



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale Specialized Translation (classe LM – 94)

TESI DI LAUREA

in

Translation for the Publishing Industry (Spanish)

Il valore del tempo e delle cose contro l'etica dell'usa e getta.

Una forma de resistencia di Luis García Montero: proposta di traduzione.

RELATRICE

Gloria Bazzocchi

CANDIDATA

Silvia Rita Iannone

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

Terzo appello

Anno Accademico 2022/2023

*Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;
mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!*

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I - LUIS GARCÍA MONTERO: <i>UN POETA NECESARIO</i>	10
1.1. L'infanzia a Granada.....	11
1.2. Gli anni universitari.....	13
1.3. Gli anni di docenza all'università di Granada.....	17
1.4. Da Almudena Grandes ai giorni nostri.....	20
1.5. Lettura e ammirazione: le forze motrici della poesia.....	31
1.5.1. La <i>sombra</i> di Federico García Lorca.....	34
1.5.2. La lezione di Rafael Alberti.....	37
1.5.3. L'eredità di Antonio Machado.....	41
1.5.4. Altri maestri, dentro e fuori dai libri.....	42
1.6. <i>La otra sentimentalidad e la poesía de la experiencia</i>	43
1.7. La poetica di Luis García Montero.....	48
1.8. Intervista all'autore.....	50
CAPITOLO II - ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA: <i>Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)</i>	69
2.1. Genesi dell'opera.....	70
2.2. Genere di appartenenza.....	72
2.3. Struttura del testo.....	74
2.4. I dintorni del testo: gli elementi paratestuali.....	76
2.5. Aspetti contenutistici.....	81
2.6. Temi.....	98
2.7. Aspetti stilistici.....	101
CAPITOLO III - PROPOSTA DI TRADUZIONE	112
CAPITOLO IV - COMMENTO ALLA TRADUZIONE	163

4.1. Metodologia traduttiva	163
4.2. Sulla soglia del testo: proposta di traduzione del titolo	169
4.3. Problemi di traduzione	170
4.3.1. Aspetti stilistici.....	170
4.3.2. Aspetti lessicali	175
4.3.2.1. Fraseologia	181
4.3.2.2. Culturemi.....	183
4.3.2.3. Toponimi e antroponimi	186
4.3.3. Rimandi intertestuali	188
4.3.4. Aspetti morfosintattici.....	191
4.3.5. Aspetti grafici.....	192
CONCLUSIONI	194
ABSTRACT	197
RESUMEN.....	198
BIBLIOGRAFIA.....	199
SITOGRAFIA.....	205
DOCUMETARI E INTERVISTE A LUIS GARCÍA MONTERO.....	207

INTRODUZIONE

*Não tenho pressa. Pressa de quê?
Não têm pressa o sol e a lua: estão certos.
Ter pressa é crer que a gente passa adiante das pernas,
Ou que, dando um pulo, salta por cima da sombra.
Não; não tenho pressa.*

Fernando Pessoa

Il mestiere del tradurre insegna, tra le altre cose, ad avere un'andatura lenta e prudente. Insegna l'attesa. Rompe le cuciture del tempo, lo diluisce, lo rende materia flessibile, dissipa i suoi contorni e ne ribalta l'oggettività. E allora, come scrive Susanna Basso (2010), è inutile fare programmi e tentare di rispettare le proprie scadenze, poiché sono le pagine a scandire il tempo, come se fossero delle clessidre di parole. Di clessidre parla anche Luis García Montero, ritraendole come prigionieri di vetro che rinchiudono il tempo che cerca di fuggire, e le contrappone alle palle di vetro con paesaggi innevati, dove, invece, il tempo non fugge, è scandito dal lento cadere dei fiocchi di neve. Effettivamente, non cadono allo stesso modo un secondo di orologio e un fiocco di neve, e la dilatazione del tempo che s'impara traducendo ricorda proprio quella lentezza lì, che però fa fatica ad armonizzarsi con la frenesia di un mondo "sin espera", come direbbe Luis. Eppure, frastornati dal vortice della fretta, dovremmo trovare il modo di agitare la palla di vetro per fermarci, e ricordare la lezione sul tempo che il mestiere del tradurre insegna.

La genesi del presente elaborato risiede in questo modo di concepire il tempo che, sconvolto dalla vertigine della velocità, è tornato ad accordarsi con la mia indole, quando la mia relatrice, la professoressa Gloria Bazzocchi, già mia docente di traduzione dallo spagnolo all'italiano durante la Laurea triennale e di traduzione per l'editoria alla Laurea magistrale, mi ha proposto di incentrare la tesi su *Una forma de resistencia*, un libro in prosa di Luis García Montero, che parla proprio di tempo. Avevo già avuto modo di conoscere quest'opera durante il corso di traduzione editoriale della professoressa Bazzocchi, in cui era stato analizzato e tradotto uno dei racconti di questa bellissima raccolta, intitolato "La corbata de Alberti". Quell'esperienza letteraria e traduttiva, grazie anche a tutto il lavoro di preparazione alla traduzione, mi aveva permesso di avere il primo contatto con le opere di Luis García Montero, una delle figure più importanti del panorama letterario spagnolo, poeta pluripremiato, professore di letteratura spagnola all'università di Granada e, dal 2018, direttore dell'Istituto Cervantes. A distanza di poco più di un anno, rileggendo integralmente il libro, ho ritrovato il piacere provato all'epoca nell'imbattermi in una scrittura estremamente

espressiva, evocativa e poetica, ma ho anche avuto l'impressione che il testo riflettesse, inspiegabilmente, il mio stato emotivo. *Una forma de resistencia* è un libro dalla potenza incommensurabile, in cui il poeta, col pretesto di fare un inventario degli oggetti di uso quotidiano e apparentemente privi di importanza che abitano la sua casa e gravitano attorno alla sua vita, compie un atto di ribellione, un atto di resistenza, difendendo la memoria di fronte allo scorrere inesorabile del tempo. Mossa da una forte ammirazione per l'autore e sorpresa dalla profonda consonanza percepita col testo, ho quindi accolto il suggerimento della mia relatrice con molto entusiasmo, iniziando così un viaggio nei mondi e nelle voci di uno dei più importanti poeti spagnoli contemporanei.

Lo scorso novembre, inoltre, grazie a una borsa di studio messa a bando dal Dipartimento, ho avuto modo di trascorrere un periodo di ricerca in Spagna, in un primo momento a Madrid, e poi a Granada. Qui ho raccolto materiale bibliografico di approfondimento per l'elaborazione del lavoro di tesi e ho avuto l'enorme privilegio di conoscere di persona Luis García Montero. Credo di poter affermare, a distanza di qualche mese, che l'incontro con l'autore può facilmente collocarsi tra i momenti più profondi della mia vita. Del 7 dicembre, ricorderò per sempre l'insonnia della notte prima dell'intervista, il carico di aspettative accumulatosi nella mente, la pioggia minuta, insistente e sottile a increspare i miei capelli mentre raggiungevo con passo svelto l'Istituto Cervantes, la cordialità e la gentilezza con cui mi ha accolto Luis, la voce roca e tremolante con cui gli ho rivolto le prime domande, nonostante lui mi avesse messa a mio agio fin da subito. Più che un'intervista, è stata una conversazione molto densa, in un tempo sospeso, in cui, risposta dopo risposta, il suo universo interiore, che avevo cercato di comprendere nei due mesi precedenti, leggendolo e studiandolo attentamente, diventava sempre più vivido e reale. Sono uscita dall'Istituto Cervantes, così come dalla lettura di ogni suo libro, riconfortata, carica, e rassicurata che in un mondo sempre più approssimativo, sciatto e superficiale può esserci ancora speranza finché esistono poeti come lui.

Da un punto di vista strutturale, il presente elaborato si suddivide in quattro capitoli. Nel primo verrà presentata la figura di Luis García Montero, ripercorrendone biografia, poetica, traiettoria ed evoluzione letteraria, dall'esordio con il libro di poesie in prosa *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980) fino all'ultima raccolta di saggi *Más flexibles que el mar son las palabras* (2023). In questo capitolo, inoltre, verrà riportata anche l'intervista rilasciata dall'autore in occasione del nostro incontro a Madrid. Il secondo capitolo, invece, sarà dedicato all'analisi del testo di partenza: verranno esaminati gli elementi

paratestuali, il genere, lo stile e i temi trattati. Particolare importanza sarà riservata ai riferimenti intratestuali, intertestuali ed extralinguistici, che affiorano con frequenza in tutto il testo. Seguirà un terzo capitolo, in cui verrà proposta la traduzione di una parte del libro, nello specifico di ventisei racconti, ovvero metà dell'opera, composta in totale da cinquantadue racconti. Per la scelta dei capitoli da tradurre si è tenuto conto, in primo luogo, di quanto un testo fosse significativo per la comprensione dell'intera opera o delle intenzioni dell'autore, come nel caso del primo e dell'ultimo testo, e, in secondo luogo, del mio gusto personale. Nel quarto e ultimo capitolo, dedicato all'analisi e al commento alla traduzione, verranno presentate nel dettaglio le difficoltà riscontrate durante il processo traduttivo e, di conseguenza, le strategie adottate per un'adeguata resa in italiano.

CAPITOLO I

LUIS GARCÍA MONTERO: *UN POETA NECESARIO*

*La literatura, los libros, las palabras compartidas
suponen un esfuerzo por conservar una biografía,
por mantener el sueño y la memoria,
el relato humano en los tiempos veloces
de la mercantilización, del consumo efímero.*

Luis García Montero, *Las palabras rotas*

Nel 1998, in una nota biografica riportata nell'*Antología consultada de la poesía española 1968-1998*, pubblicata dalla casa editrice Visor per celebrare il numero 400 della Collezione di Poesia, Luis García Montero si presenta così:

Luis García Montero nació en Granada en 1958. Es profesor de Literatura Española en la Universidad de dicha ciudad, en la que se doctoró con una tesis sobre la época vanguardista de Rafael Alberti. Al principio de los años 80, bajo el magisterio del profesor marxista Juan Carlos Rodríguez, participó en el movimiento “La otra sentimentalidad”, grupo político y poético, a mitad de camino entre Antonio Machado y Louis Althusser, que reivindicó el carácter histórico de la intimidad. Por esta concepción de la lírica como reflexión moral se le suele incluir en la llamada “poesía de la experiencia”. Ha formado parte del consejo de redacción de las revistas *Olvidos de Granada*, *Renacimiento*, *Fin de siglo* y *Hélice*. Sus libros de poemas han recibido algunos premios: Federico García Lorca, Adonáis, Loewe y Nacional. (en Sarrión, Mainer, 1998: 661)

Queste poche righe ci consentono di comprendere all’istante che quando parliamo di Luis García Montero non parliamo solo di un poeta, anche se l’appellativo “poeta” è quello che meglio lo definisce, ma di una persona che “está pendiente del mundo”, ovvero una persona che vive a stretto contatto con la realtà che lo circonda e che crea un legame con la vita sociale della sua epoca per mezzo di plurime forme di espressione (e di azione).

In un racconto del libro *Una forma de resistencia*, l’autore granadino scrive “Debe resultar insoportable vivir las veinticuatro horas del día sometido a la misma condición, con la misma sotana o el mismo uniforme” (2016: 35) e, forse, in questa breve affermazione è racchiuso il senso profondo della sua poliedricità. Avido lettore, poeta pluripremiato, saggista, autore di prosa narrativa e di articoli letterari, personaggio politico e politicizzato, pupillo di Rafael Alberti e di Ángel González, marito di Almudena Grandes, professore di letteratura spagnola all’università di Granada e, dal 2018, direttore dell’Istituto Cervantes: García Montero non solo non ha mai fatto parte di un’unica categoria specifica, ma è anche sempre stato una

personalità dai diversi slanci creativi e dalle molteplici sfaccettature. In questo capitolo tratteremo dapprima un itinerario biografico del poeta e della sua opera, per poi passare a definire la sua evoluzione poetica e letteraria.

1.1. L'infanzia a Granada

Luis García Montero nasce il 4 dicembre del 1958, a Granada, in calle Lepanto, alle spalle di Plaza del Carmen, in un quartiere di vecchi palazzi e vicoli stretti, sulle sponde del fiume Genil. Figlio di Luis García López, tenente arruolato dal 1956 nella Compañía de Alta Montaña de Sierra Nevada¹, e di Elisa Montero Peña, maestra, è il primo di sei fratelli e vive la sua infanzia in una famiglia della classe media con velleità artistiche.

Del rapporto con la famiglia e dei momenti salienti della sua infanzia a Granada si riesce ad avere un quadro ben dettagliato grazie ai molteplici riferimenti alla sfera più intima e personale disseminati nelle diverse opere letterarie. Ad esempio, nella poesia “1958” di *Vista Cansada* (2008) l'autore descrive così i primissimi momenti della sua vita:

Nací muy de mañana
a finales de un año con olor a tranvía,
un olor amarillo
como las flores del jardín
que no tuvo la casa de mis padres.

Oppure, in *Las palabras rotas*:

Yo nací en Granada, una ciudad muy de provincias, abrazada por la vega al final de los años cincuenta. Soy el hermano mayor de una familia numerosa. Seis hijos, todos varones, criados en las alamedas del río Genil y en la vida callejera de un barrio sin coches en el que todo el mundo se conocía. (2019: 99)

Nel rievocare immagini della sua infanzia e nel raccontare aneddoti personali, vengono inevitabilmente a galla anche i tratti caratteristici del contesto storico in cui il piccolo Luis nasce e trascorre i primi anni di vita: sono gli anni successivi alla Guerra Civile, in cui si respira ancora una tristezza grigia a causa degli strascichi della guerra e il clima della dittatura. A Granada, nello specifico, negli anni Sessanta, aleggia un'atmosfera di staticità tipica delle città di provincia, ma la lunga tradizione rurale andalusa inizia pian piano ad

¹ Nel suo libro, *La casa del jacobino* (2003), nei vari frammenti autobiografici, Montero descrive la figura del padre come segue: “Mi padre llegó a Granada en 1956 destinado como teniente a la compañía de alta montaña de Sierra Nevada. Después de caminar todas las veredas y de escalar todos los picos de los Pirineos, decidió cambiar el Norte por las Nieves del Sur. Era uno de esos soldados que le daban color a los grandes Desfiles de la Victoria, cuando aparecían vestidos de un blanco pintoresco, en medio del uniforme caqui de los batallones de infantería, con los esqués y los bastones a la espalda” (109-110).

accogliere e a coesistere con la progressiva urbanizzazione. L'ambiente granadino, con gli eventi che lo hanno modificato e le grandi personalità che lo hanno abitato, diventa presto un "fértil húmus", per usare le parole del poeta José Luis Morante (2023: 18), in cui Montero coltiverà le sue passioni e da cui si farà ispirare.

All'età di quattro anni, nel 1962, inizia la sua formazione presso il collegio cattolico Dulce Nombre de María, gestito dai Padri Scolopi, dove proseguirà i suoi studi fino al 1976. Per la Granada dell'epoca, si trattava un'istituzione scolastica di grande prestigio e, infatti, anche questo luogo fa la sua comparsa in *Vista Cansada* (2008):

Los Padres Escolapios
fueron una gaviota en busca de su mar
y aletearon
durante trece años
en mi agua dormida.
[...]
Pero sería injusto
no recordar aquí
los ejercicios espirituales
en los que el Padre Iniesta nos recordó a Bertolt Brecht.

D'altronde, proprio durante questo percorso educativo, della durata di quattordici anni, insieme ai profondi cambiamenti in atto nella società spagnola del tempo, il giovane Luis cresce, matura, e comincia a sentire affiorare la passione per la letteratura, alimentata non solo dagli impulsi ricevuti all'interno dell'ambiente familiare, ma anche da alcuni episodi legati all'ambito scolastico e da professori che incrociano il suo cammino. In un'intervista rilasciata a Jesús Maraña (2015: 31), parla proprio di quanto questo percorso di crescita sia stato importante per la sua formazione e per il suo impegno sociale, civile e politico. Nello specifico, si riferisce a degli esercizi spirituali che, paradossalmente, lo portano, in seguito, ad allontanarsi dalla religione:

[...] en esos ejercicios espirituales de curas rojos yo me di cuenta de que los valores, las ideas o las creencias no son una cosa para tenerla los domingos por la mañana en misa y después dejarla colgada en el armario. [...] la importancia que para mí tuvo, por ejemplo, el padre Iniesta, un andalucista historiador de Blas Infante, durante unos ejercicios espirituales que a mí me marcaron, me abrieron los ojos y luego me introdujeron por un camino a través del cual paradójicamente, yo me distancié de la religión.

O ancora, in *Las palabras rotas* racconta di due momenti determinanti per quella che sarebbe diventata in seguito la sua profonda vocazione:

Dos profesores habían preparado el terreno para que mi rebeldía se acercase a las palabras compartidas más que a los sótanos sin luz y al cadáver de un

sueño en alta mar. Los maestros contagian, son adelantados de una herencia, mandatos que uno recibe y hace propios hasta que la inquietud y el saber se convierten en una vocación. Antonio Díaz bajó una mañana a clase un tocadiscos y puso canciones que Joan Manuel Serrat había compuesto con poemas de Antonio Machado. Manuel Jerez me prestó un libro de Blas de Otero. (2019: 105)

Oltre a essere particolarmente attratto dalla letteratura, da adolescente Luis si dedica anche all'equitazione. L'amore per i cavalli nel tempo libero viene stimolato dalla famiglia, infatti, è il padre a incoraggiarlo a partecipare alle competizioni della Real Sociedad Hípica de Granada² nel 1972.

1.2. Gli anni universitari

Ormai maggiorenne, nel 1976 si iscrive alla facoltà di Filologia Hispánica dell'università di Granada dove, come spiega nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016), inizia a coltivare rapporti con gente diversa rispetto a quella che frequentava durante le corse di cavalli:

Cuando yo entré en la universidad, empecé a establecer relaciones de amistad con gente que no solía ver en las fiestas del club hípico. Y allí conocí a un profesor fascinante, Juan Carlos Rodríguez, un maestro. Un maestro es quien te da no solo un empleo, sino también una vocación y un oficio. Y Juan Carlos marcó mi vida.

Nelle aule dell'ateneo granadino spicca la figura del professore di Letteratura Juan Carlos Rodríguez, da cui Luis e i suoi coetanei trarranno preziosi insegnamenti nel corso degli anni di formazione. Convinto sostenitore dei principi e postulati del filosofo marxista Althusser, Rodríguez è colui che instilla nel giovane Montero un fervente spirito di lotta sociale, tanto da suscitare in lui il desiderio di impegnarsi attivamente all'interno del Partito Comunista durante le prime elezioni democratiche. Inoltre, con le sue convinzioni sull'evoluzione della letteratura e le sue analisi critiche rispetto al mondo letterario, funge da ispirazione per la costruzione della base teorica del movimento poetico "La otra sentimentalidad", di cui lo stesso Luis farà parte insieme ad altri poeti e di cui parleremo più avanti.

L'inizio dell'università coincide con un momento in cui nella penisola iberica, dopo la morte di Franco, nel novembre del 1975, si respira un'aria di drastico cambiamento sociale: sono gli anni della Transición, durante i quali la Spagna si risveglia dal torpore della lunga dittatura. C'è una poesia, intitolata "La política", appartenente alla raccolta poetica *Completamente*

² "Institución antigua nacida en 1870 como club privado de la nobleza, con pistas en la vega, entre la ciudad y el municipio de Armilla". (Morante, 2023: 19)

viernes (1998), che descrive alla perfezione le sensazioni di quegli anni, che il poeta condivide con i suoi coetanei:

Recién matriculados en la universidad
todos éramos humo.
El humo de las aulas clandestinas,
el humo de los libros prestigiosos,
el humo de la noche y las hogueras
donde fuimos quemando el misal, los temores,
costumbres todavía de posguerra,
inviernos y políticos
que a través de los años habían fermentado
su falta de color
en los televisores.

Con la libertà ritrovata, nella Granada della fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta c'è lo stesso fermento culturale della capitale e, in poco tempo, proliferano gli slanci creativi: nascono movimenti studenteschi, si organizzano letture, concerti, rappresentazioni teatrali indipendenti, proiezioni di film, incontri e conferenze³. Più nel dettaglio, così descrive quegli anni Luis stesso, nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016):

Eran tiempos de Transición, tiempos de mucha politización, con un movimiento estudiantil muy fuerte y con la conciencia de que uno se compromete con una manera de pensar la vida. Eran años en los que separarse del franquismo no era simplemente huir de la policía: era también huir de maneras clericales de entender el amor, la sexualidad, lo que significaba ser hombre, lo que significaba ser mujer, lo que significaba tener oficio y mi vocación era la poesía.

Nel 1980, tra le altre cose, un argentino in fuga dalla dittatura, Horacio “Tato” Rébora apre a Granada un locale che presto diventa un luogo emblematico, il punto di riferimento per le menti più brillanti dell'epoca: La Tertulia. L'intenzione era quella di soddisfare una “‘necesidad’ que Granada estaba pidiendo a gritos”⁴. Nella caffetteria granadina, dunque, presto si incontrano intellettuali, musicisti, poeti, attori, giornalisti e amanti della cultura. È proprio qui che Montero, introdotto da Álvaro Salvador, suo professore universitario di Letteratura Ispano-americana, conosce molte delle persone che acquisiranno un ruolo fondamentale nella sua vita, tra cui Javier Egea, un altro dei propulsori de “La otra

³ “Granada era un activo foco cultural con iniciativas como *Colectivo 77*, o *Letras del Sur* en las que colaboran Antonio Jiménez Millán, Andrés Soria Olmedo, Justo Navarro, José Carlos Rosales, Vicente Sabido. Además, la universidad crea su aula de poesía e impulsa una colección que mantiene y edita el Premio Federico García Lorca”. (Morante, 2023: 21)

⁴ Cfr: https://www.granadahoy.com/ocio/Tertulia-recreara-anos-musica-poesia_0_323968188.html [Ultimo accesso: 17/01/2024]

sentimentalidad”, il musicista Joaquín Sabina, il pittore Juan Veda e Rafael Alberti, suo mentore per eccellenza.

Tralasciando ancora per poco l’analisi più approfondita di “La otra sentimentalidad”, che vedremo in una sezione dedicata, facciamo un breve salto temporale, tornando al 1979, quando Montero ottiene il Premio de Poesía Federico García Lorca per la raccolta d’esordio *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, che verrà pubblicata nel 1980. Questa prima opera è composta da brevi poesie in prosa ispirate al mondo dei romanzi polizieschi, un genere a cui Luis si avvicina grazie a un altro professore universitario, José Ignacio Moreno Olmedo, che gli suggerisce il titolo. Un titolo che strizza l’occhio alla celebre opera di Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, come lo stesso Montero precisa in un’intervista del 2008 a *El Español*:

Por admiración a *Poeta en Nueva York* y por desconfianza en el capitalismo, compuse versos sobre el paisaje de una arquitectura agresiva, en la que un detective privado, perdedor y solitario, se enfrentaba a la policía corrupta⁵.

Le poesie in prosa della raccolta, suddivise in quattro sezioni e caratterizzate da epigrafi tratte dai romanzi polizieschi di Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross MacDonald o Horace McCoy, sono dense di immagini oniriche, per riprendere le parole di Miguel Ángel García (in García Montero, 2002a: 79)⁶, che ruotano attorno al tema della morte, generalmente violenta. Il paesaggio urbano di New York non fa soltanto da sfondo, ma si trasforma, a poco a poco in protagonista, condannando il personaggio principale, il personaggio poetico, a un ruolo marginale, quindi, alla solitudine. A questo proposito, nella raccolta *Además*, che comprende diverse sue poesie sparse, García Montero, più tardi, scriverà: “Apoyado en citas de la novela negra, escribí poemas en prosa con la intención de reflejar la violencia de la gran ciudad, la marca de soledad que todos llevamos dentro” (1994: 15).

E sempre nell’intervista rilasciata nel 2008 a *El Español*, riassume così:

un libro vanguardista y disciplinado, propio del estudiante que acababa su carrera en medio de las agitaciones de la política, cuando hasta ser un empollón significaba una forma de compromiso. Leer y escribir parecían también un modo de salir corriendo delante de la policía, o de la cultura mediocre y provinciana del franquismo⁷.

⁵ Cfr: https://www.lespanol.com/el-cultural/letras/20080117/luis-garcia-montero/18998736_0.html [Ultimo accesso: 17/01/2024]

⁶ Si veda la nota a piè di pagina (1) della *Antología Poética* a cura di Miguel Ángel García (2002a: 79).

⁷ Cfr: nota n.5 [Ultimo accesso: 17/01/2024]

Dopo aver completato il suo percorso accademico nel 1980, continua a rimanere a stretto contatto con l'ambiente universitario, integrandosi, già dall'anno dopo, al corpo docente come professore a contratto. Contemporaneamente, inizia il dottorato di ricerca.

Nel 1982 viene pubblicata la raccolta di poesie intitolata *Tristía*, scritta a quattro mani con il professore e amico Álvaro Salvador, e firmata con lo pseudonimo di Álvaro Montero⁸. Rispetto alla raccolta di poesie d'esordio, si nota in quest'opera un cambiamento di rotta, frutto del confronto con Álvaro Salvador e Javier Egea, i quali condividono con Luis García Montero una definizione storica dell'individuo che si allontana dall'irrazionalismo e dalle avanguardie. Pur essendosi guadagnato un posto tra i finalisti del Premio Ciudad de Melilla del 1981, *Tristía* rimane per Montero una palestra per allenare e preparare la sua personalità letteraria.

Soltanto con *El jardín extranjero*, pubblicato nel 1983 e insignito nel 1982 con il prestigioso Premio Adonáis, verranno tracciate delle coordinate estetiche riconoscibili del poeta, portandolo a diventare una delle voci più significative degli anni Ottanta. Durante la cerimonia di presentazione del libro, tenutasi all'interno del Palacio de la Madraza, Juan Carlos Rodríguez Gómez dirà:

Se trata de una poesía que se afirma produciéndose como radical historicidad de la vida, y, a la inversa, de una vida que se produce como histórica a través de la ideología – consciente o inconsciente – que se despliega en la escritura del texto. (1999: 173)

Si tratta di un'opera diversa dalle precedenti, caratterizzata da un tono fresco, uno stile colloquiale e una base teorica più a fuoco. Il titolo si rifà ai versi di Pier Paolo Pasolini, riproponendo l'oggetto letterario del "giardino straniero", contenuto nel componimento *Le ceneri di Gramsci* dell'omonima raccolta (1957: 71). La sovversione, l'anticonformismo e la rabbia marxista che si irradiano nella produzione artistica, letteraria e intellettuale di Pasolini portano *Le ceneri di Gramsci* a diventare una delle opere chiave dei membri del gruppo "La otra sentimentalidad" e il poeta italiano diventa la figura dell'intellettuale da seguire come modello. Rafael Alberti, Brecht, Gramsci, Pasolini e Jaime Gil de Biedma creano un ponte tra il progetto teorico dei giovani poeti di Granada e un'eredità multiforme.

Come si vedrà più avanti, il 1983, infatti, non è soltanto l'anno in cui la poesia di Montero riesce ad avere la meritata risonanza, ma è anche il momento in cui il movimento poetico de

⁸ Come si può intendere, lo pseudonimo nasce dalla fusione dei nomi di entrambi: Álvaro Salvador e Luis García Montero.

“La otra sentimentalidad” mette nero su bianco le proprie teorie e proposte letterarie con la pubblicazione prima del *Manifiesto albertista*, dedicato a Rafael Alberti, e poi dell’opuscolo *La otra sentimentalidad*, scritto da Luis García Montero, Javier Egea e Álvaro Salvador. Il 1983 è anche l’anno di un esperimento artistico interessante che vede fondere poesia e musica. Viene infatti pubblicato *Rimado de ciudad*, un libro-disco che contiene alcuni versi del poeta reinterpretati dalla band punk granadina TNT.

Proseguendo con la traiettoria letteraria e biografica, nel 1984 appare *Egloga de los dos rascacielos*, un vero e proprio richiamo alla tradizione di Garcilaso de la Vega, in cui il dialogo dei pastori e l’idealizzazione della natura, elementi tipici della poesia bucolica, lasciano spazio a un’ambientazione urbana, in cui due grattacieli si contendono l’attenzione di una cameriera. Escobar Borrego dirà di quest’opera: “un ejercicio creativo en el que atiende a la métrica tradicional enmarcada en el contexto de la poesía urbana” (2012: 439).

Nel 1985, in previsione del referendum sulla permanenza della Spagna nella NATO, che si sarebbe tenuto il 12 marzo del 1986, Montero redige *En pie de paz*, un breve fascicolo in cui si schiera a favore dell’uscita dalla NATO, richiamando all’impegno collettivo per la pace. L’anno successivo, consegue il dottorato in Lettere e Filosofia con una tesi su Rafael Alberti dal titolo *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti*. A questo proposito, è opportuno precisare che, in realtà, il tema del progetto di ricerca con cui era stato ammesso al dottorato riguardava il teatro medievale, quindi, si supposeva che la sua ricerca e il suo elaborato finale avrebbero approfondito lo stesso argomento. Tuttavia, gli anni del dottorato coincidono con il ritorno di Rafael Alberti a Granada dopo l’esilio, e il giovane Luis García Montero ha l’opportunità di stringere uno stretto rapporto di amicizia con una personalità travolgente come quella del celebre poeta gaditano. Si può comprendere, quindi, che la scelta di cambiare il tema della tesi del dottorato di ricerca sia stata influenzata in primis dalla profonda ammirazione, sia letteraria che personale, per la figura di Rafael Alberti e, in secondo luogo dal fatto che “[...] era el momento en que estaba empezando a escribir poesía y el teatro [...] y la filología medieval quedaban muy lejos de mis pulsiones [...] y de lo que estaba viviendo [...]”, come lui stesso racconta a Maraña (2015: 45-47).

1.3. Gli anni di docenza all’università di Granada

Tra gli anni d’oro del poeta granadino, sia da un punto di vista personale che professionale, rientra anche il 1987. Dalla relazione con la prima moglie, María del Carmen, nasce Irene, la sua prima figlia, gli viene affidato l’incarico di professore di ruolo di Letteratura Spagnola

presso l'università di Granada e pubblica una raccolta di poesie dal titolo *Diario cómplice e Poesía, cuartel de invierno*, raccolta di saggi sullo spazio che la parola poetica occupa nella cultura del momento. In *Diario Cómplice*, “l'io poetico è la proiezione di una persona immersa nella realtà della vita sociale, la quale si offre in un rapporto di grande complicità, come indica il titolo [...]” (Morelli, 2018: 8). Tra le tematiche di questo libro vi è uno sviluppo del tema amoroso, che porta il critico José Carlos Mainer a creare un parallelismo tra quest'opera e *La voz a ti debida* di Pedro Salinas:

El amor surge como verdad central y propone una existencia plena; es fortaleza frente a la impostura y necesaria energía cuando se transita por lo cotidiano. Pero el desgaste llega con rapidez; el tiempo expolia los sentimientos (in Morante, 2023: 34).

Nel 1988, Montero ancora una volta dà prova di essere profondamente cosciente della realtà contemporanea in cui vive, e di avere molta cura nel riportarla nelle sue produzioni letterarie. In questo caso lo fa pubblicando una raccolta di poesie, *Anuncios por palabras*, scritte sotto forma di annunci, con l'intento di simulare lo stile comunicativo tipico della società utilitaristica dell'epoca. Nello stesso anno, con l'intensificarsi della relazione di amicizia con Rafael Alberti, riesce ad attingere agli spazi più profondi del suo pensiero politico e poetico e, infatti, cura un'edizione della *Poesía completa* del poeta per la casa editrice Aguilar.

Cinque anni di intenso scrivere danno vita alle poesie contenute nel libro *Las flores del frío*, pubblicato nel 1990. A partire dal titolo si può intuire che ci troviamo di fronte a un chiaro rimando alla celebre opera di Charles Baudelaire *Les fleurs du mal* (1857), e ai temi in essa affrontati. Qui, però il “sentimento di solitudine creato dalle relazioni sociali sostituisce il senso del male baudelairiano” (Morelli, 2018: 7).

Nel 1992 vengono stampati in un unico volume, *Luna en el sur*, i testi in prosa pubblicati sul giornale *Ideal* dal 10 novembre del 1989 al 22 giugno del 1990, in cui l'autore ripercorre la traiettoria sentimentale dell'infanzia e dell'adolescenza vissute nel paesaggio urbano di Granada, “una geografia propicia al asombro” (Morante, 2023: 39), abbandonandosi anche a riflessioni sulla sua formazione letteraria.

Il 1993 si configura come un anno di meditazioni metaletterarie, che trovano voce in due libri fondamentali per la comprensione della sua teoria poetica: *Confesiones poéticas* ed *El realismo singular*, entrambe raccolte di saggi. Inoltre, insieme ad Antonio Muñoz Molina

pubblica il volumetto *¿Por qué no es útil la literatura?* in cui viene discussa l'annosa questione della funzione della poesia nella società dell'epoca.

Il 1994 è l'anno di *Habitaciones separadas*, una raccolta di poesie con un impatto senza precedenti nella poesia spagnola e “que literalmente cambia el modo de escribir de su autor, otorgándole un poso o sedimento distinto a su poesía, [...] revolucionando el panorama de la poesía española tanto a un lado y otro del Atlántico” (Abril, 2015: 153-154). L'interesse suscitato e il successo riscosso tra il pubblico e la critica collocano quest'opera tra le più riuscite dell'autore. Non a caso ottiene due importantissimi riconoscimenti: il Premio Fundación Loewe dello stesso anno e il Premio Nacional de Poesía del 1995. Octavio Paz, presidente della giuria che attribuisce il Premio Nacional de Poesía a García Montero, descrive la raccolta in questo modo:

Tono sostenido, poderosa nostalgia, emoción delicada que no alza la voz, poesía escueta, ceñida, *Habitaciones separadas* es la obra de un poeta joven, pero ya importante. La poesía de Luis García Montero indica una de las tendencias más valiosas de la lírica española contemporánea, esa línea que se ha llamado “poesía de la experiencia”. Podríamos llamarla también poesía de la vida, poesía que trata de explorar la realidad de todos los días, que colinda por una parte con lo maravilloso y por otra con lo cotidiano. Es un libro lleno de emociones en el cual, estoy seguro, los jóvenes van a reconocerse. Pero no sólo ellos, todos nosotros podemos reconocernos en muchos momentos de este libro escrito en versos diáfanos y al mismo tiempo inteligentes. (in García Montero, 2017: 21)

La raccolta viene pubblicata dalla prestigiosa casa editrice Visor, già affermatasi come principale casa editrice di poesia, non solo in Spagna ma anche in America Latina. In questo modo, grazie a Visor e alla fama conferitogli dal Premio Loewe prima e dal Premio Nacional de Poesía poi, raggiunge un vasto pubblico di lettori:

[...] materializando los propios postulados y la raíz de la poesía experiencia: una poesía que pretende llegar al máximo de lectores posibles sin rebajar la carga lírica y el vuelo emocional en el poema. Una poesía que se acerque al lector y que no sea una jerga solo para iniciados. (Abril, 2015: 151)

Da un punto di vista tematico, viene presentata la prospettiva esistenziale e la dimensione etica di un soggetto che contempla se stesso “en otra edad, en otro amor, en otro tiempo” (Morante, 2023: 195), i nomi delle tre sezioni centrali del testo:

Las tres partes centrales, son como núcleos de esos tres conceptos, soledad, amor y libertad, formas distintas de materializar la vivencia unitaria de una

realidad compleja pero concreta, sentida y razonada, personal y colectiva.
(Díaz de Castro, 1996: 76)

Nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016) Montero stesso afferma:

Era un libro de crisis personal y política. Lo llamé *Habitaciones separadas* porque en las crisis uno tiende a echar a los sueños de su casa, pero eso provoca que te conviertas en un cínico, que no creas en nada. Y yo volví a llamar a los sueños a mi casa y les dije: “Vamos a estar juntos, pero en habitaciones separadas, con distancia, y así, cuando yo me ponga muy cínico, vosotros me llamáis la atención, y cuando vosotros os pongáis muy ingenuos, os llamaré yo la atención a vosotros”.

Tuttavia, a catturare l’attenzione è la dimensione sociopolitica che nelle opere precedenti l’autore aveva soltanto accennato. Come afferma Miguel Ángel García (2002a: 54) *Habitaciones separadas* chiude un ciclo nella poetica di García Montero. Infatti, secondo la critica, si tratta del libro “más maduro, variado y complejo de su autor” (García Martín, 1992). Per tutti i motivi sopra elencati, sarà proprio questa la raccolta di poesie che gli consentirà di varcare i confini nazionali e di approdare, nel 2000, anche al mercato italiano, con la traduzione in italiano, *Tempo di camere separate*, a cura di Alessandro Ghignoli.

1.4. Da Almudena Grandes ai giorni nostri

Il 1994 è un anno importante anche dal punto di vista sentimentale, perché corrisponde all’inizio della relazione amorosa con la scrittrice e giornalista Almudena Grandes, “el tú esencial”, per usare le parole di Morante (2023: 44), con cui il poeta si sposerà nel 1996 e con cui passerà tutta la vita, fino alla prematura morte di lei, nel 2021. È inevitabile che nei componimenti successivi al 1994, quindi, si percepisca la presenza di Almudena, nello specifico in *Completamente viernes* (1998), raccolta di poesie composte proprio tra 1994 e 1997, che fungono da risposta d’amore al secondo romanzo di lei, intitolato *Te llamaré viernes* (1991). La coppia si stabilisce a Madrid, anche se Montero continua a dividersi tra la capitale e Granada, dove insegna Letteratura spagnola all’università. Nel 1997, nasce la figlia della coppia, Elisa.

Qualche mese dopo il successo di *Habitaciones separadas*, fa la sua comparsa *Además*, un volume che mette insieme *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, *Rimado de ciudad*, altri testi sparsi composti durante il decennio degli anni Ottanta, la *Égloga de los dos rascacielos*, la raccolta di *Anuncios por palabras* e *En pie de paz*, e che nel prologo viene definito come “espacio de sinceridad moral, que justifica ante sus propios versos que está

escribiendo, hasta el punto de llegar a creérselos, de reconocerse en ellos” (Morante, 2023: 41).

Aggiungendo altri tasselli al puzzle che racconta il percorso di vita e di produzione letteraria di Luis García Montero, appare sempre più vivida l’immagine di un autore poliedrico: la varietà polifonica si concretizza non solo con i saggi e le edizioni critiche, che accompagnano la sua prolifica produzione poetica, ma anche con la stesura di articoli per diversi giornali. A partire dal 1995, infatti, inizia a collaborare con *El País* nella sezione dedicata all’Andalusia. In questo spazio, l’autore potrà espandere le possibilità espressive della sua lingua madre, redigendo una serie di articoli su tematiche più strettamente letterarie e di attualità, con l’originalità, la creatività, la maestria, l’accuratezza linguistica e la costante vena poetica che lo contraddistinguono. Già due anni dopo, una selezione di questi articoli verrà pubblicata nel volume *La puerta de la calle*, in cui lo stesso Montero spiegherà:

Escribir columnas de periódico significa estar en la puerta de la calle y aprender a mirar la ciudad de otra manera. Se trata de jugar con la mirada propia en campos de interés colectivo, reconocerse en un detalle, sugerir como individuo privado algunas ideas de repercusión pública y penetrar con el despego callejero de lo cotidiano en la subjetividad. (1997: 11)

Da questo impegno giornalistico vedrà la luce, nel 2003, un secondo volume contenente questa tipologia di testi con il titolo di *Almanaque fabulador*.

Il 1996 è l’anno della produzione saggistica: vengono pubblicati *Aguas territoriales* e *La palabra de Ícaro*. Nello stesso anno, in collaborazione con Felipe Benítez Reyes scrive il primo romanzo in prosa intitolato *Impares, fila 13*.

Nel 1998, viene pubblicato *Completamente viernes*, un libro di poesie d’amore dedicato ad Almudena Grandes. A questo proposito, il poeta Ángel González commenterà:

¿Otro libro de amor?, se preguntarán en consecuencia algunos lectores con tendencia - en parte justificada - al escepticismo. Pues no; *Completamente viernes* no es otro libro de amor, sino un espléndido y singular libro que trata del amor o, mejor dicho, que expone la vivencia concreta del amor, desde un punto de vista estrictamente personal: Luis García Montero consigue evitar la mayoría de las convenciones y tópicos que siguen nutriendo gran parte de los versos amorosos escritos desde, por lo menos, los tiempos del amor cortés. (González in Millán, 1998: 108)

La genialità del libro, quindi, sta nella rappresentazione dell’amore con un protagonismo radicale e vertebrale, staccandosi, però, vertiginosamente dalla lunga tradizione della lirica

amorosa, per descrivere un'esperienza di vita concreta, reale e vera. Il sentimento amoroso è dunque fatto di tempo, di giorni, mesi, stagioni e anni che collocano la storia in una precisa dimensione temporale, dove il poeta non perde mai di vista quello che gli sta intorno: “ciudades, paisajes, la más heterogénea gama de cosas en las que se descompone la realidad cotidiana – coches, lavavajillas, teléfonos, cafeterías, cines, libros – [...]” (*ibid.*: 109) che non fanno solo da sfondo, ma sono parte integrante della quotidianità e dell'evoluzione della sua storia d'amore.

Almudena Grandes, a proposito dell'opera a lei dedicata dichiarerà (nel documentario *Aunque tú no lo sepas* del 2016):

Yo me acuerdo de que la primera vez que Luis leyó en Madrid *Completamente viernes* estuve toda la lectura llorando, porque me emocionó tanto oír eso. Es un libro muy importante para mí, aunque no lo haya escrito yo, quizás de todos los libros que no he escrito yo es el más importante, el más mío, de alguna forma.

I versi di chiusura della poesia che dà il titolo alla raccolta ne esprimono il significato profondo, con il venerdì che per l'autore è il simbolo della felicità:

Cuando se abre la puerta de la calle,
la nevera adivina lo que supo mi cuerpo
y sugiere otros títulos para este poema:
completamente tú,
mañana de regreso, el buen amor,
la buena compañía. (2018: 37)

Con la pubblicazione, nel 1998, di una raccolta di preziosi contributi a lui dedicati, coordinata da Antonio Jiménez Millán, intitolata *Complicidades*, apparsi sulla rinomata rivista *Litoral*, viene riconosciuta la significativa rilevanza ormai acquisita dall'autore.

Nel 1999 Montero approccia il genere della letteratura per l'infanzia, pubblicando un'opera dal tono didattico, *Lecciones de poesía para niños inquietos*, che intende, come un manuale d'uso, motivare i futuri lettori e poeti in erba (Morante, 2023: 52). L'originalità del libro risiede, infatti, nello smantellare i luoghi comuni, presentando la poesia come una forma letteraria accessibile a tutti, anche ai piccoli lettori curiosi, e non destinata solo a un pubblico adulto o esperto. A rendere il tutto più accattivante, oltre a un linguaggio semplice ed evocativo, sono le illustrazioni di Juan Vida, illustratore e amico di Montero fin dai tempi de La Tertulia.

Nel 2000 Montero diventa titolare della cattedra di Letteratura Spagnola all'università di Granada e pubblica *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Il tema del saggio è la costruzione dell'io poetico attraverso le diverse epoche della storia della poesia, che l'autore ripercorre commentando nove poesie di autori quali Gonzalo de Berceo, Jorge Manrique, Garcilaso, Quevedo, Antonio Machado, Rafael Alberti e Luis Cernuda. Il titolo fa riferimento al "sexto día" che nella Genesi viene indicato come il giorno della creazione dell'essere umano: l'associazione tra questo concetto e la poesia si compie nel momento in cui l'autore considera questa come partecipante attiva alla costruzione dell'io che, a sua volta, è un progetto sempre aperto e in continuo movimento.⁹

Il 2001 è l'anno in cui Montero riceve la Medalla de Oro de Andalucía e pubblica un saggio di critica letteraria sul poeta romantico Gustavo Adolfo Bécquer, intitolato *Gigante y extraño*, a partire dal celebre verso di apertura delle *Rimas* (1871): "Yo sé un himno gigante y extraño".

L'anno successivo si cimenta con la stesura di un racconto breve, destinato soprattutto a un pubblico giovane, *La mudanza de Adán*, pubblicato dalla casa editrice Anaya. La narrazione, accompagnata dalle suggestive illustrazioni in bianco e nero di Javier Serrano, ruota attorno al trasloco del protagonista, il giovane Adán. Questi, nel lasciare la casa paterna, toglie i libri dalla vecchia biblioteca per portarli con sé nella nuova dimora, mentre viene sommerso dai ricordi, dalle emozioni e dalle lezioni imparate grazie alle sue letture. Con questo libro Montero vuole mettere in evidenza l'importanza della lettura nell'educazione sentimentale di ciascuno, tema che gli sta molto a cuore come si evince dalla seguente affermazione:

Somos los libros que hemos leído, y ni siquiera se van del todo las páginas inútiles, las que no tienen nada que decirnos porque envejecen en nosotros, escondidas en nuestras arrugas, en nuestras canas, en el rostro que se apodera de nuestro espejo, en el deseo que se filtra por las persianas con los rayos de sol. (2002: 26)

Dalla rappresentazione concreta della realtà in *Completamente viernes* si passa, nel 2003, a una meditazione introspettiva ricreata nei versi di *La intimidad de la serpiente*. Si tratta di una poesia che prova a ricostruire l'intimità e le perplessità di un cittadino, "un hombre como hay muchos", non di un suddito o di un qualche dio (García Martín in Abril, Candel Vila, 2009: 224). Quest'aspetto è illustrato meglio nel componimento che apre il libro *Cuarentena*, in cui il poeta "llegado a la madurez [...] vuelve la vista atrás y dialoga con el joven que fue y le pide cuentas desde una vieja fotografía" (*ibid.*). L'opera viene accolta positivamente dal

⁹ Cfr. https://elpais.com/diario/2000/03/25/cultura/953938830_850215.html [Ultimo accesso 18/01/2024]

pubblico e dalla critica, infatti, consente all'autore di ricevere prima la Medalla de Oro de la ciudad de Granada e, nell'anno successivo (2004), il Premio Nacional de la Crítica. Il 2003 è anche l'anno di *La casa del jacobino*, una miscellanea di testi autobiografici, annotazioni sull'attualità, riflessioni sulla sua poesia ed echi divertenti e didascalici delle polemiche letterarie dell'epoca (García Martín in Abril, Candel Vila, 2009: 226).

Il 2004 si configura come l'anno in cui Montero diventa membro del Consejo Político Federal de Izquierda Unida e l'anno in cui si affaccia al mondo della radio, avviando alcune collaborazioni radiofoniche che proseguiranno anche negli anni successivi. Nello stesso anno partecipa al programma *El ombligo de la luna* di RNE, nel 2007 approda a *La hora de Andalucía* per Canal Sur Radio e, nel 2008, si dedica a *La mirilla*, sempre per Canal Sur Radio.

Nel 2005 viene pubblicato il volume *Poesía 1980-2005*, in cui vengono riuniti i versi prodotti in venticinque anni di attività letteraria, e il saggio *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, composto da otto "capítulos-conferencias" (Abril in Abril, Candel Vila, 2009: 259). È un libro che si fa carico delle complessità della modernità, cercando di trovare una spiegazione al disorientamento ideologico (*ibid.*: 254), attraverso l'analisi critica di alcuni dei grandi poeti del XX secolo, fatta eccezione per Juan de la Cruz, tra cui Eliot, García Lorca, Alberti, Neruda e Cernuda. L'obiettivo dell'autore è descrivere quella zona intermedia tra l'urgenza di esprimere la propria identità e l'essere legati alla società ("los vínculos sociales"), intendendo il poeta come portatore di una verità collettiva. Tuttavia, man mano che l'esperienza poetica si intreccia con la disillusione, i poeti scoprono che sono solo padroni del vuoto ("dueños del vacío"). L'autore stesso, nel prologo del libro scriverà:

Dueños del vacío, después de haber llegado al fondo pantanoso de las identidades y de los vínculos sociales, los poetas parecen decididos a vivir en el territorio fronterizo, vigilante, de la conciencia individual. (2005: 20)

Nel 2008 esce un'altra pietra miliare di Montero, la raccolta di poesie *Vista cansada*, insignita con il Premio de la Crítica de Andalucía nel 2009. In *Las palabras rotas* l'autore afferma: "Al cumplir los cincuenta años escribí el libro *Vista cansada* (2008) para meditar sobre el paso del tiempo y de la historia" (2019: 60). In vista del suo cinquantesimo compleanno, fa così un riepilogo della sua vita e dell'epoca storica in cui si è trovato a vivere, "un consuntivo, un'autobiografia sentimentale e morale in funzione del presente, e invita il lettore a ritrovare

nella propria esperienza l'esperienza vissuta (e scritta) dal poeta" (Morelli, 2018: 11). Il titolo, *Vista cansada*, ha un'origine aneddotica e, perciò, un significato letterale, facendo riferimento al disturbo reale della presbiopia, ma ha anche un significato simbolico e una portata universale, perché "en él se mezclan lo personal y lo histórico, la melancolía y la reflexión crítica" (García Jambrina in Abril, Candel Vila, 2009: 320). In questa sorta di diario intimo, emerge il sentimento di solitudine, di malinconia per il passato e di frustrazione nei confronti del presente. Tuttavia, la vista stanca, una condizione sia fisica che mentale, sia individuale che universale, non fa vacillare l'autore, il quale, con uno sguardo che accusa l'ideologia del tempo, continua a essere attento e vigile di fronte alla società e all'ingiustizia degli uomini (Morelli, 2018: 11). Come testimoniano anche i versi che fanno da epilogo all'opera, piuttosto ottimisti ed "esperanzados":

Ahora aprendo a vivir con la vista cansada.
Cansado estoy de verte
mundo extraño
prestigio del dolor,
exactitud de la mentira,
corona turbia
de los estercoleros habitados.

