

Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna¹

María de las Nieves Muñiz Muñiz

Universitat de Barcelona

Abstract

The essay offers a thorough analysis on the issue of the reception of xxth Century Italian Literature in Spain. The age of the avant-garde and the late Fifties are signalled as the decisive moments in the affirmation of such influence, whereas the Sixties mark the beginning of a declining phase, which had different outcomes in poetry and in narrative. In defining this complex trajectory, a wide range of cultural indicators have been used (such as: translations; anthologies; militant criticism; the influence upon individual writers or rather upon relevant reading communities etc.), and the limitations imposed by the specific cultural and epistemological expectations, considered in their well determined historical context, have also been observed.

1. Premessa

Sprofondato nella notte. Essere sprofondato nella notte come talvolta si abbassa la testa per riflettere. Gli uomini intorno dormono. Una piccola commedia, un'innocente illusione che dormano nelle case, nei letti solidi, sotto un tetto solido, stesi o rannicchiati su materassi entro lenzuola, sotto coperte; in realtà si sono trovati insieme, come a suo tempo e come più tardi in una regione deserta, accampati all'aperto, un numero all'aperto, un numero incalcolabile di uomini, un esercito, un popolo sulla terra fredda, sotto un cielo freddo, coricati dove prima erano in piedi, la fronte contro il braccio, il viso contro il suolo, col respiro calmo.

E tu sei sveglio, sei uno dei custodi, trovi il prossimo agitando il legno acceso nel mucchio di stipe accanto a te. Perché vegli? Uno deve vegliare, dicono. Uno deve essere presente.

Franz Kafka, *Senza titolo*, 1920.²

1. Anticipo qui il testo della relazione presentata al Convegno sul Canone letterario del Novecento italiano organizzato dall'Università della Calabria (11-13 novembre 1999). La parte relativa alle traduzioni s'inquadra nel Programma di ricerca sulle versioni spagnole di opere letterarie italiane, finanziato dal Ministerio de Educación y Cultura (PB98-1237).
2. Franz KAFKA, *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milano: Mondadori, 1970, p. 436 (il titolo *Di Notte* con cui vi figura è editoriale).

Il pezzo qui riportato non è un frammento, ma un racconto compiuto. In esso troviamo alcuni tratti caratteristici della letteratura d'avanguardia: l'assenza di cornice e di elementi orientativi in senso realistico; il passaggio *per saltus* da sensazioni vagamente simboliche a correlati oggettivi (sprofondare nella notte = abbassare la testa); il contrasto fra l'impersonalità universale dei referenti («uomini», «case», «terra fredda», «cielo freddo») e la catalogazione minuziosa di un mondo cosificato; la scarna assolutezza del linguaggio e il meteorico allargarsi del discorso alla dimensione metafisica; lo straniamento schizofrenico dell'io=tu ridotto a voce monologante; il finale aperto ma tautologicamente chiuso sulla vuota esistenza.

Questo mondo claustrofobico esposto all'intemperie cosmica, questo «deserto» illusoriamente «solido» dove la *routine* appare quale massimo enigma, non può non rinviare all'esperienza collettiva della città moderna con le sue masse anonime burocraticamente organizzate alla sopravvivenza. E lo sgomento ci coglie mentre intuiamo che in quest'ultima spiaggia ci siamo pure noi, ma soprattutto che a descriverla basta un breve racconto, quasi un aforisma. Velocità e catastrofe si alleano inestricabilmente agli esordi del Novecento letterario.

Crisi della letteratura e letteratura della crisi sono, infatti, due facce inseparabili di una stessa moneta. Lo capirono bene gli esponenti più lucidi delle prime avanguardie quando sottolinearono il rapporto fra l'adeguamento avveniristico alla mutevole struttura del reale e la transitorietà mortuaria dei canoni (non è un caso che l'acrobata e il salto mortale siano diventati simboli dell'artista moderno). Basterà ricordare la tesi enunciata nel 1909 da Gómez de la Serna sulla permanente decostruzione dei manifesti poetici («Las proclamas [...] Deben ser el último acto de la tierra, el signo decisivo y extremo de su extinción [...] La proclama debe ser efímera»),³ riformulata come teoria dell'umorismo vent'anni dopo: «El humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final».⁴

Nel corso del secolo la letteratura occidentale si è misurata con questa precoce consapevolezza del proprio carattere postumo ed effimero. Ciò ha finito per darle un'impronta metaletteraria come tratto distintivo comune alle più svariate scuole; se una differenza emerge sotto le molte poetiche del Novecento, essa è semmai il diverso atteggiamento assunto di fronte alla crisi: l'autoc elebrazione consolatoria o il distacco iconoclasta. Vista nell'insieme, però, la parabola segna una riduzione progressiva di tensione che dopo gli anni Sessanta annuncia l'attuale omologia fra trasgressione dei codici e conformistico *remake* in un sistema economico cinicamente volto a convertire i propri truc-

