

Recupero delle forme tradizionali nella poesia spagnola contemporanea: Javier Egea e Luis García Montero

Elisa SARTOR
Università degli Studi di Verona

Abstract

The article focuses on the different approach to traditional poetic forms displayed by two of the founding members of the Granada movement “La otra sentimentalidad”, that is Javier Egea (1952-1999) and Luis García Montero (1952). The textual analysis carried out in the essay reveals the radically different attitude shown by the two poets: whereas Egea is respectful of the aesthetic intentions of the original poetry, Montero is clearly parodic, despite the affinity of intents and purposes that the two shared in the early 80s.

Resumen

L'articolo esplora due diverse modalità di recuperare la tradizione in alcuni componimenti di Javier Egea (1952-1999) e Luis García Montero (1952), poeti della corrente granadina “La otra sentimentalidad”. Nonostante la comunanza di intenti che li avvicinava nei primi anni 80, la disamina dei testi rivela nei due autori un approccio radicalmente divergente: rispettoso delle finalità estetiche dell'originale in Egea e parodico, invece, in Montero.

1. “LA OTRA SENTIMENTALIDAD”

L'obiettivo di questo articolo è quello di mettere a confronto la modalità di relazionarsi alla tradizione di due poeti, Javier Egea (1952-1999) e Luis García Montero (1958), i quali nella Granada di inizio anni '80 condivisero riflessioni teoriche e pratiche poetiche dando vita, assieme ad Álvaro Salvador (1952), a un originale movimento che si riproponeva di rinnovare il panorama lirico nazionale: “La otra sentimentalidad”¹.

¹ Per approfondire le tematiche relative a “La otra sentimentalidad” rimandiamo allo studio di Sultana Whanón (Whanón, 2003) e all'antologia curata da Francisco Díaz de Castro (Díaz de Castro, 2003), nella quale si raccolgono testi non solo dei tre firmatari del manifesto *La otra sentimentalidad* (Egea; García Montero; Salvador, 1983), ma anche del cosiddetto gruppo allargato, composto da Inmaculada

I tre poeti firmatari del manifesto *La otra sentimentalidad* (Egea; García Montero; Salvador, 1983) intendevano essere fautori di un cambiamento che portasse nuova linfa alla poesia impegnata – estenuatasi sul finire degli anni ‘60 e demolita programmaticamente da José María Castellet nel suo prologo a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) – senza però scadere nello stile panflettistico della poesia sociale più epigonica e senza rinunciare all’esigenza estetica di un discorso e di un linguaggio quotidiani apparentemente semplici, ma in realtà frutto di una riflessione riccamente elaborata.

Partendo da solidi presupposti di critica marxista, sviluppata a Granada da Juan Carlos Rodríguez (Rodríguez, 1974), discepolo di Louis Althusser nonché maestro e amico di Salvador, Egea e Montero, i tre autori fecero confluire nella loro proposta due ambiti di ricerca. In primo luogo, una lettura attenta di Antonio Machado, in special modo delle prose del *Juan de Mairena* (“Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre”; Machado, 1988: 1957), stimolò la discussione attorno alla transitorietà dei sentimenti e alla necessità di ripensarli e sostituirli con altri che fossero più consoni ai tempi. Ne consegue che per gli autori de “La otra sentimentalidad” l’impegno civile e politico potesse essere veicolato anche dalla poesia erotica, e non più solo da un tipo di poesia sociale o di protesta – sempre che, beninteso, il sentimento soggiacente alla poesia amorosa fosse ripensato in un’ottica nuova (egualitaria e solidale, e non più patriarcale, ad esempio) (Egea; García Montero; Salvador, 1983: 22-23; Whanón, 2003: 496). Il secondo contributo proviene invece dalla lezione di Jaime Gil de Biedma² e, in particolare, dalla consapevolezza della finzionalità del personaggio poetico, come dichiara Montero nella sezione di manifesto da lui elaborata:

En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: “Detrás de cada poesía hay un embuste”. Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, *El juego de hacer versos*. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria (Egea; García Montero; Salvador, 1983: 14).

Paradossalmente, fu proprio l’enfasi data a quest’ultimo aspetto a partire dalla seconda metà degli anni ‘80 a propiziare il dissolversi de “La otra sentimentalidad” nell’alveo più ampio de la *poesía de la experiencia*, come ben rileva Whanón (2003: 496).

Mengíbar, Teresa Gómez, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán e Benjamín Prado. Per una visione più ampia della letteratura di area granadina e per notizie bio-bibliografiche sui singoli autori si rinvia a: Soria Olmedo, 2000; per una lettura critica delle opere di Salvador e Egea: Romano, 2009; per uno studio monografico su García Montero: González-Badía Fraga, 2005.

² Incidentalmente, lo stesso Jaime Gil de Biedma fu tra i fautori di un recupero delle forme e dei generi della tradizione, tra cui la *sextina* e la *albada* rispettivamente: ne sono un esempio “Apología y petición” (*Personas*, 80-81) e “Albada” (*Personas*, 84-85). Tra gli studi più recenti che esaminano questo aspetto dell’opera del catalano segnaliamo “Jaime Gil de Biedma y la tradición: reescrituras y relecturas en la poesía del «medio siglo»” (Leuci, 2010), a cui rimandiamo per un approfondimento sulle modalità in cui Biedma rielabora e rinnova il metro e le forme ereditate (*redondilla, romance, octava real* ecc.).