Come suggerisce Morante (2023), la crisi dei valori civici del soggetto dell'epoca rende possibile il punto di vista analitico che ritroviamo in *Inquietudes bárbaras*, un saggio scritto sulla falsariga di *Vista cansada*, poiché ne riprende e ne approfondisce i temi. Le "inquietudes bárbaras" dell'autore nascono dalla necessità di difendere la poesia e la ragione in tempi difficili per la politica e la democrazia¹⁰. Il 2008 è anche l'anno in cui riceve un altro riconoscimento, il Premio Qwerty de Poesía en castellano, ma soprattutto, è l'anno in cui, a causa di una vicenda giudiziaria¹¹ con un collega dell'università di Granada, José Antonio Fortes, si vede costretto a interrompere, temporaneamente, la sua esperienza di docente universitario. Per comprendere le ragioni dello scontro bisogna tornare indietro di qualche anno, al 2006, quando, dopo varie divergenze con Fortes, che sfociano in una discussione durante un Consiglio straordinario, Luis García Montero scrive su *El País* un articolo dal titolo provocatorio, "Lorca era un fascista"¹², accusandolo pubblicamente di dare ai suoi studenti una visione distorta della storia, secondo cui García Lorca, ucciso dalle truppe falangiste, e Francisco Ayala, esiliato, erano in realtà a favore della repressione politica di Franco e della dittatura. Dal tono pungente e provocatorio, l'articolo si batte contro chi

¹⁰ Cfr. <https://luisgarciamontero.com/libro/inquietudes-barbaras/> [Ultimo accesso: 20/01/2024]

¹¹ Cfr. https://elpais.com/diario/2008/11/12/cultura/1226444403_850215.html [Ultimo accesso: 20/01/2024]

¹² Cfr. https://elpais.com/diario/2006/10/14/andalucia/1160778127_850215.html [Ultimo accesso: 20/02/2024]

divulga “barbaridades” e si propone di “denunciar sin pelos en la lengua los disparates que se presentan en público como opiniones libres”¹³. Montero non si astiene dal definire Fortes un “tonto indecente” e un “perturbado” e dall’accusarlo di aver espresso giudizi negativi su di lui, sulla sua famiglia e sugli amici. Per questo, Fortes lo denuncerà per diffamazione, vincendo la causa nel 2008. Riconosciuto colpevole e costretto a pagare un risarcimento danni, García Montero decide di rassegnare le dimissioni lasciando, temporaneamente, l’università di Granada.

Nel 2009 pubblica *Mañana no será lo que Dios quiera*, romanzo basato sull'infanzia e la giovinezza del poeta Ángel González, suo mentore e amico, con cui viene premiato dal Gremio de Libreros de Madrid come libro dell'anno. Oltre a ricevere altri premi, come il Racimo de Oro del Ayuntamiento de Trebujena (Cádiz), continua la sua collaborazione radiofonica con RNE, nello specifico per il programma *En días como hoy*.

Il 2010 è l’anno in cui comincia a collaborare con il quotidiano *Público*, e dà alle stampe l’antologia *Cincuentena*, in cui seleziona cinquanta tra tutte le poesie scritte e pubblicate fino a quel momento. Tra i premi e i riconoscimenti che gli vengono conferiti nel biennio del 2010/2011 ricordiamo: il premio messicano alla carriera Poetas del Mundo Latino, il premio Ajoblanco da parte del comune di Almárchar in provincia di Malaga, il premio Hombre del Año Escritor da parte della rivista *GQ*, il premio “Aula abierta” da parte degli alunni della Facoltà di Comunicazione dell’università di Siviglia e il premio Feria del Libro y la Lectura di Castiglia La Mancha.

Nel 2011 vede la luce *Un invierno propio*, una raccolta di poesie in cui il soggetto poetico, nel ritmo convulso della vita moderna, va alla ricerca della propria identità. Per farlo, attinge, ancora una volta, al suo vissuto personale, che in questo caso si configura con la vita urbana di Madrid. Il poeta, infatti, non teme di aprire la raccolta con un’affermazione della propria identità:

Mi nombre es Luis
soy español
vivo en Madrid
en el número uno, calle Larra

Gabriele Morelli, che ha curato la traduzione dell’opera in italiano, *Un inverno mio* (2018), nel prologo scrive:

¹³ Cfr. nota n.12

Colpisce il carattere lapidario, sentenzioso dei titoli, ricchi di avvertimenti e raccomandazioni che, beninteso, il poeta innanzitutto rivolge a sé stesso, ma evidentemente sono dirette anche a noi, suoi lettori. Aforismi morali e più ancora epifonemi che aprono le composizioni e servono “a mettere ordine alla vita”, a comprendere il passaggio del tempo, ad accettare il dolore [...] a superare l'eterno inganno della morte contro cui lotta con forza il sentimento d'amore [...]. (2018: 13)

In definitiva, quello che emerge da questa raccolta è che, con l'alternarsi di un tono discorsivo e narrativo, la consolazione del poeta è la poesia, “crisol de los anhelos y afanes” (Abril, 2015: 154).

Il 2012 è l'anno in cui vengono pubblicate l'antologia *Almudena*, che riunisce una selezione di poesie dedicate alla moglie, il suo secondo romanzo *No me cuentes tu vida*, che riprende il paesaggio sentimentale della Transición attraverso le vicende di tre generazioni, e l'opera in prosa *Una forma de resistencia*, la cui analisi e proposta di traduzione sono oggetto del presente elaborato.

Nel 2013 si acuisce il suo interesse per il giornalismo e, infatti, collabora al lancio di *InfoLibre*, quotidiano digitale indipendente. Inoltre, nello stesso anno, pubblica un'antologia poetica su Federico García Lorca.

Il 2014 vede la pubblicazione del romanzo *Alguien dice tu nombre* e del saggio *Un velero bergantín*, che, con il sottotitolo *Defensa de la literatura*, rivendica l'importanza della letteratura e del suo insegnamento, in un periodo poco favorevole,

[...] en que no soplan vientos favorables para las Humanidades; cuando los sistemas educativos parecen orientarse en la dirección de un pragmatismo romo; cuando lo monetario y lo mercantil se convierte en valores absolutos para la sociedad y quienes la dirigen, los que hemos tomado en su día la decisión de convertir en trabajo aquella identificación estética con los textos literarios y los estudiantes que nos secundan tenemos la obligación de defender la idea de que la Literatura constituye un instrumento imprescindible para la formación de los ciudadanos en múltiples aspectos. (Villanueva, 2012: 334)

Il saggio, quindi, può essere considerato anche un omaggio ai docenti di letteratura e, ancora una volta, mette in luce l'importanza che Montero attribuisce al mestiere dell'insegnamento.

Nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016) dice al riguardo:

Mi relación con la enseñanza es importante, forma parte de mi vocación literaria. El lector que yo fui me hizo poeta y me hizo también profesor de

literatura, y he aprendido mucho dando clases de literatura. Cuando más se aprende de literatura, es cuando estás con los alumnos y ordenas tu conocimiento para ofrecérselo a los demás.

A questo proposito è opportuno ricordare che due anni prima, nel settembre del 2012, Montero aveva ripreso la sua attività di docente presso l'università di Granada.

Incurante del consiglio “no te metas en la política”, reiterato a lungo dalla madre già durante la sua giovinezza, il poeta granadino si presenta, nel 2015, come candidato di Izquierda Unida alla Presidenza della Comunità di Madrid. Queste elezioni, in realtà, con l'avanzata di Podemos, si rivelano un disastro totale per la compagine capeggiata da Montero.

Nel 2016 è la volta di *Balada en la muerte de la poesía*, un libro composto da 22 poemetti in prosa poetica, accompagnati dalle illustrazioni di Juan Vida, in cui si discute il tema della morte della poesia e le conseguenze derivate da tale sventura. Più nello specifico, l'autore immagina di apprendere la notizia dalla televisione, di ricevere messaggi da celebri poeti come Lucrezio, Manrique, Alberti, Blas de Otero, Machado, Baudelaire, e di partecipare al funerale della poesia. Avvalendosi di un potente simbolismo, denuncia la perdita di tutti quei valori che, insieme alla poesia, avrebbero potuto mantenere viva la speranza di salvare il mondo dalla crisi dilagante nella società dell'epoca. Sembra un libro dal taglio nettamente pessimista, ma in realtà, per quanto tutto giri intorno al tema della morte, si percepisce il profondo amore del poeta per la poesia e per la vita, ribadito ogni volta che ne ha occasione:

Como no soy creyente ni me afectan las ideas religiosas, he encontrado en la poesía mi lugar de lo sagrado, el lugar en el que no puedo mentirme, un espacio de la verdad, del respeto a uno mismo, el esfuerzo por hacer que mi mundo interior se armonice con el exterior a través de las palabras. (García Montero, 2019: 100)

Il 2016 vede anche la pubblicazione del saggio *Un lector llamado Federico García Lorca* in cui l'autore ripercorre le tappe della biografia intellettuale del poeta granadino, componendo, al tempo stesso, un elogio della lettura. Nelle prime pagine del libro, infatti, Montero dichiara:

Este ensayo no es un alegato trasnochado en defensa de la lectura y la filología, sino una confesión personal: pertenezco a un tiempo y a una experiencia, soy lo que soy por los libros que he leído. (2016a)

Queste poche parole lasciano intendere l'estrema importanza che la lettura e i libri hanno avuto e continuano ad avere nella sua formazione personale ed educazione sentimentale. Inoltre, ciò che crea un ponte tra la passione per la lettura di Montero e la figura di Federico

García Lorca è proprio il fatto che il massimo esponente della Generación del '27 è uno dei primi poeti con cui il piccolissimo Luis, nella vecchia e “proibita” biblioteca di casa, entra in contatto e grazie ai quali comincia a sentire una vocazione letteraria, come approfondiremo in seguito. Al 2016 risale anche il documentario *Aunque tú no lo sepas. La poesía de Luis García Montero*, diretto da Charlie Arnaiz e Alberto Ortega e prodotto da RTVE, che si pone l'obiettivo di illustrare le molteplici sfaccettature di uno dei personaggi più emblematici del panorama letterario spagnolo, non solo ai suoi lettori, ma anche a coloro che non si sono mai imbattuti nella sua scrittura. Il titolo riprende una delle poesie più celebri del poeta, messa in musica dal musicista Quique González e interpretata da Enrique Urquijo, e coincide alla perfezione con l'intento dei registi: aprire una finestra sul mondo della poesia attraverso plurime e diverse angolazioni¹⁴. Il risultato finale è, quindi, un viaggio profondo, intimo e commovente nella vita e nella persona di García Montero, in cui alla voce dell'autore, che racconta in prima persona aneddoti, vicende e ricordi significativi, vengono affiancate le preziosissime testimonianze di parenti, amici, colleghi, alunni, o persone che, in qualche modo, hanno avuto a che fare con la sua arte.

Nel 2017 esce *A puerta cerrada*, una raccolta poetica che nasce come risposta all'opera teatrale di Jean Paul Sartre *Huis clos*, in cui lo scrittore francese afferma che l'inferno sono gli altri (“l'enfer, c'est les autres”). Nei suoi versi asciutti, schietti e indagatori, Luis García Montero suggerisce che se l'inferno sono gli altri, e le crisi sociali vengono interiorizzate nella soggettività, allora l'inferno è anche dentro di noi¹⁵.

Il 2018 è un anno importante perché il suo prestigio viene sancito con la nomina di direttore dell'Instituto Cervantes, istituzione culturale pubblica creata nel 1991 con l'intento di promuovere l'insegnamento della lingua spagnola e la diffusione della cultura spagnola nel mondo. Nello stesso anno, viene pubblicata anche l'antologia *Donde se escucha el mar* a cui si aggiunge un'edizione di *Poesía completa (1980-2017)* da parte della casa editrice Austral.

Oltre a ricevere ulteriori premi e riconoscimenti, nel 2019 pubblica *Las palabras rotas*. In questo libro, l'autore prende alcune parole finite “en el cubo de la basura” per riabilitarle del loro valore più profondo e far riacquisire loro il significato originale, smarrito nell'intento di definire una realtà limitata e parziale. Con una prosa elegante, sensibile e, come sempre, poetica, Montero nella quarta di copertina tiene a sottolineare:

¹⁴ Cfr: <https://www.rtve.es/television/20190319/aunque-tu-no-sepas-retrato-poeta-luis-garcia-montero/1501840.shtml> [Ultimo accesso: 20/01/2024]

¹⁵ Cfr: <https://luisgarciamontero.com/libro/a-puerta-cerrada/> [Ultimo accesso: 20/01/2024]

Resulta necesario actuar. El ser humano es racional y tiene costumbres porque es un ser de palabras. A través del lenguaje ha creado su conciencia, su relación con el mundo, su capacidad de imaginar. El lenguaje pasa de las palabras a los hechos. Para empezar a actuar, en nuestra cocina o en la calle, debemos recuperar las palabras rotas por los poderes salvajes. Necesitamos sacar las palabras y su tiempo del cubo de la basura del descrédito para que nuestros actos respondan a ellas y de ellas. Necesitamos unas pocas palabras verdaderas.

Nello stesso anno debutta al Festival de Teatro Clásico de Mérida con una versione di *Prometeo encadenado* con la regia di José Carlos Plaza.

Nel 2020 gli vengono assegnati due premi italiani, il Premio Montale “Fuori casa” e il Premio Carlo Betocchi. Inoltre, in occasione del centenario della morte di Benito Pérez Galdós, pubblica il saggio *La realidad de una esperanza. Galdós, la memoria y la poesía* e l’antologia *Galdós y los poetas*.

Il 2021 vede la pubblicazione della raccolta poetica *No puedes ser así (Breve Historia del Mundo)*. A differenza delle opere precedenti, in cui Montero esplora i fatti storici che intessono l’educazione sentimentale di un individuo, qui sceglie il punto di vista opposto, cercando nei fatti storici ciò che definisce l’intimità. Nello stesso anno, riceve il Premio Internacional de Poesía Antílope Dorado Tibetano.

Nel 2022 il poeta comincia una nuova collaborazione con *El País*, occupandosi della *columna* dell’ultima pagina del lunedì, quella che era stata per anni, fino alla morte, di Almudena Grandes. Il 2022 è anche l’anno del saggio *Prometeo*, in cui vengono riuniti i testi dedicati alla celebre figura della mitologia greca, e di *Un año y tres meses*, la raccolta di poesie scritte dopo la perdita della moglie. Il titolo di questa raccolta fa riferimento al periodo che intercorre tra il momento in cui viene diagnosticata la malattia e il giorno della sua morte, il 27 novembre del 2021. Con un tono delicato e commovente, i versi elegiaci di questo libro descrivono le varie fasi della malattia, dalla diagnosi, alle cure, alla casa vuota, ai ricordi evocati dall’assenza, e si configurano come un sincero tentativo del poeta di dare un senso nuovo all’esistenza, dopo la scomparsa della donna con cui ha condiviso trent’anni della sua vita. Tuttavia, quello che emerge da questi componimenti non è soltanto il dolore, ma anche un senso di insospettabile felicità, anzi, di gratitudine. In un’intervista rilasciata a novembre

del 2023 al giornale *La Repubblica*¹⁶, in occasione della pubblicazione della traduzione in italiano del libro, il poeta granadino afferma:

Dopo un primo momento di disorientamento è subentrata la consapevolezza del fatto che poterla curare era un privilegio. Il cancro le era stato diagnosticato durante la pandemia, in quei giorni la gente moriva sola negli ospedali o nelle case di riposo, io potevo starle accanto. Poter accompagnare la persona che ami verso la fine, come è successo a me, è una fortuna. A volte non ce ne rendiamo conto, perché viviamo in una cultura narcisista, prepotente.

Per concludere questa traiettoria biografica e letteraria, arriviamo infine al 2023, anno in cui, oltre a ricevere ancora tantissimi premi e riconoscimenti, tra cui il Premio Violini Landi da parte del Centro di Poesia Contemporanea dell'università di Bologna, pubblica la raccolta di saggi *Más flexibles que el mar son las palabras*.

1.5. Lettura e ammirazione: le forze motrici della poesia

Se la poesia di Luis García Montero ha ragione di esistere è perché prima di tutto il poeta granadino è, ed è sempre stato, fin dai primi anni della sua infanzia, un instancabile lettore: “Somos creadores porque hemos sido lectores, y somos lectores porque necesitamos crear” (2013)¹⁷. Questa dichiarazione lapidaria racchiude, in realtà, una meditazione più profonda, in cui non solo si comprende il forte legame che il poeta ha con la lettura, ma anche il fatto che la lettura sia catalizzatrice di un sentimento essenziale, l'ammirazione:

La condición de la poesía es la admiración. Si alguien se decide a escribir un poema propio, un diálogo con su conciencia y su imaginación, es porque en algún momento feliz quedó deslumbrado por unos versos ajenos. Escribimos porque otros han escrito antes y nos han convencido. La lectura también es un ejercicio de admiración. (*ibid.*)

L'ammirazione è, di conseguenza, quel sentimento profondo che si configura come il vero motore della scrittura. Lo stesso sentimento che spinge il traduttore a muovere umilmente i passi nella scrittura di un autore per dare vita a un nuovo testo. L'ammirazione “facilita” la traduzione, per usare le parole di Erri de Luca (2001: 31), così come “facilita” il processo di creazione poetica. Ma non solo, l'ammirazione diventa parte dell'etica della resistenza in una società in cui predomina il discredito:

¹⁶ Cfr.

https://www.repubblica.it/cultura/2023/10/31/news/luis_garcia_montero_poeta_intervista_marito_almudena_grandes-419277167/ [Ultimo accesso: 21/01/2024]

¹⁷ Cfr. https://www.infolibre.es/opinion/columnas/derecho-admiracion_1_1093115.html [Ultimo accesso: 22/01/2024]

Reclamar el derecho a la admiración supone afirmar que, entre tantas ruinas, tantos escombros, tantas luchas perdidas, hay cosas que merecen un aplauso, esfuerzos que dieron resultado, acciones que llegaron a buen puerto, bellezas que forman parte del mundo con el mismo derecho que la basura y los desperdicios (2013)¹⁸.

Pertanto, García Montero chiede a gran voce di coltivare il diritto all'ammirazione, soprattutto nell'epoca della superficialità, perché solo attraverso questo nobile sentimento si può ancora godere della bellezza del mondo.

Il poeta granadino scopre molto presto l'ammirazione che, prima di diventare il vero e proprio motore della sua produzione letteraria, fa la sua comparsa più volte durante la sua crescita personale ed emotiva, sotto forma di momenti epifanici, luoghi e oggetti che portano al consolidamento di una sensibilità per la parola poetica nonché di una profonda vocazione. Nelle numerose interviste sparse per il web, l'autore non perde mai l'occasione per ricordare quello che forse è stato il primissimo approccio con la letteratura, avvenuto per merito di suo padre. Questi, infatti, pur con l'indole del militare autoritario, aveva una spiccata passione per la poesia, che leggeva a voce alta, con tono solenne, quasi a inscenare una rappresentazione teatrale, dal libro *Las mil mejores poesías de la lengua española*. Nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016), il *coronel* García racconta un curioso aneddoto sull'acquisto di quella antologia che avrebbe segnato in modo indelebile la vocazione del figlio:

Yo siempre he sido aficionado a la poesía y yo creo que de los hijos míos el único que me aguantaba a mí leyendo poesías era Luis, que estaba a mi lado y me decía “papá léeme esta, léeme otra” [...]. Había un marchante que venía a las casas para vender libros, y me daba pena el hombre porque casi no tenía para comer. Y me apunté a una colección de esas de la editorial Aguilar.

Nel capitolo di *Una forma de resistencia* dedicato a questo esemplare di tela rossa rovinato dagli anni e dall'uso familiare, Montero spiega, di fatto, come *Las mil mejores poesías de la lengua española* abbiano avuto il ruolo che di solito hanno i romanzi d'avventura nella vita degli altri bambini. In un'intervista¹⁹, racconta come *las leyendas* di Zorrilla, i *romances* del Duque de Rivas, le *canciones* di Espronceda e i piccoli, interminabili poemi di Campoamor, recitati da suo padre, lo catapultavano nei panni di un pirata, di un *leal castellano* o di uno degli innamorati perseguitati dalla lontananza e dalla morte, consentendogli di scoprire i

¹⁸ Cfr: nota n.17 [Ultimo accesso: 22/01/2024]

¹⁹ Cfr: https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_garcia_montero/673033_entrevista_1/ [Ultimo accesso: 22/01/2024]

sentimenti più vari, dalla libertà, alla ribellione, alla nostalgia e, quindi, di conoscere se stesso mettendosi nei panni degli altri:

me deslumbré con ellas, aprendí a vivir con los poemas y un día, como todo lector envenenado, pues, quise pasar de las palabras a los hechos: quise ser dueño de los finales de las historias y me puse a escribir.

Se nella memoria del poeta questa raccolta poetica assume un ruolo cruciale per avergli dato l'impulso a scrivere qualcosa di suo, è da una poesia in particolare che il piccolo Luis viene affascinato, come narrato nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016):

Recuerdo [...] la primera vez que mi padre me leyó la *Canción del pirata* de Espronceda: ese día entré en el relato, me convertí en un habitante de las palabras. Reconocí mi rebeldía en la libertad de un personaje, que navegaba sin miedo por el mundo. No se trata de que para mí sean más importantes los libros que la vida, lo que ocurre es que no entiendo la vida sin los libros, que se vive tanto en una plaza o en una calle como en un poema.

E ancora una volta è ribadito il protagonismo dei libri, della lettura e della letteratura nell'educazione sentimentale di Luis García Montero. Nel suo percorso di formazione come lettore, prima che come autore, si susseguono, infatti, innumerevoli letture, alle quali il poeta potrà accedere grazie alla corposa biblioteca di famiglia che, ne *Las palabras rotas* (2019) viene definita come una "habitación prohibida" e un "lugar sagrado". È una stanza che i genitori tenevano al riparo dalla barbarie di sei bambini irrequieti per ricevere con un certo decoro parenti e amici. All'interno di quello che chiamavano "salón de las visitas", nella biblioteca di famiglia, ad aspettare il giovane Montero c'erano, tra gli altri, Federico García Lorca, Rosalía de Castro, Lope de Vega e Benito Pérez Galdós. L'autore racconta di aver approfittato di "un descuido de la vigilancia materna" per intrufolarsi, un giorno, quando ormai la sua infanzia stava lasciando pian piano il passo all'adolescenza, nel territorio sacro a cui lui e i suoi fratelli non avevano accesso. Lì, nella biblioteca di famiglia, trova il volume *Obras completas* di Federico García Lorca, uno dei libri che segneranno per sempre la sua vita:

En ella encontré un tomo de la editorial Aguilar que tenía aspecto de libro sagrado. Su encuadernación en piel, sus letras de oro en la cubierta y su papel biblia le concedían una hermosa solemnidad. Se trataba de las *Obras completas* de Federico García Lorca, un poeta nacido en mi ciudad y víctima de la Guerra Civil española. De eso me enteré después, algo después. El día del encuentro me limité a sumergirme para siempre en un mundo mágico en el que las cosas eran algo más de lo que parecían ser. [...] Fue un mundo

sagrado, dentro de un libro sagrado que se custodiaba en la habitación sagrada de las visitas. (2019: 99-100)

1.5.1. La *sombra* di Federico García Lorca

Scegliere i propri maestri, i modelli da seguire, gli scrittori che, dalla distanza del tempo e dalla vicinanza delle loro parole, accompagnano il percorso di vita e di creazione di un giovane poeta, è un atto che non può essere pianificato in anticipo, che non può essere controllato (Herranz in Abril, Candel Vila, 2009: 137), ma che dipende dal profondo dialogo che si instaura tra due voci. Il primo, fra tutti i modelli e maestri di Luis García Montero, è Federico García Lorca, il cui linguaggio si intona prestissimo con gli echi della sua giovane sensibilità poetica. Come abbiamo già visto, il primo contatto con il poeta granadino avviene nella biblioteca di famiglia, grazie alla lettura del libro *Obras completas*, che suscita in lui un forte interesse, ammirazione e curiosità. Tuttavia, se negli ultimi anni dell'infanzia García Lorca era rimasto un sentimento familiare, un mondo di metafore ed emozioni scoperto nella biblioteca dei genitori, negli anni del liceo la sua figura acquisisce concretezza e diventa qualcosa di più tangibile grazie al saggio di Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*:

[...] en aquel libro de Gibson la figura del poeta se transformó en una historia más ancha y larga, la historia de mi ciudad, la sombra de alguien que había caminado por mis calles y que había muerto, ejecutado por sus vecinos y mis vecinos, veintidós años antes de que yo naciera. A medida que sabía los detalles de un recuerdo, la ciudad más inmediata se llenaba de incógnitas, secretos, silencios y olvidos. La cercanía de un lugar nos hace vivir sobre lo que desaparece; somos vida en aquello que hay y en lo que ya no está. Recuerdo una frase del prólogo, sin importancia aparente, que me llamó la atención: «Federico García Lorca, conocido en toda España por *Federico...*». El poeta famoso, el autor de teatro aplaudido, tenía una presencia de amigo íntimo. (2019: 101-102)

Il sentimento conosciuto nell'intimità della biblioteca dei genitori, quindi, abbandona la sua condizione astratta per caricarsi di senso e di significato all'interno di un contesto, di un'epoca e di una storia specifici, anch'essi riscoperti da una nuova prospettiva. Ad accrescere sempre più l'interesse e a favorire il legame tra il giovane poeta e Lorca, infatti, sono anche, e soprattutto, le coordinate spaziali e temporali: crescere nella Granada degli anni Sessanta significa sentire i postumi degli eventi storici che hanno segnato la vita del poeta ed essere continuamente travolti dai suoi celebri e potenti versi, che riecheggiano sottovoce nel clima ancora ostile della dittatura. Il libro di Ian Gibson presto diventa la cartografia sentimentale

dei luoghi di Federico García Lorca, che Luis García Montero comincia a ripercorrere con dedizione e che, in seguito, fanno la loro comparsa nelle sue produzioni. Uno di questi luoghi è la Huerta de San Vicente, la casa estiva della famiglia Lorca, in cui García Montero riesce ad accedervi, ancora adolescente, grazie al rapporto d'amicizia instauratosi con i custodi dell'epoca:

María y Evaristo, una pareja bondadosa que por entonces guardaban la Huerta, comprendieron la emoción del adolescente que miraba desde fuera los balcones cerrados y me abrieron la puerta para que pudiese entrar en un mundo en el que se respiraba la historia de Federico, la vida cotidiana de una familia arrojada al exilio y la alegría resistente de un mundo de pintores, poetas y escenógrafos que se negaba al olvido y a la represión. (*ibid.*: 102)

Alla Huerta de San Vicente, il poeta dedicherà in seguito una poesia, dall'omonimo titolo (2008: 56), in cui appare chiaro il legame strettissimo tra Montero e Lorca, proprio a partire dalla città in cui entrambi hanno vissuto:

Se busca una ciudad.

Parece que fue vista
en manos de un poeta
Vestía un cielo limpio,
un desnudo de nieve
y rumor de cafés civilizados.

Se busca una ciudad
igual que una palabra.

Recuerdo aquellos años
inexplicables de mi adolescencia,
la sombra del poeta en el balcón
de su casa cerrada.
Aparecía y desaparecía
con la misma torpeza suplicante
de los primeros versos,
cuando son las palabras vagones melancólicos
de un tren que ya no puede con su alma
o no sabe moverse todavía.

Detrás de los cristales,
bajo las tachaduras de lo que se persigue
en un papel cuadriculado,
buscaba una ciudad,

un trozo de madera borrado por el tiempo,
la ley de gravedad que fijase mi nombre
en un mundo de olvidos
y de rara intuición.

Heredé las ausencias, pisé lo que no estaba,
imaginé su noche,
solitario poeta fusilado,
y me pertenecía
como la habitación de los amigos,
como la luz cautiva de la luna
en los amaneceres.

Adolescencia,
siempre tiene más prisa
el menos esperado.
Buscaba en los escombros de una guerra
aquello que no puede vivir en los escombros.

Vestía un cielo limpio, un desnudo de nieve.

Se busca una ciudad. La recompensa,
Aprender a vivir con uno mismo,
Saludar a la luna en horas de trabajo,

Mover recuerdos en un cajón vacío.

A poco a poco, l'ombra di Federico García Lorca diventa una presenza costante che aleggia nella quotidianità di García Montero. Il 5 giugno del 1976, l'ormai diciottenne Luis prende

parte alla manifestazione “El cinco a las cinco”²⁰, organizzata dalla Célula Gramsci (gruppo nato intorno agli anni Settanta all’interno del Partito Comunista). Nella piazza di Fuente Vaqueros, città natale di García Lorca, si riuniscono poeti e letterati per rendere omaggio al poeta vittima della Guerra Civile, nel giorno del suo compleanno. Questo evento, “el primer acto democrático organizado en Granada y uno de los primeros en España con Manuel Fraga de ministro [...]” (Maraña, 2015: 39), dopo anni di dittatura, non solo sarà cruciale per lo sviluppo della coscienza politica, etica e poetica dell’autore, ma gli consentirà anche di conoscere Jaime Blas de Otero, uno dei maggiori rappresentanti della poesia sociale degli anni Cinquanta, e uno di quelli che diventeranno suoi maestri e modelli di scrittura.

Dopo anni di terrore e di oscurantismo, con la morte di Franco inizia la militanza per celebrare García Lorca e per sentirlo vivo, come atto di ribellione e libertà. È facile comprendere, quindi, che quando Luis Garcia Montero comincia a cercare il suo personale universo poetico, viene fortemente influenzato da quello lorchiano. Come ogni giovane cresciuto nell’ambiente granadino degli anni Sessanta e Settanta, sente il peso della memoria del più importante esponente della Generación del ’27, e nei suoi scritti sente l’esigenza e l’obbligo morale di rimettere insieme i pezzi di una città devastata, come Lorca, durante gli anni della dittatura. Pertanto, come lui stesso sottolinea (1993: 85): “resulta difícil para otro autor acercarse a su poesía sin rozar el plagio, sin que los versos propios se vistan de metáforas prestadas y suenen al poeta granadino”. Non a caso, ripensando ai suoi primissimi componimenti, li considera dei veri e propri “plagi”, carichi dei simboli e *tópoi* letterari tipici dell’immaginario lorchiano come la luna, i gitani, l’acqua, *el jinete*, ecc.:

Yo nací en Granada. Cuando empecé a buscar un mundo poético propio, después de la invitación anecdótica de Campoamor, parece lógico que fuese Federico García Lorca el primer poeta que llegara a impresionarme. Estaba poseído por la atmósfera lorquiana de una forma absoluta. Mis primeros poemas, esos que conserva una madre en una carpeta para guardar memoria de las inocencias de su hijo, están cargados de lunas que bajan a la fragua, de jinetes que nunca llegan a Córdoba y de gitanos que se pierden por los caminos nocturnos. Ahora considero que este tipo de posesión poética fue beneficiosa. Al tener a otro poeta como referente, uno se va formando su propia conciencia estética. Si me sonaban a García Lorca, las palabras estaban bien; si no me sonaban a García Lorca, eran palabras fallidas. Así aprendí que resulta imprescindible elegir las palabras, hay que tomárselas en serio, hay que mirarlas. Fue una primera conciencia de adolescente, un modo de empezar a definir el mundo propio, la música que va a consolidar las palabras de los poemas. (2004: 33)

²⁰ Cfr: https://www.granadahoy.com/granada/1976-ano-primer-murieron-Angeles_0_1798920299.html [Ultimo accesso: 23/01/2024]

Se col passare del tempo il legame tra García Lorca e García Montero si fa sempre più forte²¹, l'evolversi del suo universo poetico rende i riferimenti a Lorca sempre meno evidenti a uno strato superficiale, ma più sottili e radicati nel profondo. Ad esempio, in uno dei suoi primi componimenti, “Sonata triste para la luna de Granada” (*El jardín extranjero*, 1983), la città viene personificata attraverso la figura di García Lorca, che da un punto di vista formale si manifesta nei versi mediante l'uso ricorrente di pronomi personali, aggettivi possessivi e verbi coniugati alla seconda persona singolare: “esta ciudad me mira con tus ojos, / parpadea”. Nelle opere più recenti, invece, il rimando a Lorca è meno esplicito e si configura più come un'eco, un richiamo ad elementi della sua poesia. Proponiamo, a scopo esemplificativo, due passaggi tratti da *Una forma de resistencia* (2016), in cui le “multitudes en Nueva York” ricordano la “multitud que vomita” (García Lorca, 2018: 136) di *Poeta en Nueva York* e la “caracola” ricorda l'omonima poesia tratta da *Canciones 1921-1924*:

Los libros no sirven para matar el tiempo, sino para revivirlo, para hacerlo nuestro, para invitar al tiempo a nuestra casa, y servirle una copa, y recordar desde allí que hay islas desiertas o **multitudes** en Nueva York. (p. 73)

Dentro de una **caracola** está el mar, y los mares se mueven con voluntad de nube, y el agua de las nubes sueña con ser tierra, y la tierra procura elevarse por los anillos de los árboles, y los árboles quieren ser viento y por eso extienden sus ramas, y las ramas procuran volar como un pájaro hasta la nube que va a devolverle el agua al mar y el mar a la caracola. (p. 34)

1.5.2. La lezione di Rafael Alberti

Quando Luis García Montero si trova a parlare di Rafael Alberti, o gli viene chiesto di raccontare l'evoluzione del suo rapporto col poeta gaditano, esordisce quasi sempre dicendo “para mi era un mito”. Non a caso, Rafael Alberti rientra tra gli autori che Luis scopre mediante la casualità delle letture adolescenziali nella biblioteca di famiglia, e tra gli autori che comincia a studiare autonomamente con appassionata disciplina:

un verano en casa de mis padres descubro a Rafael Alberti en la edición de obras completas que había preparado él con Aitana en la editorial Aguilar. Empiezo a leer *Sobre los ángeles* y sobre todo un libro de vanguardia, *Sermones y moradas*, uno de los libros surrealistas de Rafael, [...] y me conmociona esa literatura de vanguardia radical [...]. (in Maraña, 2015: 44)

²¹ Cura l'edizione critica de il *Poema del Cante Jondo* (1991) e l'*Antología poética de García Lorca* (2013), a cui si aggiungono i saggi *La palabra de Ícaro. Estudios Literarios sobre García Lorca y Alberti* (1996) e *Un lector llamado Federico García Lorca* (2018).

Proprio come succede con García Lorca, il giovane Montero approfondisce a poco a poco con dedizione la produzione poetica di Alberti, leggendo, tra gli altri, anche il volume *Poesía 1924-1967* (1977) della casa editrice Aguilar. Ma “aquel exiliado que regresó a España con chaquetas y cabellos estentóreos en 1977” (2016: 178), a differenza di Federico García Lorca, non è soltanto un’ombra che aleggia nella Granada dell’epoca, quanto una presenza viva che incontrerà proprio nella sua città natale. L’autore racconta, infatti, di aver avuto un contatto con il poeta gaditano, salutandolo, durante la sua prima visita a Granada, il 24 febbraio del 1980, ma di averlo potuto conoscere per davvero soltanto il 5 giugno dello stesso anno. Le ragioni della prima visita a Granada sono in primo luogo politiche, poiché Alberti prende parte a una manifestazione elettorale organizzata dal Partito Comunista per l’autonomia andalusa, e, in secondo luogo, più strettamente personali: vuole saldare un debito in sospeso con la sua giovinezza e visitare la città di Lorca, in nome dell’appuntamento col poeta granadino mai concretizzato a causa del tragico assassinio del primo e del suo esilio. La “Balada del que nunca fue a Granada” si costruisce proprio sul rimpianto di questa visita mancata e parla della carica emozionale che il viaggio promesso aveva nella sua mitologia biografica e poetica (Alberti, 2018: 61):

Qué lejos por mares, campos y montañas
ya otros soles miran mi cabeza cana.
Nunca vi Granada.

Mi cabeza cana, los años perdidos,
quiero hallar los viejos, borrados caminos.
Nunca fui a Granada.

Dadle un ramo verde de luz a mi mano,
una rienda corta y un galope largo.
Nunca vi Granada.

¿Qué gente enemiga puebla sus adarves?
¿Quién los claros ecos libres de sus aires?

Nunca fui a Granada.

Venid, los que nunca fuisteis a Granada,
hay sangre caída, sangre que me llama,
nunca entré en Granada.

Hay sangre caída del mejor hermano;
sangre por los mirtos y agua de los patios.
Nunca vi Granada.

Si altas son las torres, el valor es alto,
venid por montañas, por mares y campos.
Entraré en Granada.

Quando il 5 giugno del 1980, Alberti torna a Granada per partecipare all’omaggio a Lorca a Fuente Vaqueros, il Dipartimento di Letteratura Spagnola dell’università di Granada organizza una cena di benvenuto in suo onore in cui Montero, finalmente, conosce il poeta:

Rafael Alberti era entonces para mí una devoción y un deslumbramiento. El poeta de la generación del 27, el compañero de Federico García Lorca, el exiliado republicano y comunista, el luchador por la democracia española, el autor de *Sobre los ángeles*, *De un momento a otro* y *Retornos de lo vivo lejano*, se convirtió de pronto en un amigo generoso, en un anciano capaz de mostrar interés por los jóvenes, en un mito dispuesto a descender de su altar

para llamar por teléfono, entrar en la vida cotidiana y urdir una cita. (2010: 32)

L'incontro con Alberti, come abbiamo già detto, lo porterà anche a cambiare il tema del suo progetto di dottorato:

[...] cuando empecé en serio los trabajos de la tesis doctoral tuve enseguida la sensación incómoda de que las preocupaciones medievalistas quedaban demasiado lejos de la poesía contemporánea en la que estaba empezando a sumergirme, con sus noches de bohemia y sus admiraciones íntimas [...].
(*ibid.*)

Con l'intento di unire la sua dedizione accademica all'entusiasmo dell'avventura poetica, comincia quindi a studiare l'evoluzione della poesia di Rafael Alberti, facendo convergere i suoi approfondimenti nella tesi di dottorato dal titolo *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti*. Questo progetto intensifica gli incontri tra i due, tanto che Alberti non si limiterà a essere un imprescindibile riferimento letterario, ma diventerà anche un riferimento morale e un vero e proprio amico del giovane poeta granadino, il quale, in *Aunque tú no lo sepas* (2016), afferma:

Para mí fue un privilegio y aprendí con él muchas cosas de literatura, poesía, historia, pero aprendí también lecciones para la vida. [...] Yo ahora aprendo mucho no de mis mayores, que poco a poco me he ido quedando sin ellos, sino de los más jóvenes, de los que vienen detrás. Y eso me ocurre porque Rafael Alberti tuvo la generosidad de bajarse del pedestal y de convertirse en un amigo mío.

La generosità e la disponibilità di Alberti nei confronti dei giovani poeti di Granada è un tratto distintivo della sua personalità che colpisce fin da subito García Montero, il quale oggi si impegna a dimostrare la stessa solidarietà alle nuove generazioni, ripudiando qualsiasi atteggiamento di superiorità, proprio grazie alla lezione di umiltà datagli dall'anziano mentore gaditano. La vicinanza sentimentale di Rafael al gruppo di poeti granadini si accentua quando, il 12 giugno del 1982, García Montero e Javier Egea leggono, presso La Tertulia, "el bar de siempre" (Montero, 2010: 33), il *Manifiesto albertista*. Dal titolo è facile comprendere che si tratta di un evidente riferimento al *Manifiesto del Partido Comunista* di Marx ed Engels, ma che strizza anche l'occhio all'omaggio di Neruda e García Lorca a Rubén Darío. È, in definitiva, un omaggio dal tono parodico e scherzoso, il cui significato "risiede soprattutto nel valore simbolico e rivoluzionario che Rafael Alberti e la sua opera rappresentano all'epoca per i giovani poeti di Granada" (Calabrese, 2016: 35) e a cui si fa risalire il consolidamento del movimento poetico "La otra sentimentalidad".

Per concludere questa sezione, dedicata a un rapporto paragonabile a quello di un padre e di un figlio, per usare le parole di Juan Vida (in *Aunque tú no lo sepas*, 2016), basti riportare quanto affermato da Alberti:

Yo amo a Luis García Montero, cada vez más escapado de moldes y vaivenes, todavía capaz del verso y la actitud en medio de una plaza, ante ese admirable pueblo que lo recibe como a una paloma mensajera de algo que está ansioso de oír. Lo admiro abiertamente por su gran dominio de todos los medios de expresión poética, su extenso idioma heredado de todas las riquezas del idioma a los cuatro vientos del habla andaluza [...]. (in Jiménez Millán, 1998: 31)

García Montero, da parte sua, includerà in *Vista cansada* (2008: 70-71) una poesia dedicata proprio al suo maestro e amico, intitolata, appunto, “Rafael Alberti”:

Así
como pasabas
en el amanecer
de la mitología a los teléfonos
para llamar de pronto,
o de las multitudes al desorden
solitario y esquivo de tu cuarto
en la calle Princesa,
pasas también ahora
de la muerte a la vida,
de los recuerdos al estar aquí,
habitando la mesa donde escribo.

En su rincón más nuestro,
ese que no depende del pasado,
la memoria es azul, y callejera,
y pura realidad, como los versos
que convierten el mar en la nevada
y los ríos de tinta en un amanecer
para que cante el gallo sobre el reino
de la metamorfosis.

Hablamos del amor y la poesía,
tal vez porque este cielo ha decretado
una violeta de Bécquer sobre el mundo,
que guardas en tu voz
como en las páginas de un libro.
Orgulloso de ti,
prefiero los aciertos a la mediocridad
del que cuenta los días y las sílabas
para evitar errores.
Los que han amado mucho
no desmienten su amor

con una mala boda.
Los que escriben poemas necesarios
continúan ardiendo
sobre la leña seca de los libros.
Da igual la perfección,
la irregularidad o la abundancia.

Orgulloso de mí,
vuelvo a ser el muchacho
que te ha visto llegar desde la historia,
con tu mitología
de poetas, república y exilios.
Y llamas por teléfono,
y preguntas la hora,
y sugieres la cita,
conmigo mano a mano,
busquemos otros montes y otros ríos,
para comer al sol de las afueras.

En aquel restaurante del pinar
han subido los precios.
Ahora no puedes invitarme.
Pago la cuenta solo,
pero volvemos juntos en el coche,
y te quedas dormido
sobre el último verso de algún clásico,
o quizás en la cumbre de una rama.

Una vez más me siento el elegido,
mientras el día se disuelve
en el retrovisor
como la inspiración en un poema.

1.5.3. L'eredità di Antonio Machado

Se Federico García Lorca si configura come primissima fonte d'ispirazione nell'infanzia e nell'adolescenza del piccolo Luis García Montero, e Rafael Alberti come il maestro che lo accompagna dagli anni Ottanta alla fine del millennio, Antonio Machado si colloca nel mezzo. Il primo aneddoto che Montero associa a quest'altro importante modello letterario e umano, è quello dell'ascolto del disco di Joan Manuel Serrat *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969). Si tratta di un momento cruciale della sua vita, che l'autore ricorda sempre con un filo di nostalgia e commozione nella voce: Antonio Díaz, un professore del collegio dei Padri Scolopi, un giorno porta in classe un giradischi per far ascoltare ai suoi studenti le canzoni che Serrat aveva composto sui versi di uno dei massimi esponenti della Generación del '98. L'ascolto di quelle poesie messe in musica suscita in lui un'emozione talmente travolgente che, qualche giorno dopo, decide di utilizzare la banconota regalatagli dai nonni per il suo nono compleanno (la sua prima banconota) proprio per comprare quel disco, un oggetto che, come tutti quelli che appaiono nel libro *Una forma de resistencia*, si contraddistingue per la forza e il valore inestimabile che racchiude.

Un altro momento decisivo che lo lega al poeta sivigliano è la partecipazione, il 22 febbraio del 2007, alla cerimonia repubblicana in memoria di Machado (per i sessantotto anni dalla sua morte), tenutasi a Collioure, dove il poeta trascorse gli ultimi giorni della sua vita e nel cui cimitero riposa²². In occasione di quella cerimonia, García Montero scrive la poesia "Colliure", inserita in seguito nella raccolta poetica *Vista cansada* (2008), in cui si ritrae la sacralità di un momento e di un luogo emblematici. La tomba di Machado a Collioure, simbolo della repressione della Guerra Civile e dell'esilio degli intellettuali dalla Spagna, è un luogo di pellegrinaggio storico e poetico, che funge da punto di partenza per la militanza letteraria della "juventud poética de izquierda", di cui fa parte anche Montero:

²² Anche nel 2019, in occasione degli ottant'anni della morte del poeta, Montero si è recato a Collioure, accompagnando il Presidente del Governo Sánchez in un significativo omaggio a cui hanno preso parte altri esponenti della cultura spagnola come Almudena Grandes, Paco Ibáñez, Rosa León e Ian Gibson.

Un rincón en el mundo
detrás de una frontera,
o detrás de los años y los amaneceres
con la esquina doblada
como la página de un libro,
o detrás de las curvas de una guerra.

Se conmueve el camino a la orilla del mar.
Parece un látigo en el aire
de febrero lluvioso.
Cuando baja del coche,
Ángel González duda,
pone sus pies heridos en la historia
y sube muy despacio,
entre muros franceses
y casas repintadas
con el azul de los veranos,
hasta llegar al cementerio.

Lo que nos trae aquí,
no es el sol de la infancia.
Los lugares sagrados nos permiten vivir
una historia de todos en primera persona.
Las flores de la tumba de Machado
imitan el color de una bandera

sagrada por mandato
de mi melancolía.

Aquello que perdimos una vez,
y el frío de las manos, la palabra en el tiempo,
el dolor de las vidas que se cortan
en el cristal de los destinos rotos,
descansa hoy, casi desnudo,
en una tumba de poeta.

¿Cuándo llegamos a Sevilla?,
preguntaba su madre al entrar en Colliure.

Qué difícil la suerte
de los pueblos que viven protegidos
por la misericordia de un poema.
Qué difícil la última
soledad de Machado.
La luna llega al mar,
el mar llega a Sevilla,
nosotros a un recuerdo
y a esta pálida,
desarmada emoción
de compartir una derrota.

Secondo García Montero, Antonio Machado è sicuramente “lo más parecido que tenemos en España a un poeta nacional”, perché i suoi versi vengono letti, studiati, cantati e citati, a volte anche inavvertitamente, nelle conversazioni di tutti i giorni²³, ma è anche colui che ha ispirato il gruppo di giovani poeti granadini a elaborare l’idea civica della poesia dell’universo machadiano nella cosiddetta “poesía de la experiencia” e nel movimento poetico “La otra sentimentalidad”.

1.5.4. Altri maestri, dentro e fuori dai libri

A fronte di queste sezioni dedicate al dialogo, fisico e metaforico, di Luis García Montero con tre degli autori più importanti del panorama letterario spagnolo, è possibile comprendere meglio le radici profonde e le correnti di pensiero che in prima istanza hanno influenzato lo sviluppo del suo personale discorso poetico. È facilmente comprensibile, però, che gli autori su cui ci si è soffermati nei paragrafi precedenti sono solo la parte più rappresentativa delle molteplici personalità che hanno contribuito alla costruzione della sua poetica. Tra gli altri, è opportuno ricordare Jaime Gil de Biedma e Ángel González, compagni di poesia e di lunghe notti passate a La Tertulia, Blas de Otero e quasi tutti gli esponenti della Generación del '50,

²³ Cfr: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-lecciones-de-antonio-machado-1199699/html/9a328a8b-83c1-41b9-a367-2ae78f01523b_2.html#I_0 [Ultimo accesso: 24/02/2024]

tra gli autori del passato Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo, Lope de Vega, tra i romantici Bécquer, Espronceda e Juan Ramón Jiménez, e, infine, Cernuda, Salinas e Neruda. Se nel paesaggio della sua educazione poetica predominano le tracce di autori spagnoli appartenenti a diverse epoche letterarie, non mancano tuttavia riferimenti a grandi poeti stranieri come Baudelaire, Rimbaud, Bertolt Brecht, Verlaine, Pasolini, W.H. Auden, Shakespeare o T.S. Eliot (Herranz in Abril, Candel Vila, 2009: 141-143). Ma i maestri per García Montero non sono soltanto quelli che “figuran en libros encuadernados”, (*ibid.*: 138) e afferma che a influenzare la sua creazione poetica siano stati, e siano ancora, i cantanti che fanno in modo che “la poesía se universalice y pierda su olor a cerrado” (*ibid.*). Tra questi ricordiamo Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Enrique Morente, Paco Ibáñez, Carlos Cano, Miguel Ríos e José Alfredo.

In conclusione, possiamo affermare che il panorama di richiami e spunti letterari che influenzano e compongono l’opera di García Montero è estremamente ampio e trova estensione in diverse epoche storiche e in molteplici geografie.

1.6. *La otra sentimentalidad e la poesía de la experiencia*

Le riflessioni letterarie, l’amicizia e l’impegno civico e politico di un gruppo di giovani poeti granadini, guidati negli anni Ottanta dal discorso etico e poetico del professore Juan Carlos Rodríguez, confluiscono nella cosiddetta “otra sentimentalidad”. Quest’etichetta, che si riferisce alla proposta poetica di un gruppo di giovani estremamente influenzati dal contesto storico della società in cui si trovano a vivere, viene sancita l’8 gennaio del 1983, con la pubblicazione su *El País* dell’articolo intitolato, appunto, *La otra sentimentalidad*, scritto da Luis García Montero. Pochi mesi più tardi, l’articolo viene affidato alle stampe per la pubblicazione di un libro omonimo al quale parteciperanno, oltre a Luis García Montero, anche Álvaro Salvador e Javier Egea che, come abbiamo visto nella traiettoria biografica, condividono con l’autore meditazioni poetiche e politiche, oltre a nutrire un profondo sentimento di affetto e stima reciproci. La diffusione di un manifesto comune rappresenta la coronazione della lunga evoluzione di un processo poetico durato diversi anni e la cui profonda riflessione metapoetica era stata inaugurata nel decennio precedente.

Per comprendere la portata e la svolta che questo manifesto letterario comporta, è opportuno descrivere il contesto storico, politico e culturale granadino in cui prende le mosse e si consolida tale gruppo poetico.

Se la Granada degli anni Sessanta era una città di provincia statica, ancora tormentata dalla dittatura di Franco, quella della fine degli anni Settanta, dopo la morte del Caudillo, diventa lo scenario di una vera e propria rivoluzione culturale. Nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016), Montero stesso racconta:

la gente empezó a escribir, a cantar, a dibujar, a salir, a vestirse y a divertirse. La calle dejó de ser de Fraga para ser de la gente. Y la noche dejó de ser del sereno para ser del ciudadano. En los Ochenta empieza a surgir una Granada que culturalmente era tan moderna, tenía algunas connotaciones de esa efervescencia cultural que había entonces solamente en Madrid.

E Álvaro Salvador aggiunge:

Estaba cambiando todo, y nosotros lo que hicimos fue reflejar ese cambio y buscar una poesía que llegara a la gente joven, que no resultara una cosa pesada y una cosa ininteligible, sino algo próximo, algo cercano.