3. Cfr. Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «El concepto de la nueva literatura», *Prometeo*, VI (aprile 1909), ora in *Obras completas. «Prometeo» I. Escritos de juventud (1905-1913)*, a cura di Ioana ZLOTESCU e José-Carlos MAINER, Barcellona, Círculo de Lectores, 1996, p. 295.
4. Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, t. XXVIII, 1930, p. 348.

chi in ideologia estetica. L' «effetto Kafka» tuttavia permane sottilmente mimetizzato.

Comunque sia, il processo non è stato né lineare né fatale bensì legato alle vicissitudini storiche della società capitalistica, che dopo aver prodotto due guerre mondiali intramezzate da una rivoluzione mancata, ha esportato a tutto il pianeta il proprio modello creando un «villaggio globale» dove coesistono la comunicazione telematica e l'analfabetismo strutturale; il neoliberalismo selvaggio e l'unificazione appiattente della cultura.

Per seguire questo tracciato in due paesi a sviluppo ritardato quali l'Italia e la Spagna, occorre, dunque, tener presente l'interagire fra l'internazionalizzazione dei linguaggi e le tradizioni nazionali chiedendosi non solo se le opere che varcarono i confini lo fecero in funzione del loro carattere universale o della loro rappresentatività periferica, ma se nell'uno e nell'altro caso svolsero un ruolo progressivo o regressivo e se il loro impatto venne accolto da una «comunità di lettura» storicamente rilevante.

Tale il campo di intrecci su cui scorre questa breve panoramica della ricezione della letteratura italiana in Spagna che, oltre a venir mediata da modelli internazionali, presenta importanti dissimmetrie nella mobile mappa dei rispettivi riassetamenti canonici. Innanzitutto la maggiore propensione nel caso italiano al policentrismo dispersivo delle correnti (spesso con personalità isolate di spicco), seguito da canonizzazioni retroattive di carattere militante (Gozzano, Tozzi, Svevo, Gadda); per contro, il prevalere in Spagna di raggruppamenti egemonici di lunga durata, ora sotto specie di etichette generazionali miranti a camuffare le diversità interne (generazione del '98, generazione del '27), ora come frutto di condizionamenti politici (dittatura e resistenza democratica) sfasati nel tempo rispetto ai loro equivalenti italiani.

2. L'epoca delle avanguardie

Il nome di Gómez de la Serna citato più sopra, ci riporta a uno dei rari momenti in cui le poetiche elaborate nei due paesi si sono incontrate all'avanguardia, vale a dire nel punto di confluenza fra vocazione internazionale e massima modernità. Mi riferisco alla presentazione del primo manifesto marinettiano sulla rivista *Prometeo* appena due mesi dopo la comparsa su *Le Figaro*, e all'attività teorica e creatrice svolta dal suo traduttore.⁵ Ma, oltre alla ristrettezza elitaria del fenomeno, la base apologetica dell'ideologia futurista sfociò ben presto in una mitografia conservatrice (il ricupero del toro in chiave tecnocratica fu uno

5. «Fundación y Manifiesto del Futurismo», *Prometeo*, VI, aprile 1909, p. 65-73. La stessa rivista pubblicò il manifesto antipassatista rivolto agli Spagnoli («Proclama futurista a los españoles. Escrita expresamente para España», traducción literal de R.[amón] G[ómez] S[erna], *Prometeo*, XX, 1910, p. 519-531), che vide poi la luce in italiano col titolo: «Contro la Spagna passatista», nel volume *I manifesti del Futurismo*, Edizioni Lacerba, 1914 e l'anno dopo con titolo diverso («Proclama futurista agli Spagnuoli») nel libro *Guerra sola igiene del mondo*, recando significative varianti.

degli ircocervi risultanti dal connubio col fascismo),⁶ mentre l'autore delle *gre-guerías* finì per diluire il suo mordente in un *divertissement* solipsistico. D'al-tronde negli anni dell'avanguardia «prometeica» (1909-1912) lo spazio editoriale spagnolo non disdegnava i romanzi modernisti di Fogazzaro⁷ e spalancava le porte alla seconda ondata dannunziana che, dopo l'*exploit* preziosista di Valle Inclán,⁸ si divaricò in due direzioni opposte: il teatro simbolico apprezzato dalle élites,⁹ e la produzione romanzesca recepita da un pubblico di consu-mo.¹⁰ Sul fronte degli intellettuali più influenti, invece, Unamuno e Ortega si spartivano il campo proponendo un nuovo canone sulla base di due letture opposte del *Chisciotte*: la prima in senso tragico-idealistico alla luce della *Vita è sogno*, la seconda in senso razionalistico alla luce delle avanguardie europee. Una biforcazione che predispose la duplice lettura di Pirandello negli anni Venti,¹¹ dando luogo alla tesi del distacco ironico cervantino in funzione meta-