Per quanto riguarda la cronologia de “La otra sentimentalidad”, si possono indicare gli estremi del 1980, anno in cui il gruppo iniziò a riunirsi in modo continuativo, sebbene il processo di elaborazione teorica e di ricerca poetica fosse iniziato prima (Salvador, 2004: 9-10), e il 1987, data di pubblicazione di *1917 versos*, antologia nel cui prologo Benjamín Prado (Egea *et. al.*, 1987: 5-9) rende evidente lo slittamento verso la finzionalità del soggetto poetico a scapito della lettura machadiana dei sentimenti, che passa quindi in secondo piano. Per le principali sillogi prodotte nell’arco temporale de “La otra sentimentalidad” da Javier Egea e Luis García Montero, i due autori di cui metteremo a confronto il personale approccio alla tradizione, rimandiamo alle monografie e agli interventi critici fin qui segnalati.

Quello che ci preme sottolineare è invece l’ambiente di sperimentazione comune che caratterizzò gli anni centrali del progetto de “La otra sentimentalidad”: ne è una dimostrazione il fatto che nel 1982 Álvaro Salvador e Luis García Montero presentarono al concorso Premio Ciudad de Melilla *Tristia*, una silloge composta a quattro mani con lo pseudonimo Álvaro Montero, ottenendo la menzione riservata ai finalisti. Il 1982 fu l’anno in cui la “La otra sentimentalidad” raggiunse una forte visibilità a livello nazionale grazie al riconoscimento critico testimoniato da numerosi premi letterari (Albornoz, 1999: 20): oltre al già citato Premio Ciudad de Melilla, Luis García Montero vince il Premio Adonáis per *El jardín extranjero*, e Javier Egea riceve il Premio Juan Ramón Jiménez per *Paseo de los tristes* e il Premio Provincia de León per *Tropo mare*.

Nello stesso anno inizia il sodalizio letterario con Rafael Alberti che, in visita alla città, ricevette oltre all’omaggio ufficiale delle autorità anche un giocoso *homenaje al mogollón* offertogli da Egea e Montero nel bar La Tertulia, sulla scia dell’illustre *homenaje al alimón* tributato a Rubén Darío da Pablo Neruda e Federico García Lorca. L’omaggio rappresenta un interessante esempio di riscrittura a quattro mani di un testo appartenente alla tradizione da parte di Egea e Montero.

Neruda: Señoras...

Lorca: y Señores: Existe en la fiesta de los toros una suerte llamada “toreo al alimón” en que dos toreros hurtan su cuerpo al toro cogidos de la misma capa.

[...]

N.: ¿Dónde está, en Buenos Aires, la plaza de Rubén Darío?

L.: ¿Dónde está la estatua de Rubén Darío?

N.: El amaba los parques. ¿Dónde está el parque Rubén Darío?

L.: ¿Dónde está la tienda de rosas de Rubén Darío?

N.: ¿Dónde está el manzano y la manzana Rubén Darío?

L.: ¿Dónde está la mano cortada de Rubén Darío?

N.: ¿Dónde está el aceite, la resina, el cisne Rubén Darío? (*Discurso*, 1226-1227).

[Javier Egea] – Señoras...

[Luis García Montero] – y señores: existe en la fiesta de los toros una suerte llamada “toreo al mogollón”, en la que una muchedumbre de poetas cogidos del mismo capotillo rojo hurtan sus cuerpos a la embestida de...

J. – la luz sin afeitar de la poesía.

[...]

- L. – ¿Pero dónde estaban las plazas de Rafael Alberti?
 J. – ¿Dónde los gatos romanos de Alberti?
 L. – ¿Dónde las rosas con orugas de Rafael Alberti?
 J. – ¿Dónde el verte y el no verte de Alberti?
 L. – ¿Dónde el clavel y dónde la espada de Alberti?
 J. – ¿Dónde los ángeles canallas de Alberti?
 L. – ¿Dónde la blusa azul de ultramar de Alberti?
 J. – ¿Dónde sus mares? (*Manifiesto*, 21, 32-33).

Il testo scritto da Egea e Montero è assai più ricco di quello che la citazione lascia supporre: infatti, pur scorrendo parallelo all'originale offre divertenti incursioni nel repertorio albertiano. Inoltre, contiene due sonetti con *estrambote* di stampo burlesco dissimulati all'interno del discorso pronunciato all'*alimón* (*Manifiesto*, 27-28; 29-31)³.

L'amicizia tra Alberti e i poeti granadini si consolidò negli anni successivi, essendo molti i punti di contatto tra la sua figura e il gruppo de "La otra sentimentalidad", che non solo nutrì sempre una profonda stima per il gaditano e la sua postura etica, ma sentì anche una profonda vicinanza estetica alla sua opera⁴. Come nota conclusiva, vale la pena di ricordare una collaborazione tra Alberti e Egea poco conosciuta ma pertinente alla nostra indagine, che mette in rilievo ancora una volta la propensione di Egea per la tradizione classica, mediata dalla figura dell'amico e mentore Alberti: si tratta di un'antologia di poesie di Góngora la cui selezione e prologo furono curati rispettivamente da Egea e Alberti (Góngora, 1986).

2. JAVIER EGEEA

Il primo dei due esempi di rilettura della tradizione che commenteremo risale al 1984: si tratta di "Coplas de Carmen Romero", un componimento pubblicato nella rivista locale *Granada en mano*, nel quale la voce poetica si rivolge alla consorte dell'allora primo ministro spagnolo, Felipe González, interpellandola nel ruolo di mediatrice, affinché interceda presso il marito:

Diselo, Carmen Romero,
 dile que estamos aquí,
 que él parece estar allí
 y es aquí donde lo espero.
 Dile que ningún obrero
 entiende que un presidente

³ Un'analisi approfondita de *El manifiesto albertista – plaquette* che, oltre all'omaggio letto da Egea e Montero, contiene anche una "Bienvenida Marinera" di Álvaro Salvador (*Manifiesto*, 7-14) e una "Despedida Picassiana" (*Manifiesto*, 35-43) di Antonio Sánchez Trigueros – per la sua ricchezza e complessità di referenze intertestuali meriterebbe uno spazio ben maggiore di quello che possiamo dedicare nella sezione introduttiva del presente studio.