Questo profondo cambiamento della società dell'epoca si manifesta attraverso la nascita di molteplici iniziative culturali, alle quali collaborano molte delle personalità che condivideranno in seguito la proposta de "La otra sentimentalidad". Ricordiamo, ad esempio, il gruppo culturale *Colectivo 77* che, attraverso la pubblicazione di manifesti e antologie, "si impegna a ribadire il vincolo che unisce l'avanguardia letteraria a quella politica" (Calabrese, 2016: 32). Tra le antologie è opportuno citare *La poesía es más transparente*, che contiene testi di Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán e Antonio García Rodríguez. Come membro del *Colectivo 77*, Salvador fonda anche la rivista letteraria *Letras del sur. Bimensual de Arte y Literatura*, che presto diventa il punto di riferimento della cultura della Transición e lo spazio dedicato alle voci più influenti della letteratura spagnola. In questa rivista, come in tutte le iniziative culturali che nascono in quel periodo, "la pasión por la poesía corría pareja con la pasión por la política, entendida como forma de lucha ideológica" (Soria Olmedo, 2000: 98). Questa forte correlazione tra poesia e politica si osserva anche nelle tante manifestazioni dal carattere emblematico, come "El cinco a las cinco", l'omaggio a Federico García Lorca a Fuente Vaqueros, che spesso sono organizzate dalla Célula Gramsci, un gruppo che vede la partecipazione, tra gli altri, di letterati appartenenti al Partito Comunista, come Juan Carlos Rodríguez, il pittore Juan Vida, Justo Navarro, José Carlos Rosales e Javier Egea. Un'altra rivista che merita una menzione speciale è *Olvidos de Granada*, pubblicata fino al 1987 sotto la direzione di Mariano Maresca e poi, dal 1990, tramutata in *La fábrica del sur*, sempre diretta da Maresca:

Su título es juanramoniano y su intención era llenar los huecos de la memoria de Granada. Editada por la Diputación de Granada, con formato de periódico, supuso un decidido intento de defensa de la cultura pública: «Para ser patriarcas de la moral, es conveniente conocer nuestra historia de personas morales», se dice en el Editorial del número 10. (Rubio Jiménez, 2022: 7)

Quanto menzionato finora lascia facilmente intendere, quindi, che la proposta del giovane gruppo poetico, caratterizzata da un grande attivismo politico coniugato a una brillante attività editoriale, trova il suo sviluppo, in primis, grazie al fervido ambiente culturale granadino, ma anche, e soprattutto, grazie al rinnovamento del pensiero e del discorso poetico promosso da Juan Carlos Rodríguez. Scrittore, teorico marxista della letteratura e professore dell'università di Granada, è lui a proporre ai suoi allievi la riflessione sulla profonda dimensione storica e sociale della letteratura e a mettere in discussione il soggetto letterario (Calabrese, 2016: 37). Già nella sua *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, aveva presentato un dibattito ideologico sui nuovi fondamenti del pensiero occidentale dell'epoca partendo dai contributi teorici dello strutturalismo marxista francese, di Louis Althusser o di Pierre Macherey, o dai concetti psicoanalitici di Freud. Nel volume *Las palabras rotas* una corposa sezione è dedicata a questa figura chiave per la vita universitaria di Luis e dei suoi compagni:

Los discípulos de Juan Carlos Rodríguez comprendimos pronto la importancia de las reflexiones de Antonio Machado sobre el carácter histórico de los sentimientos. El poeta había reaccionado al festival de experimentos formales de las vanguardias advirtiéndolo que los sucesos importantes de la literatura llegan cuando el mundo literario responde a una transformación sentimental. La historia no actúa sólo en un debate constitucional o en una organización política. El amor, el miedo, el deseo, las relaciones más secretas con la muerte nacen también en la historia y se viven desde la intimidad como una práctica social [...]. Esta conciencia permitía llevar el debate literario y sus compromisos históricos más allá de los asuntos políticos. Machado hablaba de nueva sentimentalidad y Juan Carlos Rodríguez habló de otra sentimentalidad para remarcar el deseo de quiebra. El paso de la dictadura a la democracia no se limitaba para nosotros a la conquista del derecho al voto y a la legalización de los partidos políticos. Se trataba de conseguir una emancipación en la propia intimidad con un sentimiento *otro*, una *convivencia otra* y una transformación de las relaciones sociales y del papel desempeñado en ellas por la subjetividad. (2019: 109-110)

In un contesto in cui imperversa la polemica tra valore sociale ed estetico della poesia, gli allievi di Juan Carlos Rodríguez, eredi della lotta comunista contro la dittatura e attenti al

carattere storico dei sentimenti e alle contraddizioni dell'intimità, si mostrano, quindi, più interessati a una tradizione incarnata da poeti come Machado, Jaime Gil de Biedma, Ángel González e, oltre i confini nazionali, Pier Paolo Pasolini (*ibid.*: 110).

C'è un evento preciso, però, che fa da pietra miliare nel consolidamento di “La otra sentimentalidad”, ovvero l'atto pubblico che Luis García Montero e Javier Egea organizzano il 12 maggio del 1982 presso il bar La Tertulia, con cui ufficializzano il ritorno di Rafael Alberti a Granada e in cui leggono il *Manifiesto albertista*, omaggio ludico e satirico dedicato al poeta gaditano, che rappresenta appieno la militanza letteraria dei poeti granadini.

Alla luce di questi presupposti, si può comprendere più a fondo la filosofia soggiacente al testo di Montero prima pubblicato come articolo su *El País* e poi come prologo all'antologia *La otra sentimentalidad* del 1983, e, più in generale, la filosofia dell'intero volume. Come abbiamo già detto, viene esplicitata la possibilità di concepire la letteratura come produzione ideologica dipendente dal contesto storico e sociale, senza che si riduca a un mero riflesso della società, ma non solo, viene anche sviluppato il concetto della “finzionalità” (Calabrese 2016: 39) del discorso poetico, che si oppone alla concezione della poesia come verbalizzazione confessionale di un soggetto concreto. Il secondo concetto menzionato recupera un'idea di Diderot a cui aderisce, approfondendola, anche Jaime Gil de Biedma. Nel *Paradosso sull'attore* (1830), Diderot sostiene, infatti, che l'attore non va confuso con il personaggio che interpreta e, applicando questa visione al campo della poesia, anche il poeta non va confuso con il soggetto poetico a cui dà vita. Il carattere “finzionale” del genere poetico è un concetto che Gil de Biedma include nei suoi versi (si pensi alla celebre poesia “El juego de hacer versos”) allo scopo di portare il lettore a non identificare “la voce [protagonista] dei versi e il poeta che li compone [nel concreto], così come non necessariamente si identificano i narratori con le molte voci che si alternano nei loro romanzi” (Calabrese, 2016: 44).

In definitiva, possiamo ribadire che le due colonne portanti del movimento poetico de “La otra sentimentalidad” sono la concezione della poesia come produzione ideologica radicata nella storia e la cosiddetta “finzionalità poetica”. Della prima, significativo è anche il riferimento all'apocrifo machadiano Juan de Mairena:

[...] una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo a-histórico, que intente trasladar los valores sin tener en cuenta el proceso histórico nunca podrá penetrar el inconsciente colectivo de su época; podrá ser un ilustre y valioso artificio, pero en absoluto tendrá la capacidad de

conmover, ni de emocionar, ni de conectar con un público que vive unas muy especiales condiciones de vida, condiciones que no podrán ser recogidas ni resueltas por esa poesía ahistórica. Mairena, como es su costumbre, concluirá esta disertación con una frase lapidaria: *Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos.* (Egea, García Montero, Salvador, 1983: 21-22)

Dalla questione della “finzionalità poetica”, invece, si dipana il discorso sul ruolo del poeta, che vede un’inversione di tendenza: il poeta non è più “l’essere trascendente dell’epoca illuminista” (Calabrese, 2016: 44), l’unico detentore della verità che parla ai lettori mediante un linguaggio ricercato e ampolloso, bensì una figura attiva nella società e che comunica attraverso un linguaggio semplice e alla portata di tutti, “un hombre común que asiste al acontecer diario con ropa de calle” (Morante, 2023: 69).

Per concludere questa sezione dedicata a “La otra sentimentalidad” riportiamo il sonetto di Javier Egea incluso nell’omonimo volume:

POÉTICA

A Aurora de Albornoz

«Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía.»
(Juan Ramón Jiménez)

Vino primero frívola —yo niño con ojeras
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza
o alguna perversión: sus velos y su danza
le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.

Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras
porque también manchase su ropa en la tardanza
de luz y libertad: esa tierna venganza
de llevarla por calles y lunas prisioneras.

Luego nos visitaba con extraños abrigos,
mas se fue desnudando, y yo le sonreía
con la sonrisa nueva de la complicidad.

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad.

Infine, è bene menzionare che il movimento che a Granada prende il nome di “La otra sentimentalidad” si diffonde anche in altre parti della Spagna e dell’Europa, dando forma, negli anni Novanta, a quella che verrà considerata “la poesía de la experiencia” (alla quale si possono ascrivere anche Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Vicente Gallego, Bejamín

Prado). L'etichetta, che riprende il titolo del saggio *The poetry of experience* (1957) dell'autore statunitense Robert Langbaum, trascende i limiti geografici e ideologici, definisce un gruppo aperto, diventa una tendenza dominante soprattutto tra il 1985 e il 1995 e, com'è comprensibile, difende una poetica che condivide molti aspetti de "La otra sentimentalidad", come sintetizza Bagué Quílez (2006: 337):

Desde sus orígenes, la poesía de la experiencia diseñó un programa de normalización lírica basado en la reivindicación de la cotidianidad urbana, la existencia de un pacto biográfico entre el autor y los lectores, y la concepción de la poesía como género de ficción. *Verosimilitud, tradición y utilidad* fueron palabras fundamentales en el discurso experiencial de primera hora. Frente a la verdad, la poesía de la experiencia defendía la verosimilitud como fuente de la complicidad; frente a la ambición demiúrgica de las vanguardias, la relectura personalizada de la tradición; frente a la definición de la poesía como un pasatiempo inútil, una noción de utilidad asociada con la memoria colectiva y con la dinámica de la historia. Todo ello se sintetizaba en la idea de que la poesía era una modalidad particular de la literatura.

1.7. La poetica di Luis García Montero

*Soy un ciudadano que se dedica a la poesía,
como un carpintero se dedica a hacer muebles.*

Luis García Montero, *Aunque tú no lo sepas*

Per completare l'analisi della poetica di Luis García Montero, è importante indagare il rapporto tra il poeta e il suo lettore. Infatti, per García Montero, la poesia si fonda su un atto di complicità tra poeta e lettore e, per questo motivo, l'io lirico non può mai coincidere con la persona del poeta, malgrado vari elementi, come la storicità di cui sono permeati i versi, portino a pensare l'esatto contrario. Quindi è precisamente in questo che consiste "el oficio" dell'autore: saper distanziare, nell'atto creativo o, più precisamente, nell'atto poetico, la propria autobiografia, in modo da lasciare spazio al lettore: "El poema, como cualquier texto literario, tiene que estar habitado por el lector. Si uno lo invade todo con su yo, el lector rebota y se queda fuera"²⁴. Per García Montero, infatti,

la poesía es un género muy hospitalario: no funciona si el lector no habita el poema y no lo hace suyo [...] Y cuando el poeta piensa en el lector, no está pensando en que alguien compre o no el poema, sino en construirlo como un

²⁴ Affermazione del poeta nel documentario *Aunque tú no lo sepas* (2016).

espacio abierto para que pueda ser habitado por el otro. Por eso, a la hora de escribir, es tan importante saber borrarse como saber ponerse: la verdad es que tú quieres estar ahí, pero tú tienes que borrarte como espesura biográfica que lo domina todo, porque si tú lo ocupas todo, cuando el lector quiere entrar, no puede. Y escribir, elegir las palabras, es ponerse y borrarse para construir un espacio hospitalario donde tú estés pero que pueda ser habitado por los demás²⁵.

Di conseguenza, per agevolare il lettore a varcare la soglia dell'universo racchiuso in una poesia o in qualsiasi altro testo letterario, è indispensabile usare un linguaggio che attinga agli elementi della quotidianità e rifiuti ogni orpello retorico. Per esemplificare questa scelta linguistico-lessicale basti pensare al celebre endecasillabo “Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi”, che fa da incipit a una poesia della raccolta *Diario cómplice* e in cui alcuni vedono, in realtà, solo una misera banalizzazione del linguaggio poetico: “no tienen vuelo lírico, se limitan a escribir lo que pasa en la calle” (García Montero in *Aunque tú no lo sepas*, 2016). In realtà, Luis García Montero, così come gli appartenenti al suo movimento poetico, scrive di quello che succede “en la calle”, ma fa sì che “lo cotidiano tenga un brillo inesperado”. La chiave di questo approccio alla poesia ce la dà l'autore stesso: “Escribir es esforzarse de mirar, esforzarse de descubrir las metáforas que hay en la sociedad” (*ibid.*). La semplicità, che non è banalità, delle scelte stilistiche di García Montero si ritrova anche nel ritmo, che ricorda la spontaneità del parlato. Così, ai versi “con sílabas contadas”, spesso preferisce il verso libero:

Yo desconfío de los poetas que tienen que contar con los dedos las sílabas de un verso, porque es que no tienen el oído adiestrado en la música de las palabras. La música forma una alianza muy especial con la poesía. Yo me he formado escuchando tangos, boleros, escuchando a los cantautores. (*ibid.*)

E questo suggerisce, ancora una volta, il ruolo cruciale che anche la musica assume nella sua educazione sentimentale.

Per concludere questa sezione e, più in generale, questo capitolo dedicato all'autore, proponiamo un compendio dei tratti fondamentali del suo universo poetico e poi una definizione che lui stesso dà alla sua poesia:

El mundo que diseñé para sentirme amparado es un mundo que entiende la poesía como un modo de conocimiento, preguntarme ¿qué digo cuando digo ‘soy yo’, cuando digo ‘soy hombre’, cuando digo ‘te quiero’, o digo

²⁵ Cfr: Luis García Montero – El compromiso con la poesía: <https://www.youtube.com/watch?v=x6sEt1OndHo> [Ultimo accesso: 26/01/2024]

‘nosotros’? Preguntarme qué relación tengo con el mundo, para pasar de la sinceridad a la verdad. Y después, me gusta utilizar una música que es la de la meditación, y un vocabulario que es el de la sociedad. Hay, a veces, tendencias poéticas que quieren inventar un lenguaje propio para la poesía, a mí lo que me gusta es tratar de la manera más digna posible el lenguaje de todos. [...] A mí me gusta escribir no como un elegido de los dioses sino como un hijo de vecinos²⁶.

Opino que mi poesía es un país humilde de la Europa mediterránea, con ciudadanos educados pero muy vitalistas y enamoradizos, que limita al norte con la vanguardia juvenil, al este con la poesía social, al oeste con la retórica clásica y al sur con el mar de las letras de tango o de bolero y con las canciones de Joaquín Sabina. (2006: 562)

1.8. Intervista all'autore

Nella maggior parte dei casi, chi si appresta a tradurre un'opera letteraria sa che, per provare a comprendere l'intenzione dell'autore nello scegliere una specifica forma verbale, un determinato aggettivo o una certa struttura frastica, avrà a disposizione soltanto il testo e potrà attingere a ben poco altro. Naturalmente, prima di mettersi a tradurre, è fondamentale, come afferma Cavagnoli (2019: 15), creare una familiarità con l'intera produzione dell'autore, con il suo immaginario narrativo, con la sua poetica, attraverso la lettura delle altre sue opere e delle testimonianze che può aver lasciato. Ma spesso questo non basta, e il traduttore non sempre trova risposta ai suoi dubbi, per cui non può far altro che limitarsi a scommettere e a fare congetture su “quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato” (Eco, 2002: 123). La più rara e privilegiata opportunità che si possa avere per uscire dall'impasse generata da passaggi particolarmente ambigui o ambivalenti è quella di incontrare l'autore al fine di comprendere a fondo le intenzioni alla base dell'opera che ci si appresta a tradurre. Il 7 dicembre 2023, durante un soggiorno di ricerca tra Madrid e Granada, ho avuto l'immenso privilegio di incontrare Luis García Montero e di entrare a stretto contatto con il suo universo narrativo e la sua poetica, oltre a poter sciogliere dubbi puntuali relativi a *Una forma de resistencia*, di cui si propone la traduzione nel presente elaborato. Di seguito, è riportata la trascrizione dell'intervista avvenuta a Madrid, presso l'Istituto Cervantes.

²⁶ Cfr: Luis García Montero: El prestigioso poeta reflexiona sobre la figura de Almudena Grandes: <https://www.youtube.com/watch?v=vvfu1H6ubgM> [Ultimo accesso: 26/01/2024]

Antes de empezar la entrevista, de verdad, se lo agradezco mucho porque yo he podido descubrir sus obras gracias a mi profesora Gloria Bazzocchi y de ahí he empezado este viaje maravilloso a lo largo de sus libros en los que me siento muy representada...

Oye, soy yo el que estoy agradecido a Gloria y a ti, de manera que muchas gracias a ti, y a tu disposición.

Y estoy muy emocionada porque es un auténtico privilegio poder conversar con Ud. hoy y, más aún, poder hacerlo aquí, en Madrid, una de las dos ciudades donde ha forjado su persona y su vida. Por lo tanto, me gustaría empezar esta entrevista hablando de espacios urbanos, entendidos como estructura modeladora del sujeto y, recordando que “Cada persona tiene una ciudad que es el paisaje urbanizado de sus sentimientos”, como Ud. ha dicho. Me gustaría hablar, por lo tanto, de su geografía urbana, empezando por Madrid. ¿Qué representa esta ciudad para Ud.?

Mira, la verdad es que la geografía urbana creo que es muy importante en las vidas personales y en la cultura. Yo, en mi identidad, me siento identificado con algunos espacios urbanos. Además, creo que, en poesía, en la introducción de tu pregunta, los espacios urbanos son importantes por razones profundas. Yo siempre recuerdo la relación de Baudelaire con París, y digo que la poesía urbana no es la que habla de un rascacielos o de un coche, que eso, bueno, forma parte del paisaje, pero a partir de Baudelaire, la poesía contemporánea se hace urbana porque hay muchas claves que tienen que ver con la ciudad y que tienen que ver con nuestra cultura y nuestra concepción del mundo. Por ejemplo, el tiempo en el ámbito rural es un tiempo lento, donde las cosas tardan en cambiar, el tiempo en el ámbito urbano dialoga con la velocidad. Baudelaire veía los coches de caballos corriendo por los bulevares, pero veía también cómo se derribaban edificios que llevaban siglos para hacer edificios nuevos y se abrían espacios nuevos de manera rápida. Y hay un diálogo con la velocidad. Fíjate que eso tiene a que ver con el paisaje exterior pero también con el paisaje interior, porque si la poesía se hace irónica, si la poesía pone en duda las esencias, las estabilidades divinas y definitivas y si parte de la creencia de que todo pasa, y de que no existen verdades esenciales, entre otras cosas, tiene que ver con la nueva relación del tiempo que establece la ciudad. Yo, cuando estudié a Gustavo Adolfo Bécquer, me di cuenta de lo importante que había sido para él la experiencia de subirse en un tren y ver de qué modo el tren cruzaba rápido por los paisajes y era una mirada muy distinta a cuando uno iba andando, y tenía una relación con la naturaleza distinta a la de la fugacidad. Y todo esto se interioriza en una forma de cultura. Por eso, yo creo que mi poesía es urbana, no solo por la exterioridad, sino también por las claves sobre el tiempo, la mirada a la vida que propone. A partir de ahí, fíjate, un espacio urbano para mí fundamental es Granada. Es el recuerdo de mi infancia, el lugar en el que me he hecho, pero es también el lugar donde, de una manera más profunda, diálogo con lo desaparecido. La realidad se convierte en una especie de alegoría donde está lo que yo viví, lo que vivo ahora y en diálogo entre lo que ha desaparecido y lo que permanece.

Te cuento una anécdota. Cuando yo me acerco a la casa que era de mis padres, cruzo un bulevar que cuando yo era niño tenía tráfico en los dos sentidos. Los coches bajaban por la parte de la izquierda de casa de mis padres y subían por la parte derecha. Cuando cruzo la casa de mis padres, alguna vez, algún coche ha tenido que dar un frenazo para no atropellarme

porque hace años cerraron una de las ramas del bulevar, porque ahora el carril es de doble dirección y yo sigo mirando hacia la derecha para que no vengan coches como cuando era niño, y se me ha olvidado que ahora por la izquierda vienen coches también y tienen que frenar para no atropellarme. O sea que, en nosotros, convive la ciudad que fue y tenemos que relacionarnos con la de ahora, pero en la memoria de lo que fue. Y en ese sentido, la ciudad se convierte en una alegoría. La ciudad con la que yo más diálogo en el paso del tiempo, en lo que aparece y desaparece es Granada, porque hay muchas pastelerías, librerías, restaurantes, donde yo iba de niño, de joven que han desaparecido, ¿no? Y en ese sentido el diálogo con el tiempo para mí es una geografía que es Granada.

La otra geografía es Madrid. En Madrid, como en Granada, hay una herencia en la que yo vivo. Si yo por Granada, al caminar, recuerdo a Federico García Lorca o, cuando iba al colegio, pues, de pronto descubrí que pasaba por delante de la casa del que fue su catedrático de derecho político, Fernando de los Ríos, o, cuando iba a casa de mi abuela, pues, descubrí que pasaba cerca de la casa del poeta Luis Rosales, donde García Lorca se escondió para intentar que no lo asesinaran, pues, en Madrid, yo muchas veces camino por aquí y voy recordando ese mundo literario que he heredado, donde estaba la Residencia de estudiantes donde Lorca estudiaba, o cuál era la casa de Benito Pérez Galdós, o en qué piso vivía Rafael Alberti, o dónde pasó algún suceso significativo durante la Guerra Civil o durante cualquier episodio de la historia literaria. Pero en Madrid, por ejemplo, aunque ya llevo unos cuantos años viviendo aquí, no tengo ese diálogo con el tiempo de lo desaparecido que fue mío. Supongo que ahora, por mis circunstancias, pues eso se transformará pronto, pero sigo teniendo una relación que tiene que ver con el presente. El presente para una persona ya un poco mayor empieza a tener años. Tengo una relación muy especial en Madrid con el presente. Sobre todo, a partir de que empecé a vivir con Almudena, las casas que primero alquilamos y después que compramos, la vida que he tenido aquí y los amigos que he tenido aquí. Si en Granada hay un diálogo entre pasado y presente, en Madrid, todavía, aunque he tenido pérdidas dolorosas, pero sigo teniendo una relación con el presente y hasta lo perdido forma parte de mi presente.

La tercera ciudad, en la que yo sitúo y encarno mis sentimientos es un pueblo de la bahía de Cádiz que se llama Rota, donde alquilamos al principio de los noventa una casa y después compramos una casa, y donde hemos pasado muchos veranos Almudena y yo desde el año '94. Y es también ahí una relación pues, casi casi, con la felicidad. Porque ahí nos hemos reunido un grupo de amigos que nos veíamos para disfrutar, para vivir, para descansar, para celebrar la amistad y la vida. Y bueno, a veces cuando pienso en retirarme en la jubilación, pues, más que en Madrid o en Granada, se me va la imaginación hacia Rota. De poder ir dedicarme allí a hacer de la jubilación un tiempo de permanencia en la alegría.

Sí, porque está llena de recuerdos felices...

Sí, la verdad es que han sido momentos de felicidad y de alegría y de amistad compartida. Yo muchas veces digo que Granada es mía porque está mi yo, Madrid es mía porque está el yo de Almudena y a Madrid me vincula el yo de Almudena. Pero entre el yo de Granada o el yo de Almudena en Madrid, de pronto en Rota lo que tengo la sensación es que hay un nosotros. Es un espacio que hemos construido juntos, Almudena y yo.

La segunda pregunta tenía a que ver con Granada, con la infancia, con esta relación entre pasado y presente, pero ya hemos hablado de eso. Por lo tanto, Granada está presente en todas sus obras precisamente por esto, sobre todo en *Una forma de resistencia*, que es el libro que estoy traduciendo.

Sí, Granada es la ciudad en la que yo nací, en la que se forjó mi vocación literaria, en la casa de mis padres. Granada era una ciudad todavía perteneciente a la posguerra cuando yo nací y el centro de Granada tenía que ver con la posguerra y también al poco tiempo mis padres se cambiaron, tenía yo un año, a un barrio, el Paseo de la Bomba, que estaba en las afueras de Granada, y donde yo crecí en un ambiente como de libertad de barriada, más que urbano, porque estaba al lado del río Genil, de las alamedas del río, de la carretera de la Sierra. Fue allí, en el Paseo de la Bomba, donde vi poco a poco la transformación que se iba dando en España, desde un país pobre y subdesarrollado a un país que estaba en el desarrollo. La literatura me acompañó a un proceso que hubo en esa época, que tiene a que ver con mi adolescencia y con el acercamiento a mi compromiso, a lo que me iba llegando de la vida. Hubo un intento del franquismo de hacer compatible el desarrollo económico con la dictadura y la restricción de libertades y una necesidad social de que desarrollarse económicamente, salir del subdesarrollo era salir de la autarquía franquista de España y tener que acercarse a una democracia. Y eso yo lo viví acompañado por la literatura porque en casa de mis padres descubrí la poesía completa de Lorca, porque empecé a descubrir que bajo la superficie de la ciudad de Granada había muchas cosas escondidas que habían quedado silenciadas por la Guerra Civil. Y, entonces, dedicarme a escribir, a leer, a estudiar, era descubrir todo lo que había quedado silenciado por la Guerra civil. Y de pronto confluyó de una manera natural la transformación de la realidad española que quería salir hacia el desarrollo económico y el progreso social buscando la democracia y mi vocación literaria que me unía a todas aquellas cosas que pertenecían a la Segunda República y a la época de libertad antes de la dictadura. Yo creo que en Granada confluyó esa atmósfera biográfica que me fue haciendo escritor y que me fue vinculando con la lucha contra el franquismo.

Claro, y a propósito de esto y adentrándonos en los lugares que marcaron su infancia, en *Las palabras rotas* menciona un territorio sagrado, el salón de visitas que sus padres habían reservado para poder recibir a los amigos y familiares y donde también estaba la biblioteca familiar...

Sí, mira, nosotros fuimos seis hermanos, y yo soy el mayor. Mi madre era estudiante de filosofía y letras, pero se enamoró de mi padre, un militar que llegó destinado a Granada en los años cincuenta, y dejó los estudios y tuvo, como una mujer típica de la posguerra de entonces, que dedicarse a cuidar a sus seis hijos. Los niños éramos muy traviesos y lo rompíamos todo y era típico de las familias de clase media guardar una habitación para que no se rompieran los muebles, ni se mancharan las cosas, que era el salón de las visitas. Y lo preparaban por si llegaba mi abuela o venían unos amigos de mis padres, que tuvieran un sitio donde sentarse sin que la silla estuviera rota o la mesa estuviera desequilibrada. Y en ese salón de las visitas, que era un territorio sagrado, porque no nos dejaban entrar, pues había un canterano con algunos recuerdos de mis padres y una estantería donde estaban los libros de mis padres. Mi padre fue un lector notable, mi madre también respetaba mucho la cultura y

leía porque había hecho hasta la mitad filosofía y letras, era su vocación antes de convertirse en madre a tiempo completo. En esa biblioteca yo descubrí libros que a mí me marcaron. Recuerdo a las obras completas de Lorca, hablamos de alegoría, cuando yo abría el libro y leía de pronto en un poema “que aunque sepa los caminos, nunca llegaré a Córdoba”, pues decía qué me están diciendo, por qué no va a llegar, qué es lo que hay aquí debajo. O cuando de pronto había una luna que bajaba a la fragua en busca de un niño, ¿esto qué es? ¿Qué me están contando? Y empecé a preguntarme por lo que había debajo de las cosas, lo que cabía en las palabras. Y a parte de Lorca, allí estaban las obras completas también de Benito Pérez Galdós, y de algunos clásicos, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, que mi padre había ido comprando en las obras completas de Aguilar. Y ese fue mi territorio sagrado, porque ahí entraba para encerrarme en la literatura y después fue el lugar donde yo me encerraba para estudiar ya en los primeros años de la carrera cuando escogí filología. Sí es un territorio sagrado, sobre todo en la época de mi infancia porque era el lugar donde había una verdad escondida a la que resultaba difícil entrar, entre otras cosas, porque mis padres no nos dejaban entrar para que no rompiéramos las cosas.

¿Cronológicamente le precede el ritual de la lectura en voz alta por parte de su padre de *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*?

Sí, mi padre era muy aficionado a la lectura y a la poesía, le gustaba ponerse poético, aunque era un hombre autoritario, militar, pero tenía ese deseo melancólico a veces de ponerse poético y le gustaba leer en alto algunos de sus poemas preferidos. A él le había atraído mucho el mundo de *Las mil mejores poesías de la lengua castellana* porque le hacía pasar de “La canción del pirata” de Espronceda al “Tren expreso” de Campoamor, o a un romance histórico del Duque de Rivas, o algún otro poema que eran además poemas narrativos que tenían planteamiento, nudo y desenlace. Y a parte de la musicalidad, de la contundencia de las rimas, pues también contaban una historia, fueron como mis primeras historias infantiles y de pronto con voz un poco teatral en alto, nos leía la canción del pirata de Espronceda o leía el tren expreso de Campoamor, y él con una voz teatral iba leyendo los versos del castellano leal. Y eso a mí me acercó a la poesía y me hizo comprender que la literatura es una interpelación en la que uno participa: el lector tiene una actividad. El poema no funciona solo cuando un poeta lo escribe, sino cuando un lector lo habita. Y para mí esos poemas funcionaban porque yo vivía el sentimiento de la rebeldía de Espronceda o el del amor con Campoamor o el de la lealtad con el Duque de Rivas, y eran mi lealtad, mi amor, mi rebeldía los que se ponían en movimiento, ¿no? Y eso afianzó mucho mi amor por la poesía. Eso, y también y otra cosa que suelo recordar que es lo que me impactó que un profesor de los Escolapios de Granada bajara un tocadiscos un día y nos pusiera un disco de un joven cantautor, Joan Manuel Serrat, que había musicado los poemas de Antonio Machado y me emocionó mucho escuchar en la voz del joven cantautor una poesía que a mí también me afectó mucho.

Y luego Serrat decidió también musicar una de sus poesías...

Fíjate, eso me gusta contarlo porque creo que tiene que ver con la profundidad del mundo literario.

Sí, de hecho, me gusta mucho el capítulo de *Una forma de resistencia* que habla de esto, me conmovió realmente...

Es que, ya pasado el tiempo, y siendo yo amigo de Serrat, me llama un día y me dice: oye he leído un poema tuyo, *Habitaciones Separadas*, que quiero cantar, le he puesto música y me lo cantó por teléfono y me emocionó mucho. Y fíjate que la vocación es la relación profunda con lo que uno ama y uno se desarrolla como persona, a veces es mucho menos importante la vanidad que el convencimiento de la coherencia de haberse dedicado uno a lo que quiere, ¿no? Yo siempre digo que cuando Serrat cantó la “Canción de brujería”, más que el orgullo o la vanidad de decir me canta Serrat que ha cantado a Machado, a Miguel Hernández, a Rafael Alberti, más que eso, lo que recordé fue al niño que con pocos años fue a comprar un disco, su primer disco, de Serrat porque le había emocionado oír a Serrat cantando a Antonio Machado.

¿Es por eso que la música tiene también un papel fundamental en su creación poética, en su vida en general?

Mira, yo tuve un abuelo, el padre de mi madre músico, era profesor de piano y concertista de piano. Como yo me quedaba mucho a dormir en casa de mis abuelos, me acostumbre a despertarme por las mañanas temprano bajo la música de Chopin o una sonata de Beethoven, porque mi abuelo se levantaba todas las mañanas a tocar el piano y a hacer dedos. Para mí la música fue muy importante y, claro, después, llegaron también los cantautores, Serrat, Paco Ibáñez y, de pronto, mucha de la poesía que a mí me influyó no fue tanto por los libros que leía sino también por poemas que me gustaban que después oía cantados. Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, pues, lo leía en Machado, pero lo oía cantado por Serrat, o cuando Paco Ibáñez musicó a Blas de Otero. Los cantautores forman parte de mi educación sentimental en ese sentido.

Fíjate que gracias a la música tuve otra lección en mi formación poética ya cuando había publicado el libro que ganó el premio Adonáis, *El jardín extranjero*. Hay un poema que se llama “Sonata triste para la luna de Granada” en el que yo voy paseando por la ciudad bajo la música y de la mano de un piano. Era el piano de mi abuelo con el que yo me había educado y con el que yo me sentía identificado. Mi abuelo era un poco más joven que Lorca, pero perteneció a esa Granada de los años veinte y treinta, que yo evocaba en la memoria de lo que había sido la República. Mi abuelo era conservador y estuvo en el bando franquista pero antes de la guerra pertenecía al mundo artístico de Granada de la época. Y en “Sonata triste para la luna de Granada” yo cruzo la ciudad de la mano de mi abuelo y bajo el sonido de su piano. Y en una reseña, una crítica, que yo respetaba mucho, Aurora de Albornoz, en *El País*, pues dijo: qué hermoso poema cuando García Montero recorre Granada junto a Federico García Lorca, y yo dije: ¡ay!, se ha equivocado, si es mi abuelo. Y de pronto descubrí que el que se había equivocado era yo, porque una cosa es lo que uno tiene en la cabeza y otra es lo que hay en un poema. Yo puedo tener en la cabeza que el piano que me acompaña es el de mi abuelo, pero si yo escribo un poema que tiene vida independiente, y hablo de Granada, de poesía y de los años veinte, lo que empieza a sonar es el piano de García Lorca, las versiones musicales que hizo de su amistad con Falla y su relación con las canciones de la Argentinita. O sea, que

era yo el que no había sabido distinguir lo que llevaba en la cabeza con lo que había puesto en el poema.

Bueno, el último lugar que quiero mencionar es, obviamente, el que hace de fondo al libro que estoy traduciendo, *Una forma de resistencia*, la casa en la que cuenta y recuenta todos los objetos protagonistas de este libro. ¿Qué representa esta casa para Ud.? ¿Sigue viviendo allí?

Sí, sigo viviendo en esa casa. Es una casa que compramos Almudena y yo en Madrid en el año 1996 y fue una casa que hicimos juntos y donde vivieron nuestros hijos y siempre era el lugar de regreso en los viajes. La casa es una parte, en ese sentido, fundamental de la propia biografía. Yo ahora, que viajo mucho con el Instituto Cervantes, me doy cuenta de que compro poco, porque a veces no tengo a quien darle lo que compro de regreso. Y lo que te decía de Rota, de que se pasa del yo al nosotros, eso ocurre también en la atmósfera de una casa cuando se comparte con alguien. Y sí sigo viviendo allí, y allí tengo la mayoría de los recuerdos que me he llevado del mundo a la casa o que he trasladado para tenerlos cerca de Granada, donde sigo teniendo casa, a Madrid. Y puedo tener, pues, desde alguna entrada del Granada Club de Fútbol a una edición de mi padre de *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, algunos de los libros que me han marcado o algunos de los recuerdos que me vinculan con algún viaje o con alguna ciudad de las que han sido importantes en mi vida, Nueva York, Buenos Aires, Ciudad de México.

Y a propósito de *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, en el capítulo “El libro” de *Una forma de resistencia*, afirma que nos define mucho mejor el libro que nunca prestaríamos o que nunca sacaríamos de nuestra casa en vez del que nos llevaríamos a una isla desierta.

Yo creo que sí. [ride]

Yo estoy de acuerdo con esta afirmación. [ridiamo]

Fíjate, a mí me cuesta mucho prestar libros porque los amigos no los devuelven y a mí algunos libros que he leído y que han pasado a formar parte de mí, si puedo, me hago el tonto y no se los devuelvo al amigo, porque una biblioteca tiene tu historia y tu biografía. Y entonces, cuando te dicen te llevarías un libro a una isla desierta, sí, pero intentaría comprarlo en una biblioteca para leerlo en la isla desierta, porque si son libros que marcan un momento de mi infancia, de mi adolescencia, de mi juventud, me daría mucho miedo perderlos. Los libros están en la casa de uno como el pez en el agua y sacarlos de ahí a mí me crea incomodidad.

Y bueno, cuando escribió *Una forma de resistencia* era el 2012, hoy, después de 10 años, ¿sigue siendo este el libro que no sacaría de su casa? ¿Y en estos años cree que otro libro ha adquirido un valor inestimable para Ud.?

Mira, tengo libros en ese sentido que son inestimables. *Las mil mejores poesías* es el recuerdo de mi infancia, de mi padre, de mi vinculación con la poesía. Pero, fíjate, ahora se me viene a la cabeza también el tomo de Aguilar de la primera edición de la poesía completa de Federico García Lorca, porque ese libro también lo traje de la biblioteca paterna a mi casa. Se me viene

a la cabeza, pues, *Atlas de geografía humana* de Almudena, la primera novela que Almudena publicó cuando ya estábamos juntos, y esa dedicatoria “A Luis que ha cambiado el argumento de esta novela y también el argumento de mi vida”. Bueno, pues, son palabras mayores en la biografía de uno. Y después, recuerdo que cuando nos casamos, como a mí me gustan mucho las primeras ediciones, Almudena estuvo indagando libros importantes que a mí me faltaran y encontró una primera edición de *Campos de Castilla* de Machado que me regaló y yo le gasté una broma. Porque cuando llegó el cartero a casa ella no estaba, yo vi, abrí el sobre porque vi que tenía la forma de libro y era de una librería de viejo, vi lo que era y le gasté la broma de esconderlo. Y dos días antes de la ceremonia de la boda le dije: fíjate que suerte he conseguido la primera edición de *Campos de Castilla* de Machado, y vi que ella se ponía muy nerviosa porque estaba esperando que llegara de la librería hasta que de pronto pensó “Canalla, ha llegado de la librería y has abierto el libro” y estuvimos riéndonos, ¿no? Y hay otro libro, una primera edición de *Marinero en tierra* de Rafael Alberti que yo le compré a su hija Aitana. Rafael Alberti ganó el Premio Nacional de literatura en 1924 con *Marinero en tierra* y entonces el Ministerio daba el dinero al autor para que imprimiese el libro y él fue al Ministerio a recoger uno de los ejemplares con el que se había presentado al premio. Al recoger el ejemplar, para llevarlo a la imprenta, se le cayó un papel y era el voto de Antonio Machado, que había votado a favor del libro “Este libro es para mí el mejor del concurso”. Entonces cuando salió el primer ejemplar de *Marinero en tierra*, Rafael lo pegó en el libro y cuando se enamoró de María Teresa León le hizo un dibujo y se lo dedicó. Y entonces María Teresa lo usó durante un tiempo de álbum de fotos, y cuando había alguna foto bonita de ella y de Rafael la iba pegando. Entonces, ese libro Rafael y María Teresa se lo regalaron a Aitana y Aitana en un momento determinado, en que tuvo una crisis económica importante, cuando ya su padre no la podía ayudar, a mí me dijo: voy a vender algunas cosas, y vi que entre las cosas estaba el libro. Bueno, pues yo hice un esfuerzo económico y lo compré, porque no quería que saliera del ámbito familiar, y es otro libro que conservo con mucha emoción porque habla de mi relación con la familia de Rafael Alberti.

Bueno, ya que estamos hablando de poesía, otra cosa que me ha fascinado es que en un capítulo del libro *Las palabras rotas* afirma que ¿Qué digo cuando digo ‘soy yo’? y ¿de qué hablamos cuando hablamos de poesía? son dos preguntas inseparables. ¿Por qué son inseparables? Y, por lo tanto, ¿de qué hablamos cuando hablamos de poesía?

Sí, es verdad, porque para mí la poesía es una forma de conocimiento, una forma de indagación en nuestra educación sentimental. Nosotros venimos de una formación que tiene a que ver con la vida, con la historia, con el lugar en el que nacemos, con el contexto histórico que vivimos y, en ese sentido, yo no creo en la espontaneidad que ahora se pone tan de moda en las redes sociales. A mí me parece que la verdadera verdad no está en decir lo que pensamos antes de pensar lo que decimos, porque muchas veces cuando decimos lo primero que se nos ocurre lo que hacemos es repetir como un estribillo lo que flota en el ambiente. Hay que pensar las cosas por lo menos tres veces, porque si las piensas dos veces ya no dices lo primero que se te ocurre, pero dices lo que te conviene para quedar bien. Y entonces, para llegar a tu propia conciencia, la verdad no es un punto de partida, sino un punto de llegada. Y yo creo que la poesía es una forma de conocimiento, porque a través de la escritura te interpela y te hace hacerte dueño de tu conciencia, de tus palabras, pensar las cosas varias

veces, ¿no? Eso representa para mí el poeta que puede estar un año buscando el adjetivo preciso de un verso que no le sale para un poema. Pensar lo que se dice, antes de decir lo que se piensa. Y la poesía es decir que digo cuando digo soy yo. Es que ya no como poeta, sino como profesor de literatura, he visto lo que significaba el yo en la Edad Media con Gonzalo de Berceo, que era un yo propio de la Edad Media, un siervo, que cumplía un mester, un oficio encomendado por Dios, y después vi lo que era el yo en Garcilaso, que ya era alguien que no pensaba que era un siervo, sino que tenía que responder a sus propios sentimientos, y como se fue evolucionando hacia la subjetividad no de un siervo sino de un individuo que se creía con derecho a la libertad en el mundo. Y después he visto como al decir yo pues Jovellanos creía en la Ilustración y en el poder de la razón y Espronceda creía que la razón era un fracaso y que había que apostar en los sentimientos. Y después, hasta Antonio Machado, vi de pronto que los sentimientos eran históricos y que había que reflexionar en la educación sentimental porque los sentimientos de uno dependen de la historia. Machado decía a nosotros nos emociona una bandera porque hemos crecido junto a esa bandera y representa nuestra nación, pero si esa bandera la ve alguien que nació a dos mil kilómetros de distancia, la bandera no dice nada. O sea, que formamos parte de nuestra historia y de nuestro contexto. Total, que todo eso me lleva a afirmar que escribir poesía, si queremos conocernos, es preguntarnos qué decimos cuando decimos soy yo. Cuando mi hija dice soy mujer, y nació al principio del siglo XXI, dice una cosa completamente diferente de la que decía mi abuela que nació al principio del siglo XX, porque la España de hoy es distinta a la del siglo XX. Y porque, lo que significa ser mujer hoy, en nuestra sociedad, ha cambiado definitivamente. Hay cosas biológicas que son estables, el ser mujer o el ser madre, pero el sentido social de ser mujer y ser madre cambia. Por eso, es muy importante utilizar la poesía para ver lo que hay dentro de nuestros sentimientos. Y eso tiene su dimensión ética, porque si no transformamos nuestra intimidad, difícilmente podemos participar en la transformación de una sociedad.

En casi todos los capítulos de *Una forma de resistencia*, aparecen unas citas, ecos y referencias a aquellas figuras que forjaron su educación sentimental y que desempeñaron un papel fundamental en su vida. Pienso en Antonio Machado, Luis Cernuda, Federico García Lorca, por supuesto, Ángel González y Rafael Alberti, con quien pudo también mantener una relación de amistad. ¿Qué representan todas estas personas y como nació la relación con Alberti?

Mira, cuando se piensa en los distintos autores, uno piensa también no solo en la relación personal con cada uno de ellos, sino en lo que significa una biblioteca y la biblioteca significa comunidad, porque son distintas voces, y significa herencia porque heredamos de los mayores de una forma compartida lo que desarrollamos en el presente y lo que nos une con el futuro también. Yo cuando pienso en todos ellos, pienso en una comunidad de voces que coinciden en una realidad. Bueno, en esa serie de nombres, pues, uno para mí muy importante fue Rafael Alberti. Yo tuve la suerte de mantener una relación de amistad con Rafael, él volvió a España después de muchos años de exilio, y quiso conocer Granada, que no la había podido conocer, porque la Guerra Civil se cruzó en una visita que había quedado hacer a Granada con su amigo Federico García Lorca, y al final no se pudo hacer. De hecho, él escribió en Argentina una balada, muy conocida, que cantaba Paco Ibáñez, “Balada del que nunca fue a Granada”. Entonces, yo creo que cuando Rafael vino a España y se encontró que el país

estaba muy cambiado y que no era el país que había dejado le pasó lo mismo que a la mayoría de los exiliados, quiso establecer una relación con el país que lo devolviera a su juventud. Y por eso, buscó mucho la complicidad con los poetas jóvenes, con los poetas de veinte y pocos años, que estaban empezando y que lo devolvían a su juventud, y a su ilusión por el futuro de la España en la que él había vivido. Y cuando vino a Granada, yo tuve la suerte que alguien, que para mí era un mito, el amigo de Federico García Lorca, se convirtiera en un amigo. Yo estaba haciendo una tesis sobre el teatro medieval, lo cambié, hice una tesis sobre Rafael Alberti y Rafael hizo que eso fuese un ejercicio muy poco académico, porque cada vez que quedábamos para que yo le preguntara sobre su poesía, acabábamos tomando un gin tonic y hablando de la vida o preparando un viaje juntos. Fue muy emocionante. La verdad es que todo fue generosidad por su parte. Yo aprendí varias cosas de él, que a mí me han servido y me han ayudado también en mi vocación como profesor de literatura. Los poetas somos muy sectarios a la hora de formar nuestro mundo, y de las muchas tradiciones que hay, apostamos por una. Es normal, porque tienes que hacer tu propio mundo, pero Rafael me enseñó que, aunque uno apueste por una tradición, puede disfrutar de todas, y todas pueden mezclarse y enriquecer la tradición por la que uno apuesta. Porque Rafael es un poeta que había hecho poesía siguiendo la canción lírica medieval, siguiendo a Góngora o a Garcilaso, siguiendo el camino del surrealismo, de la poesía comprometida y si le daban a elegir entre Quevedo o Góngora, pues, decía por los dos, si le daban a elegir entre Machado y Juan Ramón, pues los dos. Esa capacidad de admiración a mí me sirvió mucho, para tener una relación libre con las tradiciones. Otra cosa que me enseñó es a respetar la poesía de los jóvenes. Yo sigo mucho la poesía de los jóvenes y aprendo de ellos, porque cuando uno va cumpliendo años ve el peligro de convertirse en un viejo cascarrabias y pensar que los jóvenes no tienen nada que decir, y de pronto a mí el recuerdo de Rafael me ayuda mucho porque era alguien que respetaba a los jóvenes, que leía a los jóvenes, y que se relacionaba con el mundo también a través de la experiencia de los jóvenes. Y esa es otra lección que le agradezco mucho, a parte de la generosidad.

Bueno, veamos ahora con más detalle el libro que me hizo emprender este maravilloso viaje de traducción, empezando por el título, que remite a la idea de resistencia, muy presente en su poética, y al subtítulo que nos hace reflexionar sobre la sociedad en la que vivimos donde manda el concepto de usar y tirar. Publicó el libro hace unos diez años y yo creo que sigue siendo muy vivo y muy relevante, sobre todo en la época en la que vivimos. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia, hoy? ¿Cómo ha cambiado con los años el matiz del significado que le damos a esta palabra?

Mira, te hablo desde mi estado de ánimo de ahora. A mí la palabra resistencia me gusta porque alude a muchas cosas. Fíjate que la resistencia tiene a que ver con la política de una manera directa cuando de pronto el nazismo invade Francia, o el fascismo se dispone en Italia o el franquismo se impone en España con un golpe de estado. Bueno, se imponen regímenes totalitarios y hay gente que conforma una resistencia para defender unos valores que están siendo atacados por el totalitarismo, y yo con eso me identifico. Pero también, dentro de la democracia, la palabra resistencia me interpela porque en el mundo existen muchas dinámicas. Existe la dinámica que te invita perder la conciencia crítica: todo está bien, nos hacemos narcisistas, no hay ningún problema, vamos a acostumbrarnos en la sociedad de

consumo y a decir que todo es magnífico, perdemos la conciencia de la realidad y de las insuficiencias de la realidad. Y, por otra parte, está el extremo opuesto: el pesimismo, decir todo está mal, nada tiene arreglo, da igual lo que se haga, estamos perdidos. Y el pesimismo ayuda al cinismo también, a decir: como no hay nada que hacer, yo me desentiendo. Y entonces, frente a un optimismo ingenuo y a un pesimismo cínico, me gusta la resistencia de alguien que no se quiere dar por perdido, ni de alguien que quiere olvidar una mirada crítica de la realidad. Y en ese sentido, me gusta una forma de ser que busca en la vida motivos para seguir manteniendo la conciencia crítica y al mismo tiempo para seguir manteniendo la esperanza. A mí me gusta decir, y eso lo aprendí también en Galdós y en novelas como *Misericordia*, que entre el optimismo ingenuo y el pesimismo que lo da todo por perdido, hay un sentimiento humano que es la esperanza, que es ese espacio que yo creo que tiene que ver con la resistencia, de comprender los problemas y las insuficiencias de la realidad, pero no darse por perdido. Y de ahí, pues, esa manera ética de vivir para seguir manteniendo abiertos los ojos.

¿Cómo surgió este libro? ¿Cómo surgió la inspiración de establecer una conversación íntima con los objetos de su casa?

Eso tiene que ver con las relaciones que hay entre esa idea de resistencia que he intentado resumir y la memoria. La resistencia es una forma de estar en la vida, y en la vida hay huellas, y las huellas nos van haciendo. En los debates de la posmodernidad, cuando se empezó a hablar del fin de los grandes relatos, me impactó el argumento de *La condición postmoderna*, me entristeció la idea de perder una imagen que yo relaciono con Prometeo, que es la tribu sentada en torno al fuego, donde el anciano de la tribu cuenta la historia que ha constituido la tribu, y le recuerda al joven que cuando él muera, tendrá que sustituirlo para seguir contando la historia de la tribu. Y bueno, es mantener el fuego de la comunidad, de la vida, de la esperanza, como legitimación de la resistencia, y legitimación de la convivencia y de la comunidad. Eso tiene que ver con hacer de la realidad un espacio habitable, involucrarse sentimentalmente con la realidad, y eso me lleva al espacio de la casa, y me lleva a ver como todas las cosas están cargadas de significado, y lo mismo que caben siglos en una palabra, caben también muchos recuerdos en una palabra. Una entrada de un partido de fútbol es un trozo de papel, pero es algo más que un trozo de papel, un objeto comprado en un viaje es algo más que una cosa de usar y tirar. En el fondo, es un intento frente a postmodernidad que quiere convertir el tiempo en una mercancía de usar y tirar y que cancela el futuro y el pasado. Pues, a mí como parte de la resistencia me interesó salvar a los objetos de la casa de la lógica de la obsolescencia y de la mercancía de usar y tirar. Y por eso, indagué en las cosas que cabían en los objetos de la casa.