6. *Spagna veloce e toro futurista*, Milano, Morreale, 1931. Un ampio stralcio del testo venne pubblicato in anteprima sulla *Gaceta Literaria* del 1929 nella versione spagnola approntata da Ernesto Giménez Caballero col titolo «España veloz. Poema en palabra libre» (*Gaceta Literaria*, Madrid, n. 39, 1928, p. 173). Cfr. la recente edizione spagnola a cura di Victoriano Peña, Granada: Comares, 1995.
7. Tempestivamente tradotto fu *Il santo* (1905), cfr. *El Santo*, trad. e introduzione di Ramón María Tenreiro, Madrid s.n., s.a., José Blass y Cía [1908], con successivo commento di Ortega y Gasset («Sobre *El Santo*», in *Obras*, I, Ediciones de la Revista de Occidente, p. 430-438). Ma l'elenco comprese anche: *Pequeño mundo antiguo*, trad. M. R. Blanco-Belmonte, Barcellona, Maucci, 1911; *Pequeño mundo moderno*, (*Novela*), trad. Francisco Javier Godó, Barcellona, Maucci, 1911; *Daniel Cortis (Novela)*, trad. Francisco Javier Godó, Barcellona, Maucci, [1911]; *El Misterio del Poeta (Novela)*, trad. Francisco Javier Godó, Barcellona, Maucci, 1911; *El origen del hombre*, trad. Francisco Javier Godó, Barcellona, Maucci, [1911?]; *Malombra*, trad. Francisco Javier Godó, Barcelona, Maucci, 1912 (altra versione del *Daniele Cortis* venne fatta ancora da Cipriano Rivas Cherif, Madrid: Calpe, 1920).
8. Non è il caso di insistere sul ben noto dannunzianesimo delle *Sonatas*, apparse tra il 1902 e il 1905.
9. *La Gioconda. Tragedia*, trad. Francisco Villaespesa, Madrid, Emilio González, 1906; *La hija de Jorio*, trad. A. Castillo de González, Editorial Habana, 1907; *La llantia de l'odi*, trad. in catalano di Salvador Vilaregut, B. Baxarias, 1908; *La ciudad muerta*, trad. Ricardo Baeza, Madrid, Apolo, 1909; *Sueño de una mañana de primavera*, trad. Ricardo Baeza, Madrid, Impr. de Primitivo Fernández, 1909; *Sueño de un atardecer de otoño. Poema trágico*, trad. Ricardo Baeza, Madrid, s. n., Apolo, Impr. Helénica, 1911; *Sueños de las estaciones*, trad. Ricardo Baeza, ill. di Fontanals, Madrid s.d. [1911]; *La hija de Jorio: Tragedia pastoral en tres actos*, trad. Ricardo Baeza, Madrid: Minerva, 1917.
10. *El placer*, trad. Emilio Reverter Delmas, Barcellona, Maucci, 1900; *El triunfo de la muerte*, trad. Tomás Orts-Ramos, Barcelona, Maucci, 1900; *El inocente*, trad. Augusto Riera, Barcellona, Maucci, 1900; *Las vírgenes de las rocas*, trad. Tomas Orts-Ramos, Barcellona, Maucci, 1900; *El fuego*, trad. Tomás Orts-Ramos, Maucci, 1900; *Episcopo y Cia*, trad. Roberto Robert hijo, Valencia: Prometeo, 1903 (tutte con numerose ristampe nel decennio successivo).
11. Per questo problema, cfr. N. MUÑIZ MUÑIZ, «La linea Cervantes-Pirandello (per una storia dei rapporti fra critica e ideologia)», *Allegoria*, n. 19, 1995, p. 7-25 e EAD., «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna. Le prime traduzioni», *Quaderns d'Italià*, n. 3, 1997, p. 113-148.

letteraria (Ortega e Américo Castro) e a quella dell'omologia con l'idealismo esistenziale di Unamuno ribadita da quest'ultimo nell'articolo «Pirandello y yo».¹²