⁴ È opportuno ricordare la tesi di dottorato di Luis García Montero, diretta da Juan Carlos Rodríguez e discussa nel 1986, verteva sull'opera del gaditano (*La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti*), di cui Montero, inoltre, curò l'edizione per la casa editrice Aguilar (1988).

mande guardias a su gente
 en vez de mandar trabajo,
 dile que va cuesta abajo
 frente a la Cuesta de Enero,
 díselo, Carmen Romero.

Dile que están encendidos
 los faros de un pueblo oscuro,
 dile que mire al futuro,
 no a los Estados Unidos.
 Dile que estamos perdidos
 en medio del Capital,
 que una rosa sin rosal
 naufraga en las oficinas.
 Dile que por las esquinas
 anda el sueño prisionero,
 díselo, Carmen Romero.

Dile tú, Primera Dama,
 cuando hagas su equipaje,
 que a veces también viaje
 por los campos de Ketama.
 Y dile, cuando la cama
 anula la presidencia
 y el amor dicta sentencia
 contra todos los misiles,
 que aún florecen a miles
 banderas del sueño obrero.
 Díselo, Carmen Romero (*Carmen Romero*).

Una prima lettura rivela il modello soggiacente alle “Coplas” di Egea, le celeberrime “Coplas de la Panadera”, composte da un autore anonimo dopo la Battaglia di Olmedo (1445); come è noto, l'autore offre una narrazione satirica della battaglia, nella quale i protagonisti storici dell'evento vengo ridicolizzati per il loro comportamento codardo:

Panadera, soldadera
 que vendes pan de barato,
 cuéntanos algún rebato
 que te acotenció en la Vera.
Dí, Panadera.

Un miércoles que partiera
 el príncipe don Enrique
 a buscar algún buen pique
 para su espada ropera,
 saliera sin otra espera
 de Olmedo tan gran campaña
 que con muy fermosa maña
 al puesto se retrujera.

Dí, Panadera.

[...]

Por más seguro escogiera
 el obispo de Sigüenza
 estar, aunque con vergüenza,
 junto con la cobijera,
 mas tan gran pavor cogiera
 en ver fuir labradores
 que a los sus paños menores
 fue menester lavandera.
Di, Panadera (Panadera: 131-132, 133).

Il ritornello “Díselo, Carmen Romero” che chiude ognuna delle tre strofe di Egea rimanda a quel “Di, Panadera” che, con analoga funzione, sigilla la *copla de arte menor* determinandone la rima in *-era* nei versi esterni di ciascuna delle due *redondillas* giustapposte che la compongono.

Per quanto riguarda la metrica delle “Coplas de Carmen Romero” la questione è più complessa ed è utile citare a questo proposito il secondo paradigma che sicuramente ebbe un peso determinante nella scelta del metro da parte di Egea. Ci riferiamo a “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street” di Rafael Alberti, contenuto in *De un momento a otro (Poesía e historia) [1934-1938]*, raccolta centrale nella riflessione dei poeti de “La otra sentimenatlidad” nei primi anni ‘80⁵. Riproduciamo di seguito la prima delle sei strofe delle “Guajiras” albertiane:

Mi sangre es un yacimiento
 de emisiones petroleras,
 que por mis manos ligeras
 circulan sin miramiento.
 Yo soy al tanto por ciento
 de un crédito hipotecario,
 la lumbre del sol bancario
 resumido en mi corbata,
 que es una mina de plata
 al cuello de un millonario (*Guajiras: 642*).

Lo schema metrico è chiaramente quello della decima *espinela*, cioè *abba:accddc* con pausa tra il quarto e il quinto verso, come richiesto dalla precettistica classica⁶ (Quilis, 1988: 112; Domínguez Caparrós, 1993: 214; Navarro Tomás, 1995: 268-269). Ebbene, si tratta della stessa forma che utilizza Egea nelle sue *coplas*, rispettando finanche il punto fermo dopo il quarto verso, ma con uno scarto importante: la strofa egeiana è una *espinela* regolare fino al nono verso, mentre il decimo, che dovrebbe presentare una rima *c*, è sostituito da un ottonario in rima *a* costante in tutte le strofe, perché dettata dal ritornello “Díselo, Carmen Romero” che chiude la stanza come undicesimo verso. Egea nelle sue “Coplas” mette in atto lo stesso meccanismo

⁵ La familiarità di Egea con *De un momento a otro (Poesía e historia) [1934-1938]* è supportata da numerosi passaggi, specialmente in *Tropo mare* (1984), da cui emerge una lettura approfondita del libro di Alberti.

⁶ Per un'utilissima rassegna diacronica sulla decima *espinela* rimandiamo a: Micó, 2008.

presente nella “Panadera”, cioè un ritornello che chiude ogni strofa determinandone la rima.

La vicinanza con i modelli scelti non è solo metrica naturalmente, anche se questa stabilisce un richiamo intertestuale immediato sia con Alberti che con l'anonimo estensore della “Coplas de la Panadera”, riattivando una comunanza tematica di cui Egea era pienamente consapevole: da un lato, la denuncia del capitalismo rimanda alle “Guajiras”, dall'altra il tono burlesco evoca la “Panadera”. Gli elementi comuni con questo componimento sono molteplici, e finora non sono stati esaminati con sufficiente attenzione⁷. È opportuno segnalare, oltre al già menzionato ritornello e alla sua ricaduta sullo schema metrico, il fatto che la voce poetica si rivolge a una figura femminile come interlocutore privilegiato, invitandola a “dire”, o meglio: a intercedere, nel caso della sposa del premier, e a raccontare in qualità di testimone oculare della battaglia di Olmedo, nel caso dell'umile *panadera*.