Bueno y ya que hemos hablado de tiempo, como es un tema que me toca de cerca, sobre el que orbitan todos mis pensamientos y reflexiones, me gustaría conversar con Ud. sobre este bien que es muy escaso y muy desacreditado en una época en la que se le considera una mercancía desechable. ¿Cree que todavía es posible, en la agitada realidad en la que estamos atrapados, hacerse dueño de nuestro propio tiempo?

Fíjate que es algo importante, porque el tiempo nos pertenece, pero está metido en el conflicto de una manera tremenda. Aludo a varias cosas en el mundo de hoy, cosas que a mí me afectan.

La prisa, el tiempo como mercancía de usar y tirar ha servido para justificar la irresponsabilidad de lo que decimos. Yo eso lo denuncio, porque si un presidente o un político dice hoy una mentira, o se atreve a manipular la historia, lo hace porque sabe que es poco responsable de lo que diga hoy, si mañana hay otras mil quinientas fuentes de información que dicen lo contrario, y lo que dijo ayer ya no tiene responsabilidad hoy. De manera que se ha acelerado mucho ese diálogo con la velocidad que Baudelaire descubrió en la ciudad moderna. Entonces, en ese sentido, el hecho de que tu palabra no sea vinculante y no importe mentir es algo que tiene que ver con la prisa.

Pero, fíjate que hay otra cuestión más en lo que se refiere al tiempo: somos individuos vigilados, hemos perdido la intimidad. Todos nuestros datos están en manos de las multinacionales y en las grandes plataformas de comunicación. El hecho de que posean nuestros datos significa también que estamos vigilados, y utilizan nuestra intimidad para controlarnos porque somos clientes de pensamientos ajenos. Muchos de los mensajes que nos llegan a nuestros correos y teléfonos han servido para manipular la conciencia política de la gente. Y fíjate que eso nos hace unidimensionales y acabamos perdiendo la visión general de la realidad de nosotros mismos. Entonces, todo esto tiene que ver con el concepto del tiempo también, de qué somos. Y hay algo que a mí me preocupa: no podemos vivir renunciando a aquello que nos hace humanos y debemos tener tiempo propio. En mi caso concreto, a mí me gusta leer mucho. Yo veo que ahora se ha creado un mecanismo donde cada vez hay menos capacidades de concentración y la gente lee impactos de un titular, pero no lee el artículo completo. Y no solo eso, sino que, acto seguido, ya está opinando sobre algo que no ha leído. Entonces, fíjate, hasta que punto la relación con el tiempo se va interiorizando y el quedarnos sin intimidad hace que vivamos en un vértigo en que somos muy manipulables y respondemos más que por la reflexión y la meditación, por instinto que tiene que ver con los impactos. A mí eso, por ejemplo, en la poesía, me interesa destacarlo siempre. Fíjate, la poesía es meditación y conocimiento, qué digo cuando digo soy yo: ahora los jóvenes son gentes que hablan ya un lenguaje nativo que tiene que ver con las redes sociales, pero yo distingo muy bien al joven que está en las redes sociales, pero que ha leído a Leopardi o a Petrarca, o al joven que solo ha leído a redes sociales. De pronto, pues, el joven que ha leído a Leopardi tiene un tiempo que tiene que ver con el lenguaje, con el matiz, con el conflicto, con los detalles, y escribe un poema que es muy distinto al chico que escribe un poema para tener, a los cinco minutos, cincuenta mil me gusta en su Facebook. ¿Y qué es lo que hace uno? Escribe un poema de amor que parece que es la publicidad de unos grandes almacenes para el día de los enamorados. Y el chico que ha leído a Leopardi, pues, a lo mejor, escribe un poema que no tiene a los cinco minutos cincuenta mil me gusta, que no parece una campaña publicitaria, pero que te hace mirar el amor desde una perspectiva que está fuera de los circuitos vertiginosos de la publicidad. Todo eso tiene que ver con el tiempo y hay que aprender a tener unas horas para uno mismo. Qué triste el padre que no puede ver crecer a sus hijos porque está siempre trabajando o la pareja que solo se ve por la noche porque están separados todo el día. Pero es mucho más triste la profundidad que tiene la falta del tiempo y hay que encontrar tiempo para vernos, para construir el nosotros, pero también tiempo para que no controlen nuestra intimidad y en vez de personas nos conviertan en usuarios.

Por lo tanto, ¿podríamos decir que hacerse dueño de su propio tiempo significa también mantener un compromiso con el presente y el futuro, respetando y defendiendo los pliegues del pasado? Porque como ha dicho en otras ocasiones “La condena del futuro pasa por el olvido del pasado”, y son los objetos que contienen el relato del pasado.

Mira, aquí tenemos una Caja de las Letras. El Instituto Cervantes, donde estamos ahora, se levantó a principios del siglo XX como Banco de España del río de la Plata y, después, en los años '50, lo compró el Banco Central y ha tenido muchas transformaciones, pero cuando lo recibió el Instituto Cervantes se conservaban algunos lugares históricos. Uno de los lugares históricos era la antigua caja de caudales donde estaban las cajas blindadas que se alquilaban a los clientes para que escondieran y guardaran sus joyas, documentos, su dinero. Eso el Instituto Cervantes lo convirtió en una Caja de las Letras: todas las cajas antiguas acaudaladas, de pronto, se han dispuesto para recibir legados. Entonces, cuando hay un poeta, o se celebra un acontecimiento, o hay una institución, se hace un legado y un escritor, pues, deja un manuscrito, otro deja un cuaderno donde tomó notas para una novela, la Universidad autónoma de México deja las primeras ediciones de muchos profesores del exilio español, que al llegar a México en el 1939 se ganaron la vida como profesores. Entonces a eso le llamamos la Caja de las Letras, y cuando yo recibo un legado, me gusta decir que la mayor riqueza de un país no es el dinero, sino su cultura y que el mejor compromiso con el futuro es saber recibir las buenas herencias del pasado. Bueno, yo creo que eso es lo que nos convierte en comunidad, lo que nos hace sentarnos en torno al fuego. Y por eso comparto esa idea que tiene que ver con un tiempo propio, no una mercancía de usar y tirar, sino un tiempo largo donde uno puede recibir una herencia que llegue de Dante, o de Garcilaso, de los siglos. Y eso es lo que te puede hacer comprender los compromisos con el presente, cómo mantener el fuego encendido. Y lo que te puede iluminar, es decir: del mismo modo que yo recibo la herencia de Dante, pero mi mundo no es el de Dante y yo tengo que adaptar la cultura a la hora de responder a la realidad según mis condiciones, pues, la herencia que yo le deje a las generaciones siguientes no es una herencia de obligado cumplimiento, porque el mundo ya va a tener una circunstancia distinta. Es una herencia que yo dejo para que ellos la hagan suya, la adapten a su presente y sigan el discurso de la historia. Y eso es lo que permite el diálogo generacional, lo que hace del tiempo una comunidad de experiencia humana que va pasando de huella en huella y de generación en generación. La relación entre el presente, el pasado y el futuro es constante.

Fíjate, el otro día reflexionaba yo sobre un verso de Antonio Machado que dice “Hoy es siempre todavía”. Es uno de los proverbios de las nuevas canciones. Los filólogos cuando lo hemos estudiado, pues, decimos ¿está hablando del pasado o del futuro? Porque, claro, decir hoy es siempre todavía puede significar que yo, por ejemplo, en los años setenta deseaba cosas que hoy sigo deseando y no se han cumplido y hoy es el todavía porque no llega lo que yo quiero. Pero, otra gente dice que también hay una perspectiva de futuro. Hoy es siempre todavía en el sentido de no dar nada por perdido, es decir que todavía podemos conseguir lo que no hemos conseguido. Y mi conclusión es que, en realidad, en ese verso está unido el presente con el pasado y con el futuro, están las dos cosas.



Ahora pienso en otro capítulo del libro que me ha gustado mucho que se titula “Butaca” y me viene a la mente una pregunta que subyace en realidad a los dos ensayos *Las palabras rotas* y *Una forma de resistencia*, es decir, ¿cómo hacer compatible la conciencia individual libre y la vida en comunidad, que es un contrato social?

Pues, mira, hay cosas que yo he aprendido en la vida que se simbolizan en mi butaca o en un poema de Luis Cernuda, que se basa en un monólogo interior de un farero. Vamos a ver, en el mundo que vivimos hay distintos peligros. Hay el peligro del yo que se encierra en sí mismo y que piensa que todo es pura experiencia individual que no tiene nada que ver con la sociedad en la que vive, y acaba teniendo una mirada egoísta e injusta del mundo, porque nos hacemos en sociedad, entre otras cosas, porque nos hacen las palabras que son una experiencia compartida. Pero, por otra parte, está el peligro del individuo que se diluye en la sociedad y acaba perdiendo su propia conciencia. Y, frente a eso, lo importante es la dinámica del individuo que reconoce en sí mismo la presencia de la sociedad, y el individuo que quiere vivir en sociedad sin renunciar a su propio yo y a su propia conciencia. O sea, yo puedo tener ideas comunistas como las que tenía Neruda, pero, de pronto, si voy a la Unión Soviética y veo lo que es el estalinismo, no puedo diluir mi propia conciencia y mi mirada para seguir repitiendo como una consigna el apoyo a Stalin, sin reconocer lo que está pasando. Y Pablo Neruda le escribe a Stalin un poema donde dice: por tu culpa hay un ahorcado en cada jardín de la Unión Soviética. Frente a las consignas o al egoísmo, creo que el individuo tiene la necesidad y la obligación de reconocer la presencia en él de la historia y de no dejar diluir su propia conciencia y su verdad en las dinámicas históricas. Eso hace que muchas veces la defensa de la propia conciencia tenga un compromiso social. En el soliloquio del farero, Luis Cernuda habla de un faro y de un farero. El faro no está en el pueblo, está en una orilla, en lo alto de una roca y el farero vive en soledad y defiende su soledad. Pero defiende su soledad no por egoísmo, sino porque necesita estar atento, y en un punto alto y separado para avisarles a los barcos por donde pasan y evitar que un barco naufrague estrellándose contra las rocas de la orilla. Para mí la butaca representa un poco eso también. Yo me siento a leer, y en mi lectura pienso en mí mismo, en mi conciencia y también me hago cargo del mundo en el que vivo. Y por eso para mí la literatura tiene una dimensión social parecida a la del soliloquio del

farero o parecida a cualquier experiencia individual que tenga repercusiones sociales. A mí me gusta defender mucho la diferencia entre tener un oficio y tener una vocación. Tener un empleo es obligatorio para pagar a final de mes la comida y las facturas, pero tener una vocación te hace desarrollarte a ti mismo trabajando en aquello que te completa y te hace feliz como persona. Muchas veces comprometerte con la sociedad tiene que ver con tener una vocación: si yo quiero ser periodista, no quiero convertirme en un profesional indecente, si yo quiero ser un médico, una profesora, un poeta, no puedo convertirme en alguien indecente, tengo que responder a la propia dignidad de mi oficio. Y, por eso, cuando yo me siento en mi butaca me considero también como alguien que está en soledad, pero haciendo que su propio yo se relacione y esté preocupado por el nosotros.

Otro capítulo que me conmovió es el que lleva el título “La soledad”, otro tema importantísimo. Es interesante que un sentimiento que suele habitar en nuestra alma, se abra paso entre los objetos de la casa, casi convirtiéndose en uno de ellos. Es una presencia fija, y de hecho el capítulo comienza así: “Suele estar en casa”. ¿Cómo ha cambiado su percepción o, mejor dicho, su relación con la soledad?

Ahí tengo muy presente una situación personal, que ha sido la muerte de mi mujer. En relación con la soledad, desde un punto de vista teórico, me cuesta poco trabajo seguir manteniendo mis ideas y darte una respuesta como la que te he dado con el soliloquio del farero. Desde un punto de vista personal, acabo de escribir un poema en el que tengo miedo de llegar a confundir la soledad con el desarraigo, que son dos cosas distintas. En el último libro que he publicado, en un viaje que vuelvo a Cartago, que hay un vendedor que quiere venderme algo, y yo no lo compro porque pienso que no tengo a quien llevárselo de regalo. De pronto, la experiencia del recuerdo me resulta poco atractiva si no es de un nosotros. Y desde un punto de vista personal sigo convencido de que la soledad es muy importante como reflexión de la propia individualidad que se compromete con la historia, el ser dueño de las propias opiniones, el pensar lo que digo antes de decir lo que pienso, pero es verdad que vitalmente hay una zona de desarraigo que tiene que ver con la pérdida y que muchas veces el sentirme solo es también sentir que no hay realmente nada que me interese a la hora de poder llamar a alguien por teléfono cuando llego a un hotel después de un viaje. Entonces, en ese sentido, es una preocupación no tanto social, porque lo tengo claro en mis ideas, pero sí personal. Tengo que intentar que la soledad no desemboque en el desarraigo y seguir sintiéndome sentimentalmente interpelado por un teléfono o por el timbre de la puerta.

En otras ocasiones ha dicho que la condición de la poesía es la admiración y que la lectura también es un ejercicio de admiración, partiendo de la base de que el derecho a admirar forma parte de la ética de la resistencia dentro de una sociedad dominada por el descrédito. Personalmente creo que incluso el oficio de traducir forma parte de estos ejercicios de admiración. ¿Está de acuerdo?

Bueno, supongo que hay de todo, ¿no? Hay quien traduce para ganarse la vida y traduce hasta lo que no le gusta, pero lo que significa la vocación literaria, desde luego, a mí me parece que buena parte del ejercicio de la traducción tiene que ver con la admiración, con el sentir que se comparte algo. Y eso, en el caso de la poesía, es muy claro. El poeta que traduce a otro poeta porque de pronto ve que hay un mundo que comparte, que quiere hacer suyo y quiere

facilitárselo a los demás. En ese sentido, a mí me parece que la admiración es algo que tiene que ver con el amor, con la vocación y que yo he reivindicado como un derecho humano, porque si no acaba uno en el cinismo más absoluto. Fíjate que, en el deseo de hacer comunidad, que es algo fundamental para los que no nos sentimos cómodos con la invitación al egoísmo y al individualismo radical, el trabajo de hacer comunidad es de compartir cosas que a uno le interesan, compartir opiniones, sentimientos, y la traducción, en ese sentido, es un caso claro. Tiene que ver con las identidades abiertas, con no estar encerrado en una identidad creyendo que todo lo demás es ajeno. Frente al totalitarismo y al egoísmo, al suprematismo y al racismo, apostar por una identidad abierta es importantísimo y es intentar hacer nuestro lo que parece que es propio de otra identidad.

Bueno sí, también la idea de compartir algunas cosas que otros no pueden percibir. A mí, por ejemplo, me gustaría que este libro llegara a las personas que no pueden leerlo en español. ¿Ha leído alguna poesía o libro suyo traducido, y qué representa para Ud. ser traducido a otros idiomas?

Sí, mira, primero es un motivo de agradecimiento al que me traduce, después es un motivo de alegría poética porque mi poesía puede llegar a otra gente. Hay veces que solo tengo alegría y agradecimiento porque ya está, porque cuando me han traducido al chino o al alemán, lenguas que yo no conozco, pues, estoy muy agradecido a los traductores, pero no puedo valorarlo. Cuando me traducen al francés o al italiano, por ejemplo, a la hora de leer o de hablar con los traductores, pues, no solo puedo valorar si está la idea recogida, sino que aprendo muchas cosas. Aprendo a ver, de pronto, los matices que hay en juego o aquello que se puede perder como matiz en una traducción, porque hay palabras que tienen tres significados y tienes que escoger un significado entre los tres que hay. Entonces, se aprende bastante. Yo, en ese sentido, y eso me pasa también como poeta, cuando he pensado en traducir algún poema de algún poeta que me interesa, creo que lo que es muy importante es conseguir que en la lengua a la que se traduce funcione la obra literaria, la obra de arte. La literalidad, que parezca que es la traducción de un notario, que va certificando las palabras que se van a utilizar, me interesa menos que esté recogido el espíritu de la traducción. Y a la hora de recoger el espíritu de la traducción, pues ya están los matices: el traductor que necesita tomarse una libertad grande para mantener el espíritu, o el traductor que puede afianzar una cercanía más o menos literal a lo que traduce con el conservar la fuerza del texto original.

Después de haber traducido la mayoría de los capítulos del libro, puedo decir que muchas veces me he sentido extremadamente indefensa ante la belleza y brillantez de su escritura. Durante el preciso y cuidadoso trabajo de traducción, he percibido realmente la fuerza de este libro, que ya había intuido durante la lectura previa a la traducción, y me he dado cuenta de que, en la transposición de una lengua a otra, muchas cosas pueden perderse. ¿Cree que traducir siempre conlleva una pérdida?

No, yo creo que no. Y no estoy de acuerdo con eso de que traducir es traicionar, que se dice, ¿no? Ni siquiera creo que sea imposible traducir poesía porque una cosa es un poema en una lengua original, y otra es un poema traducido. Son dos cosas distintas, pero tiene muchísimo valor un poema o, más en general una obra cualquiera traducida a otra lengua porque te permite llegar a mucha gente y compartir tu mundo. Hay traducciones que tienen mucho valor

y que te acercan a un mundo. Yo si leo unos poemas japoneses o chinos, pues de pronto hay cosas que me emocionan y agradezco mucho que alguien me los haya traducido porque yo no puedo leerlos en su lengua original. Y bueno, supongo que como hay poemas mejores que peores en la lengua propia, pues habrá traducciones mejores y peores. Pero yo creo que la traducción es un ejercicio que enriquece la comunidad cultural y el conocimiento mutuo.

Muchas gracias, en general ya estamos terminando, pero quería ahora hacerle algunas preguntas relacionadas con dudas concretas del texto que estoy traduciendo, por eso pasamos a una parte un poco menos filosófica, por así decirlo.

En el primer capítulo de *Una forma de resistencia*, “El aprecio de las cosas” escribe: “Las cosas son un relato, un curso abreviado de filosofía, una forma de cuidado. La vida se enreda en su paciencia para dejarse mirar, y la voluntad de convivir provoca un conocimiento íntimo, una posesión amorosa en la que uno acaba siendo la cosa de sus cosas.” ¿Este “su” se refiere a la paciencia de las cosas o a la paciencia de la vida?

Yo creo que ahí estamos hablando del viaje de ida y vuelta. Las cosas son pacientes porque van acumulando experiencia y, a lo mejor, ese objeto se va cargando de historia, del lugar donde lo compraste, de la casa donde ha estado, de las historias de la casa, de su mudanza. Esto hace que las cosas sean pacientes, y en el fondo tiene que ver con esa idea de la vida no mercantilizada de usar y tirar, sino que también necesita recordar el pasado. Y ahí la paciencia va de un sitio a otro.

En el capítulo “La copa”, cuando dice: “Estaba rígido y húmedo como un reloj pasado por agua [...]” ¿qué quiere decir “pasado por agua”, empapado o caído al agua?

En mi cabeza creo que funcionó también una cosa que preparaba mi madre, que eran los huevos pasados por agua. Es que entonces me hizo gracia hablar de un reloj pasado por agua, porque podía haber puesto un reloj empapado, o cualquier otra cosa. Ahí yo creo que tiene que ver con el reloj que se ha caído al agua y deja de funcionar y se queda rígido, parado.

Siguiendo en el capítulo “La copa”, dice: “¿Qué copa soy?, se preguntó. Ah, soy la última copa, la única que me queda de la cristalería de mis abuelos. La traje de Granada. ¿Y qué hago así? Se esforzó por recordar los pasos de la noche anterior, la espesura que lo dejó en el umbral de la metamorfosis.” ¿A qué se refiere con la palabra espesura? No conocía esta palabra y consulté en la RAE sus diferentes significados. A mí me viene a la cabeza ‘selva’ como traducción, quizás porque evoca al universo de Dante.

Sí, es una alusión literaria a las cosas que se llenan de manera desbordante. Puede ser tanto la selva como el bosque, frente a una realidad controlada.

Bueno y a propósito de esto, no sé si quiere también profundizar un poco el tema de la metamorfosis, ya que hace referencia a esta transformación, que está presente incluso en el capítulo “Las gafas” y no solo en el que acabamos de citar “La copa”.

Sí, fíjate, somos seres históricos y somos gentes que vamos cambiando. El cambio no es solo biológico, mientras vas cumpliendo años, sino es también mental. A mí me gusta decir que las personas que afirman que siguen pensando lo mismo que hace treinta años, pues, han perdido

treinta años de su vida. Porque la experiencia es lo que va forjando nuestra mirada y, frente a eso, me gusta la coherencia de conseguir que los cambios vayan manteniendo unos valores que le den certificado a nuestro sentido de ser y nuestro sentido de pertenencia. No tienen que ver con la parálisis, sino que vayamos siendo dueños de las transformaciones de nuestra propia personalidad. Y es verdad que cuando digo qué digo cuando soy yo, yo te he hablado de Garcilaso, de Espronceda, de Machado, pero hay algún poema mío, en *Habitaciones Separadas*, que tiene que ver con la toma de conciencia de que nosotros hemos ido cambiando y cómo mantendría una conversación con el joven de veinte años que fui, o qué cuentas me podría exigir el joven de veinte años. A lo mejor el joven de veinte años piensa que ahora digo cosas que él no hubiera dicho, pero yo tengo que explicarle qué es lo que me ha ido a mí cambiando y, para seguir siendo coherente y honesto con él, debo también ir matizando algunas cosas que yo he comprendido. Y, en ese caso, por ejemplo, a mí me parece que somos varios y eso tiene que ver con la metamorfosis.

En el capítulo “Jersey” escribe: “Luego dejé la naturalidad del torpe aliño indumentario en busca de una incertidumbre cuidada, como un ejercicio de conciencia, un modo de dibujar las fronteras que separan la madurez y el conformismo, el profesor sensato y el poeta rebelde. Y así voy haciendo punto en la negociación electoral de la existencia.” ¿Tiene otro significado la expresión hacer punto?

Sabes que hacer punto significa tejer, como el que va haciendo un tejido, y yo creo que ahí me refería al ir tejiendo lo que tiene que ver con la memoria y con el presente, lo que pasa del joven al profesor.

En el capítulo “Bolígrafos” escribe: “No es conveniente escribir cartas profesionales con letra roja, o poemas con palabras verdes.” Me imagino que aquí está jugando con dobles sentidos, donde palabras verdes no solo significa palabras escritas con tinta verde sino también palabras fuertes. De todas formas, creo que en italiano lo voy a perder.

Incluso, creo recordar que la frase hace referencia a cuando un asunto está verde.

En italiano eso se pierde.

Porque claro, si quieres hacerte dueño de las palabras, tienen que estar muy pensadas y muy calculadas. Pues, puedes añadir dos adjetivos o escoger el que te parezca más útil en tu versión.

En el capítulo “Monedas” escribe: “Ahí están mis preocupaciones. Habitan el lugar que lleva mi nombre, la región por donde paseo sin necesidad de moverme. Cargado de paciencia, les recito un millón de argumentos para que me dejen tranquilo, pero ellas me devuelven calderilla, y se ríen de mí con toda la desfachatez del mundo.” ¿Me podría explicar mejor el significado de la expresión “devolver calderilla” en este contexto?

Bueno sí, lo que me devuelven es calderilla. Porque muchas veces las preocupaciones siguen ahí, y cualquier salida es calderilla con los asuntos que te afectan de verdad.

“Mis preocupaciones tienen un precio que yo no puedo pagar, y por eso siguen siendo mis preocupaciones, porque no puedo adaptar los presupuestos generales de la vida a la

bisutería que me ofrecen.” En esta parte del capítulo “Monedas” creo que no he entendido muy bien el significado del texto, ¿podría explicármelo?

Es el mismo tema. Es un poco lo que te decía antes del optimismo que te hace narcisista o del pesimismo que te hace un cínico. Entre los dos la resistencia es asumir que convives con tus preocupaciones y que una renuncia ya es bisutería o es calderilla. Es confundir el valor de las cosas con el ruido.

Perfecto, bueno, espero no haberle robado demasiado tiempo, y muchísimas gracias, de verdad.

No, yo encantado de conocerte y de hablar contigo y muy agradecido.



CAPITOLO II

ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA

Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)

*Mas a concisa atenção dada
às formas e às maneiras dos objetos,
tem abrigo seguro.*

Fernando Pessoa, *Poemas de Ricardo Reis*

Pubblicato nel 2012, *Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)* è un libro di racconti sulle cose che circondano la vita del poeta: oggetti di uso quotidiano, apparentemente privi di importanza e che spesso passano inosservati, come un bicchiere, un libro, un orologio, un paio di occhiali, diventano in questa raccolta vivi e carichi di significato. In una società “de usar y tirar”, dove domina, appunto, la filosofia dell’usa e getta e dove le cose hanno perso il proprio valore, Luis García Montero, con la sua penna, ridà valore alle cose. In questo modo, passando in rassegna gli elementi che gravitano attorno alla vita quotidiana, silenziosi testimoni delle sue radici e della sua esistenza, compie un deliberato atto di ribellione: andare al di là dell’aspetto superficiale e della patina di banalità che avvolge il mondo, difendendo la memoria di fronte allo scorrere inesorabile del tempo. A metà strada tra la prosa poetica e il saggio, con un linguaggio delicato, commovente, ricco di similitudini e immagini metaforiche, quest’opera mette in luce i sentimenti e le emozioni del poeta, accompagnandoci tra le pieghe profonde della sua persona. Con i cimeli della sua vita a costituire la spina dorsale del testo, l’autore crea quindi una prosa caratterizzata da una forte componente autobiografica, etica e poetica, intima, onesta e sincera:

García Montero realiza un inventario de sus más preciadas posesiones al ritmo que da rienda suelta a su facilidad literaria para hilvanar diferentes historias que transcurren por la fina línea de la emoción a lo largo de diferentes capítulos. Episodios tan breves como intensos que tienen la enorme virtud (sobre todo para el lector que la da por ojear el libro en cualquier momento del día sin pretender ir más allá) de que se puede abrir [el libro] por cualquier lugar y leer algo que tenga sentido²⁷. (Montserrat, 2012)

Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas) è un libro essenziale per conoscere a fondo la poetica e il pensiero di García Montero attraverso “las razones para

²⁷Cfr. <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2012/07/19/luis-garcia-montero-expone-razones-47515531.html> [Ultimo accesso: 29/01/2024]

andar por casa, sus relaciones con los objetos a los que por una razón u otra acabamos tomándole cariño, o a los que nos unimos sentimentalmente por algo” (Abril, 2013: 290).

2.1. Genesi dell’opera

Per risalire alla genesi dell’opera e alla trama di idee e riflessioni da cui prende le mosse la stesura di *Una forma de resistencia*, basta leggere l’ultimo capitolo del libro, intitolato “El estado de las cosas”, o meglio, il paragrafo che fa da epilogo all’ultimo racconto:

Amador, la película de Fernando León de Aranoa sobre la inmigración, me ha despertado el deseo de releer *Las uvas de la ira* de Steinbeck. [...] La película de Fernando me ha llevado a *Las uvas de la ira*, y Steinbeck a las cartas de mi madre. Su ausencia me ha hecho esta mañana revisar una vez más algunas de mis cosas, tocarlas una a una, como un deseo de rebeldía, como una forma de resistencia. (2016: 216)

Può sembrare curioso che la genesi dell’opera sia esplicitata negli ultimi due periodi della raccolta, ma in realtà è una scelta estremamente rappresentativa dell’autore e della circolarità tipica dei suoi testi. Nel celebre romanzo di Steinbeck, *Furore*, la famiglia di agricoltori Joad è costretta, a causa della siccità e delle speculazioni delle banche, dell’introduzione delle macchine e dell’industrializzazione, a lasciare l’Oklahoma per emigrare in California e, in una “desgarradora escena”, per usare le parole di Montero (in Escobedo, 2012: 124), la famiglia si trova a dover scegliere con cura tra le cose da portare via con sé e quelle che sarebbero andate perdute per sempre. La drammatica scena del romanzo in cui i protagonisti abbandonano le loro cose, preceduta dalla visione del film *Amador*, di Fernando León de Aranoa, suscita in Montero il pensiero che si tratta di “una metáfora de una manera de avanzar que confunde el progreso con la destrucción”²⁸ e che bisognerebbe rivendicare “una forma de progresar que no se basa en el usar y tirar, y que hay cosas que merece la pena atesorar, aunque no valgan nada”²⁹. A partire da questa osservazione, quindi, García Montero, con il pretesto di fare un inventario degli oggetti che conserva in casa e che fanno parte del suo “paisaje sentimental” (*ibid.*), offre al lettore una serie di riflessioni sulla società odierna, immagini della sua vita quotidiana, domestica e professionale, ritratti di maestri e amici che hanno segnato profondamente la sua personalità e il suo modo di scrivere, come Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma e Ángel González, ricordi di viaggi all'estero che, paradossalmente, gli hanno insegnato cose sul proprio Paese, e immagini delle sue città preferite, tra cui spiccano Granada e Madrid. La riflessione sul significato e sul valore delle cose, contro l’avida

²⁸ Cfr: <https://sobremesa.es/archive/592/luis-garcia-montero> [Ultimo accesso: 29/01/2024]

²⁹ Cfr: nota n.28 [Ultimo accesso: 29/01/2024]

moralità dell'usa e getta, è il vero motore di questo libro, in cui si dipanano questioni molto intime, pur rimanendo universalmente condivisibili, e profonde. Viene spontaneo, dunque, pensare che la scelta del poeta granadino di mettere al centro dell'opera le cose, di dare loro un insolito protagonismo, di farle diventare il punto di partenza per riflettere sugli aspetti più profondi, astratti e intangibili della quotidianità, strizzi l'occhio all'analogia operazione compiuta da Neruda in *Odas elementales* (1982), in cui l'autore:

nell'intento di materializzare il linguaggio poetico, lo riempie di cose, di immagini tratte dalla natura, di cibi quotidiani (la cipolla, il carciofo, il brodo di grongo, ecc.), di utensili e situazioni tangibili della presenza dell'uomo che il poeta risveglia dal loro torpore immobile. (Morelli, 2018: 22)

Ma andando più indietro nel tempo, si può anche pensare a un chiaro riferimento a Ramón Gómez de la Serna che, nella letteratura spagnola contemporanea, è il primo a dare un tale protagonismo agli oggetti, soprattutto nel suo libro *El Rastro* (1914). Infatti, come fa notare Jiménez Millán (2022: 16), ritroviamo in questo libro anche la tendenza a condensare le constatazioni che si vanno sviluppando nel corso del racconto in quelle che possono essere considerate veri e propri aforismi o le vere e proprie *greguerías*: “El optimismo solo puede mantenerse gracias a la lealtad que merece el pasado”, “La memoria se parece más a una partitura que a un desván”, “Somos una materia sólida que se fábrica con pérdidas, recuerdos y apariciones”, “El orden es una realidad abstracta en la que aprenden a vivir las promesas”, “Lo peor de las utopías es que a veces se cumplen”, “Yo soy yo y mis recibos de banco”, “Los armarios son los hoteles del tiempo”.

Tuttavia, nel concepire l'essenza delle cose e degli oggetti García Montero ha un approccio completamente diverso, perché si allontana nettamente da “esa ficción purista/vanguardista del tiempo detenido, sin historia” (*ibid.*) tipica in Gómez de la Serna e nel filone letterario che condivide la sua stessa visione. Per García Montero, gli oggetti apparentemente privi di valore e significato acquistano il pieno potere di creare un dialogo costante tra passato, presente e futuro.

2.2. Genere di appartenenza

Se provassimo a incasellare *Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)* nei limiti di un genere unico, ci accorgeremmo all'istante di star compiendo un tentativo vano. Tutta la poliedricità di Luis García Montero si manifesta, ancora una volta, proprio attraverso la scelta di non relegare il testo a un genere di appartenenza convenzionale, di non rinchiuderlo dentro i confini che canonicamente circoscrivono i generi letterari in compartimenti stagni, ma di lasciarlo autodefinirsi in quella che può essere considerata una comunione di generi, o, ancora meglio, un genere ibrido.

Nel tentativo di tracciare le caratteristiche di un'opera inscrivibile in quella che è una mescolanza e una contaminazione di generi, risulta opportuno ricordare che molti dei racconti che compongono *Una forma de resistencia*, prima di essere parte della raccolta, avevano visto la luce come *columnas* su *El País*, o come articoli disseminati in vari giornali dell'epoca. È inevitabile pensare, quindi, che l'impostazione e la struttura dei testi sia quella propria degli articoli di opinione redatti da un autore che scrive con regolarità e frequenza in uno spazio fisso e dedicato del giornale. Inoltre, l'elevata quantità di elementi che rievocano aspetti personalissimi della vita quotidiana del poeta fa associare il testo a una vera e propria autobiografia. Allo stesso tempo, però, non si tratta di un'autobiografia a tutto tondo. Attenendosi al discorso poetico dell'autore (§ 1.7.), non può esserlo; basti ricordare che per Luis García Montero l'io poetico, o il personaggio verbale, non è altro che una proiezione verosimile della persona reale immersa in uno spazio e tempo specifici e, di conseguenza, "la poesia [così come la prosa] non è rappresentazione, bensì reinvenzione della storia vissuta in prima persona" (Morelli, 2018: 9). Come afferma lo stesso poeta (2012):³⁰

[...] el escritor está siempre en sus libros, hasta el punto de que yo creo eso que se repite de que la verdadera biografía de un literato está siempre en sus obras. Pero no es una presencia directa. El poeta es un autor de ficciones, no es un notario y en ese sentido uno de los trabajos a la hora de escribir es convertir el yo biográfico en un personaje literario.

Recentemente, il 18 aprile del 2023, in occasione della presentazione del suo ultimo libro *Un año y tres meses* (2023) presso il Centro Cultural de España di Buenos Aires, ha ribadito:

Yo creo que para que funcione el hecho literario no basta con escribir. Hace falta que lo que es simplemente un testimonio de tu yo biográfico, de tu dolor personal, se convierta en algo que trascienda lo personal y sea una meditación sobre la condición humana. El poema funciona cuando el que lo

³⁰Cfr. nota n.28 [Ultimo accesso: 31/01/2024]

lee, aunque no me conozca, se emociona pensando en su propia historia. [...] La poesía tiene mucho que ver con el pudor del hacerte presente y borrarte lo suficiente para no llenarlo todo en el espacio público que está a la espera del lector.³¹

Questo è un esercizio che si ritrova anche in *Una forma de resistencia*, in cui aneddoti intimi, legati a oggetti del proprio passato o del proprio presente, intessono un discorso profondo su temi più universalmente etici e politici, oltre che sul tempo, sulla memoria, sull'amore, sulla solitudine, sulla morte e sul senso stesso della vita, lasciando al lettore uno spazio suo per meditare. In questo scenario di riflessioni soggettive più critiche e speculative affiora anche il tono saggistico dell'opera. Ma non è tutto: agli elementi realistici e quotidiani si alternano quelli simbolici, e un altro aspetto che emerge da questi racconti è la fortissima espressività con cui vengono evocate emozioni e stati d'animo, l'evidente carica poetica e il linguaggio ricco di metafore e figure letterarie di ogni tipo. È come se García Montero “nos ofreciese entrar en la narrativa, pero con la condición de no salir de la poesía” (Escobedo, 2012: 124). Potremmo forse dire che ci troviamo di fronte a un esempio di prosa poetica? Se considerassimo come caratteristiche costitutive della prosa poetica l'ibridazione e la ribellione al modello poetico dominante, il verso, potremmo dire di sì. Pur essendo ossimorica e paradossale, la locuzione “prosa poetica” definisce una modalità espressiva nata in Francia nella seconda metà dell'Ottocento, con *Spleen de Paris* (1864) di Baudelaire, soggetta a una notevole diffusione in Italia all'inizio del Novecento e che si caratterizza, appunto, per la sua natura ibrida in cui la forma è quella della prosa e il tono è quello della poesia. Di fatto, la scrittura dei brevi racconti di *Una forma de resistencia* è libera in termini di struttura grammaticale, perché non vincolata dai canoni della metrica scandita dal verso, ma allo stesso tempo è una scrittura sensoriale, profonda, evocativa e carica di musicalità e ritmo. A rendere il testo qualcosa di unico nel suo genere, anzi, a questo punto sarebbe meglio dire nel suo “non genere”, sono anche i numerosi aforismi morali o epifonemi disseminati in tutti i capitoli: si tratta di raccomandazioni e avvertimenti dal carattere sentenzioso e lapidario che il poeta rivolge sì ai lettori, ma prima di tutto a se stesso. Inoltre, non bisogna dimenticare anche i continui richiami a versi e sintagmi di raccolte precedenti che danno l'impressione che tra tutti gli scritti dell'autore ci sia un continuum e un dialogo ininterrotto (Morelli, 2018: 13), oppure i rimandi a versi o citazioni vere e proprie delle personalità che hanno forgiato la sua educazione sentimentale:

³¹ Cfr: https://www.swissinfo.ch/spa/argentina-libros_garc%C3%ADa-montero---la-poes%C3%ADa-es-un-medio-pudoroso-de-di%C3%A1logo-con-lo-p%C3%BAblico-/48442384 [Ultimo accesso 31/01/2024]

Il processo di ibridazione attuato dai diversi registri della scrittura utilizza con particolare evidenza il linguaggio interiore dettato dalla coscienza civile del poeta che traduce l'impegno sociale e la militanza politica, ma è lontano dall'estremismo del lessico rivoluzionario, come pure da quello di tradizione conformista, legando vita privata e vita pubblica. Una dialettica [...] in cui si possono cogliere echi di poeti amati come Blas de Otero, Ángel González e Gil de Biedma [...]. (*ibid.*: 13-14)

In definitiva, come sostiene Abril (2013: 289), *Una forma de resistencia*:

no es sólo un compendio de artículos —dispersos o no— aparecidos en prensa [...]. En él, a partir de ciertos elementos de la cotidianidad, más o menos domésticos, pero que pasan desapercibidos en el día a día, Luis García Montero dibuja un paisaje poético que mucho tiene que ver con el utillaje del poeta, con las herramientas del pensador que reflexiona sobre las cosas de la vida, con lo que le rodea, el mundo exterior al sujeto.

Il risultato è, dunque, una prosa lucida e piacevole che non rinuncia a interrogarsi sui grandi problemi della società, come la perdita dei referenti utopici della collettività e i problemi dell'individualità, e che, allo stesso tempo lascia spazio all'appassionato lirismo poetico che contraddistingue la scrittura di Montero in ciascuno dei suoi esperimenti letterari.

2.3. Struttura del testo

Una forma de resistencia si configura come una raccolta composta da cinquantadue brevi racconti in prosa poetica, quasi tutti della stessa lunghezza (circa tre pagine) in cui l'autore, in ordine sparso, dà voce a oggetti molto personali che trasudano vividi ricordi biografici, a cose comuni a tutte le geografie domestiche (come gli elettrodomestici), permeate di una narrazione e un senso letterario unici, e, infine, a elementi non propriamente tangibili come, ad esempio, la neve o la solitudine, da cui si dipanano riflessioni più profonde. Lo stesso García Montero in un'intervista afferma:

Hay dos tipos de objetos. Están las cosas que hablan de mis recuerdos: una corbata que me regaló Rafael Alberti, una pluma de Francisco Ayala, una copa de mis abuelos, la fotografía de una manifestación cuando era estudiante, una rama que encontré flotando en una orilla del Danubio. Son cosas que me ayudan a perfilar mi memoria, desde un punto de vista personal, cívico y literario. Retrato irónico del autor por sí mismos. Después hay otro tipo de objetos que pertenecen a la vida cotidiana de cualquier casa: una butaca, unos espejos, unas gafas [...]. (in Escobedo, 2012: 125)

Per avere una visione globale della struttura del libro, nella tabella che segue vengono riportati i titoli dei racconti, il numero di parole per comprenderne la lunghezza, e la loro

classificazione in tre macroaree (ricordi specifici dell'autore, oggetti propri della geografia domestica e altro):

Titolo	Numero di parole	Ricordi	Oggetti	Altro
El aprecio de las cosas	775			×
La copa	788	×		
Jersey	664	×		
Butaca	649		×	
Espejos	641		×	
Bolígrafos	694		×	
Gafas	655		×	
Monedas	679		×	
Ducha	679		×	
Ropa	742		×	
Sandalias	706	×		
Relojes	686		×	
Nevera	659		×	
El disco	739	×		
Goya	573	×		
Cosas perdidas	657	×		
El libro	693	×		
Sillas	646		×	
Brasero	689		×	
El periódico	600		×	
La Torre	747	×		
La cama	616		×	
Cuadernos	752		×	
La mesa	561		×	
Despertador	634		×	
El billete	643	×		
La escoba	675		×	
Chapuzas	600		×	
Cajas vacías	618			×
La fotografía	582	×		
Fray Leopoldo	618			×
Pensadores	765	×		
La entrada	774	×		
Billetes de aviones perdidos	915			×
La correspondencia	925			×
El recordatorio	730	×		
Los carnés	1137			×
Los libros de mis hijos	930			×
El televisor	557		×	
Las cartas	719			×
La nieve	769			×
Las flores	717			×
La corbata de Alberti	711	×		
La soledad	743			×
El vaso azul	687	×		
Otras cosas que faltan	672			×

La postal	691	×		
Memoria de madera	935			×
La rama	680	×		
Los posavastos	691			×
El móvil	636		×	
El estado de las cosas	982			×

In merito alla coesione tra i vari capitoli, si potrebbe dire che per quanto tutti manifestino, in modalità differenti, il desiderio dell'autore di resistere alla società del "vertedero", in realtà sono il primo e l'ultimo testo a rendere esplicito il senso della raccolta, mentre gli altri godono di una certa autonomia rispetto al piano generale dell'opera. Questo consente al lettore di non dover seguire necessariamente l'ordine e di poter aprire il libro in qualsiasi pagina trovandosi a leggere un testo che ha un senso proprio anche se considerato fuori dal contesto dell'opera nella sua interezza.

2.4. I dintorni del testo: gli elementi paratestuali

“Ridotto al suo solo testo e senza alcuna istruzione per l'uso, come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses*?” (Genette, 1989: 4). Con questa domanda retorica ed estremamente provocatoria, Genette, critico letterario, filosofo, saggista ed esponente di spicco dello strutturalismo francese insieme a Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss, introduce il saggio *Seuils* (1987, tradotto in italiano nel 1989 da Camilla Maria Cederna con il titolo *Soglie. I dintorni del testo*), in cui approfondisce il concetto di paratesto, già abbozzato nei precedenti volumi *Introduction à l'architexte* (1979, tradotto in italiano nel 1981 da Armando Marchi col titolo *Introduzione all'architetto*) e *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982, tradotto in italiano nel 1997 da Raffaella Novità con il titolo *Palinsesti. La lettura al secondo grado*). Crisafulli, riprendendo gli studi di Genette, osserva:

nessun testo può condurre un'esistenza autonoma: esso non si manifesta mai, per così dire, “nella sua nudità”, ma è sempre accompagnato da una serie di elementi ausiliari: titolo, nome dell'autore, copertina, epigrafe, dedica, quarta di copertina, illustrazioni, prefazione, note ecc. Testo e paratesto sono parte di un tutto organico: l'uno non può essere separato dall'altro. [...] Il paratesto, sebbene sia subordinato al testo, ne influenza enormemente la ricezione. Alcuni elementi paratestuali (titolo, nome dell'autore, copertina, quarta di copertina) sono un vero e proprio “biglietto da visita” del prodotto editoriale. Essi sono determinanti nell'indurre il potenziale lettore ad acquistare il libro, stimolandone la lettura e orientandone l'interpretazione. Il paratesto non è accessorio nel senso di “elemento opzionale”, bensì nell'accezione di “elemento che dà compiutezza al testo”, rendendolo fruibile come prodotto editoriale finito. (2005: 449-450)

E ancora, secondo Genette (1989: 4):

È attraverso il paratesto, dunque, che il testo diventa libro e in quanto tale si propone ai suoi lettori e, in genere, al pubblico. Più che di un limite o di una frontiera assoluta, si tratta di una soglia, o – nelle parole di Borges a proposito di una prefazione – di un «vestibolo» che offre a tutti la possibilità di entrare, o di tornare sui propri passi. «Zona indecisa» tra il dentro e il fuori, essa stessa senza limiti rigorosi, né verso l'interno (il testo) né verso l'esterno (il discorso delle persone sul testo), margine, o come diceva Philippe Lejeune, «frangia del testo stampato che, in realtà, dirige tutta la lettura».

Oltre a mettere bene in luce quanto questi elementi siano importanti per la ricezione e l'interpretazione del testo, designandoli sotto il termine di paratesto, Genette fa una specificazione ulteriore, suddividendo il paratesto in due sottoinsiemi: il peritesto e l'epitesto. Il primo è composto dagli elementi paratestuali che stanno nelle vicinanze del testo, o meglio, quelli che sono racchiusi all'interno del volume, come il titolo, la copertina, le introduzioni, le note, le postfazioni, la quarta di copertina, le epigrafi, le fascette, le sovracoperte ecc., mentre il secondo corrisponde agli elementi esterni al volume (interviste, recensioni, lettere private dell'autore ecc., che compongono uno spazio “virtualmente illimitato” (Elefante, 2012: 10). Questi hanno un'importanza fondamentale anche in traduzione perché “nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie che, al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera” (*ibid.*).

Così, riprendendo gli studi di Theo Hermans (1996) e, in particolare, il saggio *The Translator's Voice in Translated Narrative*, Elefante dichiara che la voce del traduttore può legittimamente risuonare:

non solo all'interno del testo tradotto, ma anche in quegli spazi paratestuali, costruiti grazie all'interazione costante tra editore e traduttore, che contribuiscono a portare nelle mani dei lettori una traduzione nel senso più ampio e profondo del termine. (*ibid.*: 54)

Pertanto, l'analisi degli elementi che si collocano nei dintorni del testo, come il prologo, le dediche, le epigrafi, le immagini, le note, la copertina e la quarta di copertina, solitamente ritenuti secondari, è un passaggio fondamentale non solo per uno studio approfondito del testo in vista della traduzione, ma anche per creare uno spazio in cui l'autore, il traduttore e l'editore possono stabilire un dialogo con un lettore culturalmente diverso rispetto a quello per cui il libro era stato scritto in origine.

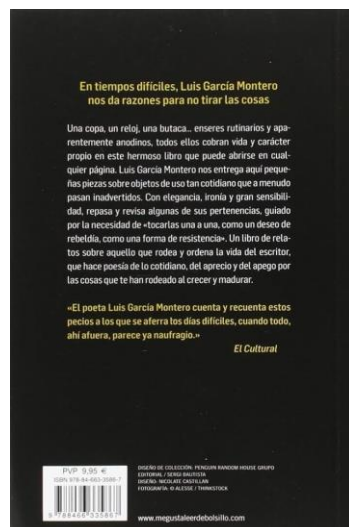
Con questa base teorica a fare da sfondo, dedichiamo questa sezione all'analisi degli elementi paratestuali di *Una forma de resistencia* (*Razones para no tirar las cosas*).

La copertina è l'elemento peritestuale più esterno ed è quindi quello che consente di creare il primo contatto tra il testo e il lettore. Non è soltanto la protezione fisica delle pagine in cui si dipana il testo, ma è anche:

l'insieme delle caratteristiche percettive del libro visto dall'esterno: lo spessore (numero di pagine), la tattilità (la grana del cuoio, la «mano» del cartoncino), la sensazione che il libro comunica fin dal banco del libraio, [...] aspetto lucido o opaco, colori e – via via distinguendo – caratteri, immagini, testi³². (Moretti, 2006)

La copertina di *Una forma de resistencia* su cui si è lavorato (edizione tascabile del 2016) è molto semplice: è composta da una fotografia in bianco e nero che occupa l'intero spazio, su cui spiccano, in alto, allineati leggermente a sinistra, il nome dell'autore, in giallo, e il titolo, in bianco. Infine, posto in basso al centro, in un carattere dalla dimensione ridotta, viene riportato il nome della casa editrice, Debolsillo. La fotografia in bianco e nero che occupa l'intero spazio della copertina è un chiaro rimando a tutti quegli oggetti comuni, apparentemente privi di significato che abitano ogni geografia domestica: un paio di occhiali, un quaderno, svariati libri e tre tazze. Si tratta, tuttavia, di un'immagine che, a primo impatto e associata a quel titolo, non svela troppo al lettore. È grazie alla quarta di copertina, infatti, che il lettore comincia a comprendere che delle cose così comuni, come quelle presenti nella fotografia della copertina, acquisiscono in questo libro un significato e un valore incommensurabili, perché legate alla biografia civica e sentimentale dell'autore, diventano correlativi oggettivi dell'istanza poetica e corrispondono a metafore di riflessioni più profonde.

³² Cfr. <https://www.fondazionemondadori.it/tirature/tirature-05-giovani-scrittori-e-personaggi-giovani/il-senso-delle-copertine/> [Ultimo accesso: 02/02/2024]



Costituendo un altro elemento peritextuale essenziale, la quarta di copertina da un punto di vista estetico gioca sui toni del giallo e del bianco su uno sfondo nero, a riprendere i colori della copertina. Da un punto di vista formale si compone di tre sezioni in cui, in ordine, viene ripreso il sottotitolo dell'opera, non presente in copertina, con una frase accattivante per il lettore: “En tiempos difíciles, Luis García Montero nos da razones para no tirar las cosas”. I tempi difficili a cui si fa riferimento corrispondono a un'epoca in cui il mondo è dominato dal materialismo e dal consumismo e dove, paradossalmente, le cose hanno perso il proprio valore. Luis García Montero definisce questo mondo come la “sociedad del vertedero”, in cui vige l'etica del “usar y tirar” perché vengono accumulate e consumate cose di cui non si ha davvero bisogno, e che diventano rifiuti in un batter d'occhio. Nella “sociedad del vertedero”, però, l'etica dell'usa e getta non si limita soltanto alle cose, agli oggetti, ma si estende ai valori e alle persone. Ed è in questa circostanza di “naufragio”, per prendere in prestito un termine impiegato proprio nella quarta di copertina, che García Montero espone il suo modo di ribellarsi e di resistere a tale tendenza, imparando a prendersi cura delle cose, ad assegnare loro il giusto valore, proprio come faceva sua madre “limpiándole el polvo a las cosas”³³. Dopo questa prima frase d'impatto, si delinea un paragrafo in cui viene snocciolato in modo più esplicito il contenuto del libro e si riesce a comprendere a pieno che il valore e il significato degli oggetti per García Montero è tale al punto di conferire loro un assoluto protagonismo:

³³ Cfr. <https://www.rtve.es/play/audios/asuntos-propios/asuntos-propios-luis-garcia-montero-reflexiona-sobre-si-mismo-sociedad-partir-objetos-rodean/1447577/> [Ultimo accesso 01/02/2024]

Una copa, un reloj, una butaca... enseres rutinarios y aparentemente anodinos, todos ellos cobran vida y carácter propio en este hermoso libro que puede abrirse en cualquier página. Luis García Montero nos entrega aquí pequeñas piezas sobre objetos de uso tan cotidiano que a menudo pasan inadvertidos. Con elegancia, ironía y gran sensibilidad, repasa y revisa algunas de sus pertenencias, guiado por la necesidad de «tocarlas una a una, como un deseo de rebeldía, como una forma de resistencia». Un libro de relatos sobre aquello que rodea y ordena la vida del escritor, que hace poesía de lo cotidiano, del aprecio y del apego por las cosas que te han rodeado al crecer y madurar.