Se a breve termine prevalse il «casticismo» unamuniano, a lungo andare l'estetica dell'ironia metaletteraria promossa da Ortega agì da argine contro le avanguardie meno usufruibili in senso formalistico. Ne fu un esempio l'ampio spazio dedicato dalla *Revista de Occidente* a Proust e a Valéry (oltre che all'antesignano Mallarmé), di contro alla minor presenza di Joyce e di Kafka (peraltro recensito con riserve)¹³ e alla sottovalutazione di Svevo nonostante la fama accordatagli da Crémieux.¹⁴ Intanto la generazione del '27 recuperava Góngora alla luce del postsimbolismo francese in pacifica coesistenza con il canone del '98 costruito, o piuttosto inventato, attorno alla «preoccupazione per la Spagna»: un'etichetta atta a mascherarne differenze di forma e di fondo che la guerra civile non valse a riportare in luce quando la morte e l'esilio toccò a una parte dei suoi componenti mentre altri prendevano le redini della cultura franchista. Anzi, se l'equivoco del '98 venne riproposto a guerra finita come surrogato dell'«unità spirituale» degli spagnoli, il gruppo del '27 restò vincolato al mito dell'esilio suggerendo un antagonismo congenito fra il potere e la poesia che troppo favorì il pregiudizio già fortemente operante dell'innocenza della lirica. Di qui, aiutando anche la morte di Machado e di Lorca, il perpetuarsi del canone orfico juanramoniano, fissato dal poeta stesso nella sua seconda *Antología* (1932) e convalidato dalla contemporanea silloge di Gerardo Diego¹⁵ che aveva teso un ponte tra decadenti-

12. *La Nación*, Buenos Aires, 15 luglio 1923.

13. A dar notizia del *Proceso* (1925) e del *Castello* (1926) fu Ramón María Tenreiro già traduttore del *Santo* di Fogazzaro; la nota dominante fu la perplessità di fronte a una narrativa che il recensore si ostinava a inquadrare nel naturalismo: «Ambiente y figuras están trazadas con toda nimiedad, según un sistema naturalista que no perdona detalle de psicología o de paisaje, y así llegamos a respirar en la vulgar intimidad de los personajes y a sentirnos rodeados por la lúgubre atmósfera que el autor evoca; pero la idea fundamental, el motivo que mueve aquella máquina, es abstruso y misterioso: hay un tremendo contraste — y no sé si feliz — entre el procedimiento realista y el recóndito y enigmático fundamento ideal» (*Revista de Occidente*, XLVIII, 1927, p. 385-389). Nel 1925 la rivista aveva anticipato la traduzione di un frammento delle *Metamorfosi*; nel 1932 tradusse ancora *Un artista del trapezio*. Ma fu tutto.

14. Tutto si ridusse a una breve presentazione e alla traduzione di *Vino generoso*, entrambe a cura di Juan Chabás, Lettore di Spagnolo incaricato delle cronache letterarie italiane e che prese pure parte all'omaggio solariano. La nota, intitolata «Italo Svevo», insisteva più che altro sul lungo isolamento dello scrittore rotto da Crémieux, attribuendo a quella stessa estemporaneità, la riduzione del suo valore per l'oggi: «En casos como el de Svevo — Pirandello antes — hay siempre el desasosiego de no ser — ya — de su época, y de no pertenecer — todavía — a la nuestra» (*Revista de Occidente*, XVIII, ottobre 1927, p. 205-207 e 251-255).

15. *Poesía española-Antología 1915-1931*. Unamuno, M. Machado, Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Diego, García Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Altolaguirre, Aleixandre, Larrea. *Selección de sus obras publicadas e inéditas por Gerardo Diego*, Madrid: Editorial Signo, 1932; la seconda ed. ampliata (ivi, 1934) ripartiva da Rubén Darío.

simo finisecolare, poesia pura e simbolismo alla Rilke o alla Valéry. Una soluzione volta ad attutire lo scontro con la modernità (Góngora ne fu *pour cause* l'emblema) nella stessa misura in cui garantiva alla generazione in corso lunghi anni di vigenza canonica.