Inoltre, la figura della *panadera* è assimilabile a una prostituta, come ben documenta Denise Filios (2003: 355):

The equivalence of the terms *panadera* and prostitute in the medieval and early modern periods has been well documented [...]. In the introductory stanza, the *panadera* is also called *soldadera* or camp-follower, providing bread and sexual services to the troops.

Risulta quindi particolarmente efficace sovrapporre il vocativo ‘Carmen Romero’ a *panadera*, essendo quest'ultimo fortemente connotato in senso sessuale: non solo si ribalta il ruolo della *primera dama* assimilandola a una panettiera ma la sua figura si contagia dell'insinuazione del meretricio, ambiguità rafforzata dall'essere ritratta in atteggiamenti di intimità con il marito (“...cuando la cama / anula la presidencia / y el amor dicta sentencia”). Se il modello tardomedievale era satirico nel suo intento di dileggiare il potere offrendo un racconto della Battaglia di Olmedo alternativo a quello ufficiale, che mettesse in luce la pusillanimità dell'aristocrazia attraverso la parodia, come ci ricorda Filios (2003: 361-362), altrettanto burlesche risultano le *coplas* di Egea, nelle quali l'inadeguatezza politica del primo ministro viene rimarcata attraverso la *petitio* alla consorte.

Il secondo esempio di rielaborazione di testi appartenenti alla tradizione consiste in una serie di tre *ovillejos* pubblicati nella silloge *Raro de luna* (1990), composti nel maggio del 1986. Come è noto, l'*ovillejo* consiste in un'unica strofa di dieci versi articolata in due parti: la prima è formata da tre ottonari interrogativi seguiti ciascuno da un *pie quebrado* tri- o tetrasillabo che ne riprende la rima; la seconda consiste in una quartina di ottonari con rima incrociata) il cui ultimo verso è costruito con i tre *pies quebrados* precedenti. Le due parti sono unite dalla rima dell'ultimo *pareado* di ottonario e *pie quebrado*, che è la stessa del primo e quarto verso della *redondilla* finale (Sartor,

⁷ Tra i pochi studiosi che si sono occupati delle “Coplas de Carmen Romero”, Eugenio Alemany Francés ha ravvisato una possibile parentela con il “Juan Panadero” di Rafael Alberti e con “Cuervo Ingenuo” de Javier Krahe piuttosto che con l'anonimo tardomedievale (Alemany Francés, 2002: 169-170).

2011: 106). Gli studiosi di metrica concordano nell'attribuire a Cervantes l'invenzione di questa particolarissima strofa (Quilis, 1988: 114; Navarro Tomás, 1995: 272; Domínguez Caparrós, 2002: 147-151), individuando nei versi cantati da Cardenio nel capitolo XXVII del *Quijote* il capostipite di questa fortunato genere⁸:

¿Quién menoscaba mis bienes?
 Desdenes.
 Y ¿quién aumenta mis duelos?
 Los celos.
 Y ¿quién prueba mi paciencia?
 Ausencia.
 De ese modo, en mi dolencia
 ningún remedio se alcanza,
 pues me matan la esperanza
 desdenes, celos y ausencia (*Quijote*, 329-330).

Il primo e il terzo *ovillejos* di Egea aderiscono allo schema cervantino, differenziandosi solo per l'assenza di punteggiatura, che comunque è una caratteristica della raccolta che li contiene, *Raro de luna*, di cui torneremo ad occuparci tra poco. Riproduciamo di seguito il primo:

¿Quién por húmedos peldaños?
 Extraños
 ¿Quién dormido en los rellanos?
 Arcanos
 ¿Quién muere en los altos fosos?
 Celosos

 Un eco gris sin reposo
 sube perdido a la cuna
 o se despeña en su luna
 extraño arcano celoso (*Raro de luna*, 367).

A nostro avviso è più interessante commentare il secondo *ovillejo* della serie, che presenta delle anomalie notevoli rispetto alla forma tradizionale:

Seguro que le esperaban
 Las altas

 Que le aguardaban celestes

⁸ Per ulteriori approfondimenti sulla storia dell'*ovillejo* tra le due sponde dell'Atlantico dal XVII secolo ai nostri giorni rimandiamo a: Alatorre, 1988; Alatorre, 1990; Sartor, 2011. Cogliamo l'occasione per aggiornare l'inventario che abbiamo abbozzato in altra sede degli *ovillejos* composti in anni recenti (Sartor, 2011) con un esempio di José María Micó pubblicato in *Verdades y milongas* (2002). L'*ovillejo* di Micó è oltremodo interessante poiché, oltre ad essere scritto in catalano, presenta un doppio ottonario nei versi interrogativi e la *redondilla* finale è sostituita da una sestina con rima *abbcbb*; inoltre, il verso che racchiude i tre *pies quebrados* è graficamente separato dalla sestina conclusiva e composto da un *pareado* in rima *aa* con essa (*Verdades*, 60).

Las sienes

Celestes y amuralladas
Del alba

Llamaron

Tembló la estrella del ático
Tan alto

Callaban

Siempre callaron
sus altas sienes sin alba (*Raro de luna*, 369).

Come si può notare, questo pseudo-*ovillejo* presenta delle caratteristiche che permettono di riconoscerlo come appartenente al genere: in primo luogo, la ripresa dei tre *pies quebrados* nell'ultimo verso e, in secondo luogo, l'alternanza di ottosillabo e ternario nei primi sei versi; si discosta però dal modello cervantino l'uso della rima nei *pareados* che, in questo caso, è assonante anziché consonante, e la struttura interrogativa, assente in Egea; ciò che cambia radicalmente, invece, è la *redondilla*, che viene smembrata e riassetata in uno schema 3/8/3/3/5/8 privo di rima e alquanto insolito.