Infine si propone un estratto della recensione di *El Cultural*: “El poeta Luis García Montero cuenta y recuenta estos pecios a los que se aferra los días difíciles, cuando todo, ahí afuera, parece ya naufragio.”

Risulta evidente che proprio grazie alla quarta di copertina il lettore ha la possibilità di avere più indizi per interpretare il senso del titolo *Una forma de resistencia*: dando protagonismo alle cose che abitano la sua casa, personificandole, attribuendo loro il valore che si meritano, l'autore crea un dialogo tra passato, presente e futuro e, così, trova un modo per resistere e opporsi a un mondo in cui predomina l'etica dell'usa e getta, in cui nella vertigine della velocità anche il valore del tempo si sgretola e vengono buttati via oggetti, valori e relazioni interpersonali: “Contar y recontar las cosas, respetar su tiempo y detenerse en su relato, se convierte en tales circunstancias en una forma de resistencia” (Iravedra 2013: 38).

Riteniamo interessante proporre anche la copertina dell'edizione originale, quella pubblicata nel 2012 dalla casa editrice Alfaguara.



Come si può osservare, Alfaguara opta per le tonalità del celeste e del blu chiaro per lo sfondo e per dei colori pastello nel caso degli oggetti sparsi sulla pagina. Qui gli oggetti a cui si rimanda sono di più e vengono rappresentati come i vestitini di carta da ritagliare: le sigarette Goya, che fumava il padre di García Montero, la sveglia, gli occhiali, l'accendino che riprende la forma dello Zippo, il calice e altri oggetti emblematici. Nome dell'autore, titolo e logo della casa editrice sono posti in alto con un leggero allineamento verso destra. La quarta di copertina di questa prima edizione non differisce molto dalla quarta di copertina dell'edizione di Debolsillo, perché vengono presentate le stesse informazioni che si ritrovano anche nella sezione centrale dell'edizione

del 2016, ma con una disposizione diversa. In questa edizione mancano la frase di apertura “En tiempos difíciles, Luis García Montero nos da razones para no tirar las cosas” e la recensione di *El Cultural*. Si sceglie, invece, di riportare una parte del capitolo che apre il libro.

In entrambe le edizioni, chiaramente, prima di immergersi nella lettura dei racconti, ci si imbatte in un altro elemento peritestuale rilevante, ovvero la dedica al primogenito di Almudena Grandes: “A Mauro, que está aquí, aunque ahora se nos va de casa”.

2.5. Aspetti contenutistici

In questa sezione verranno analizzati gli aspetti contenutistici relativi ai ventisei racconti, dei cinquantadue che compongono l’opera nella sua interezza, di cui si propone la traduzione nel terzo capitolo. Oltre al capitolo di inizio e di chiusura, fondamentali per comprendere il senso profondo dell’opera, la scelta degli altri capitoli si deve a questioni di preferenza strettamente personale.

El aprecio de las cosas

Il libro si apre con un elogio al valore delle cose, o, più precisamente, con una sorta di manifesto che si propone di esporre l’importanza di apprezzare le cose, in contrapposizione al prezzo che viene imposto dal mercato. Per farlo, Luis García Montero adotta un lessico estremamente interessante che, già dall’incipit, mette in luce la ricchezza e la bellezza di una scrittura che non lascia niente al caso: le parole “precio” e “aprecio”, ad esempio, pur essendo simili nel significante e da un punto di vista fonetico, sul piano semantico e del significato rimandano a concetti completamente diversi. E l’autore stesso lo spiega in questa sorta di introduzione al libro:

El precio de las cosas tiene que ver con el hambre insaciable de un mundo vacío. El aprecio de las cosas habla de un mundo lleno, con dolor y amor propio, donde la vida cuenta, donde la vida cuenta con atención sus cosas.
(2016: 10)

In un’intervista rilasciata a Escobedo (2012: 127) aggiunge:

Decía Antonio Machado que hay que ser muy necio para confundir valor y precio. Contra el precio de las cosas como referente, en el libro hablo del aprecio de las cosas. Se trata de una humilde rebeldía contra el mercantilismo. Una más.

È logico, quindi, che questo primo racconto si configuri come una specie di prologo in cui l'autore getta le basi su cui si impernia l'intero discorso etico che si sviluppa capitolo dopo capitolo attraverso l'osservazione e il dialogo con le cose che accompagnano la sua quotidianità. García Montero prende per mano il lettore e lo porta con sé nei giorni di "meditación y soledad, de vagabundo doméstico" (p. 9) in cui sente la necessità di "contar y recontar [sus] cosas" (p. 11). È in queste prime pagine che capiamo che le cose sono i contenitori delle nostre manie, delle illusioni, delle debolezze, delle date e dei viaggi, così come che le cose con cui conviviamo ci conoscono e servono per conoscerci. Ed è in queste prime pagine che il poeta spiega il motivo della sua militanza:

Las cosas son vigilantes del recuerdo. Limpiarle el polvo a las cosas, a las viejas cosas con vida nueva, implica una lealtad, una lucha contra lo perecedero, una oposición sentimental a las carencias del mundo. (p. 9)

In questo primo capitolo fa già la sua comparsa una delle figure di riferimento della vita di García Montero, Ángel González, da cui l'autore prende in prestito una citazione, tratta dalla poesia "Me basta así", che si fonde perfettamente con il contesto della sua prosa:

Las cosas con capacidad de convertirse en un recuerdo suponen el deseo personal de atender a la vida, de vivir con atención, con amor. Pongo tanta atención cuando te beso, escribió el poeta Ángel González. [...] Los enamorados ponen mucha atención cuando se besan, y los que viven con mucha atención, con mucho amor por la vida, suelen llenar sus habitaciones de cosas. (*ibid.*)

Questo primo capitolo si chiude con l'enumerazione di alcuni degli oggetti di cui si parlerà nelle pagine a seguire e con una domanda retorica "¿Se trata de un museo? No, se trata de un paisaje" (p. 11).

La copa

Il secondo testo ha la particolarità di essere narrato in terza persona, scelta stilistica che rimane circoscritta a pochi altri sulla totalità dell'opera. Fin dalle prime righe è evidente l'influenza kafkiana, poiché viene ripreso l'incipit di *La metamorfosi*, nella traduzione di Borges: "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, después de un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto" (in Díaz Rosales, Díaz Guerrero, 2009: 12), che nelle parole di Luis García Montero diventa: "Al despertarse una mañana, tras un sueño intranquilo, Luis García Montero se encontró encima de la mesa del comedor convertido en copa de cristal" (p. 13). Qui l'autore racconta di svegliarsi, una

mattina, dopo un sonno agitato, nelle sembianze di un calice di cristallo, nello specifico nelle sembianze dell'ultimo calice rimasto della cristalleria dei nonni, e descrive quello che vede dalla prospettiva di un oggetto immerso nella quiete degli altri oggetti della casa. Il rimando all'universo kafkiano è un escamotage che serve all'autore per mettere in evidenza il distacco tra l'io biografico e l'io narrativo (in questo caso rappresentato, appunto, da un calice).

Jersey

Di grande impatto è l'incipit del terzo racconto: “Un jersey es un animal doméstico que veranea dentro de los armarios” (p. 17). Nella prima parte del testo, il maglione, inteso come capo d'abbigliamento generico, con un'anima da togli e metti, diventa presto un'immagine metaforica che scatena una riflessione più profonda: “La gente se quita y se pone un jersey con la misma naturalidad con la que asume u olvida una exigencia moral” (p. 18). Nella seconda parte, invece, acquisisce protagonismo un particolare maglione dell'autore, regalatogli da una fidanzata dei tempi dell'università, descritto come “un himno latinoamericano de lana gruesa, un compañero fiel para asistir a las representaciones del teatro independiente o a los conciertos de la canción protesta” (*ibid.*) e che diventa il simbolo della ribellione del giovane poeta ai maglioni lavorati a maglia con cui la madre vestiva i sei figli. È un maglione talmente largo che García Montero rivela di divertirsi ancora a indossarlo perché continua a stargli bene. Risulta opportuno menzionare, infine, il rimando alla celebre poesia di Antonio Machado, “Retrato”, attraverso il richiamo al “torpe aliño indumentario” che caratterizzava il poeta sivigliano:

Luego dejé la naturalidad del **torpe aliño indumentario** en busca de una incertidumbre cuidada, como un ejercicio de conciencia, un modo de dibujar las fronteras que separan la madurez y el conformismo, el profesor sensato y el poeta rebelde. (p. 19)

Butaca

Il racconto che vede come protagonista la poltrona dell'autore comincia con un nuovo rimando ad Antonio Machado: “Se puede avanzar mucho sentado en una butaca. No sólo se **hace camino al andar**, porque hay otras maneras de seguir adelante” (p. 21). García Montero non solo prende in prestito il celebre verso tratto dal XXIX componimento della sezione “Proverbios y Cantares” di *Campos de Castilla* (1912), ma lo fa suo ampliandolo e offrendo al lettore un altro punto di vista. Come si è visto nel primo capitolo (§ 1.5.3.), Antonio Machado, secondo Luis García Montero, è quanto di più simile a un poeta nazionale per la Spagna, una figura decisiva per l'educazione sentimentale collettiva, e chiaramente, anche per

la formazione biografica e poetica dell'autore. È per questo motivo che la presenza dei richiami al poeta savigliano nelle opere di García Montero è quasi spontanea, naturale, e si accorda alla perfezione con il suo discorso poetico. La poltrona, protagonista di questo racconto, dove il poeta si siede per scrivere, leggere, ascoltare musica e pensare, purché non venga usata come una giustificazione alla paralisi, diventa il simbolo di un modo di progredire alternativo, che consiste nel porsi sempre delle domande, nel rifiutarsi di sottostare a dogmi predeterminati. Quindi, avere nella propria casa una poltrona personale su cui meditare significa avere uno spazio di solitudine, di indipendenza, che consenta alla coscienza individuale di non dissolversi nella totalità, di non omologarsi e di ribellarsi agli slogan che si oppongono ai propri principi:

En vez de una pluma, un reloj o un teléfono móvil, a los hijos adolescentes deberíamos regalarles una butaca. Nada resulta más apropiado que una butaca para salir a la calle. [...] Nunca he comprendido a los viajeros que salen por el mundo sin dejar bien preparada su butaca. Es como ir al médico sin cambiarse de ropa interior. Y me parecen muy peligrosos los políticos y las políticas que se sientan en un sillón oficial sin dejar en su casa una butaca a la que volver con dignidad. (p. 22-23)

Espejos

In questo capitolo i protagonisti sono gli specchi della casa del poeta. Personificandoli, come succede per gli altri oggetti del libro, García Montero immagina che si divertano a intrattenere conversazioni su di lui senza mai riuscire a mettersi d'accordo. Così si dipana una riflessione profonda sul concetto dell'identità attraverso la descrizione dei tre specchi che l'autore ha in casa, quello della camera da letto, quello dell'ingresso e quello del bagno:

Los espejos de mi casa discuten mucho, porque en ellos se libra la batalla de la identidad. ¿Quién soy yo? ¿Quién sabe más de mí? Tal vez, el espejo de mi dormitorio, que refleja todas mis intimidades en acción, mis vicios y mis egoísmos. Tal vez el espejo que hay junto a la puerta de la calle, en el que me miro cuando salgo para presentarme en público de una forma decente. O tal vez el espejo del cuarto de baño, que es un esfuerzo por limpiarme y que está justo entre el dormitorio y la calle. (García Montero in Escobedo, 2012: 126)

La conclusione a cui giunge il poeta è che “el arte de vivir consiste en mantener una buena conversación ante el espejo de un cuarto de baño” (p. 27) poiché predilige l'identità del “yo hago” rispetto a quella del “yo soy”, che consiste nello sforzarsi per convivere con gli altri e rispettarli:

Me cansa la gente que está instalada en la identidad del yo soy. Creo que la democracia se lleva mejor con otra identidad típica, la del yo hago: lo que yo hago para convivir y dialogar con los demás. Eso tiene más a que ver con el espejo del cuarto de baño que con cualquier otro.³⁴

Bolígrafos

Questo testo è una sorta di flusso di coscienza in cui l'autore, con tono ironico, descrive la sua frustrazione nel gestire le penne biro che ha in casa, che sembrano scomparire continuamente, nonostante ne compri di continuo, tanto che il commesso della cartoleria pensa di avere a che fare con un pazzo ossessionato dalle biro. Nel tentativo di trovare una strategia efficace per non perderle, come comprarle di diversi colori, optare per quelle più costose, o farsele regalare (tra cui spicca “una pluma Montblanc Virginia Wolf, edición limitada” regalatagli da Francisco Ayala), García Montero paragona le biro alle formiche, perché come i piccoli insetti si immergono nell'oscurità attraverso qualche buco segreto, e comincia a sospettare che quelle fughe non siano dovute soltanto al suo disordine, ma anche alla sua ingenuità e alla sua impertinenza.

Gafas

Qualche pagina dopo, García Montero svela che il fenomeno delle penne smarrite si verifica anche con gli occhiali. Questi spariscono ogni volta che l'autore, mentre sta leggendo, viene interrotto dal citofono. Come sempre accade, anche in questo caso gli occhiali diventano il pretesto per una riflessione più profonda: “La vista cansada es cuestión de tiempo, pero no sólo de los años que pasan y humillan a nuestras pupilas, sino de las horas que uno tiene que dedicar a la búsqueda de las gafas” (p. 33). In queste parole c'è un chiaro richiamo alla sua raccolta di poesie intitolata proprio *Vista cansada* (2008) che, a sua volta, con un titolo quasi aneddotico, porta a riflettere sulla facoltà visiva e sulla sua progressiva debolezza metaforica, come il poeta stesso dichiara in un'intervista:

Vista cansada es un título que, por una parte, encierra el concepto del tiempo –la factura que paga uno por el paso del tiempo– y, por otra parte, guarda cierto optimismo. Porque quien acude al oculista es para no quedarse ciego; y ponerse gafas es acudir a la ciencia para poder seguir mirando. (in Bagué Quílez, 2008: 73-74)

Per usare le parole della traduttrice italiana della raccolta a proposito della resa del titolo, l'espressione spagnola “vista cansada”

³⁴ Cfr nota n.33 [Ultimo accesso: 03/02/2024]

fa riferimento sia a una disposizione soggettiva dello sguardo, sia all'ambliopia [...]. Il titolo è molto significativo e sottolinea il carattere autobiografico del testo. Tuttavia, ribalta, ironicamente, il suo significato immediato: lo sguardo del poeta è tutt'altro che pigro, e scruta con precisione la società spagnola in alcuni decenni particolarmente intensi della sua storia. (Addolorato, 2011: 218-219)

Il fatto che gli occhiali si perdano in giro per casa consente però di avere la possibilità di guardarsi dentro: “Sólo cuando empezamos a perder las gafas nos atrevemos del todo a mirar dentro de nosotros mismos” (p. 34). L'altro tema che affiora in questo testo è quello della metamorfosi, poiché l'autore immagina che mentre lui è intento a cercarli, gli occhiali assumano le sembianze di altri oggetti della casa, probabilmente perché dev'essere “insoportable vivir las veinticuatro horas del día sometido a la misma condición” (p. 35). Quest'idea si estende anche alla condizione umana e, infatti, lo stesso García Montero, in risposta a una delle domande poste durante l'intervista che mi ha rilasciato (§ 1.8.) spiega che essendo esseri “storici”, siamo mutevoli, e col passare del tempo la metamorfosi, nel senso più ampio di cambiamento, non è soltanto biologica ma anche mentale.

Monedas

Il testo esplora la relazione dell'autore con le sue preoccupazioni, personificate come entità che abitano gli spazi della casa. Prive di regole e di vergogna, le preoccupazioni indispettiscono il poeta e non lo lasciano pensare. Per questo motivo, spiega, dopo aver rimuginato a lungo sui problemi, le decisioni importanti le prende lanciando in aria una monetina. In particolare, racconta un episodio in cui, per risolvere un dubbio sulle finanze domestiche, decide di lanciare in aria una monetina cecoslovacca che, dopo aver rotolato sul pavimento, si ferma davanti a un libro dal titolo *Lista de precios*, il quale lo porta a riflettere sulla natura delle relazioni umane e sulla complessità dell'esistenza.

Ducha

La protagonista di questo racconto è la doccia, che funge da punto di partenza per riflettere sulla provvisorietà della perfezione. L'autore racconta i piccoli incidenti che caratterizzano le sue mattine mentre fa la doccia: la temperatura dell'acqua che non si riesce a regolare, il flacone dello shampoo che cade sull'unghia dell'alluce e l'accappatoio che non resta appeso al gancio. A volte, però, accade che una mattina tutto fili liscio e senza intoppi: “[...] la suerte corre como el agua a mi favor. La piel, el corazón, el albornoz, las zapatillas, la cafetera y el

cielo azul están en su sitio” (p. 42). In seguito, si apre una riflessione più ampia che mette a confronto la tradizione poetica precedente e quella più attuale:

Durante mucho tiempo los estados de ánimo del poeta se enredaron en los paisajes y los ciclos de la Naturaleza. [...] Hoy resulta más común que los paisajes domésticos se adelanten y ordenen la rutina según los misterios del alma. [...] La persiana, las ropas en el suelo, la puerta del baño, el espejo y el agua de la ducha son asunto del alma. (*ibid.*)

Questo mette in risalto un aspetto fondamentale della poetica di García Montero che, come esponente della “poesía de la experiencia”, fa entrare nelle sue composizioni, poetiche e non, gli elementi della sua personale quotidianità e quelli che fanno parte dell’epoca e della società in cui vive. Il testo conclude con un accenno a Dio come rappresentazione di temperanza durante la perfezione del momento della doccia senza intoppi; tuttavia, l’autore ricorda che Dio non esiste e mette in evidenza la caducità della divinità precaria che, come le cose rotte del mondo, finisce in una discarica.

Relojes

Il tema su cui si impernia questo racconto è la percezione del tempo e la differenza tra il tempo privato e quello pubblico. Quest’ultimo, sottolinea il poeta, è come un fiume collettivo, in cui imparano a galleggiare i rattoppi privati e i rammendi personali:

Algunos amigos se relacionan con el tiempo por medio de inocentes trucos personales. Los más tardones adelantan la hora con el deseo de combatir su tendencia a la impuntualidad y los más nerviosos se defienden de la precipitación al retrasar los minutos y las citas en sus relojes de muñeca. (p. 53)

Nella scansione del suo tempo privato in relazione al tempo pubblico, l’autore fa riferimento all’orologio della cucina, che ha un ritardo di otto minuti dovuto a un’impostazione sbagliata dell’ora l’ultima volta che ha cambiato le pile, e alla sveglia, che è impostata di proposito in anticipo per godere di quindici minuti di pigrizia e dormiveglia. Tuttavia, nonostante le più varie modalità di gestire tempo privato e tempo pubblico, l’autore conclude affermando che è pericoloso mettere avanti o indietro gli orologi convinti della loro precisione, sottolineando la fallibilità del tempo:

Por mucho que los poetas digamos lo contrario, el tiempo tropieza, claro que tropieza, y varias veces en la misma alfombra o en el bordillo de la misma acera, sobre todo cuando se convierte en historia y rueda con el orgullo de las maquinarias perfectas. (p. 55)

El disco

“Así es, los recuerdos nos atan al futuro [...]” (p. 61). Con questo incipit suggestivo, García Montero affronta lo stretto legame tra passato, presente e futuro. E lo fa attraverso uno dei ricordi più importanti per la sua educazione sentimentale, la sua formazione personale e il consolidamento della sua vocazione letteraria, (“una de las cosas que reafirmaron mi acercamiento a la poesía”)³⁵:

Empecé a ser yo dentro de algunos libros y también dentro de un mes de diciembre, una tarde en la que tuve la suerte de que mis abuelos aparecieran sin regalo en la fiesta de mi noveno cumpleaños. Solucionaron el problema con una alegría en metálico, y yo me compré a la mañana siguiente un disco de Serrat. (p. 62)

Il disco di Joan Manuel Serrat, comprato con i primi soldi ricevuti dai nonni in occasione del nono compleanno, metteva in musica i versi di Antonio Machado, uno dei suoi maestri. L'autore racconta di aver ascoltato per la prima volta le canzoni del cantautore catalano nel collegio dei Padri Scolopi, quando una mattina, durante una lezione di letteratura, un professore aveva portato un giradischi in classe. Con questo disco a plasmare la sua personalità e il patrimonio dei suoi sentimenti, il poeta enfatizza l'importanza di non mancare di rispetto all'adolescente che siamo stati e di apprezzare il contributo degli eventi casuali nella formazione della nostra identità. Infatti, racconta che qualche anno dopo aver acquistato il disco di Serrat, riceve una chiamata dallo stesso cantautore che lo informa di aver messo in musica una sua poesia. Nelle numerose interviste rilasciate dall'autore, di questo momento cruciale si mette l'accento sull'atto di lealtà nei confronti dell'adolescente che aveva scoperto la musica di Serrat tra i banchi di scuola e aveva deciso di spendere i suoi primi soldi comprando quel disco:

La sensación que yo tuve creo que es la sensación que puede definir esos valores profundos a los que nos acerca la poesía, la literatura, el arte. Porque claro, lo primero es un golpe de vanidad: que te cante Serrat es estupendo, es maravilloso. [...] Pero después hay algo creo más importante: la lealtad a ese adolescente que con nueve años iba con un billetito en la mano para comprarse un disco de Serrat. Cuando lo importante es la lealtad a ese adolescente que está dispuesto a seguir admirando, a seguir creyendo en unos valores, y no la vanidad de que te cante Serrat, yo creo que se puede entender de lo que habla este libro y a lo que se dedica la poesía³⁶.

³⁵ Cfr. nota n.33 [Ultimo accesso 05/02/2024]

³⁶ Cfr. nota n.33 [Ultimo accesso: 05/02/2024]

Cosas perdidas

In uno dei testi più autobiografici della raccolta, Luis García Montero ripercorre i luoghi della sua città natale, Granada, tra quello che ancora c'è e quello che è andato perso. Al suo interno si esplora il tema della perdita attraverso le trasformazioni urbane nel corso del tempo e quello dell'incidenza delle assenze nella definizione di un luogo. L'autore afferma che le città sono un'allegoria così come lo sono le case e i suoi abitanti. Per questo motivo, anche le case, come le città, conservano una collezione imprevedibile di oggetti perduti e di utensili rotti; di conseguenza, anche gli esseri umani sono “una materia sólida que se fabrica con pérdidas, recuerdos y apariciones” (p. 70). Il testo termina con l'autore che racconta di aver trovato un biglietto del tram all'interno di un libro di Federico García Lorca, un piccolo pezzo di carta che diventa una porta per accedere a ricordi di quartieri, stazioni, fiumi e viali alberati, che simboleggiano la capacità delle città di nascondersi in ogni luogo e di cambiare indirizzo per non scomparire dalla nostra memoria.

El libro

“¿Qué libro se llevaría usted a una isla desierta?” (p. 73) Con questa semplice e banale domanda si apre l'elogio di García Montero alla lettura e alla letteratura. L'autore spiega che chiedere a un lettore quale libro porterebbe con sé su un'isola deserta è piuttosto fuorviante e avrebbe più senso chiedergli quale libro non presterebbe mai o non farebbe mai uscire di casa, perché i lettori, alle isole deserte, preferiscono la propria poltrona, sulla quale possono sedersi sicuri di avere il giusto tempo da dedicare alla lettura: “[l]os libros no sirven para matar el tiempo, sino para revivirlo, para hacerlo nuestro, para invitar al tiempo a nuestra casa [...]” (p. 73). A questo punto, poi, dichiara che il libro che custodisce con cura e che non farebbe mai uscire di casa è l'antologia de *Las mil mejores poesías de la lengua española*, da cui suo padre leggeva a voce alta, con tono teatrale, le *leyendas* di Zorrilla, i *romances* del Duque de Rivas, le *canciones* di Espronceda e i piccoli, interminabili poemi di Campoamor (p. 74). Come abbiamo visto nel primo capitolo (§ 1.5.), proprio attraverso le letture del padre, il giovane poeta granadino impara a conoscere se stesso mettendosi nei panni dei personaggi di cui ascolta le avventure, scoprendo i sentimenti più vari come la ribellione, la libertà, l'amore e la compassione. Infine, conclude questo racconto confessando di aver rubato quell'esemplare dalla biblioteca di suo padre quando ha lasciato la casa dei genitori, così da “ponerle casa a mi tiempo” (p. 75).

El periódico

Questo è un testo dal tono più propriamente saggistico in cui l'autore muove una vera e propria critica alla democrazia spagnola. Per farlo, mette a confronto due momenti storici: l'epoca in cui la libertà di stampa e la varietà delle testate giornalistiche rappresentavano il fiorire della democrazia in Spagna, spingendolo a riempire la casa di giornali, e il presente in cui questo ormai non avviene perché diventa sempre più difficile convivere con la menzogna. A partire dalla critica all'informazione e alla stampa spagnola, García Montero amplia il discorso denunciando il degrado della democrazia spagnola, che rende impossibile la convivenza pubblica e la tranquillità domestica e che si riflette anche nell'ambito professionale:

La institucionalización de la mentira supone la apuesta por unas sociedades invertebradas, en las que los ciudadanos acaben acostumbrándose a separar sus vidas de los debates públicos, o la existencia real de las declaraciones oficiales. Se promueve así el descrédito de la política y una premeditada confusión que persigue la pérdida generalizada de autoridad moral a la hora de opinar o de dar a conocer los acontecimientos. [...] Se cumple entonces la otra consecuencia gravísima de la degradación democrática: el deterioro profesional. (p. 86)

Chapuzas

Dopo un'introduzione che vede, ancora una volta, al centro, il tema del tempo, l'autore dichiara: "Quedarse en casa es asistir al espectáculo de las pequeñas chapuzas con las que hemos ido negociando los imprevistos de la vida cotidiana" (p. 117). Menziona, quindi, la radio della cucina che funziona solo se posta di traverso, la presa accanto alla *mesa camilla* che, non essendo ben incassata al muro, penzola in continuazione, la prolunga che attraversa il pavimento della stanza per far funzionare la lampada per leggere e lo sportello della lavatrice che è rotto. Alla fine, ampliando il discorso alla fragilità dell'essere umano, conclude: "Yo mismo soy una chapuza y una negociación, un asunto pendiente, con la voz ronca, los pies fríos y las zapatillas rotas" (p. 119).

Cajas vacías

Tra i testi più emozionanti della raccolta, "Cajas vacías" racconta in modo molto intimo e sincero il momento di transizione dalla credulità infantile alla consapevolezza della realtà. La protagonista di questo racconto è Elisa, la figlia di nove anni, che, dopo una soffiata di un compagno di classe, scopre che a portare i regali non sono i Re Magi, come accade in Spagna,

ma i genitori. L'autore prende spunto da questo per riflettere sulle evidenze della vita. A partire da questa dolorosa scoperta, infatti, sua figlia inizierà a vivere un periodo di seconde evidenze, fragili come le prime. Se le prime evidenze hanno a che fare con la credulità infantile, le seconde evidenze, invece, hanno a che fare con la fiducia nella realtà:

Las imaginaciones infantiles son desplazadas por unas verdades más o menos estables, y el hueco que dejan los milagros se llena con la confianza en unos padres capaces de decidir, dispuestos a organizar, a llevarnos de la mano al colegio y envolvernos la vida en papel de regalo. Se vive entonces una segunda evidencia, una reinención de la estabilidad y la confianza. (p. 122)

Presto, però, anche le seconde evidenze verranno soppiantate dalla scoperta delle debolezze dei genitori, “que son el testimonio de nuestra propia debilidad cuando nos miramos al espejo” (*ibid.*). Se molti si fermano a guardare lo sgretolarsi delle seconde evidenze, lui fa entrare in gioco, con un “optimismo melancólico”, la terza evidenza, che corrisponde all'amore per la vita, unico rifugio per la dignità umana:

Pero vivir merece la pena, y el verdadero regalo es aprender a compartir la fragilidad de la vida, cuidar a los otros, que los otros nos cuiden. El amor a la vida es la tercera evidencia, el único refugio de la dignidad humana. (p. 123)

Pensadores

In questo testo, con un tono divertente e ironico, García Montero dà protagonismo alle statuette di pensatori che abitano il suo soggiorno e che colleziona come ricordo di ogni suo viaggio da quando a Cuzco un contadino peruviano gli ha regalato un pensatore inca che aveva trovato nel suo orto. L'autore riflette sull'indole solitaria delle statuette di pensatori che, con la testa appoggiata sulla mano, come la famosa scultura di Rodin, si abbandonano alla vaghezza dell'infinito o a meditazioni sulla propria identità. Eppure, presto comincia a sospettare che questi pensatori lo tengano d'occhio, giudichino il suo comportamento e che siano “más preocupados por mi forma de estar que por su modo de ser” (p. 134). Conclude con una bellissima immagine metaforica, auspicando di giungere a un patto:

entre su ser y mi estar o entre su estar y mi ser, una zona intermedia en la que sus viejos ideales, tan apartados antes de la vida, tan devotos en otro tiempo de las entelequias y las abstracciones, no se conviertan ahora en un patio de vecinos. (p. 135)

Billetes de aviones perdidos

Nel ritrovare, tra le pagine di un libro o tra i fogli in disordine, carte d'imbarco o vecchi biglietti di aerei persi, l'autore propone in questo racconto l'ennesima declinazione del tema del tempo. L'aeroporto, da simbolo della fretta e della velocità, a volte si trasforma in un vero e proprio esercizio di pazienza, come al banco del check-in, per esempio, quando capita di scegliere la fila sbagliata. In questa condizione affiorano le domande intime più comuni: "¿Por qué siempre tiene que pasarme a mí? ¿Por qué soy yo el elegido de la mala suerte?" (p. 141). Si dipana, così, una riflessione più ampia sul tempo e la sua consistenza:

El tiempo es una materia flexible. Nos pasamos la vida esperando, y no porque seamos dueños de nuestro tiempo, sino porque tenemos prisa, porque necesitamos llegar a donde no estamos, conseguir lo que no tenemos, vivir en la imaginación de lo que no hemos vivido. Nuestra espera se parece a una negación del presente, ponemos los ojos en el futuro para desposeernos de la realidad. [...] El caso es sentirnos condenados a la insatisfacción. La prisa de la palabra *cuándo* impide cualquier relación serena con el presente. (p. 142)

El recordatorio

Per mezzo del santino della Prima comunione, García Montero offre, in questo testo, una panoramica del suo rapporto con la religione, che funge da punto di partenza per un'analisi critica sulla questione dell'immigrazione in Spagna. Per quanto la Vergine Maria del santino certifichi che il piccolo Luis ha ricevuto la Prima Comunione il 22 maggio del 1966 presso il collegio dei Padri Scolopi, il poeta dichiara che non ci è voluto molto prima che i campanili del cielo di Granada perdessero la loro autorità spirituale nel cuore di quel bambino che, uscendo da scuola, attraversava i ponti del fiume Genil per tornare a casa. Tuttavia, malgrado il precoce abbandono della fede, l'autore ci tiene a sottolineare di non aver mai rinunciato alla preoccupazione di amare il prossimo:

No hace falta creer en ningún dios absurdo para sentir piedad, o para ponerse en el lugar del otro. En los tiempos que vivimos, la piedad, o mejor, la compasión, debería llenar los huecos que han dejado las certezas de las ideologías. [...] Además de fervor religioso, piedad significa en nuestra lengua compasión, misericordia, los avatares del sufrimiento compartido. (p. 150)

A suo avviso, la sofferenza condivisa più vicina e tangibile è quella dell'immigrazione. Qui vediamo entrare in gioco un tema molto delicato, che il poeta affronta muovendo una critica alle contraddizioni politiche e sociali provocate dallo sbarco dei migranti sulle coste andaluse e canarie e al disagio di una società democratica nel gestire l'arrivo dei naufraghi. Con un

tono ironico e pungente, usando la forma di trattamento “usted” a rimarcare una certa distanza e formalità rispetto all’interlocutore a cui si rivolge, pone delle domande secche e lapidarie:

¿Ha dado usted alguna vez un paseo en barca durante sus vacaciones de verano? ¿Puede calcular cuánta agua cabe en una ola y en las distancias más cortas del mar? Pues imagínese usted en medio del océano, sin seguridad ninguna, sin condiciones, acompañado de otros miserables, arriesgándose a morir para vivir, sintiendo la soledad azul, y gris, y negra del infinito, en la sucesión amenazante y helada de sus mañanas, sus mediodías, sus tardes y sus noches. (p. 151)

Il testo si conclude con un’altra immagine provocatoria, poiché l’autore dichiara che guardando la Vergine del santino della sua Prima Comunione non vede la madre di un dio, ma una donna che ha appena avuto un bambino in una mangiatoia, senza documenti e con tutte le porte chiuse.

Las cartas

In uno tra pochi racconti narrati in terza persona, dedicato alle lettere che accompagnano la vita del poeta, appaiono, ancora una volta, riflessioni sul tempo che passa e sui ricordi. E ancora una volta torna l’idea di rispettare il passato per comprendere il futuro: “Conviene respetar y defender los pliegues del pasado para descubrir el sentido de las huellas que dejan nuestros zapatos cuando caminan hacia delante” (p. 166). Così, García Montero racconta del bambino che scrive con una grafia chiara una letterina al papà, trasferito da poco a Madrid, per chiedergli i regali di Natale. L’autore narra che quella letterina giunge a destinazione, passano i giorni, il padre torna a Granada, il bambino cresce, diventa un uomo, e la vita lo conduce ai meravigliosi, affaccendati e malinconici inverni di Madrid (p. 165). Quando, ormai grande, va a trovare i genitori a Granada e rovistando in un cassetto di famiglia ritrova la letterina scritta da bambino, si commuove nel constatare che la via sulla busta coincide con la via del suo appartamento a Madrid. E a questo proposito conferma: “Somos siempre los destinatarios de los objetos conservados y de las cartas que escribimos con ortografía infantil. La carta de un niño supone una cita con su propio futuro” (*ibid.*). Ancora una volta, viene ribadito il legame tra presente, passato e futuro e il ruolo fondamentale che gli oggetti hanno nel mantenerlo solido:

Todos los presentes ocultan una negociación con el tiempo y con la vida en nuestro pasado. Los recuerdos, las cosas que guardamos, son nudos de seguridad en la cuerda que sostiene nuestra historia, testimonios que nos permiten regresar a un tiempo que ya no existe, porque el tiempo está

acostumbrado a cambiar de domicilio y a desaparecer para siempre, si no le arrebatamos algún objeto personal. [...] La vida se queda enredada en los objetos y nos defiende de la desaparición. (p. 166-167)

La nieve

Il testo esplora il concetto del tempo attraverso la metafora delle clessidre e delle palle di vetro con paesaggi innevati, messe a confronto. Se le clessidre vengono paragonate a delle prigioni di vetro che rinchiudono il tempo che fugge, le palle di vetro con paesaggi innevati trasformano il tempo in magia: la neve, che cade leggera con i piedi di piombo, fa sembrare tutto più lento e riflessivo. La neve diventa quindi simbolo di calma e riflessione, portando a una contemplazione della vita e dei ricordi. Nonostante la consapevolezza che tutto si scioglie, che tutto viene portato via dal tempo e che tutto si trasforma in clessidra, la neve invita a riflettere sulla bellezza e sull'importanza delle relazioni umane e dei momenti significativi della vita.

Las flores

Anche in questo caso assistiamo a un tentativo di sviscerare il tema del tempo attraverso un'ulteriore prospettiva: qui l'autore ragiona sul fatto che molti compiti e attività vengono rimandati all'estate, quando si pensa di avere più tempo e serenità. Così le valigie dei vacanzieri si riempiono di libri da leggere, corsi da seguire, conversazioni importanti da affrontare e, più in generale di tanti buoni propositi. Tuttavia, il narratore esprime la paura di vivere undici mesi dell'anno in attesa dell'estate senza ricordarsi di cogliere il presente:

Da miedo pensar que vivimos once meses del año dejando las cosas importantes para el verano. Los días de trabajo se van por el torbellino de las obligaciones, las prisas, las mezquindades, la puntualidad. Damos por supuesto que el tiempo no nos pertenece y nos quedamos sin una hora para mantener una conversación de amor, o de amistad. Los hijos crecen, los sentimientos pasan, los problemas envejecen, los resultados son incorrectos, y todo lo que consideramos importante queda en espera, guardando la cola de las ilusiones del verano. (p. 174)

Per contrastare alla tendenza a rimandare tutto all'estate, García Montero ricorre all'illusione dei fiori: "Me gusta tener flores en la casa, porque me contagian la idea de que es oro azul todo lo que reluce y que cualquier mes del año puede vivirse con la intensidad del verano" (*ibid.*).

La corbata de Alberti

García Montero confessa, tra le righe di questo testo, di aver ereditato, oltre ai vestiti di uno dei fratelli di sua madre, una cravatta di Rafael Alberti, che è anche la cosa che salta subito agli occhi ogni volta che apre l'armadio all'inizio dell'estate. La cravatta, coi suoi "mil colores llamativos, su impertinencia chillona, su melancólica alegría de vivir", oltre ad avere un valore inestimabile per il poeta, è il pretesto per omaggiare ed elogiare uno dei maestri più importanti per la sua crescita personale e letteraria, oltre che uno dei suoi più cari amici (§ 1.5.2.). È inevitabile, dunque, che ci siano chiari riferimenti alle tappe di vita del poeta gaditano, con annessi rimandi intertestuali: il ritorno di Alberti in Spagna, nel 1977, dopo l'esilio, con "chaquetas y cabellos estentóreos" (p. 178) (rimando alla poesia "Algunos se complacen" di Alberti stesso); la "mala boda" che riprende i versi della poesia intitolata "Rafael Alberti" (2008) di García Montero e che fa riferimento al secondo matrimonio del poeta, con María Asunción Mateo, quarantaquattro anni più giovane, dopo la scomparsa della prima moglie María Teresa León. L'autore ricorda di aver ricevuto la cravatta in regalo un giorno di agosto dopo una visita al Barranco de Víznar. È qui, infatti, che dal 19 agosto del 1936 riposano i resti di Federico García Lorca, amico del poeta gaditano e prima fonte di ispirazione poetica per García Montero. Il testo si conclude con un'altra immagine molto forte che risulta opportuno spiegare: "La corbata de Rafael se parece mucho a un verano, y además no acabará en otoño" (p. 179). La cravatta viene paragonata a un'estate perché rappresenta appieno la personalità eccentrica e stravagante del poeta gaditano che scende dal suo glorioso piedistallo per fare amicizia con i giovani apprendisti poeti dell'ambiente letterario di Granada. La cravatta "no acabará en otoño" si riferisce, invece, alla morte di Alberti, sopraggiunta, appunto, nell'autunno del 1999. Per concludere l'analisi di questo racconto tanto intimo ed emozionante riportiamo quanto affermato da García Montero in un'intervista rilasciata a *El Español*: "Es una prenda que identifico con la vitalidad, y con la generosidad con los jóvenes escritores. La corbata me recuerda siempre que no debo convertirme en un viejo cascarrabias"³⁷.

³⁷ Cfr. https://www.elespanol.com/el-cultural/20120517/luis-garcia-montero/15748873_0.html [Ultimo accesso: 07/02/2024]

La soledad

In uno dei testi più intimi della raccolta, García Montero parla di solitudine, descrivendola in “carne e ossa”, proprio come se fosse una fedele compagna della sua vita, che appare e scompare in modo inaspettato, con le sue abitudini, i suoi pregi e difetti:

La soledad tiene sus costumbres, llega de la cocina con una copa, baja el volumen de la música y se sienta en la butaca de enfrente con voluntad de escuchar. Más que dar consejos, pronunciar sermones o repetir una declaración de principios, le gusta escuchar, asistir en silencio a las meditaciones del amigo. (p. 181)

L'autore ci immette, quindi, nell'intreccio della sua storia con la solitudine, e ci racconta di averla conosciuta da bambino, nelle estati al porto di Mortil durante l'ora della siesta, di averla vista, qualche anno dopo, seduta su una panchina del Paseo de la Bomba, ad aspettarlo per camminare accanto a lui lungo le sponde del fiume Genil, e di averla ritrovata in ogni appartamento tutte le volte che ha cambiato domicilio. La solitudine lo accompagna di vita in vita, di città in città, di casa in casa e fa la sua comparsa soprattutto nei momenti difficili, pronta ad ascoltare i dubbi, gli sfoghi e i pensieri più profondi del poeta. Viene descritta come un antidoto alla superficialità e all'ipocrisia della vita pubblica, in contrasto con la profondità e la sincerità delle conversazioni private:

La gente grita cuando no tiene nada que decir, cuando no cuenta con una soledad propia que le enseñe a conversar y a no mentir en público. Por eso las soledades propias son un bien público, un antídoto contra las soledades de las plazas y las banderas, invadidas por gentes que nada tienen que decirse a ellas mismas en sus casas y que repiten las consignas aprendidas en los grandes karaokes de la mentira. (p. 182-183)

E, per rimarcare questo concetto della solitudine come opportunità per la contemplazione e la connessione con il mondo esterno, l'autore conclude il testo con un riferimento a Luis Cernuda e alla storia del guardiano del faro che, nella solitudine della sua torre, lontano dalla città, lavora affinché le navi non vadano a finire contro gli scogli. García Montero confessa che alla sua solitudine piacciono i versi di Cernuda e anche “estar pendiente del mundo” (p. 183) proprio come la solitudine del guardiano del faro.

Otras cosas que faltan

Il racconto esordisce con “Somos un conjunto de manías, de verdades transitorias y deudas pendientes” (p. 189) e mette in circolo l'idea che le manie e i debiti definiscono in modo più

profondo la nostra identità rispetto alle verità che presentiamo agli altri. Se le manie sono le cicatrici del carattere, tracce del passato che si nascondono nelle abitudini del presente e nelle follie di tutti i giorni, confessabili o inconfessabili, e riflettono le nostre preferenze, paure e debolezze, i debiti sono gli spazi vuoti e le lacune della personalità: il libro che non abbiamo letto, la città che non abbiamo visitato, la lingua che non abbiamo studiato, l'amore adolescente che non siamo riusciti a consumare. È a questo proposito che García Montero suggerisce che, in mancanza di divinità o comandamenti, diamo un senso all'esistenza proprio attraverso i debiti, e che molto spesso il modo migliore per chiudere dei conti in sospeso è attraverso il campo infinito della letteratura, che offre seconde possibilità senza troppi rischi. Infine, il testo sottolinea l'importanza di lasciare degli spazi vuoti nella vita, così da lasciar passare il vento delle sorprese:

Las sólidas personalidades de cemento viven como si no tuvieran huecos, asfixiadas en su propia perfección. La gente con lagunas y rotos está más aireada, el viento cruza por ella, y la costumbre del viento es arrastrar de vez en cuando alguna sorpresa. (p. 189-190)

El estado de las cosas

Nel racconto che fa da epilogo alla raccolta troviamo un lungo flusso di coscienza, una miscellanea di ricordi e pensieri sparsi che scaturiscono da un'ultima rapida occhiata agli altri oggetti che l'autore conserva con cura in casa sua. Fanno la loro comparsa, quindi, la statua di plastica di Melchiorre e il cammello dalle gambe lunghe e dagli occhi sporgenti, che evocano i ricordi dell'infanzia e delle festività, l'accendino Zippo, la schedina del Granada Football Club, che ricorda il debutto di Crujff, il telegramma di Dámaso Alonso a Rafael Alberti, che segna la fine della dittatura e il ritorno in Spagna del poeta gaditano dopo il lungo esilio, la tovaglietta di carta con un disegno di Juan Vida, vecchie fotografie con gli amici, la ricevuta dell'hotel dove ha trascorso la prima notte con Almudena Grandes e il biglietto d'auguri disegnato delle figlie. Tuttavia, l'autore sostiene di aver perso, probabilmente in qualche trasloco, le lettere d'amore che la madre aveva scritto a suo padre: “[I]o que hemos perdido, a veces está más presente que lo conservado. Otras veces, no” (p. 215). García Montero chiarisce che a ricondurlo alle lettere della madre sono stati prima il film di Fernando León de Aranoa, *Amador*, e, in seguito, la rilettura di *Furore* di Steinbeck. L'assenza di quelle lettere lo porta a fare una sorta di inventario, a “revisar una vez más algunas de mis cosas, tocarlas una a una, como un deseo de rebeldía, como una forma de resistencia”. (p. 216)

2.6. Temi

Per quanto *Una forma de resistencia* abbracci i temi più vari, come abbiamo visto nella sezione precedente dedicata all'analisi dei contenuti dei racconti tradotti, risulta opportuno mettere in luce due macro-tematiche che fanno da filo conduttore del libro e che, più in generale, si configurano come colonne portanti della produzione letteraria di García Montero.

La prima è quella del *locus urbanus*, tema ricorrente, in generale, nella produzione letteraria di García Montero “immerso nel rumore della modernità colta in tutta la sua alienazione” (Morelli, 2018: 10). Nella letteratura europea il motivo urbano si è sempre configurato come un tema o come contesto letterario, o per contrasto con il *topos* del *locus amoenus*, o come proiezione delle sensazioni e dei sentimenti dell'io letterario. Con la prima rivoluzione industriale, quando il poeta inizia a relazionarsi con il contesto cittadino e con un nuovo modello di organizzazione sociale, la vita urbana diventa una delle esperienze più intense alla base della letteratura moderna occidentale (Calabrese, 2016: 169). Nella letteratura spagnola, specialmente nella poesia, la città acquisisce un vero e proprio ruolo da protagonista a partire dalla Generación del '27, anche se, ancor prima, Bécquer viene considerato da García Montero “come il corrispettivo spagnolo di Baudelaire in fatto di scrittura poetica della città” (*ibid.*). L'opera di García Montero, prendendo in prestito il celebre titolo di Ángel González, può essere considerata un autentico “tratado de urbanismo”, perché non solo “urbaniza los sentimientos, también sentimentaliza las ciudades” (García, 2002b: 272). Lo stesso autore, in *Los dueños del vacío* (2005: 101) spiega:

La ciudad es el territorio de la cultura contemporánea, y no porque represente un decorado superficial, sino porque aparece como el lugar donde se generan y se observan las contradicciones de los tiempos modernos. Es, por ejemplo, un territorio muy indicado para observar las tensiones que de un modo inevitable se producen entre identidad y homologación, entre singularidad y anonimato, entre las soledades y las multitudes. Debemos esforzarnos por no confundir el alcance de la cultura urbana con una descripción costumbrista de los temas y los paisajes.

Da qui deriva il “movimento centripeto e centrifugo che caratterizza la sua poesia, “[...] [che] muove spinte convergenti verso l'attualità e il mondo consumistico dell'urbe” (Morelli, 2018: 22). La città a cui García Montero allude più spesso è Granada, della quale si trovano tracce e riferimenti nella quasi totalità della sua produzione letteraria, perché si configura come “lo spazio degli affetti e della memoria individuale illustrati con autobiografemi riconducibili a luoghi ed esperienze concrete” (Calabrese, 2016: 178). Così accade anche in *Una forma de*

resistencia in cui le piazze, le strade, i viali alberati, i quartieri, le case e gli edifici della città andalusa appaiono ripetutamente nella narrazione e spesso evocano aneddoti e ricordi d'infanzia. Riportiamo, a scopo esemplificativo, una parte del racconto in cui emergono le “cosas perdidas” di Granada, che a volte, come confessa, sono più presenti di quanto rimane:

Camino por la calle Mariana Pineda bajo una atmósfera de yodo, de desinfección, de aguja de practicante, acercándome a la casa de Socorro en la que sólo podría entrar el niño que fui en 1965, con las rodillas minuciosamente cargadas de arañazos y travesuras. Y al llegar al Corral del Carbón me invade una sensación de domingo, abuelos, gambas y casera de cola, porque en el bar Jandilla se reunía la familia para profetizar la suerte inmediata de una tarde de fútbol. (p. 69-70)

L'altra città che appare con frequenza nella produzione letteraria dell'autore è Madrid, che in quest'opera occupa uno spazio più marginale ed è quasi sempre accostata a Granada:

Granada y Madrid son ciudades definidas por los cielos de otoño. Cuando la luz del atardecer se destiñe en un violeta alto y profundo, con tímidos restos de claridad dorada y con intuiciones narrativas que mezclan el rojo y el negro, las dos ciudades se justifican a sí mismas. Cae una serena emoción, una tranquilidad lírica, sobre las colinas, los ríos, los edificios nobles y las plazas. Hasta los edificios feos de las calles modernas apuran su oportunidad de belleza, y el paseante siente una extraña atracción, se deja convencer por la realidad, forma parte del mundo. Camina como un ser legitimado por la luz, una verdad que ocupa su lugar. (p. 206)

C'è però da dire che la casa a cui fa riferimento García Montero in tutta l'opera è proprio la casa in cui tuttora vive, nella capitale spagnola.