In questa prospettiva va inquadrato l'incontro-scontro fra Montale e Guillén,¹⁶ iniziato nel nome di Valéry con la traduzione montaliana di sei poesie di *Cántico* (1931),¹⁷ e conclusosi nel 1969 — recente ancora la tardiva restituzione dell'omaggio da parte del poeta spagnolo¹⁸ — con il divaricarsi delle strade nell'imminenza di *Satura*.¹⁹ Fra i due poli della parabola stava il graduale distacco del poeta ligure dall'ambigua mistione fra razionalità e simbolismo risalente a Valéry e i colpi di timone impressi successivamente alla propria opera, dapprima nel senso di un classicismo sperimentale diverso da quello eliotiano, poi di una discorsività autoestraniante ed ironica. Un dinamismo che finì per collocarlo in posizione eccentrica rispetto ai contemporanei mentre ne preparava la rivincita sulla lunga durata. Ciò spiega l'opposizione di criteri con cui Montale e Macrì (punta di lancia del filoispanismo ermetico) valutarono la lirica spagnola all'altezza degli anni Cinquanta: il primo liquidandola in tronco a eccezione di Machado,²⁰ il secondo curando la celebre sil-

16. Per questa vicenda, cfr. M. N. MUÑIZ MUÑIZ, «Sul dittico Montale/Guillén», in *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore, con un'appendice su Montale in Spagna*, a cura di N. MUÑIZ e F. AMELLA, Firenze: F. Cesati, 1996, p. 175-190.

17. Come è noto, Montale tradusse sei componimenti da *Cántico* (*Advenimiento, Presagio, Los jardines, Árbol del otoño, Rama del otoño, El cisne*) sulla rivista genovese *Circoli*, n. 1, gennaio-febbraio 1931, p. 55-59.

18. Le versioni di tre pezzi da *Ossi di seppia* e da *La bufera* (*Merigiare* in due diverse versioni, *Portami il girasole, L'anguilla*) apparvero col titolo *Hacia la poesía de Montale* sulla rivista *Letteratura*, a. XXX, XIV nuova serie, n. 79-81, gennaio-giugno 1966, p. 242-244, col titolo *Hacia la poesía de Montale*, e simultaneamente nel volume miscelaneo *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966; poi, con l'aggiunta di due nuovi pezzi (*Scirocco, Forse un mattino*) nella sezione *Variaciones* del volume (*Homenaje*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967).

19. Recensendo *Aire nuestro* di Jorge Guillén (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968), Montale sottolineò implicitamente il contrasto fra la «torrenzialità» dell'ispirazione «iperbolica» e la poetica eleatica da cui partiva. La recensione vide la luce il 22 giugno 1969 col titolo «Il vate castigliano» (ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, Vol. II, p. 2924-25).

20. «Il corso della nuova poesia spagnola, dalla scoperta di Darío fino ai recenti versi espressionistico-surreali di un Hernández, non consente un vero confronto con quanto parallelamente andava svolgendosi in Francia, in Inghilterra, in Germania e persino in Italia. (Diciamo «persino» perché tra le grandi letterature l'italiana è ancora oggi quella che più ha conservato un fondo classico) [...] Così il modernismo spagnolo, per quei suoi sviluppi in cui un floreale gongorismo sembra alternarsi alla maniera scabra e solenne di un san Juan de la Cruz, e la *copla* e la *romance* danno talvolta la mano al versetto alla Whitman, pare spesso a noi giudici lontani l'espressione di una febbre di crescita collettiva che altrove trovò argini più sicuri, espressioni più meditate [...] la fecondità è un carattere del genio iberico; mentre la poesia lirica europea aveva già trovato, in pieno Ottocento, un'orientazione che in Spagna è giunta tardi e di rimbalzo» («Al poeta Juan Ramón Jiménez il premio Nobel per la letteratura», *Corriere della sera*, 26 ottobre 1956; ora nel *Secondo Mestiere*, I, cit., p. 1991-

loge *Poesia spagnola del '900*:²¹ era l'indizio del diaframma aperto fra canone vigente e canone avvenire, ma anche il segno dello sfasamento di tempi fra il Novecento letterario spagnolo e quello italiano, che ostacolò la ricezione del futuro premio Nobel mentre rese più sincrono e accessibile Ungaretti.

Lo dimostrò già la prima scelta di poeti italiani contemporanei tentata in Catalogna (artefice Tomàs Garcés),²² che nel 1935 accomunava Ungaretti, Saba, Pavolini e Capasso prescindendo da Montale, nonostante il curatore avesse avuto in dono la seconda edizione degli *Ossi*. Un criterio dettato anche dalla predilezione della borghesia catalana per modelli rassicuranti in equilibrio fra tradizione e modernità²³ di cui fu macroscopica espressione il movimento del *Noucentisme*, palesemente ispirato a Bontempelli. Ne nacque un classicismo eclettico che rese compatibili il Dante stilnovista, Petrarca, gli idilli di Leopardi, un D'Annunzio a bassa intensità, Pascoli, il crepuscolarismo, la Ronda e il vocianesimo meno inquieto, Ada Negri, il Borgese inattuale di *Rubé* e il Papini di *Sant'Agostino*; Saba, Ungaretti, il metateatro di Pirandello e la satira perbenista di Trilussa. Quanto al romanzo, il tentativo di creare una prosa catalana moderna in assenza di modelli ottocenteschi, favorì, accanto all'interesse per la Deledda e al recupero di Verga, certi esperimenti pionieristici quali la traduzione di un frammento della *Coscienza di Zeno*