Da un punto di vista stilistico è opportuno mettere in evidenza gli espedienti retorici utilizzati da Egea per bilanciare l'effetto disgregante causato dal processo di decostruzione a cui l'*ovillejo* è stato sottoposto: l'anadiplosi di "celestes" e l'assonanza tra "altas" e "alba" servono a rafforzare la coerenza sintattica della sequenza che dovrebbe essere interrogativa; allo stesso modo, l'allitterazione in "amurallada", "Llamaron", "estrella", "Callaban" e "callaron" a inizio e fine verso crea un percorso ritmico e fonico che sostituisce la rima assente tra l'ultimo *pareado* della serie con i versi esterni della *redondilla*, così come l'annominazione "callaban" / "callaron" è funzionale a rinsaldare la struttura nel suo insieme.

Le ragioni poetiche della scelta di alterare il modello ereditato, mantenendo però intatta la struttura che ne consente l'identificazione, sono riconducibile al carattere avanguardista che Egea decise di imprimere al libro *Raro de luna*. La silloge del 1990 infatti si contraddistingue per due esigenze estetiche apparentemente contraddittorie tra loro: da un lato, un ritorno alla poesia *cancioneril* e al verso minore, con la ripresa di forme desuete come l'*ovillejo*, il *romancillo* in settenari, i componimenti in quinari o le combinazioni inusuali (eneasillabi e bisillabi, per esempio); dall'altro un recupero delle Avanguardie, nella fattispecie del Surrealismo, intenzione ravvisabile nelle citazioni di versi di poeti francesi scelte per introdurre le tre parti del poemetto che dà il titolo all'opera (rispettivamente Louis Aragon, André Breton e Paul Éluard). Si tratta di un surrealismo controllato, che non sfocia nella scrittura automatica, ma che si accorda con l'atmosfera onirica, sonnambula, che Egea trasfonde nelle quattro sezioni della raccolta. La scelta di decostruire l'*ovillejo* esaminato si inserisce nel tentativo di scrittura di un libro neoavanguardista e risponde alla volontà di creare un effetto poetico

analogo, a nostro parere, all'esperienza visiva prodotta da un'opera d'arte surrealista o cubista.

Si noti come anche in questo caso Egea intervenga sul testo preso a modello solo da un punto di vista metrico, senza stravolgerne le finalità estetiche, esattamente come avviene nelle “Coplas de Carmen Romero”, il cui esito burlesco è dovuto all'intenzione satirica dell'autore delle “Colpas de la Panadera”, che il granadino rispetta e ricrea nella propria versione attualizzata.

3. LUIS GARCÍA MONTERO

È di tutt'altro tenore l'approccio di Luis García Montero, il quale, pur muovendo da un contesto simile, giunge a risultati diametralmente opposti. Il primo esempio che analizzeremo risale al 1983: si tratta delle “Coplas a la muerte de su colega”, una *puesta al día* in chiave parodica delle celeberrime “Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre”. Le *coplas* di Montero si pubblicarono in *Rimado de ciudad*⁹, un libro-disco frutto della collaborazione con il gruppo punk TNT, che ne realizzò la versione musicale.

Il componimento di Montero è più breve di quello manriqueano, essendo composto, infatti, di sole tredici strofe contro le quaranta del modello tardomedievale; ciò nonostante, ciascuna delle strofe di Montero è riconducibile tematicamente a una stanza (o gruppo di stanze) dell'originale in modo preciso. Vediamo subito un esempio:

Nuestras vidas son los sobres
que nos dan por trabajar,
que es el morir;
allí van todos los pobres
para dejarse explotar
y plusvalir;
 allí los grandes caudales
nos engañan con halagos
y los chicos,
que explotando son iguales
las suspensiones de pagos
y los ricos (*Poesía*, 638).

Si noti il gioco con l'originale

⁹ Il libro-disco è ormai introvabile. Le *coplas* di Montero furono pubblicate parzialmente nell'antologia manifesto *La otra sentimentalidad* (Egea; García Montero; Salvador, 1983: 65-67), per essere poi riprodotte integralmente nell'opera completa edita da Tusquets (*Poesía*, 637-643). La versione musicale delle *coplas* realizzata da TNT si può ascoltare su internet: <https://www.youtube.com/watch?v=QT0Su7znUPM> [31/12/2012]. La differenza con quella di Paco Ibañez che interpreta le *coplas* di Manrique durante il celebre concerto all'Olympia di Parigi non potrebbe essere più stridente: https://www.youtube.com/watch?v=xzhNOtMCxhw&playnext=1&list=PLP7qVP8qpd7Qe3iP3BV90bMeuQYjhrEdV&feature=results_video [31/12/2012].

Nuestras vidas son los ríos
 que van a dar en la mar,
 qu'es el morir;
 allí van los señoríos
 derechos a se acabar
 e consumir;
 allí los ríos caudales,
 allí los otros medianos
 e más chicos,
 e llegados, son iguales
 los que viven por sus manos
 e los ricos (*Manrique*, 254).

In modo simile, si possono tracciare dei paralleli esatti, ma al tempo stesso divergenti, per quanto riguarda il *topos* dell'*ubi sunt* in Manrique (“¿Qué se hizo el rey Don Joan? / Los Infantes d’Aragón, / ¿qué se hizieron?”, *Manrique*, 259) e Montero (“¿Qué se hizo Marilyn? / Aquellos Beatles de antaño, / qué se hicieron?”, *Poesía*, 639), così come la statura morale del personaggio compianto: è infatti sufficiente comparare questi versi di Manrique