L'altro macro-tema del libro è il tempo, presenza costante ed esplicita, filo conduttore di tutta l'opera. Affiorano quindi la preoccupazione del *tempus fugit*, il dialogo tra passato, presente e futuro, la memoria e l'oblio, la fretta e l'attesa, tutte meditazioni che si intrecciano per mezzo di un denominatore comune: lo sfaldarsi del valore del tempo, ormai ridotto a “mercancía desechable” (García Montero, 2019: 74), un concetto che viene ampiamente spiegato nel saggio *Las palabras rotas*:

Vivimos una época tan apresurada que la concepción lineal del tiempo se ha convertido en una carrera de velocidad, un compendio de sorpresas efímeras y olvidos inmediatos, un rosario de cóleras y miedos. (*ibid.*: 73)

Come abbiamo visto nel primo capitolo di questo elaborato, il discorso etico e poetico di García Montero muove i suoi passi sempre a partire dall'osservazione e dall'analisi del contesto storico in cui è inserito: quando viene pubblicato *Una forma de resistencia*, la società

spagnola è dominata dall'etica del consumo e del mercantilismo, in cui qualsiasi cosa viene ridotta a merce priva di significato da usare e buttare via. La realtà viene paragonata a una sorta di discarica, il cosiddetto “vertedero”, per usare le parole di García Montero, e la concezione del tempo si conforma a questa dinamica, imponendo “una sucesión de instantes sin historia, sin sombra para proyectar hacia el futuro, sin compromiso al margen de lo efímero” (*ibid.*: 73-74). In uno scenario in cui anche il tempo è un prodotto, ridotto a istante effimero e vuoto nella vertigine della velocità, si verificano altre storture come l'approssimazione della verità e la mancanza di responsabilità, alla base di un approccio alla vita cinico e superficiale:

La velocidad del mundo, acentuada por las redes sociales, nos ha convertido en habladores compulsivos. Las palabras que circulan provienen con frecuencia de gente que dice lo que piensa sin pensar lo que dice. (*ibid.*: 45)

Quello che insegna Montero, invece, appreso a sua volta da Juan de Mairena come alter ego di Antonio Machado, è che “la verdad y la libertad no están en decir lo que pensamos, sino en poder pensar lo que decimos”³⁸, e per poter pensare a quello che si vuole dire è necessario prendersi del tempo, un tempo “umano” – che non è il tempo del consumismo – in modo da non contribuire alla menzogna e al discredito della responsabilità. Per fronteggiare l'idea del tempo come “mercancia de usar y tirar”, il poeta granadino celebra la concezione del tempo che si impara con la letteratura, in cui la memoria prevale sull'oblio, l'attesa sulla fretta e le dimensioni del passato, del presente e del futuro sono strettamente interconnesse:

Me gusta pensar en la idea del tiempo que funda la literatura: el tiempo como relato, el presente con dimensión histórica. El capitalismo lo mercantiliza todo, lo convierte todo en objeto de consumo. Los cuerpos, los empleos, las horas de ocio o de trabajo, la política, todo es un objeto de usar y tirar, todo se produce con una fecha de caducidad en el ritmo acelerado de la especulación. El entusiasmo mercantil por el presente borra la memoria, cancela el compromiso con el futuro y deja vacío de significado el instante. En el mundo de lo instantáneo, lo de ayer se olvida hoy porque nada de lo que se vive o se siente nace para ser respetado. Por eso busco en la poesía una forma de resistencia. (*ibid.*: 108)

Questa concezione del tempo della poesia e della letteratura come “forma de resistencia”, di cui García Montero è propulsore, trova concretezza nell'omonimo libro in cui propone di ridare valore al tempo attraverso la contemplazione e la cura di oggetti quotidiani, che non sono solo i componenti di una casa, privi di storia e di significato, ma sono entità con

³⁸ Cfr. nota n.26 [Ultimo accesso: 09/02/2024]

un'anima, un valore, ma, soprattutto, un tempo, custodi della memoria e mediatrici del dialogo tra passato, presente e futuro:

El afán de la literatura en general es hacernos conscientes de que la realidad no es simplemente algo superficial sobre lo que resbalamos. Como habitamos la realidad con nuestra experiencia humana, la realidad se llena de significado, de sentido, y me parece que una de las tareas más dignas del ser humano es hacerse dueño de su propia mirada, para enfrentarse a la realidad de una manera profunda, no de una manera superficial, intentar profundizar y conocer no de manera horizontal, sino vertical, nuestra relación con el mundo. Eso tiene que ver con el trato que le damos a nuestros objetos, pero tiene que ver también con el trato que establecemos con las personas y con la realidad.³⁹

Proprio nel capitolo iniziale di *Una forma de resistencia* l'autore dichiara: "No pierdo el tiempo, me pierdo en el tiempo de mis habitaciones" (p. 11), proponendosi di essere quella persona che "aprende a cuidar las cosas heredadas, que selecciona aquello que es importante, que se niega al vertedero, que exige tiempo y pide que se cumpla el tiempo de las cosas" (in Escobedo, 2012: 134). Probabilmente la vera chiave e il senso più profondo di *Una forma de resistencia* è racchiuso nella parola "cuidados":

Los cuidados, la necesidad de cuidar y ser cuidado, es el mejor antídoto contra el vertedero y contra la mentalidad del usar y tirar. Los cuidados vinculan, constituyen una comunidad, representan lo contrario que la ley del más fuerte. Cuidar significa pensar en los finales, atender a las cosas hasta el extremo, convertir los valores y los principios en una manera de amar a los demás. Y son también el mejor modo de no someterse al vértigo del triunfo, respetar las causas que parecen perdidas. (*ibid.*: 130)

2.7. Aspetti stilistici

Configurandosi come espressione del discorso poetico de "la poesía de la experiencia", la scrittura di García Montero attinge all'esperienza dell'individuo nella sua quotidianità. Per usare le parole di Morelli, García Montero "raccolge frammenti spuri e scene della [sua] vita con tutto il loro vocabolario" (2018: 22). Il suo intento non è quello di elevarsi dalla realtà per la sua condizione di poeta, di "[disimular] su estatura añadiendo centímetros" (Morante, 2023: 69), ma di rimanere in costante dialogo con la società in cui vive, "reflejá[ndose] en los espejos a escala uno, consciente de su condición de hombre común que asiste al acontecer diario con ropa de calle" (*ibid.*) e riversando nella sua produzione letteraria il linguaggio che respira tutti i giorni:

³⁹ Cfr. nota n.33 [Ultimo accesso: 09/02/2024]

A mí lo que me gusta es tratar de la manera más digna posible el lenguaje de todos. Como nos enseñó la tradición anglosajona de algunos autores como Eliot, [...] a mí me gusta escribir no como un elegido de los dioses, sino como un hijo de vecinos⁴⁰.

La cifra stilistica di García Montero è proprio la sua capacità di attingere alle parole di tutti i giorni, a quelle più comuni, e di impregnarle di lirismo, di carica emotiva, di renderle estremamente evocative e suggestive:

sus palabras consiguen, mediante la distancia del artificio (que a muchos vuelve retóricos y abstrusos), un acercamiento, la luz de encontrar y de encontrarse. García Montero reúne fragmentos de realidad, los ilumina y los protege del frío. Como quien se aproxima a una hoguera en la noche. (Romero in García Montero, 2017: 72)

Nel caso specifico della prosa poetica di *Una forma de resistencia*, la parola non viene usata solo nel suo valore denotativo, ma diventa il mezzo attraverso il quale si dà voce a un universo di sensazioni e di riflessioni complesse e profonde. La scrittura di Montero, dunque, se da una parte può considerarsi “semplice”, nel senso che è facile riconoscersi nel lessico impiegato, perché è un lessico che conosciamo, che parla di qualcosa che appartiene a ognuno di noi, dall’altra parte, è complessa e densa, perché si sviluppa su tantissimi livelli, e quello che troviamo in superficie è soltanto il primo strato, una piccolissima parte di quello che in realtà l’autore vuole trasmettere attraverso una specifica e accurata concatenazione di lessemi.

Entrando più nel dettaglio, il campo semantico predominante è sicuramente quello della casa, per cui troviamo parole del lessico comune che, però, come abbiamo già spiegato, vengono elevate a parole poetiche caricandosi di grande simbolismo e creando immagini suggestive e di forte impatto. Alcuni esempi sono: *casa, copa, cubo de basura, botellas, latas, nevera, reloj, servilletas platos, ceniceros, libro, butaca, sillas, jersey, sofá, lavaplatos, armario, calefacciones, espejo, pluma, teléfono móvil, dormitorio, baño, zapatillas, pijama, recibidor, bolígrafo, gafas, pasillo, cubrerradiadores, estantería, cocina, detergente, cepillo de dientes, cojines del sofá, alfombra, retrete, ducha, bote de champú, percha, albornoz, cafetera, despertador, bufanda, ecc.* Tuttavia, per ogni capitolo l’autore attinge ad altri campi semantici specifici, creando una coesione lessicale interna a ogni testo che, in fase di traduzione, porta a far prevalere un determinato traduce su un altro perché più conforme alla trama semantica dominante nel testo. Di seguito riportiamo alcuni esempi:

⁴⁰ Cfr. nota n.26 [Ultimo accesso: 09/02/2024]

- “Espejos”: *bengala, castillo de fuegos artificiales, entresijo de relámpagos, estalla, bengalas azules;*
- “Bolígrafos”: *bolígrafos, papelería, bolsas, paquetes, cajas, folios, sobres, cartucho de tinta para la impresora, capuchón, plumas, cuaderno, papel de cartas;*
- “Monedas”: *calderilla, comprador, vendedor, lista de precios, compro, vendo, financiación doméstica, ministro de hacienda, precio, pagar, vender, negocios;*
- “Billetes de avión perdidos”: *avión, aeropuerto, taxis, equipajes, puertas mecánicas, colas, salas de espera, mostradores de embarque, maletas, viajeros, pantallas electrónicas, destinos, aletean, encargada del mostrador, azafata, billetes, oficina, sala de embarque, tarjeta de embarque, cajas negras;*
- “El recordatorio”: *primera comunión, Virgen María, recordatorio, devotas, campanarios, confesionarios, amor al prójimo, piedad, Dios, compasión, fervor religioso, misericordia, oraciones, divinidad, ciudadanos católicos, altar, pesebre; inmigración, emigrantes, problemas fronterizos, desembarco, naufragos, navegación temeraria, miserables, inmigrantes, sin papeles;*
- “Las flores”: *playa, sal de la mar, hunde, marea, tabla de multiplicar;*
- “La corbata de Alberti”: *botón, descosido, talla, zurcido, dobladillo, meterle un poco a los bajos del pantalón, costuras.*

Dagli esempi sopra riportati, dunque, si può comprendere che per quanto apparentemente il lessico impiegato da García Montero possa sembrare comune, rivela, in realtà, una grande complessità dovuta a un'estrema acribia da parte dell'autore nella scelta di ciascuna parola. Nulla è lasciato al caso perché ogni parola che l'autore colloca nel testo ha un peso specifico; in “Cajas vacías”, per esempio, riferendosi alla difficoltà della figlia Elisa con la matematica, inserisce un oggetto comune, come la “tabla de multiplicar”, associandolo a verbi e a un sostantivo sempre appartenenti al campo semantico del mare: “Tengo una conversación pendiente con Elisa, que no acaba de entenderse con los números y se **hunde** todavía en la **marea** de las divisiones sin **agarrarse** a la **tabla de multiplicar**”.

Se queste considerazioni sugli aspetti lessicali possono influenzare alcune scelte traduttive e, quindi, in alcuni casi, rappresentare dei problemi di traduzione, la vera sfida per un traduttore che si trova a misurarsi con la scrittura di García Montero è rappresentata dalle numerose figure retoriche e dalla considerevole quantità di rimandi intertestuali. Vediamo, dunque, alcuni esempi di figure retoriche disseminate in *Una forma de resistencia*.

Poiché in questa raccolta l'autore si propone di ridare valore agli oggetti di casa sua, uno degli espedienti retorici più utilizzati è proprio la personificazione. Gli oggetti, quindi, presentano caratteri umani, sono in grado di guardare, parlare, ascoltare, giudicare e abitano la casa di Montero come se fossero dei veri e propri inquilini che condividono con lui uno spazio e tempo specifici:

Quizá los bolígrafos de mi casa se ponen en fila, recorren el pasillo y se sumergen en la oscuridad por algún agujero secreto, una brecha insoportable en mi tranquilidad cotidiana. (p. 9)

Todos los objetos están abrochados sobre sí mismos, tienen una camisa de fuerza en su corazón. (p. 13)

Los otros objetos miraban con la cortesía distante que suelen provocar los recién llegados al interrumpir una conversación. (p. 14)

Las servilletas, los ceniceros, las sillas, el jersey del sofá, los cuadros, empezaron a hablar de otra cosa, cambiando educadamente de asunto. (p. 15)

Como un animal doméstico, con más espíritu de perro que de gato, el jersey se deja caer en el brazo de un sofá, en una silla, en cualquier rincón [...] de la vida cotidiana. (p. 17)

Los espejos de mi casa no se ponen de acuerdo cuando hablan de mí. (p. 25)

[las preocupaciones] Saben perder las formas mejor que nadie, y hablan mientras comen, y se meten el dedo en la nariz mientras hablan [...] (p. 37)

Ma non sono solo le cose ad essere personificate, in alcuni casi si tratta di sentimenti, come la solitudine, protagonista dell'omonimo capitolo. García Montero, tra le righe di questo testo, traccia le tappe della sua profonda relazione con la solitudine, descrivendola come una compagna di vita che lo accompagna in ogni luogo fin da quando l'ha conosciuta per la prima volta, durante la sua infanzia, nelle estati al porto di Motril:

Suele estar en la casa. Es un personaje extraño con el que se puede hablar en confianza. Aparece y desaparece, se esconde entre los pliegues de la vida, y surge cuando menos se piensa, con la naturalidad de las viejas amantes y de las buenas historias. [...] Yo la conocí hace más de cuarenta años, en los veranos del Puerto de Motril, durante la hora de la siesta. [...] Pero años más tarde me asomé al balcón de casa, y la vi sentada en un banco del Paseo de la Bomba, con su ropa de otoño, y supe que no iba a llamar al timbre para saludar a mi madre. Estaba esperando a que yo saliese para caminar junto a mí por las orillas del río Genil [...]. Cuando alquilé mi primer piso, enseguida se las arregló para hacerse con una llave. Desde entonces me ha acompañado de vida en vida, de ciudad en ciudad, de casa en casa. (pp. 181-182)

Tra le altre figure retoriche troviamo, poi, numerose anafore, totali e parziali, la cui presenza è evidente fin dal primo capitolo. La frase che fa da incipit all'opera viene ripetuta parzialmente e al singolare nel paragrafo che chiude il primo capitolo:

Los banqueros cuentan sus beneficios, los políticos sus votos y los poetas sus cosas. [...] El mercado fija, como el tiempo, el precio de las cosas. Nosotros fundamos el aprecio de aquello junto a lo que vivimos y amamos. Tenemos los días contados y las cosas contadas. **El banquero cuenta sus beneficios y el político sus votos.** En los sábados de reflexión, con esa capacidad de amor que solo tienen los solitarios, necesito contar y recontar mis cosas. (pp. 9-11)

Oppure, ancora:

Las cosas son vigilantes del recuerdo. [...] **Las cosas son** un relato, un curso abreviado de filosofía, una forma de cuidado. [...] **Las cosas son** objetos con los que convivimos, nos conocen y sirven para conocernos, forman un curriculum íntimo, una versión humana de los antecedentes penales. (pp. 9-10)

El espejo del dormitorio tiene bastante mala leche. [...] **El espejo** del recibidor sostiene otras opiniones sobre mi carácter. [...] **El espejo** del baño no es tan cruel como el de mi maldito dormitorio, ni tan partidario y optimista como su colega del recibidor. (pp. 25-26)

Mis preocupaciones tienen una deuda histórica conmigo, llevan muchos años sin dejarme en paz. [...] **Mis preocupaciones** han roto cualquier posible pacto con la decencia, no conocen las reglas, ni la vergüenza, sacan lo peor que hay en mí, me indignan y no me dejan pensar. [...] **Mis preocupaciones tienen** un precio que yo no puedo pagar, y por eso siguen siendo mis preocupaciones, porque no puedo adaptar los presupuestos generales de la vida a la bisutería que me ofrecen. (pp. 37-38)

Conservo el primer disco que compré, que es también la primera cosa mía que compré. [...] **Conservo el disco**, como conservo la imagen del niño que oyó hablar en el colegio de Antonio Machado y quiso oír sus Cantares y su Saeta en la voz de Serrat. (pp. 61-62)

Las ciudades son una alegoría, igual que las casas y sus habitantes. [...] **La ciudad es una alegoría** de sí misma, de su pasado, de un tiempo aún vivo y duradero en el vértigo de la pérdida, porque nos hizo antes de deshacerse. (p. 69)

A livello sintattico, spesso l'anafora è accompagnata da parallelismi, anch'essi volti a creare una certa simmetria e un peculiare ritmo cadenzato:

Por nuestros cubos de basura se van las botellas, las latas, los cartones, los plásticos, los restos del banquete. **Por esos mismos cubos de basura se van** también los días, los paisajes, las ciudades de la infancia, las playas, y los

miserables que llegan en patera a nuestras costas, tragados por los grandes contenedores de la historia. (p. 10)

Come si può vedere, l'anafora "por nuestros cubos de basura" introduce, in entrambi i casi, il verbo "irse" seguito da un'enumerazione di sostantivi. Tra gli altri esempi troviamo:

El precio de las cosas tiene que ver con el hambre insaciable de un mundo vacío. **El aprecio de las cosas** habla de un mundo lleno, con dolor y amor propio, donde la vida cuenta, donde la vida cuenta con atención sus cosas. (p. 10)

El mercado fija, como el tiempo, **el precio** de las cosas. **Nosotros fundamos el aprecio** de aquello junto a lo que vivimos y amamos. (p. 11)

Tenemos los días **contados** y las cosas **contadas**. (p. 11)

La tensione semantica che si crea tra le voci *precio* e *aprecio*, disseminate in tutto il primo capitolo dell'opera, costituisce la cosiddetta paronomasia, che consiste nell'accostare due parole simili nel suono ma distanti nel significato. Ne vediamo un esempio:

Las cosas tienen un **precio** en los mostradores de las grandes superficies. En los cajones o en las estanterías de las casas, suponen un **aprecio** [...] (p. 9-10).

La ripetitività, che diventa la scelta stilistica peculiare dell'opera conferendo al testo una musicalità e un ritmo cadenzato, si manifesta anche attraverso l'epanalessi, figura retorica di intensificazione enfatica⁴¹ che consiste nella ripetizione di una o più parole nello stesso periodo, sia di seguito, sia con l'interposizione di altre parole. Per avere una prospettiva quantitativa della ripetitività di alcune parole chiave all'interno del libro si è usato il software *AntConc*, solitamente utilizzato per consultare e analizzare corpora. Per quanto l'applicazione di questa tipologia di mezzi all'ambito letterario sia in una fase ancora oggi sperimentale e non possieda un solido inquadramento teorico, dopo aver creato una versione digitale dell'opera in formato *.txt*, si è ritenuto interessante usare lo strumento *Word List*, che genera una lista di termini grammaticali e lessicali ordinati per frequenza, per avere contezza, in termini quantitativi, della ripetizione di determinate parole nel testo. Di seguito vengono riportati i risultati della ricerca, in riferimento ai termini lessicali:

⁴¹ Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/epanalessi/> [Ultimo accesso: 20/02/2024]

termine	occorrenze
casa	112
vida	108
tiempo	95
cosas	90

Basti pensare che i paronimi “cosa” e “casa”, vengono impiegati quasi compulsivamente già nel primo racconto:

Los banqueros **cuentan** sus beneficios, los políticos sus votos y los poetas sus **cosas**. **Cuentan** y **recuentan** las **cosas** en las que se quedó enredada su vida. En los días de meditación y soledad, de vagabundeo doméstico, tomo conciencia de que tengo la **casa** llena de **cosas**. No se trata exactamente de que me importe tirar **cosas**, sino de que tengo inclinación a conservar las **cosas** que son mi **casa**. Para no confundir una fiesta con un acto de barbarie, conviene pensar lo que se desecha cuando se tira la **casa** por la ventana. Las **cosas** con capacidad de convertirse en un recuerdo suponen el deseo personal de atender a la vida, de vivir con atención, con amor. (p. 9)

Come si può osservare dall’esempio, emerge anche l’impiego dell’allitterazione, con una ripetizione del suono “c”. Chiaramente, si tratta di espedienti retorici che si ripresentano anche in altri racconti, ma questo paragrafo, nello specifico, che corrisponde all’incipit del libro, dà prova della musicalità e del ritmo che caratterizzano il testo nella sua interezza.

Si è ben inteso, dunque, che una delle peculiarità di quest’opera è l’importanza che viene affidata al suono, che spesso nella prosa passa in secondo piano. Il ruolo cruciale che la musica assume nella vita di García Montero, come lui stesso spiega nell’intervista rilasciatami (§ 1.8.), emerge anche nella prosa di *Una forma de resistencia* che, per vivere un’esperienza di lettura totalizzante, andrebbe letta a voce alta. Nella tridimensionalità del suono si percepiscono, infatti, sfumature preziose, allusioni, ironie e sensazioni evocate dall’armonia delle parole (Basso, 2010: 63).

Tra le altre figure retoriche, un ruolo cruciale lo giocano anche le numerose metafore e le similitudini. Ne proponiamo alcune di seguito:

Las cosas son vigilantes del recuerdo. (p. 9)

Las cosas son un relato, un curso abreviado de filosofía, una forma de cuidado. (p. 10)

Estaba rígido y húmedo como un reloj pasado por agua, firme como un soldado sin voluntad, como un vigilante sin ojos que lo viera todo por la pura

fuerza de la costumbre, como un cielo empañado de nubes y de rastros de labios, como un barco fantasma que ha ido a encallar entre los platos sucios, los ceniceros y las servilletas. (p. 13)

Un jersey es un animal doméstico que veranea dentro los armarios. (p. 17)

Anche la sinestesia, che associa in un'unica immagine due parole o due segmenti discorsivi riferiti a sfere sensoriali diverse, assume particolare rilevanza. Con degli accostamenti stranianti e fuori dal comune, nello specifico per quanto riguarda l'uso dei colori, la sinestesia coinvolge in maniera attiva il lettore nella ricezione del testo:

[...] se fueron como gaviotas de vacaciones a la **tranquilidad azul** de las carpetas olvidadas en el despacho [...] (p. 34)

Me cuesta recordar la tarde en la que se cayó de mis manos, formando una desbandada de cristales y **tiempos amarillos**. (p. 70)

acompañado de otros miserables, arriesgándose a morir para vivir, sintiendo la **soledad azul**, y **gris**, y **negra** del infinito, en la **sucesión** amenazante y **helada** de sus mañanas, sus mediodías, sus tardes y sus noches. (p. 151)

Pero dejé las cosas para el mes de julio, a la espera de que las conversaciones tuviesen **palabras azules** y labios de arena. (p. 174)

Infine, tra gli altri espedienti retorici menzioniamo anche i cospicui accostamenti di parole o concetti contrapposti che si plasmano nell'antitesi:

Incluso se puede aprovechar la **luz** de un **amanecer imaginado** para iluminar las **oscuridades** de la **noche real**. (p. 54)

[...] y recordar desde allí que hay **islas desiertas** o **multitudes** en Nueva York. (p. 73)

No era sectario, leía de todo, recitaba un soneto renacentista o un poema de vanguardia, pasaba de Jorge Manrique a los versos de Baudelaire, igual que pasaba de las **multitudes** a su piso **solitario** de la calle Princesa [...]. (p. 179)

O, ancora, l'ossimoro, che prevede l'unione sintattica di due termini contraddittori:

Con la sed de los que ya se lo han bebido todo, con la saciedad insatisfecha de los que participan en un festín interminable, con la **agitación de la parálisis**, estaba allí, hundido en la quietud de los objetos, incapaz de desear, acosado por las necesidades. (p. 14)

El agua cae, y abraza la piel, [...] y poco a poco impone un ritmo de partitura lenta, de canción para bailar casi sin moverse, atendiendo a la humedad de los labios, a la entrega de los hombros, a la **controlada agitación** del pecho, al temblor tímido que baja por el vientre, las ingles y los muslos. (p. 41)

Come accennato in precedenza, la vera sfida per un traduttore che deve misurarsi con la scrittura di García Montero, è rappresentata, oltre che dalle figure retoriche, dai numerosi rimandi intertestuali ed echi ad autori e opere letterarie che si amalgamano alla perfezione con la trama del testo. Si tratta di rimandi il più delle volte non espliciti, che si nascondono tra le righe della pagina scritta, che vengono riformulati e fatti propri dall'autore, e che quindi, oltre a richiedere una vasta conoscenza letteraria, impongono un'andatura esitante, cauta e prudente per scovare il richiamo laddove la conoscenza non arriva a colmare dei vuoti. Negli esempi che seguono, proponiamo una minima parte dei tanti rimandi intertestuali che si trovano nel testo, alcuni dei quali, tra i più rilevanti, verranno analizzati nel dettaglio nel capitolo dedicato al commento alla traduzione:

Pongo tanta atención cuando te beso, escribió el poeta Ángel González. (p. 9)

No sólo se hace camino al andar, porque hay otras maneras de seguir adelante. (p. 21)

Hay una selva y un caribe en la corbata de Rafael, aquel exiliado que regresó a España con chaquetas y cabellos estentóreos en 1977. (p. 178)

Luis Cernuda escribió la historia de un farero que vivía en la soledad de su torre, apartado de la ciudad, apenas una sombra en las ventanas iluminadas. (p. 183)

Come si può notare, figurano, tra gli altri, le personalità di Ángel González, Rafael Alberti, Luis Cernuda e, in maniera meno esplicita, ma eloquente per la celebrità del verso, Antonio Machado. Questi sono solo alcuni dei maestri che hanno ispirato e influenzato la sfera più personale e quella letteraria di García Montero e, di conseguenza, è del tutto naturale che facciano la loro comparsa quasi involontariamente o aleggino come delle ombre tra le righe dei suoi scritti.

Da un punto di vista sintattico, non si nota una prevalenza di paratassi o ipotassi, né di una preferenza per frasi lunghe o corte. Montero alterna frasi brevi a frasi più lunghe, paratassi e ipotassi, a seconda del contesto e delle sensazioni che vuole suscitare nel lettore. Per dar prova di ciò si propongono tre sezioni consecutive del capitolo "Gafas", dove un periodo molto lungo è contrapposto ai successivi tre periodi brevi, seguiti a loro volta da un altro periodo esteso:

Sólo cuando empezamos a perder las gafas nos atrevemos del todo a mirar dentro de nosotros mismos, para ver la rebeldía que hay agazapada en el interior de las rutinas, o el espíritu conservador que se esconde en algunas

disidencias, o el niño que corre por los pasillos de la madurez, o el padre que uno lleva en los ojos aunque pretenda no parecerse en nada a su propio padre, o las lágrimas de mujer que fluyen bajo el racionalismo mentiroso de los hombres, o el frío que acecha detrás de algunos sentimientos.

Las gafas animan los secretos de la casa, porque conocen los laberintos de la metamorfosis. Hago examen de conciencia del tiempo perdido. Es un inventario de mis pasos.

Según intento aclarar, mis gafas se convirtieron esta mañana en una taza de café, después pasaron a ser un cepillo de dientes, alcanzaron más tarde el alma de los cojines del sofá, se fueron como gaviotas de vacaciones a la tranquilidad azul de las carpetas olvidadas en el despacho, sacaron las uñas como un gato que quiere jugar con la alfombra de la biblioteca y se transformaron después en bolígrafo para recuperar finalmente su condición de gafas. (pp. 34-35)

Sempre sul piano morfosintattico, è inoltre opportuno fare una breve riflessione sui tempi verbali impiegati, sui quali si approfondirà nel capitolo dedicato al commento alla traduzione. Facendosi portavoce delle sue personali esperienze di vita, dei suoi ricordi, aneddoti e riflessioni più astratte e senza tempo, Luis García Montero mette in relazione passato, presente e futuro. Questo continuo dialogo temporale si manifesta, a livello puramente formale, attraverso un'alternanza di verbi al presente per le riflessioni più profonde e le divagazioni dal tono più critico, e verbi al passato per la narrazione di aneddoti o esperienze legate all'infanzia o all'adolescenza:

Los pacíficos campanarios de los cielos granadinos **perdieron** poco a poco su autoridad espiritual en el corazón del niño que **salía** del colegio y **cruzaba** los puentes del río Genil camino de su casa, atravesando el arbolado enfermo de los Jardinillos y las farolas tímidas del Paseo de la Bomba. **Olvidé** mi traje blanco de marinero mucho antes de abandonar para siempre los confesionarios, aunque no por ello **renuncié** a las inquietudes del amor al prójimo. (p. 149)

No **hace** falta creer en ningún dios absurdo para sentir piedad, o para ponerse en el lugar del otro. [...] Además de fervor religioso, piedad **significa** en nuestra lengua compasión, misericordia, los avatares del sufrimiento compartido. Muy a mano, casi quemándonos, **nos queda** el sufrimiento de la inmigración, uno de los asuntos que **protagonizan** ahora las inquietudes de la sociedad española, tal vez porque **es** el mejor modo de certificar que **hemos dejado de ser** un país de emigrantes. Más que **ponernos** en el lugar del otro, **parece** que **estamos atrincherándonos** en nuestro propio lugar. (p. 150)

Infine, l'ultimo aspetto da menzionare, poiché fondamentale nella caratterizzazione dello stile, è la pluralità dei registri, in particolare la scelta di avvalersi in alcuni punti di un registro più colloquiale:

El espejo del dormitorio **tiene bastante mala leche. No le gusto nada**, no soporta mis secretos, mis manías, mis olores, mi decrepitud ojerosa, mi forma de vestirme para andar por casa. (p. 25)

Aunque no soy un profesional de la elegancia, piensa que procuro vestirme para gustar, sin las debilidades del **cincuentón** que pretende mantener un aire patético de juventud y sin el envejecimiento prematuro de las personas de orden, de mucho orden, que enfundan sus ideas en un traje azul y unos mocasines. (p. 26)

El espejo del baño no es tan cruel como el de mi **maldito** dormitorio, ni tan partidario y optimista como su colega del recibidor. (p. 26)

Además, el espejo del recibidor me ha visto sonreír, saludar a las visitas, **poner buena cara a los idiotas**, decir palabras amables a los **coñazos**, elogiar libros malos, alabar la belleza de gente fea, domesticar mis ataques de cólera y prometer viajes, o reuniones, o favores de mucho mérito. (p.26)

Las gafas son para los ojos que aprenden a tener paciencia con la edad, no para las cegueras de los **cascarrabias**. (p. 34)

Dopo aver messo una lente d'ingrandimento su diversi aspetti, possiamo riassumere che la scrittura di García Montero in *Una forma de resistencia*, pur essendo in prosa, è poetica, ricca di colori, ironica, sagace, profonda, riflessiva, personale, tragicomica, scanzonata e malinconica, e questo fa sì che l'opera nella sua interezza risulti ineguagliabile e accattivante per il lettore.

CAPITOLO III

PROPOSTA DI TRADUZIONE

Una forma di resistenza

(Ragioni per non buttare via le cose)

*A Mauro, che è qui,
anche se presto andrà via di casa.*

L'apprezzamento delle cose

I banchieri contano i profitti, i politici i voti e i poeti le cose. Contano e ricontano le cose in cui è rimasta aggrovigliata la loro vita. Nei giorni di meditazione e solitudine, di girovagare tra le mura domestiche, prendo coscienza di avere la casa piena di cose. Non è che mi pesi buttar via cose, ma tendo a conservare le cose che sono la mia casa. Per non confondere una festa con un atto di barbarie, conviene pensare a quello che si butta via quando si butta la casa dalla finestra. Le cose che sono capaci di diventare un ricordo sottendono il desiderio personale di prendersi cura della vita, di vivere con attenzione, con amore. Ci metto tanta attenzione quando ti bacio, scriveva il poeta Ángel González. L'amore gode di una cattiva fama tra gli inquisitori e i tribunali letterari, viene condannato alla prigione del decoro, o ai romanzi d'appendice e al ridicolo, perché un innamorato, in grado di guardare attentamente l'altro, è meno docile, più pericoloso di un cospiratore professionista. Gli innamorati ci mettono tanta attenzione quando si baciano, e coloro che vivono con molta attenzione, con molto amore per la vita, di solito riempiono le proprie stanze di cose.

Le cose sono custodi del ricordo. Togliere la polvere dalle cose, le cose vecchie con vita nuova, comporta un atto di lealtà, una lotta contro tutto quello che è destinato a perire, un'opposizione sentimentale alle carenze del mondo. Le cose hanno un prezzo sui banconi dei grandi magazzini. Nei cassetti o sugli scaffali delle case, invece, richiedono un apprezzamento, un modo di resistere di fronte alla fretta irrimediabile del passato. Si paga per comprare e buttare via, soprattutto per buttare via le cose, un potere che ci convince che il mondo è vuoto, che esistere è un esercizio permanente e insaziabile destinato a divorare il vuoto. Nelle nostre pattumiere finiscono le bottiglie, le lattine, il cartone, la plastica, i resti del banchetto. In quelle stesse pattumiere finiscono i giorni, i paesaggi, le città dell'infanzia, le spiagge e quegli sventurati che arrivano con i barconi sulle nostre coste, inghiottiti dai grandi contenitori della storia. Sono una cifra umana calcolata così come i profitti del banchiere. Il

prezzo delle cose ha a che fare con la fame insaziabile di un mondo vuoto. L'apprezzamento delle cose parla di un mondo pieno, con dolore e amor proprio, in cui la vita conta, in cui la vita conta con attenzione le proprie cose.

Le cose sono un racconto, un corso abbreviato di filosofia, una forma di cura. La vita si aggroviglia nella loro pazienza per lasciarsi guardare, e la volontà di convivere provoca una conoscenza intima, un possesso amoroso in cui si finisce per diventare la cosa delle proprie cose. Manie, illusioni, antiche debolezze, date e viaggi, tutto permane nelle cose, che testimoniano e conservano il ricordo amaro o felice di noi. Le cose sono oggetti con cui conviviamo, ci conoscono e servono per conoscerci, costituiscono un curriculum intimo, una versione umana dei nostri precedenti penali. Dentro alle cose ci sono gioia e dolore. Quando i ricordi vanno in tilt e vogliono fissare un prezzo alla vita in vendita, è bene ricorrere all'aiuto delle cose, al loro sguardo vigile. Gli anni presentano il conto, impongono un modo di concepire il tempo che conviene regolare con l'aiuto dell'apprezzamento delle cose, un'eredità che siamo in grado di lasciare a noi stessi.

Il mercato, come il tempo, stabilisce il prezzo delle cose. Noi decretiamo l'apprezzamento di ciò con cui viviamo e che amiamo. Abbiamo i giorni contati e le cose contate. Il banchiere conta i profitti e il politico i voti. Nei sabati di riflessione, con quella capacità di amare che solo le persone solitarie hanno, sento il bisogno di contare e ricontare le mie cose. Non perdo tempo, mi perdo nel tempo delle mie stanze. Mi riconosco in quello che sono, senza sottomettermi ai risultati immediati di me stesso. Girovago per casa e guardo la lettera scritta da bambino, il pacchetto di sigarette di mio padre, il primo disco, le fotografie di quando ero giovane, le varie tessere, la sciarpa repubblicana, la Torre Eiffel del primo viaggio a Parigi, la cravatta di Rafael Alberti, i libri con dedica, i vecchi quaderni, le fotografie in cui mi sento anch'io una cosa tra le braccia del passato, i disegni di quando i miei figli erano piccoli, i miei adesivi pacifisti dell'86... È forse un museo? No, è un paesaggio.

Il calice

Una mattina, al risveglio, dopo un sonno agitato, Luis García Montero si ritrovò sul tavolo della sala da pranzo, trasformato in un calice di cristallo. Ognuno attende e teme la propria metamorfosi. Constatò ancora una volta che nella prosa della vita tutti i paragoni sono odiosi. Era rigido e umido come un orologio finito in acqua, fermo come un soldato privo di volontà, come un sorvegliante senza occhi ma che a forza dell'abitudine vede tutto, come un cielo appannato da nuvole e tracce di labbra, come una nave fantasma incagliata tra i piatti sporchi, i posacenere e i tovaglioli. Basta paragoni! La vita compone e le conversazioni trasformano l'esistenza in una trama chiara. Che cosa mi sta succedendo? Hai di nuovo bevuto troppo, pensò, quindi cercò di uscire dal sogno, di rompere l'involucro freddo dell'incubo.

No, non stava dormendo. Era un calice di cristallo, muto, paralizzato, inflessibile, con la condizione imperturbabile degli oggetti. Tutti gli oggetti sono abbottonati su se stessi, hanno una camicia di forza sul cuore. Luis García Montero voleva muoversi, allungare una gamba, spostare una mano, respirare, scrollare le spalle, sdraiarsi, girarsi, appoggiarsi sul fianco sinistro, percepire un segno di vita, darsi un pizzicotto, gridare. Niente, era fermo sul tavolo, era una semplice astrazione, una trasparenza immobile ed esorbitante. Senza occhi, vedeva tutto ciò che lo circondava; senza orecchie, sentiva i motori della strada, le operazioni di carico e scarico della giornata, il respiro di sua moglie in fondo alla casa simile a un lento agitarsi nel sonno. La luce del mattino sfiorava il suo corpo cristallino, la trasparenza sfocata della sua pelle, ma senza lasciare un'impronta di calore sulla temperatura superflua del vuoto. Con la sete di chi ha già bevuto tutto, con la sazietà insoddisfatta di chi partecipa a un banchetto interminabile, con l'agitazione della paralisi, era lì, sprofondato nella quiete degli oggetti, incapace di desiderare, incalzato dal bisogno.

Che calice sono? si chiese. Ah, sono l'ultimo calice, l'unico che rimane della cristalleria dei miei nonni. L'ho portato da Granada. Ma che ci faccio così? Si sforzò di ricordare i passi della sera precedente, la selva che lo aveva lasciato sulla soglia della metamorfosi. Dopo aver congedato i suoi invitati, aveva cercato un libro, si era seduto sulla poltrona della sala da pranzo per rilassarsi, bere del whisky, leggere un po', in attesa del sonno. Si era infastidito per la conversazione a tavola, quel ritorno a un passato inutile. Aveva bisogno di tranquillità. Il passato si perde, non quando finisce nel sacco senza fondo del tempo, ma quando smette di appartenerci o noi smettiamo di appartenergli. Pensava a questo e rifiutava qualsiasi senso di colpa. Non ci si può sentire in colpa per reati non commessi. No, non si può. L'unico calice pulito era quello dei suoi nonni. E nient'altro, era così, eppure la

mattina dopo si era svegliato con le sembianze di un calice tra i calici sporchi. Era rotondo, fragile, vuoto, e un alito di alcol inutile cingeva la coscienza imperturbabile del suo disorientamento. Gli altri oggetti lo guardavano con la cortesia distante che suscitano i nuovi arrivati quando interrompono una conversazione.

I tovaglioli, i posacenere, le sedie, il maglione sul divano, i quadri cominciarono a parlare d'altro, cambiando educatamente discorso, per celare un segreto, il suo segreto, con la naturalezza delle belle parole al vento. Le cose non potevano parlare davanti a lui, perché era lui il tema della conversazione. Un umano trasformato in oggetto, in un calice. Avrebbe dovuto guadagnarsi la loro fiducia. Aveva bisogno di fare molte domande. La lingua degli oggetti ha un vocabolario fatto di silenzi, di sguardi, di assenze, di abitudini. Vivono nella sintassi del tempo, nella grammatica tremolante delle mode. La vita gli passa accanto come un ruscello, e a volte cadono nella corrente, rimangono a galla per un momento e poi spariscono. Altre volte rimangono nella memoria come una canzone, come un ritornello che torna sulle labbra il giorno in cui meno te l'aspetti.

Le cose possono voler bene ai proprietari, o mancargli di rispetto, intrattenere con loro una conversazione da ubriachi. Luis García Montero si sforzò di canticchiare. Stava per intavolare una conversazione con gli oggetti, ma questi si zittirono all'improvviso nel sentire i passi di sua moglie. Si avvicinò goffa, addormentata, incapace di riconoscerlo e con un vassoio in mano. Prese i piatti, i posacenere e i calici. Speriamo che non mi rompa, che non si rompa il calice dei miei nonni, pensò mentre camminavano verso la cucina. Lei fece partire la lavastoviglie. Nella testa di Luis girava e rigirava l'intuizione di un vocabolario silenzioso.

[*OMISSIS*]

CAPITOLO IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

*Si entra a mani nude, in un testo, senza sapere nulla,
e si esce dalla traduzione con qualcosa in più
che abbiamo scoperto sulla nostra lingua,
sulle sue insospettite risorse,
sui suoi tesori nascosti.*

Yasmina Melaouah, *L'arte di esitare*

Dopo aver presentato la proposta di traduzione parziale di *Una forma de resistencia*, in questo capitolo verrà esposta la metodologia traduttiva e si analizzeranno i problemi emersi durante il processo di traduzione con le relative strategie adottate.

4.1. Metodologia traduttiva

Nell'introduzione del suo libro *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, vademecum del mio percorso di studentessa di traduzione da ormai cinque anni, Franca Cavagnoli esordisce con un'osservazione incisiva:

La traduzione è, in quanto esperienza, riflessione. È prima di tutto un *fare* esperienza dell'opera da tradurre e nello stesso tempo della lingua in cui quell'opera è scritta e della cultura in cui è germinata. E subito dopo è un *fare* esperienza della lingua madre e della propria cultura, che deve accogliere, vincendo ogni possibile resistenza, la diversità linguistica e culturale del romanzo o del racconto da tradurre. (2019: 9)

Tradurre letteratura significa, quindi, fare un'esperienza estremamente complessa, totalizzante, in cui, come suggerisce Hurtado Albir, chi traduce è obbligato a far caso e a tener conto di plurimi aspetti peculiari:

[E]n los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico-formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto al lenguaje general y son creadores de ficción. Además, los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilos. Así pues, pueden combinar diversos tipos textuales [...], integrar diversos campos temáticos [...], reflejar diferentes relaciones interpersonales, dando lugar a muchos tonos textuales, alternar modos diferentes [...] y aparecer diferentes dialectos [...] e idiolectos. Otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias

culturales. Todas estas peculiaridades caracterizan la traducción de esos textos y condicionan el trabajo del traductor. (2001: 63)

È per questo motivo che il traduttore che si appropria a tradurre un testo letterario è investito di una responsabilità delicata e fondamentale per cui non può svolgere il compito con approssimazione e superficialità. Al contrario, deve procedere con un ordine maniacale nelle diverse fasi di lettura preparatoria, traduzione e revisione⁴², maneggiando con cura la pagina scritta, prestando molta attenzione, educandosi alla lentezza, (Melaouah in Arduini, Carmignani, 2019: 24) e concedendosi l'esitazione e l'attesa.

Chi traduce sa che la prima, essenziale, fase del lavoro di traduzione consiste nel mettersi in devoto ascolto della voce dell'autore, nel percepire la musica della sua scrittura, leggendo non solo l'opera che ci si appresta a tradurre, ma anche tutto ciò che le sta intorno, in modo da non compiere a una mera trasposizione di parole. Come illustra Cavagnoli:

Leggere è un processo senza fine e un'unica lettura del libro prima di cominciare il lavoro di traduzione è spesso insufficiente. È necessario leggere e rileggere con cura e con pazienza, anche a voce alta se il romanzo è complesso e se le figure di suono del tessuto narrativo sono evidenti. L'intensità con cui si legge è fondamentale per impregnarsi a poco a poco delle atmosfere evocate nella narrazione, del tono della scrittura, della voce dei vari personaggi; per rendersi conto di quali sono le parole usate dall'autore, della forma che ha scelto per raccontarci la sua storia, delle metafore che gli sono care: per conoscere a fondo il suo stile. (2019: 13)

Dunque, mossa da una forte curiosità e ammirazione nei confronti di un poeta come García Montero, prima di mettermi a tradurre, ho iniziato il mio lavoro concedendomi innanzitutto la gioia e la spensieratezza di affrontare una prima lettura conoscitiva del testo che avrei tradotto, senza pormi il problema della traduzione, fruendo del libro con gli occhi della lettrice appassionata. Successivamente, ho cercato di contestualizzare la figura dell'autore all'interno di una produzione letteraria vastissima e varia, scegliendo con cura i titoli essenziali da leggere per avvicinarmi quanto più possibile alla sua poetica e alla sua scrittura. Questo percorso di esplorazione delle diverse opere del poeta granadino, insieme a numerosi studi critici a lui dedicati, interviste e documentari, mi ha consentito di affrontare una seconda lettura del libro con maggiore consapevolezza e attenzione: ho decodificato il testo con l'occhio e l'orecchio attentissimi del traduttore, nel tentativo di cogliere e impadronirmi di

⁴² Nel saggio *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Cavagnoli propone un paradigma che suddivide in tre fasi il lavoro di traduzione: "leggere, tradurre e rivedere" corrispondenti ai titoli delle macrosezioni in cui il libro è suddiviso.

“ogni aspetto, increspatura, sottigliezza e asperità del suo significato” (Colorni, 2020: 41). Parallelamente alla seconda lettura, ho condotto anche una sorta di analisi del testo, individuandone le caratteristiche lessicali, tematiche, morfosintattiche e stilistiche ed esaminando la fitta rete di rimandi intertestuali. Questa disamina ha fatto emergere i punti che avrebbero potuto creare problemi in fase di traduzione e mi ha consentito di comprendere il livello di difficoltà dell’opera. In questa fase, inoltre, mi sono interrogata sul possibile destinatario dell’opera e sulla dominante, “cioè la componente attorno alla quale si focalizza il testo” (Cavagnoli, 2019: 25), due elementi estremamente importanti nel momento in cui si devono compiere determinate scelte di traduzione, e che garantiscono integrità alla struttura del testo. Per rispondere al primo quesito basta tornare indietro di qualche pagina, al primo capitolo, dedicato alla traiettoria biografica e all’evoluzione letteraria di García Montero, attraverso il quale si comprende che la sua scrittura si plasma nella quotidianità, attingendo a un vocabolario di tutti i giorni, ma allo stesso tempo è intima e riflessiva, carica di suggestioni e slanci poetici. Si può dunque immaginare che il lettore modello di un racconto tratto da *Una forma de resistencia* sia qualcuno consapevole di cimentarsi con la voce riconoscibile del poeta o chiunque “ami la letteratura che aiuta a capire, a provare emozioni profonde, ad allargare la comprensione della natura umana” (*ibid.*: 24), non qualcuno che, al contrario, si intrattiene “per ingannare un’ora di tempo morto” (*ibid.*) con una storia che lo fa evadere dalla realtà. In merito alla dominante del testo, invece, bisogna tener presente che il piano espressivo, di vibrante ricchezza per il sapiente impiego di figure retoriche e giochi fonetici, è importante quanto il piano semantico che porta a meditare su temi profondi come il tempo, la memoria, la solitudine, ecc. In linea con il discorso etico che sta proprio alla base di *Una forma de resistencia*, le opere di Luis García Montero non sono una “mercancía de usar y tirar”, non hanno una “fecha de caducidad”, ma sono pensate per durare nel tempo, per essere loro stesse una “forma de resistencia”, un atto di ribellione alla “sociedad del vertedero” in cui qualsiasi cosa è spogliata del suo valore e, in cui, anche la concezione del tempo comincia a vacillare travolta dal vortice della velocità. Per questo motivo, i libri di García Montero si prestano a una fruizione dal passo lento, in cui si ha il tempo necessario per abbandonarsi all’introspezione e alle meditazioni più profonde, oltre che a godere di una finissima musicalità ed eleganza formale. Di conseguenza, si può affermare che la dominante di *Una forma de resistencia* sta esattamente nell’interstizio tra piano semantico e piano espressivo, per cui non sarebbe corretto far prevalere uno sull’altro in fase di traduzione. Partendo dal presupposto che “[l]a grandezza di un autore sta nel dire qualcosa che tutti conosciamo molto bene come mai nessuno prima di lui ha detto” (*ibid.*: 31), nella mia proposta di traduzione ho

cercato di aderire alla voce autoriale e allo stile di García Montero, talvolta sacrificando l'immediatezza del testo meta, dove "aderire" non equivale ad abbandonarsi a una traduzione letterale, "[s]ignifica piuttosto scavare nella lettera, cercare di aderire non solo al senso di ciò che è stato scritto, bensì anche alla lettera, dunque allo stile dell'autore" (*ibid.*: 63). Più in generale, con l'obiettivo di non annullare le peculiarità della lingua e della cultura di partenza, ho preferito una strategia straniante a quella etnocentrica, così da lasciare traccia dell'estraneità nella traduzione, senza naturalizzarla o negarne la diversità (Berman, 2004).

Una volta terminata l'analisi, quindi, con un bagaglio più o meno discreto – che ho continuato a nutrire – di informazioni sull'autore, sulla poetica e sullo stile, ho intrapreso l'arduo viaggio della traduzione, con "sagace, vigile [e] perseverante umiltà" (Marchi in Carmignani, 2020: 78). Per usare un'immagine suggerita da Renata Colorni, questo compito è stato un percorso da montagne russe che mi ha portata a:

scendere fino in fondo nel velamento e nell'occultamento per farsi invadere dalla voce di un altro, farsene permeare, ma poi cercare nel profondo di sé stessi un modo per restituirla. Un cammino di estrema oblatività a cui fa seguito uno scatto di orgoglio creativo. (2020: 51)

Dopo aver tradotto il primo capitolo, dal quale si evince subito la ricchezza espressiva di un autore di tale portata, mi sono sentita travolta dall'incapacità di riuscire a essere all'altezza di una scrittura così potente come quella Luis García Montero, da una sensazione, per dirlo con le parole di Franca Cavagnoli, "di smarrimento nel non ritrovarsi in quanto si è scritto, [di] vera e propria vergogna [...] per l'inadeguatezza, la goffaggine, la mancanza di coesione del testo che si è prodotto" (2019: 179). Spesso, questo sentimento di inadeguatezza si deve al fatto che prima dell'autorevisione il testo si trova in un limbo, su una soglia in cui non è più il testo originario, ma non è ancora quello tradotto, in cui i tratti di due lingue e due culture si sovrappongono e si sfocano (Bartoloni, 2003: 468) e il traduttore sente la terra cedere sotto i piedi. Pertanto, dopo aver redatto una prima versione della traduzione, nel tentativo di dissipare ogni inclinazione al sentimento di fallibilità, ho sottoposto ogni racconto a plurime revisioni, concentrandomi sul senso profondo del testo originario (a fronte) e cercando di avere uno sguardo sul mio lavoro sempre più analitico, così da "verificare di non aver frainteso concetti, o anche soltanto singole parole" (Cavagnoli, 2019: 169) e concedendomi il tempo di limare gli spigoli della prima stesura. Le prime riletture, come illustra sempre Cavagnoli (*ibid.*), sono fondamentali per accorgersi se si sono mantenute le ripetizioni con un preciso significato retorico, perché volute dall'autore, se sono stati conservati tutti i rimandi

intertestuali e intratestuali, la fraseologia, le parole chiave, e se si è aderito allo stile. Nel mio caso specifico, si è trattato di molteplici riletture ravvicinate, nelle quali si sono alternate letture nella mente a letture a voce alta “perché a volte l’orecchio vero e proprio sente cose che sfuggono a quello interiore” (*ibid.*: 174). Dopo aver passato al vaglio ogni racconto, ho condiviso con la mia relatrice la prima versione del testo tradotto, corredata di commenti a margine per un confronto in merito ai punti più critici e per spiegare determinate scelte di traduzione. Il suo apporto è stato preziosissimo, anzi, direi fondamentale, perché è stata la mia prima lettrice e la mia prima “censora”. È noto che si traduce in solitudine e che “le parole fanno un suono «interno», non escono in superficie fino a che qualcun altro le legge” (Serra, 2021: 90). Il riscontro di una lettrice esterna, capace di avere uno sguardo obiettivo e di leggere il testo con la giusta distanza – che inevitabilmente il traduttore non può avere, soprattutto nella fase iniziale, prima che sia passato un certo lasso di tempo – mi ha permesso di smantellare molte insicurezze e di fare caso ai dettagli che erano sfuggiti alla mia attenzione. Alla luce dell’illuminante confronto con la mia relatrice, ho ripreso in mano il testo per andare a levigare la traduzione attraverso ulteriori revisioni e riletture (rigorosamente a voce alta). In seguito, dopo aver ragionato sui suggerimenti e apportato le dovute modifiche, ho messo da parte la traduzione per concedergli un tempo di attesa attraverso cui maturare, perché, come afferma Nadotti, “un libro è davvero come una pianta che va annaffiata e accudita e protetta e poi lasciata crescere, lo è sia che lo si scriva, sia che lo si traduca” (in Carmignani, 2020: 120-121). Susanna Basso (2010: 7), da parte sua, spiega che l’attesa è:

lo strumento migliore, o il più decisivo, nel corso di una traduzione. Senza naturalmente escluderne nessun altro. Che cosa significa dunque aspettare le parole? Innanzi tutto, è ovvio, non avere fretta di individuare corrispondenze. Ma anche fidarsi di un meccanismo speciale della memoria, in grado di farci ricordare qualcosa che, personalmente, non conosciamo.