1993). «Don Antonio — scriveva nel '59 — non fu un poeta iridescente e in continua trasformazione come Juan Ramón Jiménez (approdato da ultimo a posizioni press'a poco rilkiane) e nemmeno ebbe lo scatto, l'«improvviso», la spinta irrazionale di un Lorca; ma [...] dei tre grandi egli è il più classico, quello in cui un lettore italiano può meglio riconoscersi» («Durrell e Machado», *Corriere della sera*, 24 novembre 1959, cfr. *Il secondo mestiere*, II, cit., p. 2212-2214).

21. Parma, Guanda, 1952; 2ª ed. aumentata, 1961.

22. Essa apparve su *La Revista* di Barcellona, XXI (gennaio-giugno 1935), numero speciale *Catalunya-Itàlia*, p. 152-154, e comprendeva Ungaretti: *Notte di marzo*, da *Sentimento del tempo*; Saba: *Ceneri* da *Parole*; Pavolini: *La fine del mondo*, da *Odor di terra*; Capasso: *Vele* da *Il paese senza tempo*. Per un'informazione completa sul contesto di queste e di altre traduzioni, cfr. Gabriella GAVAGNIN, *La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre (1918-1936)*, tesi di dottorato inedita discussa nel 1998, presso l'Universitat de Barcelona.

23. Josep Carner dirà, in polemica con il *Manifest català futurista* pubblicato da Salvat-Papasseit nel 1920: «Els catalans, avui per avui, no podem ésser avantguardistes en el sentit que això es diu a París. No podem combatre la rutina de l'esfilagarsament, entre altres coses, perquè no tenim rutina [...] Estem en un moment clàssic. Jo no crec que nosaltres siguem ja «els clàssics», però crec que som els precursors immediats [...] d'un ordre nou i perfecte de bellesa» (J. CARNER, «Un paper futurista», *La Veu de Catalunya*, 8 agosto 1920). Difatti, del tutto isolate furono le posizioni filomarinettiane sostenute da Papasseit che comunque non propugnava il paroliberismo bensì il verso libero. La linea nettamente vincente — il cui rappresentante più alto fu in poesia Carles Riba — venne espressa dallo stesso Carner un decennio dopo con parole inequivocabili: «Cal saber far-se perdonar la modernitat per la tradició i la tradició per la modernitat» (1928). Si veda al riguardo Joaquim Molas, *La literatura catalana d'avantguardia 1916-1938*, Barcellona, Bosch, 1983. Per le sorti del futurismo in Catalogna, cfr. Anna M. SALUDES, «Il futurismo in Catalogna», in *Dettagli*, numero unico (1976), p. 48-49 e il *Dossier Marinetti* a cura di Ricard MAS, Universitat de Barcelona / Istituto Italiano di Cultura di Barcellona, 1994.

(1928)²⁴ e quella degli *Indifferenti* di Moravia (1932):²⁵ due campioni incentrati sulla crisi moderna della famiglia borghese (il frammento sveviano verté non a caso sulla morte del padre), ma rimasti senza seguito²⁶ a causa del colpo militare franchista e della successiva repressione.

3. Tra riumanizzazione dell'arte e Neorealismo

La ripresa dell'attività culturale nel dopoguerra vide una forte asincronia tra la stasi della Spagna soffocata dalla censura, dalla miseria e dall'esilio, e i fermenti innovativi che agitavano gli intellettuali italiani a ridosso della Liberazione. Al di là delle circostanze politiche, il canone europeo aveva comunque subito alcuni importanti cambiamenti nel periodo prebellico: da un lato, l'insinuarsi di soluzioni intermedie fra avanguardia e tradizione;²⁷ dall'altro, la ripresa del

24. Italo Svevo, «*La Coscienza di Zeno*. Novel·la. Fragment», *La Revista*, XIII (luglio-settembre 1928), p. 107-110 (la traduzione fu di Agustí Escalasans).

25. *Els Indiferents*, trad. Miquel Llor, Barcellona, Proa, 1932. Tuttavia né in questo né in altri casi si può parlare di una posizione monolitica del mondo letterario catalano, come dimostra la stroncatura del romanzo moraviano da parte di Juan Ramón Masoliver (allora residente a Genova), il quale ne condannò la trascuratezza stilistica contrapponendogli Tozzi, Mario Puccini e Salvotti. Che Masoliver traducesse in seguito Cavalcanti e Gadda alla luce di Pound e di Joyce, indica quanto quella sua posizione fosse dettata da un'istanza formalistica incentrata sul linguaggio.