Non dexó grandes tesoros,
 ni alcançó muchas riquezas
 ni baxillas;
 mas fizo guerra a los moros,
 ganando en su fortalezas
 en sus villas¹⁰ (*Manrique*, 264)

con i corrispondenti di Montero

No dejó ningún tesoro,
 dos jeringas en el suelo
 sin sentido,
 su navaja en deterioro,
 su gabán de terciopelo
 descosido (*Poesía*, 642)

per rendersi conto che il *colega* era un malavitoso eroinomane e alcolizzato (“empapado de ginebra / esperando que la muerte / lo besara, *Poesía*, 641). Siamo di fronte a un capovolgimento totale dei valori che impregnano le *coplas* di Jorge Manrique: il componimento di García Montero è tanto leggero quanto quello è grave, tanto futile quanto quello è serio (“Y los tunos, los toreros, / las cantantes de revista / en el

¹⁰ È interessante notare che le azioni belliche di Rodrigo Manrique, il padre di Jorge Manrique, sono state descritte anche dall’anonimo estensore delle “Coplas de la Panadera”, ovviamente con tutt’altra valutazione: “Con lengua brava y parlera / y el corazón de alferñique / el comendador Manrique / escogió bestia ligera, / y dio tan gran correrdera / fuyendo muy a deshora / que seis leguas en una hora / dexó tras sí la barrera. *Di, Panadera?*” (*Panadera*, 134).

olvido; / las folklóricas primero, / el marqués y la corista /¿dónde han ido?”, *Poesía*, 639).

Si tratta di un caso evidente di *pastiche*, in cui la finalità parodica dell’autore ci permette di parlare di un atteggiamento volutamente dissacrante; è opportuno notare, inoltre, la mescolanza dei registri messa in atto da Montero: il tragico e il comico si fondono tra di loro nelle “Coplas a la muerte de su colega”, così come la cultura cosiddetta “alta” (le *coplas* di Manrique) si intreccia con la cultura pop, in questo caso punk addirittura, del gruppo musicale TNT¹¹.

Infine, segnaliamo che Montero rispetta scrupolosamente lo schema metrico delle *coplas* di Manrique: ciascuna strofa è composta da una doppia *sextilla* di ottonari con *pies quebrados* quaternari e rima *abcabc:deded*¹², tanto nell’originale come nella versione recente. Del resto, anche nel secondo esempio che ci apprestiamo a commentare, il poeta granadino dà prova di grande attenzione alla forma del poema con il quale si misura, riservando invece al contenuto un trattamento ameno e disinvolto.

L’anno successivo all’edizione del libro-disco Montero pubblica un ulteriore tributo a un poeta classico, la “Égloga de los dos rascacielos”¹³, un rifacimento della “Égloga primera” di Garcilaso: si tratta di una rilettura nella quale i due pastori, Salicio e Nemoroso, sono sostituiti da due grattacieli innamorati di una ragazza che, “negada más que piedra al sentimiento” (*Poesía*, 630), di notte lavora come cameriera in un bar nel piano seminterrato del primo e, di giorno, riposa nel suo appartamento all’ultimo piano del secondo.

L’incipit ricalca l’invocazione al *Virrey* di Napoli di Garcilaso, con l’importante differenza che Don Pedro de Toledo è sostituito da un interlocutore attuale, la cui occupazione non consiste ormai nella caccia, bensì nel lavoro salariato:

Lamentaban dos dulces rascacielos
la morena razón de su desgracia,
bajo el sol del invierno. Mi ciudad
escuchaba en su voz la ineficacia
de un amor que vencido por los celos
otorga duelo y quita libertad.
Tú, lector de esta Edad,
confundido en la masa,
que al regresar a casa

¹¹ A questo proposito sarebbe forse opportuno parlare di incursioni nel postmodernismo da parte di García Montero, sebbene la questione sia assai più complessa e sia da analizzare alla luce di molteplici fattori, quali la netta presa di posizione dell’autore in anni immediatamente successivi a favore di un ritorno alla *razón ilustrada* a scapito di una poetica neoavanguardista. Rimandiamo a: Bagué Quílez, 2006.

¹² In tondo riportiamo le rime del *pie quebrado*.

¹³ Il poemetto “Égloga de los dos rascacielos” si pubblicò nel 1984 nella collezione “Romper el Cerco”, edita dalla Librería Teoría di Granada. Nel 1990 fu ripubblicato da Hiperión. Nel 2006 venne incluso nel volume dell’opera completa che utilizziamo per tutte le citazioni nel presente articolo (*Poesía*, 629-635) e, più recentemente, è stato raccolto nell’antologia *Ropa de calle* (Cátedra, 2011). In tutte le edizioni il componimento è dedicato a Javier Egea “cómplice de estupor”.

del trabajo, sin ninguna ilusión,
 te detienes un punto en la estación
 del Metro, o tú que vuelves con la prensa,
 triste de corazón,
 en un sucio autobús sin recompensa (*Poesía*, 629).

Si noti inoltre come tutti i riferimenti alla natura, profusamente evocata da Garcilaso, siano stati scalzati da elementi urbani ed architettonici (“ciudad”, “Metro”, “prensa”, “autobús”, e più oltre “hierro, piedra, viga”, *Poesía*, 630).

Come già osservato per le “Coplas”, in alcuni passaggi il testo tende a scorrere parallelo a quello originale, creando un fitto intreccio di rimandi e citazioni, come si potrà osservare comparando questi versi pronunciati da Salicio

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
 y al encendido fuego en que me quemó
 más helada que nieve, Galatea! (*Egloga*, 37)

con quelli corrispondenti profferiti dal primo grattacielo

sufro la esclavitud de una princesa
 urbana, que las calles atraviesa
 más ligera que el viento,
 negada más que piedra al sentimiento (*Poesía*, 631).

