegiato di queste contraddizioni. In *Qué raros son los hombres*, una quarantenne disinibita non riesce a gestire uno straniero invitato a casa, che finisce nel suo letto, ma a guardare la TV. In *Las penas del infierno*, il "tedioso limbo" di un matrimonio consunto è descritto in modo incisivo: "Yo creía que ahí estaba el infierno: en el salón de mi casa, donde cada noche purgamos su madre y yo la misma pena, la de soportarnos mutuamente, la de odiar meticulosamente nuestros rasgos, nuestros movimientos, nuestras palabras. La pena eterna de hallarnos hundidos en ese pozo no de fuego, sino de hastío, sabiendo que nunca tendremos suficientes energías para intentar salir de él. Ni energías, ni

dinero. [...] Entonces es como si viviésemos en dos peceras puestas una al lado de la otra. Nos limitamos a vigilar nuestros desplazamientos y boquear parsimoniosamente; a veces avanzamos en paralelo, costado con costado, a veces en direcciones opuestas, a veces nos aproximamos tanto que parece que vamos a chocar; pero el cristal sigue ahí. (pp. 164-170). Ma per il protagonista c'è di peggio, il vero inferno è fuori. Ogni sabato esce e, dopo aver falsamente cercato di evitare il locale a cui è invece irresistibilmente diretto, entra nel *peep-show* dove l'amata figlia unica, che vive con loro, balla nuda.

In *Los años en Venusberg* c'è un avvio più positivo, una coppia che riesce a scambiarsi qualcosa, per la quale lo stare insieme è "una costumbre sin sabor a rutina" (p. 212). Ma ben presto il rapporto cede, si sfilaccia. Lui perde la propria galleria d'arte e diventa abulico. Lei aspetta pazientemente che si produca un cambiamento nell'uomo, al quale però importa soltanto un periodo in cui entrambi avevano vissuto a Bonn, lui adolescente e lei bambina. Ingrandisce le foto di quell'epoca e gli sembra di riconoscersi in un profilo sfocato sullo sfondo di una di esse. Così la sera i due tornano sempre "a Venusberg, a aquellos años en que acaso nuestras miradas llegaron a cruzarse, a aquellos años que, al parecer, fueron tan felices" (p. 231). Questo racconto contiene un accenno alla poetica dell'autore, nel commento a una mostra di "Arte immaculado": sono quadri del protagonista (che però non li firma)

con una superficie monocromatica irregolare, attraversata dall'alto in basso da un'unica linea dritta di un altro colore. Avvicinandosi molto alle tele, si distingue, "en una esquina y apenas visibles por debajo de la superficie pastosa, algún fragmento de noticia" d'attualità. Ciò viene interpretato come "una crítica a un arte centrado tan sólo en la estética, bajo cuya pintura inmaculada se olvidaban realidades dolorosas" (p. 203).

Ovejero ripete nelle interviste che per lui "la literatura es la voz de nuestra sombra". Nei testi di *Qué raros son los hombres*, servendosi di uno stile piano che contrasta con le trame tormentate e persino angosciose e combinando acida ironia e intuito psicologico, dà prova della sua volontà di riflettere tratti nascosti e inconfessabili dell'esistenza, tra minimalismo ed esistenzialismo. Sono storie di svuotamento e di incomunicabilità: l'intimo fuoriesce in un contatto sporco, simboleggiato dal ricorrente vomitare. Tra il dentro e il fuori, tra il volto e l'anima, tra una persona e l'altra qualcosa è intasato e nessun idraulico ci può fare nulla. I vasi non sono più comunicanti.

Danilo Manera

Ute Heinemann, *Novel·la entre dues llengües: el dilema català o castellà.*, Kassel, Reichenberger, 1996, 122 pp.

Ute Heinemann presenta nella collezione diretta da Eva Reichenberg e Rosa Ribas una versione ampliata e tradotta in catalano della sua tesi di lau-

rea, discussa presso l'Università di Francoforte nel 1992. La filologa affronta la questione della scrittura letteraria in un contesto socio-culturale bilingue, la Catalogna contemporanea. Il testo si inserisce all'interno di un dibattito particolarmente vivo nell'ultimo ventennio in Spagna, che ha visto il coinvolgimento di numerosi esponenti della cultura iberica, soprattutto catalana: al centro della discussione si trova l'opzione linguistica, in una regione bilingue, tra il catalano, idioma relegato spesso a funzioni private dopo la repressione del periodo franchista, e il castigliano, l'idioma prestigioso, di ampia diffusione.

Lo studio della Heinemann si propone di verificare in che modo l'eterogeneità linguistica presente in Catalogna, e in particolare a Barcellona, si rifletta nella letteratura. La sua analisi prende le mosse da una rapida panoramica sull'uso delle lingue straniere nella letteratura in relazione con la realtà linguistica della società corrispondente e l'esperienza personale dell'autore, per soffermarsi successivamente sulla questione della scelta linguistica in Catalogna, esemplificata anche attraverso un excursus storico sulla repressione del catalano nel secolo scorso, sulle relative conseguenze e sulla situazione attuale. La sezione più importante del testo occupa il terzo capitolo, dedicato all'analisi approfondita di alcune opere di due autori catalani che hanno scelto il castigliano come lingua letteraria: Juan Marsé e Andreu Martín. L'autrice afferma che la sua intenzione è di verificare se gli scrittori catalani che hanno