26. Tra i progetti abortiti — come rileva Gabriella Gavagnin nella Tesi sopra menzionata —, la traduzione dei romanzi di Svevo e di Pirandello. Così Agustí Escalasans scriveva nel 1930: «Aquest matí he llegit la darrera obra de Luigi Pirandello: *Uno, nessuno e centomila*. Admirable. Quina traça! Pirandello és el cerebralista més hàbil del nostre temps. Mentre la llegia, pensava en Italo Svevo, i, sobretot, en la *Coscienza di Zeno* [...] Què esperen els editors catalans per a traduir Svevo i Pirandello?» (A. ESCALASANS, «Diari sense dies (fragments)», *La Revista*, XVI, luglio-dicembre 1930, p. 61). Dal canto suo Miquel Llor annunciava nelle stesse date la sua intenzione di «oferir al català la versió d'algunes obres d'Italo Svevo, per tal com ja és hora que aquest autor faci costat a les altres grans figures de la literatura moderna que Catalunya comença a incorporar-se» (M. LLOR, «Una conversa amb la vídua d'Italo Svevo», *Mirador*, II, 61, 27 març 1930, p. 4).

27. Si pensi alla rivista *Hora de España* (Valencia, gennaio 1936-ottobre 1938), attorno alla quale si riunirono poeti come Cernuda, Alberti, Altolaguirre o lo stesso Machado, e che, credendosi alle porte di una rivoluzione vincente, reagì contro la «disumanizzazione» dell'arte pur senza rinunciare al mito dell'innocenza della lirica: «Es cursiosa que se haya censurado tanto aquel común afán hacia una poesía española bien enlazada con nuestra tradición clásica, de forma precisa y lenguaje exacto; era natural reacción frente a la descomposición modernista, que todavía ocupaba a los supervivientes de una generación española contemporánea de la guerra europea y cuya única figura en conclusión es Ramón Gómez de la Serna. La posición definida en la obra *La deshumanización del arte*, como propia del artista moderno ha servido como piedra arrojada contra todos estos poetas para tacharlos de inhumanos [...] // Y no se crea que estas líneas las traza un optimista de la poesía que pudiéramos llamar bendita [...] Quien este escribe no olvidará nunca la lectura de *Stello*, de Vigny, en la edición original que el azar llevó a sus manos, durante las dramáticas noches madrileñas del pasado invierno [...] En el pecho se debatían la convicción inquebrantable de la eterna hostilidad hacia el poeta en cualquier régimen político, y la adhesión, también inquebrantable, del poeta que en este trance español le ha tocado vivir a la causa popular» (LUIS CERNUDA, *Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales*); «La generación que

genere romanzesco di contro alla rarefatta essenzialità della lirica. A partire da queste premesse i giovani scrittori italiani sperimentarono nuove soluzioni narrative ispirate a modelli americani (e di rimbalzo a Verga), che incisero pure sulla poesia modificandone dall'interno il codice ermetico o mettendolo in crisi.

Non è il caso di approfondire gli ibridismi e le contraddizioni sottostanti al «neorealismo» di Pavese e di Vittorini (tra cui la presenza di una forte istanza simbolica ed esistenziale che riduceva lo scarto fra prosa e liricità); ciò che interessa qui è evidenziare lo sfasamento esistente tra quella svolta e lo spirito stagnante dell'editoria spagnola, che negli anni Quaranta e Cinquanta faceva passare soltanto tre tipi di prodotti italiani: un primo strato di scrittori ufficializzati dal regime fascista o canonizzati dal Nobel (D'Annunzio, Bontempelli, Deledda, Pirandello, Malaparte e Papini a grandi dosi). Un secondo strato di figure meno note (filtrate soprattutto dalla casa Janés), ascrivibili al cattolicesimo tormentato²⁸ o alla narrativa colta d'intrattenimento (il Tozzi di *Tre croci*, Panzini, Cicognani, Piovene, Silone, il Berto del *Cielo è rosso*, Orio Vergani, Festa Campanile, il Palazzeschi delle *Sorelle Materassi*, il Cecchi di *America amara*, il Moravia delle *Ambizioni sbagliate*, Soldati e Dino Buzzati). Infine, il settore dedicato alla narrativa di consumo (Guareschi, Piti-grilli, Scerbanenco, Lucio D'Ambra, Alba De Céspedes, Carolina Invernizio), assai diversificato rispetto al monomodello daveroniano invalso negli anni Trenta.