Senza questo tempo di attesa, si rischia di non avere la giusta distanza dal testo e di non avere uno sguardo obiettivo e disincantato per scovare i difetti e distinguere le scelte più valide del proprio lavoro. Nel mio caso specifico, tuttavia, nell’intervallo di tempo in cui ho lasciato “decantare” il testo, ho avuto anche l’impagabile opportunità di incontrare di persona l’autore e di conversare con lui sulle tematiche del libro, di fargli domande specifiche su dubbi concreti sorti in fase di traduzione e di avere una panoramica più corposa sulla sua persona e visione del mondo. Quindi, nel tentativo di distaccarmi dal coinvolgimento emotivo che avevo con la traduzione, ho raccolto altre informazioni preziosissime dalla voce stessa di Luis García Montero, che mi hanno permesso di dedicarmi a un’ulteriore riletture della traduzione

con un bagaglio ancora più ricco e con una distanza dal testo tale da poter immaginare di avere a che fare con il lavoro di un altro. Ho condiviso in seguito la versione quasi definitiva della traduzione con la relattrice così da poter discutere degli ultimissimi dubbi e criticità, che abbiamo deciso di sottoporre, in ultima istanza, anche all'attenzione del professor Rafael Lozano Miralles, correlatore del presente lavoro di tesi. Come madrelingua spagnolo, coetaneo dell'autore, professore di letteratura spagnola e grande studioso di Federico García Lorca, le sue considerazioni sono state un vero e proprio faro che ha proiettato un fascio di luce sui passaggi più bui del testo. Con il suo impagabile apporto, il testo ha acquisito un altro "brillo" e si è giunti a quella che è considerabile una versione "definitiva", per quanto possa mai considerarsi definitiva una traduzione, perché, come spiega Colorni, riprendendo le parole di Javier Marías:

proprio come una partitura musicale può essere interpretata infinite volte, con una infinità di sfumature, velocità, strumenti, secondo gli interpreti, senza smettere di essere se stessa. (in Arduini, Carmignani: 2019: 41)

Per portare a termine questo lavoro nel miglior modo possibile, ho attinto a numerosi strumenti. In primo luogo, mi sono servita di più dizionari che, proprio come racconta Susanna Basso (2010: 5),

svolgevano nella mia prassi la funzione di zattera a cui agganciare momentaneamente un silenzio mentale, nella speranza di trasformarlo, al più presto, in una parola. Mi barricavo a volte fisicamente dietro le loro salde torri di carta, per sentirmi meno attaccabile dalle armate insidiose dei dubbi.

A giocare un ruolo fondamentale sono stati, nello specifico, i dizionari monolingui, come quello della Real Academia Española, che rientra nella tipologia dei dizionari più utili per il traduttore, il quale, di fronte all'elenco dei significati e delle accezioni di un dato termine, può farsi un'idea del concetto da esprimere, e recuperare dalla memoria la parola che meglio si confà al contesto. Inoltre, di grande aiuto sono stati anche il dizionario enciclopedia italiano Treccani, il Devoto-Oli dei sinonimi e contrari, il dizionario delle collocazioni e il dizionario analogico di Zanichelli, consultati per verificare o chiarire il significato delle parole di cui non ero certa. In ultima istanza, mi sono servita del dizionario bilingue spagnolo-italiano, a cui ho attinto con parsimonia, per evitare di "affidare la soluzione ad associazioni lessicali preconfezionate" come afferma Basso (2010: 5). Il rischio che si corre nel non fare un uso accorto del dizionario bilingue, infatti, è che tutte le parole "trovate sul dizionario", quando accostate sulla pagina, si propongano come "una pioggia di termini a se stanti" e non costituiscano una vera e propria scrittura (*ibid.*). Tra gli altri strumenti essenziali rientrano i

libri dell'autore, gli articoli, gli studi critici, i documentari a lui dedicati, le interviste, l'incontro del 7 dicembre 2023 a Madrid e, infine, il sito web e blog personale dell'autore, attraverso il quale sono riuscita a orientarmi e a catalogare l'immensa quantità di risorse messe a disposizione dalla rete. Quest'ultima, oltre a permettermi l'accesso alle versioni digitali dei dizionari, si è rivelata indispensabile per chiarire anche i rimandi intertestuali e i riferimenti culturali incontrati nel testo.

Nei paragrafi che seguono verranno presi in esame i principali problemi riscontrati durante il processo di traduzione e verranno presentate e giustificate le scelte e soluzioni adottate.

4.2. Sulla soglia del testo: proposta di traduzione del titolo

Prima di entrare nella prosa poetica di *Una forma de resistencia* per esaminare i problemi sorti in fase di traduzione e spiegare le strategie adottate per un'adeguata resa in italiano, risulta opportuno fermarsi per un momento sulla soglia del testo e dedicare una sezione alla traduzione del titolo. Come abbiamo visto nel capitolo dedicato all'analisi dell'opera (§ 2.4.), gli elementi paratestuali, tra cui il titolo, la copertina e la quarta di copertina, hanno il ruolo cruciale di suscitare la curiosità del lettore, di spingerlo ad acquistare il libro, di invogliarlo alla lettura. Pertanto, ai fini della pubblicazione di un'opera, il titolo, insieme agli altri elementi paratestuali, ha un'importanza notevole. Se scegliere un titolo accattivante per un libro è sempre un'operazione complicata, può esserlo ancora di più quando si tratta del titolo di un testo tradotto: nel caso di un'opera tradotta la scelta del titolo non è affidata esclusivamente al traduttore che, da contratto, “si impegna a fornire una o più proposte” (Elefante, 2012: 75), ma è il risultato di un confronto fra traduttore ed editore, il quale “si riserva il diritto [...] di analizzare [le proposte] e decidere successivamente se mantenerne una o trovare autonomamente un titolo che meglio soddisfi le aspettative del mercato” (*ibid.*). Bricchi, dal canto suo, spiega che talvolta “non di traduzione si tratta, ma di adattamento, o di reinvenzione: non si traducono i titoli, ma si ribattezzano i libri” (2018: 223).

Nel caso specifico di *Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)*, si propongono un titolo e un sottotitolo aderenti all'originale, quindi, *Una forma di resistenza (Ragioni per non buttare via le cose)*, ritenendo opportuno mantenere la formula nominale “resistenza”, non solo perché è una sequenza che ritorna nel testo, ma anche perché sembra essere una sorta di mantra, di frase idiomatica d'impatto che l'autore usa con convinzione e insistenza in interviste e seminari, applicandola alle più varie riflessioni e ragionamenti.

4.3. Problemi di traduzione

A partire dalla definizione di Nord (1991: 151) secondo cui un problema di traduzione è un problema “objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada”, Hurtado Albir (2001: 288) suddivide i problemi di traduzione nelle seguenti categorie:

1. Problemas lingüísticos. Son problemas de carácter normativo, que recogen sobre todo discrepancias entre las dos lenguas en sus diferentes planos: léxico, morfosintáctico, estilístico y textual (cohesión, coherencia, progresión temática, tipologías textuales e intertextualidad).
2. Extralingüísticos. Son problemas que remiten a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico.
3. Instrumentales. Son problemas que derivan de la dificultad en la documentación (por requerir muchas búsquedas o búsquedas no usuales) o en el uso de herramientas informáticas.
4. Pragmáticos. Son problemas relacionados con los actos de habla presentes en el texto original, la intencionalidad del autor, las presuposiciones y las implicaturas, así como los derivados del encargo de traducción, de las características del destinatario y del contexto en que se efectúa la traducción.

Nelle sezioni che seguono verranno analizzati gli aspetti che hanno rappresentato dei problemi di tipo linguistico, extralinguistico e pragmatico durante il processo di traduzione.

4.3.1. Aspetti stilistici

Al di là delle tematiche che si vogliono veicolare, spesso la bellezza e l'incisività di un testo sono determinate dall'apparato stilistico, che costituisce il vero tratto distintivo di un autore. Nel caso di *Una forma de resistencia*, la voce di Luis García Montero è una voce autoriale, riconoscibile, soprattutto, per la sua poeticità e per le suggestioni che evoca nel lettore. Pertanto, nel corso della traduzione si è cercato di aderire quanto più possibile al ritmo, alla punteggiatura e alla struttura del periodo, poiché anche solo cambiando l'ordine degli elementi si può “alterare la forza e l'intensità di alcuni aspetti del testo” (Cavagnoli, 2019: 135).

L'esempio riportato di seguito è tratto dall'incipit dell'ultimo capitolo del libro, nel quale, come possiamo vedere, l'autore usa delle frasi brevi, lapidarie che, con un ritmo preciso, mettono a fuoco, una dopo l'altra, le immagini della sequenza. Nella resa in italiano si è

rispettata la frammentarietà della sintassi dell'originale, così da ricreare l'effetto di quella che sembra essere una successione di fotogrammi:

Casa Olmos. Carnicería y Ultramarinos. 1958. Es un almanaque del año en el que nací, regalo de José Emilio Pacheco. Me levanto de la mesa en la que escribo y busco el 4 de diciembre. Jueves, día de Santa Bárbara. José Emilio dice que los escritores nacidos en diciembre viven en la solapa de los libros con un año de más auestas. Sí, nacer en diciembre suele provocar malentendidos. Miro la figurita de plástico del rey Melchor que descansa ahora en una balda de la estantería del pasillo. En una familia con seis niños era imprudente comprar figuras de barro. (p. 213)

Casa Olmos. Macelleria e Generi Alimentari. 1958. Un almanacco dell'anno in cui sono nato, regalo di José Emilio Pacheco. Mi alzo dalla scrivania dove scrivo e cerco il 4 dicembre. Giovedì, Santa Barbara. José Emilio dice che gli scrittori che sono nati in dicembre vivono nella bandella dei libri con un anno in più sulle spalle. Sì, nascere in dicembre, di solito, genera malintesi. Guardo la statua di plastica del Re Magio Melchiorre che ora riposa su una mensola della libreria del corridoio. In una famiglia di sei figli non era il caso di comprare statue di terracotta.

In una scrittura che dà ampio spazio al ritmo, tuttavia, non sono soltanto i segni di interpunzione a scandire l'andatura del testo, ma, talvolta, anche le congiunzioni, come *y* e *pero*, che poste a inizio frase segnalano una forte cesura nel ritmo prosodico. Tendenzialmente, in italiano le congiunzioni “e” e “ma” non vengono usate a inizio frase. Tuttavia, se nelle scelte di traduzione si optasse per una strategia addomesticante, volta ad adeguarsi in modo prescrittivo alla grammatica italiana, si perderebbero i colori e le sfumature dell'originale e la resa risulterebbe appiattita:

Noi notiamo che una buona traduzione italiana omette in questi casi l'iniziale congiunzione *e*, ma a torto, perché essa conferisce alla narrazione un ritmo di concatenazione incalzante e dalla ripetizione acquista un valore presentativo, più debole di quello di *ecco*, ma pur sempre efficace. Una affinata esperienza moderna delle risorse della lingua ha condotto anche la congiunzione *e* a produrre “effetti speciali” alternando tratti espressi linguisticamente a tratti inespressi ma sensibilmente presupposti e perciò non assenti⁴³.

Come si può evincere dagli esempi riportati di seguito, queste congiunzioni spezzano l'andamento lineare della prosa creando degli effetti espressivi peculiari; perciò, nella resa in italiano sono stati mantenuti come nell'originale:

⁴³ Cfr: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/sulluso-delle-congiunzioni-allinizio-di-frase/25> [Ultimo accesso: 15/02/2024]

Es como ir al médico sin cambiarse de ropa interior. **Y** me parecen muy peligrosos los políticos y las políticas que se sientan en un sillón oficial sin dejar en su casa una butaca a la que volver con dignidad. (p. 23)

Somos una lista de precios, una moneda al aire. **Y** no tenemos derecho a quejarnos del diablo cuando se aprovecha de nuestra baja, de nuestra estupidez, de nuestra indignidad. (p. 39)

Uso bolígrafos en vez de plumas porque da menos rabia perderlos. Los desencantos resultan imposibles cuando no nos dejamos encantar por nada. **Pero** en uno de los cajones del escritorio, guardo una pluma Montblanc Virginia Wolf, edición limitada, que me regaló Francisco Ayala. Nunca la he utilizado, no me atrevo a sacarla de la caja, a separarla de su certificado de autenticidad. (p. 30)

Contamos con toda la vida para aprender muchas cosas. **Pero** hay cosas que sólo se viven y se aprenden en la infancia. (p. 75)

Come abbiamo messo in evidenza in fase di analisi, un testo ricco di suggestioni come *Una forma de resistencia*, ascrivibile al genere letterario della prosa poetica, si avvale di molteplici figure retoriche che nella resa in italiano si è cercato di maneggiare con cura, rispettandole il più possibile.

Per quanto riguarda l'anafora, come si può osservare dai seguenti esempi, si è fatto attenzione a mantenerla anche nel testo meta, in quanto è proprio grazie a questo strumento retorico che l'autore costruisce il suo argomentare:

Las cosas son vigilantes del recuerdo. [...] **Las cosas son** un relato, un curso abreviado de filosofía, una forma de cuidado. [...] **Las cosas son** objetos con los que convivimos, nos conocen y sirven para conocernos, forman un curriculum íntimo, una versión humana de los antecedentes penales. (pp. 9-10)

Mis preocupaciones tienen una deuda histórica

È come andare dal dottore senza prima cambiarsi la biancheria intima. **E** mi sembrano molto pericolosi i politici e le politiche che siedono su una poltrona ufficiale senza lasciare a casa una poltrona a cui poter fare ritorno con dignità.

Siamo un listino prezzi, una monetina in aria. **E** non abbiamo il diritto di lamentarci del diavolo quando approfitta della nostra bassezza, della nostra stupidità, della nostra mancanza di dignità.

Uso biro al posto di penne stilografiche perché se le perdo mi arrabbio di meno. Quando non ci lasciamo incantare da niente, il disincanto è impossibile. **Ma** in uno dei cassetti della scrivania, conservo una penna Montblanc Virginia Wolf, in edizione limitata, che mi regalò Francisco Ayala. Non l'ho mai usata, non ho il coraggio di toglierla dalla scatola, di separarla dal suo certificato di autenticità.

Abbiamo tutta la vita per imparare molte cose. **Ma** ci sono cose che si vivono e si imparano solo durante l'infanzia.

Le cose sono custodi del ricordo. [...] **Le cose sono** un racconto, un corso abbreviato di filosofia, una forma di cura. [...] **Le cose sono** oggetti con cui conviviamo, ci conoscono e servono per conoscerci, costituiscono un curriculum intimo, una versione umana dei nostri precedenti penali.

Le mie preoccupazioni hanno un debito storico

conmigo, llevan muchos años sin dejarme en paz. [...] **Mis preocupaciones** han roto cualquier posible pacto con la decencia, no conocen las reglas, ni la vergüenza, sacan lo peor que hay en mí, me indignan y no me dejan pensar. [...] **Mis preocupaciones tienen** un precio que yo no puedo pagar, y por eso siguen siendo mis preocupaciones, porque no puedo adaptar los presupuestos generales de la vida a la bisutería que me ofrecen. (pp. 37-38)

con me, è da molti anni che non mi lasciano in pace. [...] **Le mie preoccupazioni** hanno rotto qualsiasi patto possibile con la decenza, non conoscono regole, né vergogna, tirano fuori il peggio di me, mi indispettiscono e non mi lasciano pensare. [...]. **Le mie preoccupazioni** hanno un prezzo che io non posso pagare, e per questo continuano a essere le mie preoccupazioni, perché non posso adattare i bilanci generali della vita alla bigiotteria che mi offrono.

Tramite l'epanalessi, invece, vengono risaltate le parole chiave, riportate come tali anche in traduzione:

Los banqueros **cuentan** sus beneficios, los políticos sus votos y los poetas sus **cosas**. **Cuentan** y **recuentan** las **cosas** en las que se quedó enredada su vida. En los días de meditación y soledad, de vagabundeo doméstico, tomo conciencia de que tengo la **casa** llena de **cosas**. No se trata exactamente de que me importe tirar **cosas**, sino de que tengo inclinación a conservar las **cosas** que son mi **casa**. Para no confundir una fiesta con un acto de barbarie, conviene pensar lo que se desecha cuando se tira la casa por la ventana. (p. 9)

I banchieri **contano** i profitti, i politici i voti e i poeti le **cose**. **Contano** e **ricontano** le **cose** in cui è rimasta aggrovigliata la loro vita. Nei giorni di meditazione e solitudine, di girovagare tra le mura domestiche, prendo coscienza di avere la **casa** piena di **cose**. Non è che mi pesi buttar via **cose**, ma tendo a conservare le **cose** che sono la mia **casa**. Per non confondere una festa con un atto di barbarie, conviene pensare a quello che si butta via quando si butta la **casa** dalla finestra.

Pasa la forma líquida de la arena por la cintura estrecha igual que **pasan** las horas, los días, los meses y las estaciones. Pero todo se queda en el fondo del vaso, como una memoria amontonada que se convertirá en futuro cuando le demos la vuelta al cristal, y el tiempo caiga al revés, y la prisa comience a **pasar** de nuevo, a **pasar** y a volver, condenando la movilidad a la quietud y la quietud al movimiento. (p. 169)

Lo stato liquido della sabbia **passa** attraverso la stretta vita della clessidra, proprio come passano le ore, i giorni, i mesi e le stagioni. Ma tutto resta sul fondo del vetro, come una memoria accatastata che diventerà futuro quando capovolgeremo la clessidra, e il tempo cadrà al contrario, e la fretta ricomincerà a **passare**, a **passare** e a tornare, condannando il movimento alla quiete e la quiete al movimento.

La **buena** ducha es sólo el adelanto del **buen** desayuno, del **buen** saludo del portero de casa, de la **buena** plaza, de la **buena** mañana, del **buen** azul de un cielo primaveral, del **buen** quiosco de prensa, de las **buenas** noticias... (p. 43)

Una **bella** doccia è solo il preludio di una **bella** colazione, di un **bel** saluto del portinaio, di una **bella** piazza, di una **bella** giornata, del **bell'**azzurro di un cielo primaverile, del **bel** chiosco dei giornali, delle **belle** notizie...

La prosa poetica di García Montero si nutre di numerose metafore e similitudini, mai scontate o banali. In questi casi, la strategia adottata è stata, spesso, quella della traduzione letterale:

Estaba rígido y húmedo **como un reloj pasado por agua**, firme **como un soldado** sin voluntad, **como un vigilante** sin ojos que lo viera todo por la pura fuerza de la costumbre, **como un cielo** empañado de nubes y de rastros de labios, **como un barco fantasma** que ha ido a encallar entre los platos sucios, los ceniceros y las servilletas. (p. 13)

El idioma de los objetos tiene un vocabulario de silencios, de miradas, de ausencias, de costumbres. Viven en la sintaxis del tiempo, en la gramática temblorosa de las modas. **La vida pasa a su lado como un arroyo**, y a veces caen en la corriente, flotan por un momento y desaparecen. (p. 15)

Los relojes de arena encierran al tiempo fugitivo. Son **prisiones de cristal** que mantienen detenido al perpetuo movimiento. (p. 169)

Los armarios son **los hoteles del tiempo**. El falso aire familiar de los relojes, con su disciplina rutinaria, pero llena de desobediencias, se convierte en pura confesión de extrañeza cuando nos encontramos en el armario con el tiempo. (p. 177)

Anche la sinestesia contribuisce ad arricchire in modo poetico la prosa del testo che si è tradotto e anche in questo caso si è ricorso alla traduzione letterale:

[...] se fueron como gaviotas de vacaciones a la **tranquilidad azul** de las carpetas olvidadas en el despacho [...]. (p. 34)

Me cuesta recordar la tarde en la que se cayó de mis manos, formando una desbandada de cristales y **tiempos amarillos**. (p. 70)

Infine, si è fatto attenzione a mantenere i termini antitetici con cui l'autore enfatizza il contrasto tra elementi:

Incluso se puede aprovechar la **luz** de un **amanecer imaginado** para iluminar las **oscuridades** de la **noche real**. (p. 54)

Era rigido e umido **come un orologio** finito in acqua, fermo **come un soldato** privo di volontà, **come un sorvegliante** senza occhi ma che a forza dell'abitudine vede tutto, **come un cielo appannato** da nuvole e tracce di labbra, **come una nave fantasma** incagliata tra i piatti sporchi, i posacenere e i tovaglioli.

La lingua degli oggetti ha un vocabolario fatto di silenzi, di sguardi, di assenze, di abitudini. Vivono nella sintassi del tempo, nella grammatica tremolante delle mode. **La vita gli passa accanto come un ruscello**, e a volte cadono nella corrente, rimangono a galla per un momento e poi spariscono.

Le clessidre rinchiudono il tempo che fugge. Sono **prigioni di vetro** che trattengono il movimento perpetuo.

Gli armadi sono gli **alberghi del tempo**. L'illusoria aria familiare degli orologi, con la loro disciplina abitudinaria, ma piena di disubbidienze, si trasforma in pura confessione di stupore quando ci troviamo nell'armadio con il tempo.

[...] se ne sono andati in vacanza, come gabbiani, verso **l'azzurra tranquillità** dei faldoni dimenticati in studio [...].

Faccio fatica a ricordare il pomeriggio in cui mi è caduto dalle mani, disseminando vetri e **tempi gialli**.

Si può persino approfittare della **luce** di un'**alba immaginaria** per illuminare il **buio** di una **notte reale**.

4.3.2. Aspetti lessicali

A imporre un'andatura lenta e prudente durante il processo di traduzione del testo in italiano sono state anche le scelte lessicali dell'autore. La forte espressività e sensorialità di quella che abbiamo definito come una prosa poetica si tramuta, da un punto di vista lessicale, nell'impiego di parole che, pur essendo comuni e attingendo alla quotidianità, vengono inserite all'interno di campi semantici o accostate ad aggettivi che le rendono cariche di significati metaforici o simbolici, capaci di suscitare nel lettore suggestioni, emozioni e stati d'animo profondi. L'arduo compito del traduttore è, quindi, quello di riportare nella resa in italiano scelte lessicali che, oltre a essere sensate, riescano ad avvicinarsi quanto più possibile al livello di espressività e suggestione dell'originale e che rispettino i campi semantici che compongono la trama del testo. A proposito di campi semantici, come si è visto nella sezione dedicata all'analisi dell'opera (§ 2.7.), se è vero che a prevalere è il campo semantico della casa, non bisogna dimenticare che l'autore attinge, in ogni capitolo del libro, a campi semantici specifici, e questo inevitabilmente condiziona le scelte del traduttore. A prova di ciò portiamo l'esempio del termine *tabla de multiplicar* che appare nel racconto "Las flores". In questo caso, pur esistendo il corrispettivo "tabelline" nella lingua d'arrivo, traduce più immediato, spontaneo e di uso comune, si è preferito usare l'espressione più letterale "tavola delle moltiplicazioni" per mantenere il rimando al campo semantico del mare:

Tengo una conversación pendiente con Elisa, que no acaba de entenderse con los números y se <u>hunde</u> todavía en la <u>marea</u> de las divisiones sin <u>agarrarse</u> a la tabla de multiplicar . Voy a hablar con ella en cuanto lleguemos a Rota, para valorar entre los dos qué significan las palabras suspenso, aprobado, fracaso, éxito y responsabilidad. (p. 174)	Ho una conversazione in sospenso con Elisa, che fatica a raccapezzarsi coi numeri e ancora sprofonda nella marea delle divisioni senza riuscire ad aggrapparsi alla tavola delle moltiplicazioni . Le parlerò non appena arriveremo a Rota, per valutare insieme cosa significano le parole bocciato, promosso, fallimento, successo e responsabilità.
---	---

Un altro termine che ha provocato non poche congetture e del quale si è trovata una soluzione accettabile per la resa italiano grazie all'associazione a un campo semantico specifico è *chapuzas*, che rientra in quello che può definirsi il vocabolario sentimentale proprio dell'autore. Disseminato in tutta l'opera, il sostantivo *chapuzas* appare più volte e in un'occasione costituisce persino il titolo di un racconto. Nella definizione del DRAE una *chapuza* è una "obra o trabajo, generalmente de mantenimiento, de poca importancia" o un "trabajo hecho mal y sin esmero"⁴⁴. Per la resa del termine in italiano le espressioni

⁴⁴ Cfr. <https://dle.rae.es/chapuza?m=form> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

equivalenti come “lavoro fatto alla bell’e meglio”⁴⁵ e “lavoro fatto alla meno peggio”⁴⁶ così come “cosa raffazzonata” sono state scartate, perché delle perifrasi così lunghe avrebbero reso la lettura poco agevole. Un’altra possibilità era “pastrocchio”⁴⁷, scartata perché, in senso figurato, rimanda prevalentemente a un’idea di confusione, disordine e groviglio che non si addice al contesto del testo di partenza, così come “raffazzonatura”⁴⁸, avente un’accezione per lo più dispregiativa. In un primo momento si è optato per “abborracciatura”, definito dal dizionario Treccani come “lavoro abborracciato, cosa fatta presto e male”⁴⁹. Tuttavia, in un secondo momento, grazie al confronto con la relatrice, si è ritenuto che anche “abborracciatura” non fosse esattamente sovrapponibile a *chapuza*: se *chapuza* è un termine di uso comune nella lingua spagnola, “abborracciatura” non ha questa valenza in italiano. Dopo una lunga gestazione, alla fine la scelta è ricaduta su “rattoppi” che appare essere il traduttore più appropriato anche perché si adatta in tutti i contesti in cui la parola appare (otto volte). L’intuizione che ha portato ad adottare “rattoppi” come scelta definitiva è scaturita dal passaggio che riportiamo di seguito, in cui appaiono altre parole legate al campo semantico del cucito:

<p>Chapuzas, equilibrios, <u>remiendos</u> para que no se rompan las <u>costuras</u> del tiempo o para que no se nos quede demasiado <u>ancho</u>. (pp. 53-54)</p>	<p>Rattoppi, equilibri, rammendi, per non rompere le cuciture del tempo o per evitare che ci stia troppo largo.</p>
---	--

Come indica il Nuovo de Mauro, consultabile dal sito web di *Internazionale*, “rattoppo” nella prima accezione indica una “accomodataura eseguita mediante l’applicazione di toppe, riparazione alla meno peggio: *fare un rattoppo a un tessuto liso, a un muro*” e nella seconda accezione, in senso figurato, fa riferimento a un “rimedio improvvisato, espediente provvisorio: *è troppo tardi per mettere un rattoppo a questo guaio*”⁵⁰. Ad avvalorare la tesi che questo sia il traduttore più appropriato per *chapuzas* è, inoltre, la marca d’uso comune. Di seguito riportiamo altri passaggi in cui appare il termine in questione:

<p>Aquel jersey era tan ancho, tan generoso, que todavía puedo jugar a ponérmelo. El espejo, que es el único enemigo real de las chapuzas de una ética cotidianizada, murmura que no me sienta mal. (p. 19)</p>	<p>Quel maglione era così largo, così generoso, che ancora oggi posso giocare a indossarlo. Lo specchio, che è l’unico vero nemico dei rattoppi propri di un’etica alla giornata, sussurra che non mi sta male.</p>
--	--

⁴⁵ Cfr: <https://dizionario.internazionale.it/parola/alla-belle-meglio> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

⁴⁶ Cfr: <https://dizionario.internazionale.it/parola/alla-meno-peggio> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

⁴⁷ Cfr: <https://www.treccani.it/vocabolario/pastrocchio/> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

⁴⁸ Cfr: <https://dizionario.internazionale.it/parola/raffazzonatura> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

⁴⁹ Cfr: <https://www.treccani.it/vocabolario/abborracciatura/> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

⁵⁰ Cfr: <https://dizionario.internazionale.it/parola/rattoppo> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

La verdad es que en la casa tengo una buena colección de **chapuzas** y de negociaciones privadas con los objetos. Yo mismo soy una chapuza y una negociación, un asunto pendiente, con la voz ronca, los pies fríos y las zapatillas rotas. (pp. 118-119)

La verità è che in casa ho una bella collezione di **rattoppi** e di negoziazioni private con gli oggetti. Io stesso sono un rattoppo e una negoziazione, una questione in sospeso, con la voce roca, i piedi freddi e le pantofole rotte.

Dopo aver illustrato la difficoltà generale che può presupporre la presenza di parole più comuni ma dalla forte carica poetica e la presenza di parole appartenenti a campi semantici meno comuni (come quello del cucito: *zurcido*, *dobladillo*, *remiendos*) che richiedono delle ricerche più approfondite, riportiamo di seguito degli esempi puntuali significativi di soltanto alcuni tra i numerosi termini che in fase di traduzione hanno richiesto un'attenzione particolare o sui quali si sono fatti vari ragionamenti e ipotesi prima di optare per la versione definitiva.

Il termine *cuidado* viene impiegato già nel primo capitolo del libro e si configura fin da subito come una parola chiave dell'opera. Secondo la definizione del dizionario della Real Academia Española, designa una “solicitud y atención para hacer bien algo”⁵¹, quindi, in italiano, può essere tradotto con “cura” o “attenzione”. Nella resa si è scelto sempre il traduttore “cura”, fatta eccezione per un caso, come riportato negli esempi, in cui “attenzione” risulta più adeguato al contesto:

Las cosas son un relato, un curso abreviado de filosofía, una forma de **cuidado**. (p. 10)

Le cose sono un racconto, un corso abbreviato di filosofia, una forma di **cura**.

Las verdades del barquero, a cierta edad, se vuelven borrosas si nos acercamos demasiado a ellas, pierden aristas, perfil, nitidez, osadía, y hace falta buscar con **cuidado** una mirada recompuesta, unos cristales que nos permitan redondear las letras con nuestros ojos. (p. 33)

La verità nuda e cruda, a una certa età, diventa sfocata se ci avviciniamo troppo, perde spigoli, profilo, nitidezza, audacia, e occorre cercare con **attenzione** uno sguardo ricomposto, delle lenti che ci permettano di arrotondare le lettere con i nostri occhi.

Cuando se me cayó al suelo el sabio griego, le pegué con mucho **cuidado** la cabeza rota. (p. 134)

Quando mi è caduta per terra la statuetta del saggio greco, ho riattaccato con molta **cura** la testa che si era rotta.

El médico ha insistido mucho en que no hay mejor remedio para la hipertensión que la costumbre de andar. Pero la ciudad resulta hostil, contaminada y triste. No dudamos en dejar el ejercicio saludable al **cuidado** del

Il medico ha insistito che non c'è rimedio migliore all'ipertensione che l'abitudine di camminare. Ma la città è ostile, inquinata e triste. Non esitiamo a rimandare il sano esercizio fisico alle **cure** dell'estate. Un'alimentazione

⁵¹ Cfr. <https://dle.rae.es/cuidado> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

verano. La comida con sal es peligrosa para el corazón, pero hemos esperado a la sal del mar para tomarnos en serio la disciplina de la buena alimentación. (p. 173)

Los granjeros de Oklahoma, condenados por la sequía y por los bancos, emigraron a California. Tuvieron que escoger con **cuidado** las cosas que se llevaban con ellos y todo lo que perdían para siempre. (pp. 215-216)

ricca di sale è pericolosa per il cuore, ma abbiamo aspettato il sale del mare per prendere sul serio la filosofia della buona alimentazione.

Gli agricoltori dell'Oklahoma, condannati dalla siccità e dalle banche, emigrarono in California. Dovettero scegliere con **cura** tra le cose da portarsi dietro e quelle che avrebbero perduto per sempre.

Insieme al sostantivo, anche il verbo *cuidar* merita di essere menzionato; nelle sue accezioni di “poner diligencia, atención y solicitud en la ejecución de algo” e “asistir, guardar, conservar”⁵², in italiano trova il suo corrispettivo in “prendersi cura di” o “avere cura di”:

Mi padre sabía crear efectos, se ponía en mi lugar con su lentitud, sus pausas, sus matices dramáticos y sus encabalgamientos. **Cuidaba** de mí como oyente, para que yo me pusiese en el lugar de un pirata, de un castellano leal o de unos enamorados perseguidos por la distancia y la muerte. Así paseaba de su mano por la rebeldía, la nostalgia y los sentimientos que saltaban de los autores a los versos, para rebotar en la voz de mi padre y caer en mi propia vida. Aprendía de mí mismo al ponerme en el lugar de los otros. Eso es lo que hacemos al **cuidarnos**. (pp. 74-75)

Mio padre sapeva creare effetti speciali, si metteva nei miei panni con la sua lentezza, le sue pause, le sue sfumature drammatiche e i suoi enjambements. **Si prendeva cura di me** come ascoltatore, in modo che io mi mettessi nei panni di un pirata, di un leale castigliano o di due innamorati perseguitati dalla lontananza e dalla morte. Così passeggiavo mano nella mano con lui attraverso la ribellione, la nostalgia e i sentimenti che passavano dagli autori ai versi, per rimbalzare nella voce di mio padre e finire nella mia stessa vita. Imparavo a conoscere me stesso mettendomi nei panni degli altri. È questo che facciamo quando **ci prendiamo cura di noi stessi**.

Pero vivir merece la pena, y el verdadero regalo es aprender a compartir la fragilidad de la vida, **cuidar a los otros**, que **los otros nos cuiden**. (p. 123)

Invece, vale la pena vivere, e il vero regalo consiste nell'imparare a condividere la fragilità della vita, **prendersi cura degli altri**, che **gli altri si prendano cura di noi**.

Durante todo el año se dejan tareas para el verano. Los equipajes son una mezcla de vida cotidiana y de buenos propósitos, de ropa corriente y de ilusiones que **se cuidan** como los trajes de fiesta. (p. 173)

Alcuni compiti, durante tutto l'anno, vengono rimandati all'estate. I bagagli sono un misto di vita quotidiana e di buoni propositi, di vestiti ordinari e di illusioni **di cui si ha cura** come dei vestiti buoni.

Cuido las azaleas bajo la ilusión de quien piensa que las realidades transitorias son la única apuesta de nuestra vida a largo plazo. (pp. 174-175)

Mi prendo cura delle azalee con l'illusione di chi pensa che le realtà transitorie siano l'unica scommessa della nostra vita a lungo termine.

⁵² Cfr. <https://dle.rae.es/cuidar?m=form> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

In un solo caso, si è deciso di tradurlo col verbo “curare”, perché associato al sostantivo *fiebre*:

A las calles de la ciudad se les queda una cara amarillenta y ojerosa de gripe, una sensación de malestar que cae por los hombros de los asuntos públicos. Parece buena solución refugiarse en la casa para **cuidar** la fiebre. (p. 117)

Alle strade della città non resta che il volto giallastro e sparuto dell’influenza, una sensazione di malessere che ricade sulle spalle degli affari pubblici. Rifugiarsi in casa per **curare** la febbre sembra una buona soluzione.

Un altro sostantivo che ha generato dei dubbi in fase di traduzione è *espesura*, che appare nel racconto “La copa”:

¿Qué copa soy?, se preguntó. Ah, soy la última copa, la única que me queda de la cristalería de mis abuelos. La traje de Granada. ¿Y qué hago así? Se esforzó por recordar los pasos de la noche anterior, la **espesura** que lo dejó en el umbral de la metamorfosis. Al despedir a sus invitados, buscó un libro, se sentó en la butaca del salón comedor y quiso relajarse, tomarse un whisky, leer un poco mientras llegaba el sueño. (p. 14)

Che calice sono? si chiese. Ah, sono l’ultimo calice, l’unico che rimane della cristalleria dei miei nonni. L’ho portato da Granada. Ma che ci faccio così? Si sforzò di ricordare i passi della sera precedente, la **selva** che lo aveva lasciato sulla soglia della metamorfosi. Dopo aver congedato i suoi invitati, aveva cercato un libro, si era seduto sulla poltrona della sala da pranzo per rilassarsi, bere del whisky, leggere un po’, in attesa del sonno.

Per arrivare a una resa convincente del termine si sono fatte diverse valutazioni. In primo luogo, si sono prese in esame le prime tre definizioni proposte dal DRAE: “cualidad de espeso”; “cabellera muy espesa”; “lugar muy poblado de árboles y matorrales”⁵³; si è ritenuto, quindi, che il significato più adeguato al contesto del racconto fosse quello della terza accezione. A questo punto, si sono studiati i sinonimi proposti dal dizionario monolingue: “frondosidad, fragosidad, maleza, maraña, bosque, selva, follaje, hojarasca” e la scelta è ricaduta su “bosco”, che, tuttavia, non sembrava una resa affatto convincente. Ho lasciato quindi la questione in sospeso per discuterne con la relatrice, la quale, in fase di revisione, ha espresso la sua preferenza per il termine “selva”, perché immediatamente riconducibile all’universo dantesco. Delle ricerche in rete mi hanno portata a scoprire che *espesura*, effettivamente, è il traduce, o meglio, uno dei traduce, della prima traduzione completa in prosa castigliana della *Divina Commedia*, attribuita a Enrique Villena: “En el medio del camjno de nuestra vida / me falle por vna espesura o silva de arboles obscura” (Calef, 2013: 115). Inoltre, cercando il termine “selva” sull’enciclopedia Treccani, si nota che non ha soltanto il significato di “associazione vegetale di alberi spontanei su un’estensione notevole

⁵³ Cfr. <https://dle.rae.es/espesura?m=form> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

di terreno, e il terreno da questa occupato”⁵⁴, ma anche, in senso figurato, di “moltitudine di cose o persone molto fitta, e talora intricata e confusa”. Dunque, a fronte di questi ragionamenti, nella resa in italiano si è deciso di tradurre *espesura* con “selva”.

La parola *avatares* (“El recordatorio”) ha posto non pochi dubbi. Come per ogni termine ambiguo, ci si è affidati in primis al dizionario monolingue DRAE, che registra le seguenti accezioni: “fase, cambio, vicisitud”, “en la religión hindú, encarnación terrestre de alguna deidad, en especial Visnú”, “reencarnación, transformación”, “representación gráfica de la identidad virtual de un usuario en entornos digitales”⁵⁵. In un primo momento il traduttore “vicissitudini” sembrava essere il più appropriato e convincente. Tuttavia, dopo aver lasciato riposare il testo tradotto e aver raggiunto la giusta distanza in termini di tempo per poterlo rileggere con un occhio più obiettivo e critico, ho avuto l’intuizione di sostituire la mia scelta originaria con “incarnazione”, perché più idoneo e conforme al contesto e al campo semantico della religione che caratterizza il racconto a cui si fa riferimento:

En los tiempos que vivimos, la piedad, o mejor, la compasión, debería llenar los huecos que han dejado las certezas de las ideologías. Es el único modo de volver a acercarse con prudencia a las ideologías, sin temor a que muerdan. Además de fervor religioso, piedad significa en nuestra lengua compasión, misericordia, los **avatares** del sufrimiento compartido. (p. 150)

Nell’epoca in cui viviamo, la pietà, o meglio, la compassione, dovrebbe riempire i vuoti lasciati dalle certezze delle ideologie. È l’unico modo per riavvicinarsi con cautela alle ideologie, senza avere paura che mordano. Oltre che fervore religioso, nella nostra lingua pietà significa compassione, misericordia, **incarnazione** della sofferenza condivisa.

Infine, è opportuno menzionare anche il sintagma *palabras verdes*, che appare in “Bolígrafos”. Come si può notare nell’esempio riportato di seguito, l’aggettivo *verdes* non viene impiegato con la mera funzione di indicare il colore dell’inchiostro delle penne, ma crea un rimando diretto alle espressioni idiomatiche che hanno a che fare con i colori, che in spagnolo sono molto più frequenti rispetto all’italiano. In spagnolo, infatti, l’aggettivo *verde* può assumere diversi significati a seconda dell’espressione idiomatica di cui fa parte. In questo caso specifico, come l’autore stesso conferma nell’intervista rilasciatami (§ 1.8.), l’aggettivo, oltre a indicare il colore dell’inchiostro, fa riferimento a qualcosa che “está en los principios y a la cual falta mucho para perfeccionarse”⁵⁶. Non essendoci una fraseologia equivalente nella lingua d’arrivo, al momento della resa in italiano si è deciso di associare a

⁵⁴ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/selva/> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

⁵⁵ Cfr. <https://dle.rae.es/avatar> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

⁵⁶ Cfr. <https://dle.rae.es/verde?m=form2> [Ultimo accesso: 21/02/2024]

“poesie in verde” l’aggettivo “acerbe” così da non perdere la duplice accezione che lo spagnolo *verdes* ha nel testo originale:

La estrategia de los colores suele resultar fallida. Azules, negros, rojos, verdes, se pierden igual, y además complican las cosas, porque la tinta no se corresponde con la situación, si es que alguno llega a salir del hormiguero. No es conveniente escribir cartas profesionales con letra roja, o **poemas con palabras verdes**. Neruda escribía siempre con tinta verde y, como tenía mucha personalidad, los versos escritos en verde suenan a Neruda.

La strategia dei colori spesso fallisce. Blu, nere, rosse, verdi, si perdono comunque, e oltretutto complicano le cose, perché l’inchiostro non corrisponde mai alla situazione del momento, ammesso che qualcuna riesca a uscire dal formicaio. Non è opportuno scrivere lettere professionali con caratteri in rosso, o **acerbe poesie in verde**. Neruda scriveva sempre con l’inchiostro verde e, dato che aveva molta personalità, i versi scritti in verde risuonano come Neruda.

4.3.2.1. Fraseologia

Il testo si compone anche di un ampio repertorio di locuzioni ed espressioni idiomatiche che molto spesso sono serbatoi che racchiudono le sfumature di una cultura specifica e, pertanto, possono rappresentare problemi di diverso tipo in fase di traduzione. Riportiamo di seguito alcuni esempi di fraseologia in cui non si sono presentate grandi difficoltà nella resa in italiano, perché la lingua d’arrivo disponeva di una locuzione sovrapponibile a quella della lingua di partenza:

Las verdades del barquero, a cierta edad, se vuelven borrosas si nos acercamos demasiado a ellas, pierden aristas, perfil, nitidez, osadía, y hace falta buscar con cuidado una mirada recompuesta, unos cristales que nos permitan redondear las letras con nuestros ojos. (p. 33)

Además, el espejo del recibidor me ha visto sonreír, saludar a las visitas, **poner buena cara a los idiotas**, decir palabras amables a los coñazos, elogiar libros malos, alabar la belleza de gente fea, domesticar mis ataques de cólera y prometer viajes, o reuniones, o favores de mucho mérito. (p. 26)

La verità nuda e cruda, a una certa età, diventa sfocata se ci avviciniamo troppo, perde spigoli, profilo, nitidezza, audacia, e occorre cercare con attenzione uno sguardo ricomposto, delle lenti che ci permettano di arrotondare le lettere con i nostri occhi.

Inoltre, lo specchio dell’ingresso mi ha visto sorridere, salutare le persone che mi venivano a trovare, **far buon viso a cattivo gioco con gli idioti**, dire parole gentili ai rompiscatole, elogiare libri pessimi, lodare la bellezza di gente brutta, domare i miei scatti d’ira e promettere viaggi, o riunioni, o favori dovuti al merito.

Tra le espressioni idiomatiche che, invece, hanno dato del filo da torcere, troviamo:

Los partidarios de los hechos se muestran desconfiados de las palabras, de las cavilaciones, de las revueltas del pensamiento, hasta el punto

I sostenitori dei fatti si mostrano diffidenti nei confronti delle parole, delle elucubrazioni, delle turbolenze del pensiero, a tal punto che a volte

de que a veces caminan **a tontas y a locas**, dando vueltas alrededor del bosque. (p. 21)

Pero actuar **sin ton ni son** no significa vivir **sin trampa ni cartón**, sino dejarse arrastrar por el viento, que es el nombre que los poetas le dan a las modas y a las opiniones creadas por la publicidad. (p. 21)

Siempre he admirado a las personas que saben morir de viejas, en su cama y con toda la vida por delante. El optimismo sólo puede mantenerse gracias a la lealtad que merece el pasado. **Los recuerdos de andar por casa** nos permiten salir a la calle con cierta tranquilidad. (p. 61)

camminano **a casaccio**, girando attorno al bosco. Ma agire **senza logica e senza motivo** non significa vivere **senza trucco e senza inganno**, quanto lasciarsi trascinare dal vento, il nome che i poeti danno alle mode e alle opinioni create dalla pubblicità.

Ho sempre ammirato le persone che sanno morire da vecchie, nel loro letto e con tutta la vita davanti. L'ottimismo può reggersi solo grazie alla lealtà che si merita il passato. **I ricordi di tutti i giorni** ci permettono di uscire per strada con una certa tranquillità.

Nel caso di *a tontas y a locas*, che il DRAE definisce come locuzione avverbiale colloquiale che significa “desbaratadamente, sin orden ni concierto”⁵⁷, si sono passate al vaglio diverse alternative per la resa in italiano: “a casaccio”, “alla cieca”, “a vanvera”, “al buio”, “alla rinfusa” e “a tentoni” e, se all’inizio la scelta era ricaduta su “a tentoni”, in sede di revisione finale si è optato per “a casaccio” perché più aderente alla colloquialità dell’originale.

Per quanto riguarda, invece, la coppia *sin ton ni son*, *sin trampa ni cartón*, non è stato possibile trovare due coppie di traduenti che rispettassero sia il piano del contenuto che quello stilistico del testo di partenza, in cui si crea una sorta di rima. Nella resa in italiano, quindi, data l'impossibilità di ricreare l'assonanza presente tra le due espressioni della lingua di partenza, si è deciso di privilegiare il piano del significato. La lingua italiana prevede “senza trucco e senza inganno” come espressione idiomatica equivalente a *sin trampa ni cartón*, mentre a *sin ton ni son* non è associata alcun tipo di locuzione, quindi, si potrebbe tradurre più genericamente “senza motivo”. Tuttavia, per compensare la perdita dell'assonanza si è deciso di raddoppiare il “senza” così da creare una sorta di parallelismo con “senza trucco e senza inganno” che si presenta come formula fissa.

L'ultimo esempio mette in luce un'altra espressione idiomatica interessante: *de andar por casa*, che significa “per stare in casa” e di solito fa riferimento al campo semantico dell'abbigliamento (ad es. vestiti per stare in casa, da casa), o significa, in senso figurato, “alla buona”, “senza troppe pretese”, “di poco pregio”, “raffazzonato”, ma nel caso specifico del passaggio riportato, questa espressione è associata al sostantivo “recuerdos”, rendendo la resa

⁵⁷ Cfr. <https://dle.rae.es/tonto> [Ultimo accesso: 17/02/2024]

in italiano più complessa. In ultima istanza, la scelta è ricaduta su “ricordi di tutti i giorni”, perché le altre proposte risultavano poco pertinenti o poco agili nel contesto.

4.3.2.2. Culturemi

Per culturema, sulla base della definizione proposta da Nord (in Hurtado Albir, 2001: 611), si intende “un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, es percibido como específico de la cultura X”. Si tratta, quindi, di elementi culturospecifici che durante il processo traduttivo, a seconda dei sistemi linguistici coinvolti, possono generare problematicità. Per affrontare questa tipologia di problemi si è seguito un ragionamento volto ad adottare, come nella totalità del testo, una prospettiva prevalentemente straniante. Cavagnoli (in Arduini, Carmignani, 2019b: 60-61) suggerisce che è inevitabile che in traduzione qualcosa si perda:

sia perché i campi semantici delle due lingue non si sovrappongono e le sintassi non si equivalgono, sia perché le eredità culturali sono diverse e non è facile far passare le connotazioni implicite, che rimangono lì a incombere torve sulla pagina e a generare smarrimento.

Pertanto, riprendendo un’idea di Ricoeur, il quale a sua volta trae ispirazione da Berman per le sue riflessioni, afferma che sarebbe opportuno rinunciare all’utopia di una traduzione perfetta e accettare la differenza tra il proprio e l’altrui (*ibid.*: 61):

La vera sfida del tradurre, infatti, è accogliere l’Altro e dargli ospitalità nella propria lingua e nella propria cultura senza che la lingua e la cultura di chi traduce neghino l’altrui riducendolo al proprio, e tentino di assimilare l’elemento estraneo. Accogliere lo Straniero in quanto tale e dare ospitalità alla sua creatività ed espressività senza cedere a una traduzione assimilante ed etnocentrica è possibile. (Cavagnoli, 2019a: 34)

Con questi presupposti a supportare una strategia traduttiva straniante, si è cercato di trovare una resa convincente nella lingua d’arrivo di quelli che sono elementi culturospecifici della lingua di partenza. Ne vediamo alcuni esempi:

Y al llegar al Corral del Carbón me invade una sensación de domingo, abuelos, gambas y **casera de cola**, porque en el bar Jandilla se reunía la familia para profetizar la suerte inmediata de una tarde de fútbol. (p. 69-70)

E quando arrivo al Corral del Carbón, mi pervade una sensazione di domenica, nonni, gamberi e di **cola Casera**, perché nel bar Jandilla si riuniva tutta la famiglia per profetizzare l’immediato destino di un pomeriggio di calcio.