Allo stesso modo l’inizio del lamento del secondo grattacielo riecheggia quello di Nemoroso:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
 árboles que os estáis mirando en ellas,
 verde prado de fresca sombra lleno,
 aves que aquí sembráis vuestras querellas
 hiedra que por los árboles caminas,
 torciendo el paso por su verde seno;
 yo me vi tan ajeno
 del grave mal que siento,
 que de puro contento
 con vuestra soledad me recreaba (*Egloga*, 43);

Teléfonos alertas,
 sirenas que la luz cruzáis veloces,
 letreros luminosos, altavoces,
 carteleras expertas
 que hacéis negocios y mentís ofertas,

yo que acudo al amigo,
 os pido que cumpláis la penitencia.
 Decidle que es más grave otra sentencia
 que hay un mayor castigo
 y ponédle mi caso por testigo (*Poesía*, 632).

Tra i due frammenti si stabilisce una corrispondenza pressoché esatta degli elementi nominati, naturali in Garcilaso (“aguas”, “árboles”, “prado”, “aves”, “hiedra” ecc.) e urbani in Montero (“teléfonos”, “sirenas”, “letreros”, “altavoces”, “carteleras”).

Per quanto riguarda la metrica, questo poemetto merita alcune considerazioni a parte: il metro della dedicatoria, come si può evincere dai versi riportati *supra* è la *silva*, che rispecchia fedelmente la scelta di Garcilaso; curiosamente, il lamento del primo e del secondo grattacielo sono composti utilizzando una strofa di ascendenza tassiana che non è però quella che si è fissata nella tradizione spagnola come *lira* (*aBabB*), bensì una sua variante (*aBBaA*)¹⁴. Il “Final” è invece costituito da tre ottave.

La “Égloga de los dos rascacielos” di Luis García Montero si configura dunque come una riscrittura sorretta da una metrica sorvegliatissima; nel contempo, introduce elementi ludici che operano una sovversione profonda del modello rinascimentale, trasformandolo in una parodia. L’operazione è in linea con quanto abbiamo osservato a proposito delle “Coplas a la muerte de su colega”: l’autore dimostra una chiara intenzionalità umoristica nel suo approccio al testo di Garcilaso e realizza, di fatto, un *pastiche* in cui si mescolano un linguaggio fatto di prosaica attualità (“vaqueros”, “tubería”, “detective”) e uno stile elevato (“Oh juvenil trofeo / esquivo sueño...” ecc.) che rispecchia quello dell’originale cinquecentesco.

4. CONCLUSIONE

Javier Egea e Luis García Montero condivisero un percorso di ricerca molto importante sia a livello personale che artistico durante gli ultimi anni della Transizione; nonostante la loro produzione poetica degli anni ‘80 sia scaturita da un *milieu* comune e da una estrema vicinanza di visione politica e letteraria, come dimostra il nuovo omaggio all’*alimón* reso a Rafael Alberti del 1982, il rispettivo approccio alla tradizione si è rivelato assolutamente divergente.

Da parte sua, Javier Egea ha dato prova di essere alquanto rispettoso dei modelli ereditati, rielaborandoli in direzione autonoma ma senza mutarne la finalità espressive, come risulta evidente dall’analisi delle “Coplas de Carmen Romero”, nelle quali il tono ludico, centrale nel modello quattrocentesco, è perfettamente preservato. L’intervento

¹⁴ Come è noto, la *lira* garcilasiana è una strofa di cinque endecasillabi e settenari con rima *aBabB* che deriva da una combinazione metrica usata da Bernardo Tasso nella “Loda de la vita pastorale” (*Rime II*, 273) e imitata da Garcilaso nella celebre “Ode ad Florem Gnidi” (Navarro Tomás, 208-209 n.). In Spagna la *lira* è stata in auge nel XVI secolo, grazie a poeti come San Juan de la Cruz e Fray Luis de León. Tuttavia, la combinazione *aBabB* non è l’unica impiegata dal Tasso, che nelle *Rime* offrì un vasto repertorio delle possibili varianti (Alonso, 1966: 611-618). Un’altra combinazione frequente è *abAbB*, usata in “Ad Apolline” (II-XCII) (*Rime I*, 211-212), “Oda amorosa (II-XCIV) (*Rime I*, 215-217), “Por lo Marchese del Vasto” (II-XCV) (*Rime I*, 218-220) e in numerosi altri componimenti; oppure *aBAbB* in “A Venere” (II-XCIX) (*Rime I*, 229-230) e *abBAa* in “Oda nel suo natale” (III-LII) (*Rime I*, 351-353). Nel XIX secolo un autore neoclassico come Andrés Bello impiegò una variante della *lira* (*ABabB*) nella sua ode “Al 18 de Septiembre” (Navarro Tomás, 310); inoltre, nel secolo appena conclusosi, José Bergamín compose una “Oda Horaciana (A imitación de Fray Luis de León)” le cui sei strofe presentano il seguente schema metrico: *aBABB*, *ababB*, *aBABB*, *aBaBB*, *aBaBB*, *abaBB* (*Hora última*, 38-39).

di Egea è più incisivo, semmai, a livello metrico; ne è un esempio lo pseudo-*ovillejo* di *Raro de luna*: attraverso la manipolazione della struttura formale, Egea cerca di ricreare la suggestione provocata da un'opera pittorica o scultorea del periodo delle Avanguardie, in tono con l'intenzione che informa e plasma l'intera silloge.