Yo la conocí hace más de cuarenta años, en los veranos del Puerto de Motril, durante la hora de la **siesta**. Los niños aprenden a mirarse en los espejos durante las **siestas** calurosas, cuando los mayores cierran las puertas de sus alcobas y dejan el mundo abierto de par en par. (p. 181)

L'ho conosciuta più di quarant'anni fa, nelle estati al porto di Motril, durante l'ora della **siesta**. I bambini imparano a guardarsi allo specchio durante i caldi pomeriggi di **siesta**, quando i grandi chiudono le porte delle loro alcove e lasciano il mondo spalancato.

In entrambi i casi si è deciso di mantenere in italiano il referente originale. Nel primo esempio, *casera de cola* fa riferimento alla bevanda gassata del marchio “Casera”, molto celebre in Spagna e diffusa soprattutto nell’epoca a cui l’autore fa riferimento. Alla scelta di applicare una generalizzazione, che avrebbe portato a tradurre il termine con “gazzosa” o “cola”, si è preferito mantenere il riferimento culturale, tramutandolo in modo più intellegibile in “cola Casera”, perché associato a un ricordo specifico. È come se l’autore, passeggiando per le strade della sua città natale, venga pervaso da un “effetto madeleine” per cui i ricordi della sua infanzia tornano alla mente vividi e travolgenti, e si accavallano uno dopo l’altro, come lui stesso scrive “me invade una sensación de domingo, abuelos, gambas y casera de cola [...]” (pp. 69-70). Si tratta di un’associazione di idee precise: la domenica, i nonni, i gamberi e non una bibita qualsiasi, ma la *casera de cola*, la più diffusa all’epoca e, probabilmente, l’unica che si poteva trovare al bar Jandilla, dove si riuniva la famiglia per guardare una partita di calcio. Nel secondo esempio, invece, si è deciso di mantenere la parola *siesta* nella versione italiana del testo per il semplice motivo che si tratta ormai di un termine registrato dalla lessicografia italiana, come dimostra la definizione riportata sul vocabolario Treccani⁵⁸:

sièsta s. f. [dallo spagn. siesta, che è il lat. (hora) sexta «l’ora sesta», la prima ora del pomeriggio]. – Breve riposo, sonnellino pomeridiano, fatto subito dopo il pasto del mezzogiorno, spec. nella stagione estiva e nei climi caldi: fare la s.; l’ora della siesta. Con uso estens., raro, breve periodo di riposo dopo un pasto in genere, per agevolare la digestione: era una cena D’altri tempi, col gatto e la falena ..., e la s. e la partita (Gozzano).

Gli esempi che seguono, invece, corrispondono a quei passaggi del libro in cui l’elemento culturospecifico non risulta rilevante a tal punto da essere mantenuto nella sua forma originale anche nella lingua d’arrivo. In questi casi, come si vede, si è ritenuto più appropriato applicare una tecnica di generalizzazione, anche per non compromettere la scorrevolezza del testo:

⁵⁸ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/siesta/> [Ultimo accesso: 21/02/2024]

Tuve la intuición esta mañana, cuando quise escribir **una carta a los Reyes Magos** y descubrí que no había ni un solo bolígrafo en casa. (p. 31)

Las ciudades se esconden en cualquier sitio. Aprenden a cambiar de domicilio con nosotros para no desaparecer. El mundo es respirable y permanece gracias a su fugacidad. Los dedos de la identidad tienen restos de **pegamento Imedio**. (p. 71)

Las cosas sirven para clavar el tiempo en un espacio particular, y el libro que nunca debe salir a la calle permite que el lector disponga de una alternativa digna al ajuar de la novia, a las fotos de boda, a **los muñecos de Primera Comunión** y a los calendarios con paisaje. (p. 74)

L'intuizione l'ho avuta questa mattina, quando volevo scrivere **la letterina di Natale** e ho scoperto che in casa non c'era nemmeno una biro.

Le città si nascondono in qualunque luogo. Imparano a cambiare indirizzo con noi per non scomparire. Il mondo è respirabile e permane grazie alla sua fugacità. Le dita dell'identità conservano ancora tracce di **colla**.

Le cose servono per fissare il tempo in uno spazio particolare, e il libro che non deve mai uscire di casa consente al lettore di avere una degna alternativa al corredo della sposa, alle foto del matrimonio, ai **ricordini della Prima Comunione** e ai calendari coi paesaggi.

Infine, vediamo quegli esempi di culturemi che invece hanno richiesto un piccolo intervento di esplicitazione, così da non creare ambiguità nel lettore della cultura meta:

Vagabundo por la casa y miro la carta infantil, el paquete de tabaco de mi padre, el primer disco, las fotografías de juventud, los carnés, **la bufanda tricolor**, la Torre Eiffel de mi primer viaje a París, la corbata de Alberti, los libros dedicados, los cuadernos antiguos, las fotografías en las que me siento una cosa más en los brazos del pasado, los dibujos infantiles de mis hijos, mis pegatinas pacifistas del año 86... (p. 11)

Cuando las arenas son tan movedizas que cada día invita a cambiar de opinión sobre una disputa, un político o una estrategia, conviene sentarse junto a **una mesa de camilla**, con un buen libro y un vaso de leche con una yema de huevo y un chorreón de coñac. (p. 117)

Mi hija Elisa, que va para nueve años, descubrió ayer que **los Reyes Magos** son los padres. [...] Casi siempre se cumplen sus peticiones, porque en el mundo de la credulidad infantil resulta una evidencia el poder mágico de Melchor, Gaspar y Baltasar, esos tres señores que **recorren todas**

Girovago per casa e guardo la lettera scritta da bambino, il pacchetto di sigarette di mio padre, il primo disco, le fotografie di quando ero giovane, le varie tessere, **la sciarpa repubblicana**, la Torre Eiffel del primo viaggio a Parigi, la cravatta di Rafael Alberti, i libri con dedica, i vecchi quaderni, le fotografie in cui mi sento anch'io una cosa tra le braccia del passato, i disegni di quando i miei figli erano piccoli, i miei adesivi pacifisti dell'86...

Quando le sabbie sono così mobili che ogni giorno ti invitano a cambiare opinione su una controversia, un politico o una strategia, conviene **sedersi a un tavolino, riscaldati dal braciere**, con un buon libro e un bicchiere di latte con un tuorlo d'uovo e un goccio di cognac.

Mia figlia Elisa, che sta per compiere nove anni, ha scoperto ieri che **qui da noi** a portare i regali per l'Epifania sono i genitori, non i Re Magi. [...] E le richieste vengono quasi sempre accolte, perché nel mondo della credulità infantile risulta essere un'evidenza il potere

las ciudades al mismo tiempo en vistosas cabalgatas, y luego son capaces de encontrar en una noche todos los domicilios y todos los zapatos. (p. 121)

magico di Melchiorre, Gaspare e Baldassarre, quei tre signori che attraversano allo stesso tempo **tutte le città della Spagna** in sfarzose sfilate, e poi sono in grado di trovare, in una sola notte, tutte le case e tutte le scarpe.

Nel primo caso, l'aggettivo *tricolor* associato alla sciarpa, che può risultare poco chiaro e ambiguo se tradotto solo con "tricolore", è stato sostituito da "repubblicana", così da dare al lettore una specificazione sull'oggetto, favorendone una migliore comprensione senza intaccare la scorrevolezza del testo. Allo stesso modo, tradurre letteralmente *mesa de camilla* nella lingua d'arrivo avrebbe portato a una resa piuttosto goffa e poco naturale; si è preferito, dunque, sciogliere la locuzione, in modo quasi didascalico, in due sezioni: "conviene sedersi a un tavolino, riscaldati dal braciere". Infine, nell'ultimo esempio emerge il problema legato alla tradizione, tutta ispanica, dei Re Magi che, come il più nordico Babbo Natale per gli altri Paesi, ricevono letterine dai bambini spagnoli e nella notte che precede l'Epifania, sui loro cammelli, portano i doni. Tenendo conto del possibile destinatario dell'opera che, come abbiamo visto (§ 4.1.) è un lettore colto, pronto ad accogliere l'altro, un lettore che, nella definizione di Goffredo Fofi, legge "per pensarsi e per pensare"⁵⁹ e non per distrarsi e non pensare, si è rifiutato qualsiasi tentativo addomesticante e si sono aggiunti degli elementi che, senza intralciare la scorrevolezza del testo, ricordano al destinatario della lingua d'arrivo la precisa collocazione geografica del testo e la distanza dal proprio mondo e tradizioni. Il traduttore, dalla sua condizione privilegiata di esperto conoscitore della lingua e della cultura di partenza e della lingua e della cultura d'arrivo, è in grado di misurare la differenza che separa l'originale dalla traduzione: abbattere questa differenza, adottando una strategia addomesticante, significherebbe fare un torto al lettore e non offrirgli la possibilità di cogliere le sfumature e i dettagli che rendono le lingue non omologabili tra loro.

4.3.2.3. Toponimi e antroponimi

Come abbiamo visto (§ 2.6.), il motivo urbano è uno degli aspetti più caratteristici del discorso poetico di Luis García Montero. È inevitabile, dunque, che nel testo siano disseminati numerosi riferimenti alla geografia di Granada, la città natale del poeta, e, in quantità inferiore, alla geografia di Madrid, città della sua maturità. Nella resa in italiano dei toponimi si è cercato di obbedire alla scelta di adottare un approccio traduttivo tendenzialmente straniante, riportando la dicitura originale di tutti i luoghi e conservando l'accentazione spagnola; si è tenuto conto, inoltre, delle norme redazionali della maggior parte

⁵⁹ Cfr. "Domenica", il supplemento culturale del "Sole 24 ore" del 5 settembre 2010.

delle case editrici italiane, per le quali è ormai consuetudine mantenere i toponimi nella loro forma originale:

Cruzo la **calle Reyes** a través de un paso de cebra y un semáforo que ya no existe, pero que se pone en verde justo delante de la **pastelería Bernina**. (p. 69)

Y al llegar al **Corral del Carbón** me invade una sensación de domingo, abuelos, gambas y casera de cola, porque en el **bar Jandilla** se reunía la familia para profetizar la suerte inmediata de una tarde de fútbol. (p. 69-70)

Después de muchas especulaciones, ya están construyendo sobre el viejo **estadio de Los Cármenes**, que es como construir sobre un adolescente nervioso, una defensa legendaria y un gol en el último minuto. (p. 70)

Los pacíficos campanarios de los cielos granadinos perdieron poco a poco su autoridad espiritual en el corazón del niño que salía del colegio y cruzaba los puentes del **río Genil** camino de su casa, atravesando el arbolado enfermo **de los Jardinillos** y las farolas tímidas del **Paseo de la Bomba**. (p. 149)

Attraverso **calle Reyes** sulle strisce pedonali con un semaforo che ormai non esiste più, ma che diventa verde proprio davanti alla **pasticceria Bernina**.

E quando arrivo al **Corral del Carbón**, mi pervade una sensazione di domenica, nonni, gamberi e di cola Casera, perché nel **bar Jandilla** si riuniva tutta la famiglia per profetizzare l'immediato destino di un pomeriggio di calcio.

Dopo molte speculazioni, sul vecchio **stadio Los Cármenes** stanno ormai costruendo, il che equivale a costruire su un adolescente nervoso, una difesa legendaria e un gol all'ultimo minuto.

I pacifici campanili del cielo di Granada piano iniziarono a perdere la loro autorità spirituale nel cuore del bambino che usciva da scuola e attraversava i ponti del **fiume Genil** per tornare a casa, passando tra gli alberi ammalati di **Plaza de los Jardinillos** e i timidi lampioni del **Paseo de la Bomba**.

Nell'ultimo esempio riportato si nota un piccolo intervento sul testo: si è ritenuto opportuno aggiungere la denominazione urbanistica *Plaza* corrispondente a *los Jardinillos* in modo da dare al lettore un elemento in più per collocare un riferimento geografico che avrebbe potuto creare ambiguità.

Nel caso di toponimi non riferiti al contesto spagnolo, si è risaliti al corrispettivo consolidato nella lingua d'arrivo, quindi, ad esempio *Nueva York* è stata tramutata in "New York", *Estambul* in "Istanbul", *Berlín* in "Berlino".

Anche nel caso degli antroponimi si è seguito lo stesso principio: in linea generale sono stati mantenuti così come apparivano nella lingua originale, fatta eccezione per i casi con un corrispettivo consolidato in italiano come ad esempio *Melchor*, *Gaspar* y *Baltasar*, tradotti "Melchiorre, Gaspare e Baldassarre".

4.3.3. Rimandi intertestuali

Ogni testo dialoga con altri testi e ogni voce letteraria è il risultato di sovrapposizioni e contaminazioni di ogni tipo. Per usare un'immagine di Bricchi, una voce narrante “è un'orchestra, che accorda, o talvolta fa stridere, strumenti disparati” (2018: 27) o, per dirla con le parole di Genette, ogni testo è simile a un “palinsesto, che mostra, sulla stessa pergamena, un testo sovrapposto a un altro testo, che non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza” (1997: 469). Proprio nell'introduzione a *Palinsesti. La lettura al secondo grado*, lo studioso francese dà il nome di intertestualità alla presenza effettiva di un testo in un altro (*ibid.*: 4). Bisogna tenere bene a mente, però, che l'intertestualità può manifestarsi in diverse forme: “citazioni implicite, autocitazioni, riferimenti, imitazioni, riscritture, forme ora manifeste ora nascoste che arricchiscono un'opera in maniera dialogica” (Bravin, 2019: 261).

Nella scrittura di Luis García Montero, infatti, pur essendoci chiari riferimenti a film, libri o altri autori, succede spesso che il discorso altrui irrompa nel discorso dell'autore, senza virgolette o altri segni esteriori che segnalino esplicitamente la sua presenza (Bricchi, 2012: 28). Di seguito riportiamo alcuni estratti di *Una forma de resistencia* a prova del fatto che “dietro la quiete apparente della scrittura [...] ribolle, in tridimensione, un calderone di altre voci, una pluridiscorsività profonda” (*ibid.*):

Luego dejé la naturalidad del **torpe aliño indumentario** en busca de una incertidumbre cuidada, como un ejercicio de conciencia, un modo de dibujar las fronteras que separan la madurez y el conformismo, el profesor sensato y el poeta rebelde. (p. 19)

Se puede avanzar mucho sentado en una butaca. **No sólo se hace camino al andar**, porque hay otras maneras de seguir adelante. (p. 21)

Hay una selva y un caribe en la corbata de Rafael, aquel exiliado que regresó a España con **chaquetas y cabellos estentóreos** en 1977. (p. 178)

In seguito, ho abbandonato la naturalezza del **mio goffo abbinare i vestiti, come direbbe Machado**, inseguendo un'incertezza accurata, come un esercizio di coscienza, un modo per disegnare le frontiere che separano la maturità e il conformismo, il professore assennato e il poeta ribelle.

Si può progredire molto stando seduti su una poltrona. Infatti, **come diceva Machado, non solo il cammino si fa camminando**, ci sono altri modi per andare avanti.

Ci sono una foresta e il mar dei Caraibi nella cravatta di Rafael, l'esiliato che tornò in Spagna nel 1977 con **giacche e capelli stentorei**.

Nel primo e nel secondo passaggio ci sono delle citazioni implicite a versi di Antonio Machado, rispettivamente di “Retrato” che fa da prologo a *Campos de Castilla* (1912) e del XXIX componimento della sezione “Proverbios y Cantares” sempre di *Campos de Castilla* (1912). Nella resa in italiano, poiché le maglie del testo lo permettevano, si è ritenuto opportuno aggiungere una esplicitazione per il lettore meta che, con scarsa probabilità, avrebbe compreso il rimando letterario a una delle pietre miliari della letteratura spagnola e a uno dei più grandi maestri e ispirazioni di Luis García Montero. Trattandosi di un riferimento letterario, si è tenuto conto delle proposte di traduzione in lingua italiana esistenti e, se nel primo caso è stata usata la recente ritraduzione di Matteo Lefèvre (2022), nel secondo caso si è ritenuto che la traduzione di Lefèvre non si amalgamasse al contesto della prosa di *Una forma de resistencia*. Il celebre verso machadiano “caminante, no hay camino, / se hace camino al andar”, per rispettare il metro e la rima dell’originale, nella traduzione in lingua italiana di Lefèvre diventa “viandante, non c’è una via, / crei una via se la fai tu”. Com’è comprensibile, nel contesto in cui è inserita, questa traduzione sarebbe risultata dissonante, perciò, si è deciso di non seguire alcuna traduzione esistente e di proporre: “non solo il cammino si fa camminando”, più aderente all’originale e appropriata al contesto.

Il caso di *chaquetas y cabellos estentóreos*, invece, espressione che troviamo nel capitolo “La corbata de Alberti”, tratta da una poesia di *Versos sueltos de cada día: primer y segundo cuadernos chinos (1979-1982)* (1982) di Rafael Alberti, funge da esempio per tutti i rimandi impliciti che nella resa in italiano sono stati lasciati inalterati e a cui non sono state aggiunte esplicitazioni o spiegazioni per il lettore meta, per evitare di compromettere la scorrevolezza del testo impacciando e appesantendo la lettura. In un’ipotetica sede di pubblicazione, per risolvere questo problema traduttivo, si potrebbe proporre alla casa editrice di inserire una nota esegetica a conclusione del libro, nella quale si avrebbe modo di spiegare, al lettore che desideri raggiungere un livello di approfondimento ulteriore, i tanti rimandi più profondamente radicati nel linguaggio di Montero. Portandoli a galla, rendendoli visibili con esplicitazioni o note a piè di pagina nella trasposizione del testo in una lingua diversa dall’originale, questi rimandi, oltre a impacciare la lettura, si spoglierebbero del loro valore e della loro forza. Rimanendo, invece, intravedibili nella traduzione e trovando piena voce nella nota esegetica a conclusione del libro, consentirebbero al lettore di scoprire l’opera in modo graduale.

Gli esempi che seguono sono, invece, casi di autocitazioni, in cui l'autore fa appunto riferimento a opere sue:

La vista cansada es cuestión de tiempo, pero no sólo de los años que pasan y humillan a nuestras pupilas, sino de las horas que uno tiene que dedicar a la búsqueda de las gafas.

La **vista stanca** è una questione di tempo, non solo degli anni che passano e umiliano le nostre pupille, ma anche delle ore trascorse a cercare gli occhiali.

Una mala boda no desmiente la capacidad de amor, aunque la boda pese como una estatua de bronce junto a la estación de trenes de El Puerto de Santa María.

Un **matrimonio sbagliato** non smentisce la capacità di amare, malgrado il matrimonio pesi quanto una statua di bronzo vicino alla stazione di El Puerto de Santa María.

In entrambi i casi, si è ritenuto di non forzare il testo nella lingua d'arrivo, mettendone a rischio la scorrevolezza e la spontaneità con l'aggiunta di ampliamenti linguistiche per provare a dare al lettore meta informazioni su rimandi intertestuali meno significativi e ai quali non avrebbe comunque potuto accedere per mancanza di comprensione della lingua originale. Anche in questo caso, per un'ipotetica pubblicazione, si potrebbero spiegare tali rimandi intertestuali in un'eventuale nota esegetica posta alla fine del libro.

Un ultimo caso interessante è quello che riportiamo di seguito, in cui troviamo un'espressione che muove i suoi passi a partire dal titolo di una poesia della raccolta *Un invierno propio* (2011), "Un golpe de azar nunca abolirá mis dudas", che, a sua volta, è una riscrittura di una poesia di Stéphane Mallarmé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". Qui troviamo, dunque, un'autocitazione che si pone in prospettiva opposta rispetto all'espressione presente nel testo, e poi una citazione tratta da una poesia in lingua francese che, invece, rispecchia di più quanto detto nel testo di García Montero. Ancora una volta, questi sono tutti dettagli affascinanti a cui solo il traduttore può far caso, tutti ragionamenti che solo il traduttore, con la dovuta attenzione e nella lentezza del suo mestiere, può fare, ma che non sempre riescono a farsi spazio tra le righe del testo nella lingua d'arrivo. Infatti, anche questo è un caso in cui si è preferito non intralciare la leggibilità e lasciare in pace il lettore, per dirla con Schleiermacher (2002: 42), nel senso di non appesantirlo con spiegazioni superflue e di lasciarlo all'oscuro di un rimando intertestuale non propriamente rilevante nella totalità dell'opera:

Desde que oí aquel disco, fui haciéndome como soy, con una felicidad mía, con un dolor propio, con el patrimonio de mis sentimientos, como **un golpe de dudas o de dados que no pretende**

Da quando ho ascoltato quel disco, ho cominciato a diventare chi sono, con una felicità tutta mia, un dolore tutto mio, con il patrimonio dei miei sentimenti, come **un colpo di dubbi o**

abolir ningún azar, pero intenta saltárselo para que todo termine bien y con las cifras adecuadas. (p. 62)

di dadi che non abolirà mai il caso, ma che cerca di scavalcarlo perché tutto finisca bene e con i numeri giusti.

Per quanto riguarda i rimandi a titoli di film o opere letterarie, laddove esisteva una traduzione consolidata nella lingua d'arrivo si è usato il titolo in italiano, mentre negli altri casi è stato lasciato il titolo in lingua originale, come si vede negli esempi che seguono:

El libro que yo no dejo salir de mi casa se titula *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*. (p. 74)

Il libro che io non faccio mai uscire da casa mia s'intitola *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*.

Amador, la película de Fernando León de Aranoa sobre la inmigración, me ha despertado el deseo de releer *Las uvas de la ira* de Steinbeck. (p. 215)

Amador, il film di Fernando León de Aranoa sull'immigrazione ha risvegliato in me il desiderio di rileggere *Furore* di Steinbeck.

Le agradezco, por ejemplo, a Eduardo Mendicutti su insistencia en aconsejar todos los veranos la lectura de *Mi familia y otros animales*. (p. 191)

Sono grato, ad esempio, a Eduardo Mendicutti per la sua insistenza nel consigliarmi di leggere, tutte le estati, *La mia famiglia e altri animali*.

Infine, risulta opportuno menzionare i riferimenti a generi letterari specifici (*leyendas, romances e canciones*) della tradizione spagnola che sono stati riportati come prestito puro per mantenerne in pieno la valenza originaria:

Con la voz teatral que se merecen los grandes sentimientos y las mañanas de domingo, a mi padre le gustaba leer en alto **las leyendas** de Zorrilla, **los romances** del Duque de Rivas, **las canciones** de Espronceda y los pequeños e interminables poemas de Campoamor. (p. 74)

Con la voce teatrale che richiedono i grandi sentimenti e le domeniche mattina, a mio padre piaceva recitare le *leyendas* di Zorrilla, i *romances* del Duque de Rivas, le *canciones* di Espronceda e i piccoli, interminabili poemi di Campoamor.

4.3.4. Aspetti morfosintattici

Da un punto di vista morfosintattico, uno dei principali problemi traduttivi ha riguardato la resa dei tempi verbali. Come si è visto nell'analisi del testo (§ 2.7.), in *Una forma de resistencia* si alternano verbi al presente per le descrizioni, le narrazioni legate alla quotidianità, le riflessioni e i ragionamenti dal tono più critico, e verbi al passato per la narrazione di aneddoti o esperienze legate all'infanzia o all'adolescenza dell'autore. L'uso del *pretérito indefinido* nella lingua spagnola non ha rappresentato un problema quando

impiegato per le vicende e ricordi dell'infanzia dell'autore, per i quali si è scelto il passato remoto anche nella resa in italiano, ma ha provocato incertezza quando usato per descrivere azioni e vicende non troppo lontane nel passato. In questi casi, come si nota negli esempi che seguono, si è scelto di tradurre sempre con il passato prossimo:

Hoy he lanzado una moneda checoslovaca para resolver una duda sobre la financiación doméstica. [...] La moneda **subió, giró** en el aire de mi cuarto de estar, **dio** vueltas por mí, **cayó** de canto y **se puso** a rodar por el suelo. Como es lógico, yo **me puse** a seguir a la moneda que **se había puesto a rodar** por el suelo como un perrito pequinés. **Salió** al pasillo, **pasó** por delante de la puerta del despacho, de la cocina, del dormitorio, y **se metió** en el baño. (p. 38)

Oggi **ho lanciato** una monetina cecoslovacca per risolvere un dubbio sulle finanze domestiche. [...] La monetina **è andata su, ha volteggiato** nell'aria del soggiorno, **ha girato** intorno a me, **è caduta** di lato e **si è messa** a rotolare sul pavimento. Naturalmente, io **mi sono messo** a rincorrere la monetina che **si era messa** a rotolare sul pavimento come un cagnolino pechinese. **È sbucata** nel corridoio, **è passata** davanti alla porta dello studio, della cucina, della camera da letto, e **si è infilata** in bagno.

Mi hija Elisa, que va para nueve años, **descubrió ayer** que los Reyes Magos son los padres. (p. 121)

Mia figlia Elisa, che sta per compiere nove anni, **ha scoperto ieri** che qui da noi a portare i regali per l'Epifania sono i genitori, non i Re Magi.

4.3.5. Aspetti grafici

Le decisioni in merito al trattamento degli aspetti grafici generalmente sono affidate all'editore e rispondono alle norme redazionali della casa editrice che introduce il testo tradotto sul mercato italiano. In ogni caso, per la proposta di traduzione di *Una forma de resistencia*, cercando di rispettare le norme redazionali della maggior parte delle case editrici italiane, si sono mantenuti i corsivi usati nel testo originale per indicare titoli di film o opere letterarie, come negli esempi che seguono:

El libro que yo no dejo salir de mi casa se titula *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*. (p. 74)

Il libro che io non faccio mai uscire da casa mia s'intitola *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*.

Amador, la película de Fernando León de Aranoa sobre la inmigración, me ha despertado el deseo de releer *Las uvas de la ira* de Steinbeck. (p. 215)

Amador, il film di Fernando León de Aranoa sull'immigrazione ha risvegliato in me il desiderio di rileggere *Furore* di Steinbeck.

Per quanto riguarda, invece, i corsivi usati per dare enfasi a parole o espressioni, nella resa in italiano si è deciso usare le virgolette, così da dare un minimo risalto, senza però appesantire la lettura:

Y la ducha de esta mañana cae sobre el desnudo de la primera persona del singular, sobre un *yo* que se hace vida por delante, esperanza y sosiego. (p. 42)

La desaparición de la realidad bajo el velo de las bocas sucias y los oídos sordos es uno de los peligros más temibles de la información, dedicada a ocultar con noticias los sucesos y a generar en los cada vez más raros lectores libres, es decir, *no informados*, un angustioso sentimiento de melancolía democrática. (p. 86)

El *vuelva usted mañana* de la vieja burocracia española hace juegos acrobáticos sobre las colas y las salas de espera. (p. 141)

Resulta muy peligroso que la palabra *cuándo* nos cierre los ojos a la realidad de la palabra *ahora*. (p. 143)

E la doccia di stamattina scende sulla nudità della prima persona singolare, su un “io” che si fa vita futura, speranza e quiete.

La scomparsa della realtà sotto il velo di bocche sporche e di orecchie sorde è uno dei pericoli più temibili dell’informazione, impegnata a occultare gli eventi con le notizie e a generare nei sempre più rari lettori liberi, cioè, “non informati”, un angoscioso sentimento di malinconia democratica.

Il “torni domani” della vecchia burocrazia spagnola fa acrobazie sulle file e sale d’attesa.

È molto pericoloso che la parola “quando?” ci faccia chiudere gli occhi di fronte alla realtà della parola “adesso”.

CONCLUSIONI

*I colpi di fulmine non esistono soltanto in amore.
Spesso avvengono in zone sconosciute dell'anima
e provocano sentimenti che non hanno un nome.*

Mario Desiati, *Mare di zucchero*

La scrittura di Luis García Montero è stata un'oasi per la mia anima, una casa in cui mi sono rifugiata negli ultimi cinque mesi, e dove mi sono sentita viva, “un paisaje en el que mirarnos y donde podemos encontrar el sosiego y la calma, a través de la meditación ante la vida” (García Cueto 2023: 109). Imbattermi, scoprire strato dopo strato, e arrivare a comprendere, almeno in parte, il suo universo poetico ha rappresentato per me una forma di salvezza – o forse sarebbe più opportuno dire di resistenza – dal ritmo accelerato di un presente che tende a svuotare di significato l'istante, a dimenticarsi del passato e a rompere ogni legame con il futuro.

Nelle pagine di questo elaborato, ho cercato di mettere nero su bianco quello che è stato l'entusiasmante e arduo percorso che ha accompagnato il lavoro di traduzione di una parte del libro *Una forma de resistencia* di uno dei più grandi esponenti della letteratura spagnola contemporanea.

Già dopo una prima lettura, ci si accorge della portata dell'opera: una raccolta di racconti a metà strada tra la prosa poetica e il saggio, con una forte componente autobiografica, in cui l'autore, con un linguaggio delicato, intimo, commovente, sincero, ricco di similitudini e immagini metaforiche, si propone, attraverso gli oggetti più comuni che ha in casa, di resistere a una società approssimativa, superficiale, in cui vige l'etica dell'usa e getta e in cui anche il tempo non ha più alcun valore perché inghiottito dal vortice della velocità.

Per tradurre un testo letterario bisogna essere allo stesso tempo superbi e umilissimi: si lavora con la consapevolezza della fallibilità, e forse anche della fondamentale impossibilità del compito, ma lo si fa come se l'esattezza incontrovertibile fosse una meta plausibile, realistica. Tradurre un libro associato a una voce autoriale di grande spessore nel panorama letterario spagnolo come quella di Luis García Montero, ha significato, quindi, assumersi non pochi rischi, tra cui la comparsa della sensazione di inadeguatezza di fronte a una scrittura estremamente potente, espressiva ed evocativa. Al grande entusiasmo e ammirazione iniziali si sono alternate, infatti, non poche paranoie e congetture. Per tradurre al meglio *Una forma de resistencia* dovevo attingere a qualcosa che andasse al di là della mia capacità di

comprendere il testo di partenza e restituirlo nella mia lingua. In un primo momento, quindi, mi sono premurata di approfondire gli aspetti legati alla biografia dell'autore e di conoscere quanto più possibile della sua produzione letteraria, così da avere familiarità con il suo pensiero, la sua poetica e il suo immaginario narrativo, operazione preliminare imprescindibile per la traduzione di qualsiasi testo letterario. Il primo capitolo di questo elaborato, infatti, è interamente dedicato all'autore che, oltre a vantare una prolifica produzione letteraria e giornalistica, si configura come personalità eclettica di grande calibro. Grazie alla lettura dei suoi libri e alle numerose interviste, seminari, articoli, saggi, documentari e studi critici a lui dedicati, non solo si è tracciata una traiettoria biografica dettagliata, ma si sono esplorate le caratteristiche delle sue opere, "donde anidan las voces de otros grandes poetas" (*ibid.*: 17), e si è studiata nel dettaglio la sua poetica. Fondamentale per la ricerca della documentazione necessaria è stato il mio soggiorno in Spagna, a Granada e Madrid, dove oltre a raccogliere materiale bibliografico, ho avuto l'inestimabile privilegio di incontrare l'autore, con il quale, tra le altre cose, mi sono confrontata su aspetti relativi alla traduzione, nel tentativo di sciogliere dubbi legati a passaggi particolarmente ambigui o ambivalenti. L'incontro, volto a conoscere dalla fonte diretta la genesi di *Una forma de resistencia*, le intenzioni che ne stanno alla base, e ad avvicinarsi ulteriormente all'universo personale e poetico dell'autore, ha senz'altro apportato un valore aggiunto non solo alla traduzione, ma anche alla stesura del presente elaborato. Parallelamente alla fase di documentazione ho condotto un'analisi capillare ed efficace del testo di partenza, il risultato della quale è confluito nel secondo capitolo. L'analisi ha messo in luce gli aspetti peculiari dell'opera e quegli elementi che avrebbero potuto costituire delle problematiche durante il processo traduttivo.

Per affrontare la traduzione di questo testo mi sono imposta un'andatura lenta, una profonda concentrazione e una rigida disciplina. Così come nel libro García Montero si prende cura dei cimeli che conserva in casa, io mi sono presa cura delle sue parole, concedendomi il tempo che serviva per provare a costruire nella mia lingua un mondo che aderisse il più possibile al suo. Ho valutato di volta in volta la strada da seguire, con strategie e soluzioni alternative, trovando la giusta misura fra "l'esplicitare ciò che altrimenti risulterebbe incomprensibile o ambiguo per il lettore e il non esplicitare quello che sarebbe semplicemente di troppo" (Cavagnoli, 2019: 40), senza perdere di vista l'obiettivo finale (Scocchera in Kuang, 2023). Tuttavia, in linea generale ha prevalso la volontà di accogliere e preservare nella lingua d'arrivo l'alterità del testo di partenza, senza ricorrere a strategie addomesticanti o

etnocentriche, che “cancellano le peculiarità della lingua e della cultura in cui è nato il testo e [tolgono] al lettore la possibilità di allargare le proprie esperienze di vita” (Cavagnoli, 2019: 50). Infine, l’approccio alla traduzione, insieme alla metodologia traduttiva adottata, i problemi riscontrati e le strategie applicate, sono stati esposti e giustificati nel quarto e ultimo capitolo.

Chiuderei queste pagine con quello che di più prezioso mi rimane di questo memorabile e meraviglioso viaggio. Sulla prima pagina della copia di *Una forma de resistencia* su cui ho lavorato l’autore mi ha lasciato una dedica che dice:

Para Silvia,
este libro que es de nosotros dos,
y que busca en el pasado el fuego
que nos haga recuperar la fe en el futuro.
Mi mejor amistad agradecida

Luis García Montero
Madrid, 7 diciembre 2023

Rileggo queste parole a distanza di qualche mese e mi fanno ancora lo stesso effetto. A me capita spesso di perdere la fiducia nel futuro. Azzarderei a dire che un tarlo si è fatto la sua casa nel mio cervello e che da qualche anno se ne sta lì a rimuginare, instancabile. Eppure, nella vita succedono delle cose di una profondità e di una intensità sconvolgenti, come l’incontro con Luis García Montero, che, tra l’ottimismo ingenuo e il pessimismo cinico, mi ricordano dell’esistenza di un sentimento umano conosciuto come speranza, che poi non è altro che una forma di resistenza.

Io traducendo resisto, con la speranza di esistere traducendo.

ABSTRACT

The present study is aimed at describing the process of translating into Italian *Una forma de resistencia* (*Razones para no tirar las cosas*) by Luis García Montero, one of Spain's most beloved poets.

Published in 2012, the book is a collection of short stories halfway between poetic prose and essay, with a strong autobiographical component, in which the author, with a delicate, intimate, sincere, and moving language, rich in similes and metaphorical images, intends, through the apparently meaningless objects he keeps in his home, to resist an approximate and superficial society dominated by the ethics of consumption and mercantilism, where everything is reduced to a product to be used and thrown away. Keeping his memories alive is what García Montero describes as a form of resistance.

The first chapter is entirely dedicated to the author, whose biography and publishing history is illustrated together with an analysis of his thought and poetics. This section also includes an interview to Luis García Montero himself, in which certain aspects of the book's genesis and specific doubts about its translation into Italian are explored. In the second chapter, an analysis of the source text is provided, focusing on paratextual elements, genre, style and themes. The third chapter includes the translation, while the fourth and last one presents in detail the difficulties encountered during the translation process and the strategies adopted for an adequate transposition in the target language.

RESUMEN

El presente trabajo pretende describir el proceso de traducción al italiano de una obra en prosa de Luis García Montero, *Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)*.

Publicado en 2012, el libro es una recopilación de artículos a medio camino entre la prosa poética y el ensayo, en la que el autor, con un lenguaje delicado, íntimo, sincero y conmovedor, en el que abundan los símiles y las imágenes metafóricas, repasa y revisa algunas de sus pertenencias, enseres rutinarios y aparentemente anodinos, con el objetivo de resistir a un mundo dominado por lo material, por el consumismo y el mercantilismo, y en el que las cosas y los valores se han convertido en mercancía desechable.

En el primer capítulo se estudia la figura de uno de los poetas más importantes y prolíficos en el actual panorama literario español, trazando primero su trayectoria biográfica y literaria e ilustrando después las influencias literarias que han contribuido a la formación de su personal universo poético. En esta primera parte se incluye también una entrevista al propio autor, en la que se exploran algunos aspectos de la génesis del libro y dudas concretas sobre su traducción al italiano. En el segundo capítulo se propone un análisis del texto original, en la que se examinan los elementos paratextuales, el género, el estilo y los temas. El tercer capítulo incluye la traducción, mientras que el cuarto y último capítulo presenta los problemas de traducción y las estrategias adoptadas para una adecuada traducción al italiano.

BIBLIOGRAFIA

- Abril, J.C. (2009). “La conciencia poética como voluntad y representación” en J. C. Abril y X. Candel Vila (eds.) *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, 254-263.
- Abril, J.C. (2013). “No solo una recopilación de artículos”, *Monteagudo*, 18: 289-291.
- Abril, J.C. (2015). “Dos momentos decisivos en la poesía de Luis García Montero”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24: 149-162.
- Abril, J. C., Candel Vila, X. (eds.). (2009). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Abril, J. C., Cullell, D. (eds.). (2022). *Una cuestión de palabras. Estudios sobre la obra de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- Addolorato A. (2011). “La vista recuperata. Nota alla traduzione” in L. García Montero, *Stanco di vedere*. Milano: Medusa, 217-219.
- Alberti, R. (1998). “Imagen de Luis García Montero” en A. Jiménez Millán (ed.) *Luis García Montero. Complicidades, Litoral*, 217-218: 30–32.
- Alberti, R., Feliu, C. (ed.). (2018). *Vivir poco y llorando*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Arduini, S., Carmignani, I. (eds.). (2019). *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos.
- Arqués, R., Padoan, A. (2012). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.
- Bagué Quílez, L. (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-textos.
- Bagué Quílez, L. (2008). “Las manos en la tierra. Entrevista a Luis García Montero”, *Monteagudo*, 13: 73-80.
- Bartoloni, P. (2003). “Translating from the Interstices” in S. Petrilli (a cura di), *Translation Translation*. Amsterdam – New York: Rodopi, 465-474.
- Basso, S. (2010). *Sul tradurre: Esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Mondadori.
- Berman, A. (2004). “Translation and the Trials of the Foreign” in L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. New York-London: Routledge, 284-297.

- Bravin, A. (2019). “Le forme dell’intertestualità: dalla citazione all’allusione”, *Studi slavistici*, 16: 261-276.
- Bricchi, M. (2018). *La lingua e un’orchestra: Piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*. Milano: Il Saggiatore.
- Calabrese, G. (2016). *La conseguenza di una metamorfosi: Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*. Milano: Ledizioni.
- Calef, P. (2013). *Il primo Dante in castigliano: il codice madrileno della Commedia con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Carmignani, I. (2020). *Gli autori invisibili: incontri sulla traduzione letteraria*. Nardò: Besa Muci.
- Cavagnoli, F. (2019). *La voce del testo: L’arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Cavagnoli, F. (2019a). “Traduzione come ospitalità”, *retabloid – la rassegna culturale di Oblique*: 34-35.
- Cavagnoli, F. (2019b). “Il proprio e l’estraneo della traduzione letteraria” in S. Arduini e I. Carmignani (eds.) *L’arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos, 59-70.
- Colorni, R. (2019) “Senza titolo” in S. Arduini e I. Carmignani (eds.) *L’arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos, 37-48.
- Colorni, R. (2020). *Il mestiere dell’ombra: tradurre letteratura*. Milano: Edizioni Henry Beyle.
- Crisafulli, E. (2005). *Testo e paratesto nell’ambito della traduzione*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- De Gregorio, C. (2021). “È una questione di cura” in A. Cavallo e G. Papi (eds.) *Cose spiegate bene. A proposito di libri*. Milano: Iperborea, 126-129.
- De Luca, E. (2001). “Esercizio di ammirazione” in F. Nasi (ed.) *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*. Ravenna: Longo Editore, 31-35.

- Díaz de Castro, F.J. (1996). “Habitaciones separadas” en *El lomo de los días*. Almería: Colección Batarro, 73-83.
- Díaz Rosales, R., Díaz Guerrero, R. (2009). “Hipotecas familiares”, *Catálogos de Valverde* 32, 2: 7-91.
- Eco, U., Nergaard, S. (ed.). (2002). *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*. Milano: Bompiani.
- Egea, J., García Montero, L., Salvador, Á. (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bologna University Press.
- Escobar Borrego, F.J. (2012). “Recepción de clásicos áureos en la poesía actual contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero”, *Bulletin Hispanique*, 114: 439-463.
- Escobedo, M. (2012). “Luis García Montero: ‘La necesidad de cuidar y ser cuidado es el mejor antídoto contra la cultura del usar y tirar’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 743: 123-135.
- Feroldi, D., Dal Pra, E. (2011). *Dizionario Analogico della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli.
- García, M.A. (2002a). “Introducción” en L. García Montero *Antología poética*. Madrid: Castalia didáctica, 19-58.
- García, M.A. (2002b). “Orientaciones para el estudio de la poesía de Luis García Montero” en L. García Montero *Antología poética*. Madrid: Castalia didáctica, 251-282.
- García Cueto, P. (2023). *La llama poética de Luis García Montero*. Granada: Sonámbulos Ediciones.
- García Jambrina, L. (2009). “Un país llamado Luis García Montero” en J. C., Abril y X. Candel Vila (eds.) *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 316-322.
- García Lorca, F. (2018). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra.
- García Martín, J. L. (1992). “La poesía” en D. Villanueva D. et al. (eds.) *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 9, 94-156.

- García Martín, J. L. (2009). “Acuses de recibo” en J. C Abril, y X. Candel Vila (eds.). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 218-231.
- García Montero, L. (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- García Montero, L. (1994). *Además*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- García Montero, L. (1997). *La puerta de la calle*. Valencia: Pre-Textos.
- García Montero, L. (2002). *La mudanza de Adán*. Madrid: Anaya.
- García Montero, L. (2002a). *Antología poética*. Madrid: Castalia didáctica.
- García Montero, L. (2003). *La casa del jacobino*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- García Montero, L. (2004). *Poemas: Antología Poética*. Madrid: Visor.
- García Montero, L. (2005). *Los dueños del vacío*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, L. (2006). *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, L. (2008). *Vista cansada*. Madrid: Visor.
- García Montero, L. (2010). “Las lecciones de Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 719: 31-49.
- García Montero, L. (2016). *Una forma de resistencia (Razones para no tirar las cosas)*. Barcelona: Debolsillo.
- García Montero, L. (2016a). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Barcelona: Alfaguara.
- García Montero, L. (2017). *Habitaciones separadas: (20 años sí es algo)*. Madrid: Visor.
- García Montero, L. (2018). *Completamente viernes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- García Montero, L. (2019). *Las palabras rotas: El desconsuelo de la democracia*. Barcelona: Alfaguara.
- Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.

- González, Á. (1998). “Completamente viernes: el amor entretanto y entre todo” en A. Jiménez Millán (ed.) *Luis García Montero. Complicidades, Litoral*, 217-218: 108-111.
- Herranz, I. (2009). “Un lector apasionado” en J.C. Abril y X. Candel Vila (eds.). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 137-144.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Iravedra, A. (2013). “Luis García Montero: un canto de frontera o el lugar de la resistencia”, *Ínsula*, 795: 38-40.
- Jiménez Millán, A. (2022) “Memoria, conciencia y reflexión. Dos libros en prosa de Luis García Montero” en J.C. Abril y D. Cullell (eds.) (2022) *Una cuestión de palabras. Estudios sobre la obra de Luis García Montero*. Madrid: Visor, 13-27.
- Jiménez Millán, A. (2018). “Dos libros recientes de Luis García Montero: Balada en la muerte de la poesía, A puerta cerrada” en L. García Montero, *Poesía completa (1980-2017)*. Barcelona: Austral, 1031-1042.
- Machado, A. (2022). *Poesie* (traduzione di M. Lefèvre). Milano: Garzanti.
- Maraña, J. (2015). *Conversación con Luis García Montero*. Madrid: Ediciones Turpial.
- Marchi, E. (2020). “La traduzione in casa editrice” in I. Carmignani (ed.) *Gli autori invisibili: incontri sulla traduzione letteraria*. Nardò: Besa Muci, 78-83.
- Melaouah, Y. (2019). “Le ciabatte dei supereroi ovvero perché sono una traduttrice” in S. Arduini e I. Carmignani (eds.) *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos, 19-34.
- Morante, J. L. (2023). “Introducción” en L. García Montero *Ropa de calle: Antología poética (1980-2008)*. Madrid: Cátedra, 13-91.
- Morelli, G. (2018). “Luis García Montero, poeta del nostro tempo” in L. García Montero *Un inverno mio*. Roma: Elliot, 7-25.
- Nadotti, A. (2020). “Il piacere del piacere altrui” in I. Carmignani (ed.) *Gli autori invisibili: incontri sulla traduzione letteraria*. Nardò: Besa Muci, 117-122.
- Nasi, F. (2001). *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*. Ravenna: Longo Editore.

- Nord, C. (1991). *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- Pasolini, P.P. (1957). *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti.
- Rodríguez Gómez, J. C. (1999). “Luis García Montero: Palabras en un acto” en J.C. Rodríguez Gómez *Dichos y escritos: sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética*. Madrid: Ediciones Hiperión, 172-176.
- Rubio Jiménez, J. (2022). “La otra sentimentalidad y La poesía de la experiencia. Una aproximación”, *Álabe*, 25: 1-17.
- Sarrión, A. M., Mainer, J. C. (1998). *El último tercio del siglo (1968-1998): Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor.
- Serra, M. (2021). “Sull’editore” in A. Cavallo e G. Papi (eds.) *Cose spiegate bene. A proposito di libri*. Milano: Iperborea, 89-93.
- Schleiermacher, F. (2002). “Sui diversi metodi del tradurre (1813)” in S. Nergaard (ed.) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 180-233.
- Scocchera, G. (2023). “Nota alla traduzione” in R.F. Kuang *Babel. Una storia arcana*. Milano: Mondadori, 5-6.
- Soria Olmedo, A. (2000). *Literatura en Granada (1898-1998), II. Poesía*. Granada: Diputación de Granada.
- Tiberii, P. (2018). *Dizionario delle collocazioni*. Bologna: Zanichelli.
- Trifone, M. (2017). *Il Devoto-Oli dei sinonimi e contrari: con analoghi, generici, specifici, inversi e gradazioni semantiche*. Milano: Le Monnier.
- Villanueva, D. (2012). “Cuarenta años de biografía intelectual en el hispanismo”, *Cuadernos de literatura*, 32: 329-342.

SITOGRAFIA

Arnaiz, C., Ortega, A. (2019). *Aunque tú no lo sepas: retrato del poeta Luis García Montero*. RTVE.

<https://www.rtve.es/television/20190319/aunque-tu-no-sepas-retrato-poeta-luis-garcia-montero/1501840.shtml>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com>

Cortés V., Valverde F. (2008). *Luis García Montero pone fin a su vida universitaria tras 27 años*. El País.

https://elpais.com/diario/2008/11/12/cultura/1226444403_850215.html

De Santis, R. (2023). *Luis García Montero: “Almudena (Grandes) è stata la mia poesia*. La Repubblica.

https://www.repubblica.it/cultura/2023/10/31/news/luis_garcia_montero_poeta_intervista_marito_almudena_grandes-419277167/

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española.

<https://dle.rae.es>

Duran, B. (2009). *La Tertulia recreará durante un mes sus 30 años de música y poesía*. Granada Hoy.

https://www.granadahoy.com/ocio/Tertulia-recreara-anos-musica-poesia_0_323968188.html

El Español. (2008) *Luis García Montero. “Leer y escribir parecían un modo de salir corriendo delante de la policía”*.

https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20080117/luis-garcia-montero/18998736_0.html

El País. (2000). *García Montero traza su historia íntima de la poesía española En 'El sexto día' se recorre la construcción del yo a lo largo de las distintas épocas*.

https://elpais.com/diario/2000/03/25/cultura/953938830_850215.html

García Montero, L. (2006). *Lorca era un fascista*. El País.

https://elpais.com/diario/2006/10/14/andalucia/1160778127_850215.html

García Montero, L. (2023). *El derecho a la admiración*. InfoLibre.

https://www.infolibre.es/opinion/columnas/derecho-admiracion_1_1093115.html

Granada Hoy. (2023). *1976: El año del primer ‘Cinco a las cinco’ y en el que murieron dos Ángeles*.

https://www.gradahoy.com/granada/1976-ano-primer-murieron-Angeles_0_1798920299.html

Luis García Montero

<https://luisgarciamontero.com/biografia/>

Marcos, A. (2012). *Luis García Montero*. Sobremesa.

<https://sobremesa.es/archive/592/luis-garcia-montero>

Montserrat, D. (2012). *Luis García Montero expone las razones para no tirar las cosas*. El Periódico de Aragón.

<https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2012/07/19/luis-garcia-montero-expone-razones-47515531.html>

Moretti, D. (2006) *Il senso delle copertine*. Fondazione Mondadori.

<https://www.fondazionemondadori.it/tirature/tirature-05-giovani-scrittori-e-personaggi-giovani/il-senso-delle-copertine/>

Ojeda, A. (2012). *Luis García Montero*. “*Vivimos en una sociedad vertedero*”. El Español.

https://www.elespanol.com/el-cultural/20120517/luis-garcia-montero/15748873_0.html

Swissinfo. (2023). *García Montero: “La poesía es un medio pudoroso de diálogo con lo público”*.

<https://www.swissinfo.ch/spa/garc%c3%ada-montero-la-poes%c3%ada-es-un-medio-pudoroso-de-di%c3%a1logo-con-lo-p%c3%abablico/48442384>

Vocabolario Treccani.

<https://www.treccani.it/vocabolario/>

DOCUMETARI E INTERVISTE

A LUIS GARCÍA MONTERO

Asuntos propios. (2012). RTVE audio.

<https://www.rtve.es/play/audios/asuntos-proprios/asuntos-proprios-luis-garcia-montero-reflexiona-sobre-si-mismo-sociedad-partir-objetos-rodean/1447577/>

Aunque tú no lo sepas. (2016). Diretto da Charlie Arnáiz e Alberto Ortega. Granada, Madrid: Por amor al arte producciones.

<https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/aunque-tu-no-sepas-poesia-luis-garcia-montero/6233166/>

Entrevista a Luis García Montero: 01. Los poemas fueron mis novelas de aventuras – videoteca.

https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_garcia_montero/673033_entrevista_1/

Luis García Montero: El compromiso con la poesía.

<https://www.youtube.com/watch?v=x6sEt1OndHo>

Luis García Montero: El prestigioso poeta reflexiona sobre la figura de Almudena Grandes.

<https://www.youtube.com/watch?v=vvfu1H6ubgM>