Luis García Montero, al contrario, manifesta un atteggiamento fortemente parodico: infatti, nei testi esaminati, è palese la volontà dell'autore di giocare con la tradizione sovvertendo i valori acquisiti (si pensi alle celebri *coplas* di Marique) e offrendo una rilettura completamente rovesciata rispetto all'originale. È evidente il processo di de-mitizzazione al quale Montero sottopone i suoi modelli, che vengono trasfigurati in un testo radicalmente altro rispetto all'originale: il risultato, paradossalmente, è un discorso che da un punto di vista strutturale procede parallelo al modello, ma in quanto a risignificazione è totalmente opposto a esso.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- (*Carmen Romero*) Javier Egea, “Coplas de Carmen Romero”, *Granada en mano*, 17, 1984, p. 14. Ripubblicato in Javier Egea *et. al*, *1917 versos*, Madrid: Vanguardia Obrera, 1987, p. 20.
- (*Discurso*) Federico García Lorca / Pablo Neruda, “Discurso al alimón”, in Federico García Lorca, *Obras completas*, edizione di Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1977 (1954), vol. I, pp. 1226-1228.
- (*Égloga*) Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edizione di Consuelo Burell, Madrid: Cátedra, 2008 (1985).
- (*Guajiras*) Rafael Alberti, “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street”, in *De un momento a otro (Poesía e historia) [1934-1938]*, *Obra completa*, edizione di Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988, vol. I, pp. 642-644.
- (*Hora última*) José Bergamín, *Poesía, VII. Hora última*, Madrid: Turner, 1984.
- (*Manifiesto*) Javier Egea / Luis García Montero, *El manifiesto albertista*, Granada: Cuadernos del Vigía, 2003. La *plaque* originale si pubblicò come: Javier Egea / Luis García Montero, *El manifiesto albertista*, Granada: Editorial Don Quijote, Los pliegos de Barataria, 1982.
- (*Manrique*) Jorge Manrique, “Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre”, in *Poesía de Cancionero*, edizione di Álvaro Alonso, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 253-268.
- (*Panadera*) Anon., “Coplas de la Panadera”, in Julio Rodríguez Puertolas (ed.), *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid: Castalia, 1981, pp. 131-147.

- (*Personas*) Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcellona: Seix Barral, 2011 (1982).
- (*Poesía*) Luis García Montero, *Poesía (1980-2005)*, Barcellona: Tusquets, 2006.
- (*Quijote*) Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edizione di Luis Andrés Murrillo, Madrid: Castalia, 2003 (1978), t. I.
- (*Raro de luna*) Javier, Egea, *Poesía completa. (Volumen I)*, edizione di José Luis Alcántara e Juan Antonio Hernández García, Madrid: Bartleby Editores, 2011.
- (*Rime I*) Bernardo Tasso, *Rime*, edizione di Domenico Chiodo, Torino: Edizioni Res, 1995, t. I.
- (*Rime II*) Bernardo Tasso, *Rime*, edizione di Domenico Chiodo, Torino: Edizioni Res, 1995, t. II.
- (*Verdades*) José María Micó, “Cuatro grafitos y un ovillejo”, in *Verdades y milongas*, Barcellona: DVD Ediciones, pp. 59-60.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ALATORRE, ANTONIO (1988): “Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*”, in López Grigera, Luisa; Redondo, Agustín (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, pp. 19-31.
- ALATORRE, ANTONIO (1990): “Perduración del “ovillejo cervantino”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2, pp. 643-674.
- ALBORNOZ, AURORA DE (1999): “Prólogo a la segunda edición. Relectura de *Paseo de los tristes*”, in Egea, Javier, *Paseo de los tristes*, Granada: Diputación Provincial de Granada, Colección Maillot Amarillo, pp. 17-22.
- ALEMANY FRANCÉS, EUGENIO (2002): “Coplas de Carmen Romero (1917 versos)”, in Egea, Javier, *Contra la soledad*, edizione di Pedro Ruiz Pérez, Barcellona, DVD Ediciones, pp. 169-172.
- ALONSO, DÁMASO (1966): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos (5ª edizione).
- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2006): *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso en el tercer milenio*, Valencia, Pre-textos.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (ed.) (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral.
- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO (2003): *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara – Vandalia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (1993): *Métrica española*, Madrid: Editorial Síntesis.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (2002): *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- EGEA, JAVIER / GARCÍA MONTERO, LUIS / SALVADOR, ÁLVARO (1983): *La otra sentimentalidad*, Granada: Editorial Don Quijote, Los pliegos de Barataria.
- EGEA, JAVIER *et. al* (1987): *1917 versos*, Madrid: Vanguardia Obrera.
- FILIOS, DENISE K. (2003): “Rewriting History in the «Coplas de la Panadera», *Hispanic Review*, LXXI, 3, pp. 345-363.

- GÓNGORA, LUIS DE (1986): *Antología poética*, edizione di Rafael Alberti e Javier Egea, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, CONCEPCIÓN (2005): *Siervos con sangre diferente. Relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero*, Granada: Universidad de Granada.
- LEUCI, VERÓNICA (2010), “Jaime Gil de Biedma y la tradición: reescrituras y relecturas en la poesía del «medio siglo»”, in *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario”*, Universidad Nacional de la Plata, 27-30 aprile 2010.
- MACHADO, ANTONIO (1988): *Juan de Mairena. Sentencias, donaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, edizione di Oreste Macrì, Madrid: Espasa Calpe, t. IV.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA (2008): “En los orígenes de la «espinela». Vida y muerte de una estrofa olvidada: la novena”, in *Las razones de los poetas. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*, Madrid: Gredos, pp. 73-86.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1995): *Métrica española*, Barcellona: Editorial Labor.
- QUILIS, ANTONIO (1988): *Métrica española*, Barcellona: Ariel.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal.
- ROMANO, MARCELA (2009): *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Mar de Plata: EUDEM.
- SALVADOR, ÁLVARO (2004): “Palabras previas”, in Peregrina, Elena, *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada: Diputación Provincial de Granada, Colección Maillot Amarillo, 9-11.
- SARTOR, ELISA (2011): “Variazioni sull'ovillejo. Da Cervantes a Javier Egea”, *Quaderni di Lingue*, 36, pp. 105-120.
- SORÍA OLMEDO, ANDRÉS (2000): *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Granada: Diputación de Granada.
- WHANÓN, SULTANA (2003): “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, in Morales Raya, Remedio (ed.), *Homenaje a la profesora M^a Dolores Tortosa Linde*, Granada: Universidad de Granada, pp. 493-510.