Certo, la realtà era più sfumata di quanto non lasciasse trasparire il commercio editoriale: alcune riviste specializzate — *Insula* in particolar modo — aprirono le porte alle novità straniere come correttivo alla mediocrità autarchica (tale il senso dei saggi su Montale e su Ungaretti apparsi alla fine degli anni Quaranta);²⁹ mentre l'egemonia del '27 operante dall'esilio si contaminò con

hoy lucha en las trincheras ha presentado ya hace tiempo este gran día de transformación. Ha pesado mucho sobre nosotros el hundimiento, psicológico más que material, que fue para la vida española nuestra gran derrota del «98». Toda la España pintoresca y compleja del siglo XIX se conmovió con este golpe. Y la España europea que luego quería amanecer era más triste aún. Luego vino la España de la Dictadura, la del vanguardismo en arte, la España fría; pero dentro de ella, en los años de mi adolescencia, se incubaba la España que hoy presentimos muy cerca. La España de la gran batalla con las sombras. La España que lucha por un porvenir mejor que fue su pasado, un porvenir claro y ardiente» (Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *Apuntes sobre el genio español*); «todo lo que tiene de triste el deshumanizar lo humano, lo tiene de alegre, de sano, desmaquinizar la máquina» (Lorenzo VARELA, *Contra viento y marea*). Gli scritti si trovano in *Hora de España*, VI, giugno 1937, p. 64-71). Varrà anche la pena di ricordare il periodico catalano *Mirador*, che — su un piano più informativo che militante — mantenne una dignitosa posizione di resistenza.

28. *Fede e bellezza* di Tommaseo vi trovò anche posto (trad. Luis Horno, Zaragoza: Cronos, 1944).

29. José María ALONSO GAMO, «La poesía de Eugenio Montale», *Cuadernos de Literatura*, IV, n. 10-12, luglio-dicembre 1948, p. 3-56; ID., «Eugenio Montale», *Escorial*, t. XX, dicembre 1949, p. 959-9776; ID., «Poética de Ungaretti», *Cuadernos de Literatura*, luglio-dicembre 1950, p. 168-185. Più sporadici, invece, gli interventi apparsi su *Insula*. Cfr. Miquel EDO - M. N. MUÑIZ, «Montale in Spagna», in *Strategie di Montale, poeta tradotto e traduttore*, op. cit., p. 259-302.

altre tendenze locali che aggiunsero significative varianti al canone di Jiménez, un canone già notevolmente mosso dalla triade Guillén-Salinas-Cernuda. Né mancò in campo narrativo un abile compromesso fra spinte all'aggiornamento e corritività alla cultura franchista, specialmente per quel che riguarda i romanzi di Cela (*La familia de Pascual Duarte* apparso nel 1942; *La colmena* nel 1951), che ridussero il modello di Dos Passos in chiave cattolico-sentimentale.

Queste inquietudini latenti acquistarono maggior rilievo verso la fine degli anni Cinquanta quando la generazione nata dopo la guerra si accinse al ricambio culturale. Ne fu emblematica figura il poeta ed editore barcellonese Carlos Barral, che impresse alla casa ereditata dal padre un'impronta esterofila particolarmente aperta all'avanguardia italiana (mentori Einaudi e Feltrinelli). Senonché la svolta coincise con il confuso passaggio dal neorealismo allo sperimentalismo e le distinzioni furono ancora meno percepibili per l'accavallarsi di modelli nell'urgente bisogno di recuperare il ritardo accumulato. Si capisce così che *La coscienza di Zeno*³⁰ venisse accostata senza distinzioni alla *Pietra lunare* di Landolfi e alla *Spiaggia* di Pavese (i tre titoli italiani con cui esordì la «Biblioteca Breve» di Seix Barral tra il 1956 e il 1958) o che *Il Gattopardo* (tratto celermente dalla casa Noguer nel 1959) creasse il miraggio di un prodotto innovativo molto più a lungo che in Italia.³¹

Nell'ambito della lirica, il «miracolo italiano» agì in due direzioni diverse: da un lato quale stimolo alla riflessione discorsiva sulla realtà, mischiando critica sociale e pessimismo esistenziale (fu il caso di poeti barcellonesi influenzati da Pavese quali José Agustín Goytisolo, la cui traduzione parziale di *Lavorare stanca* uscì nel 1962 precedendo di poco altra scelta di poesie di Quasimodo;³² Gabriel Ferrater, seguace di Robert Graves e Lowell;³³ l'elio-

30. Il volume, tradotto da Miguel Angel Velloso, apparve nel 1956 recando nel risvolto di copertina i punti programmatici della collezione «Biblioteca Breve», tra cui: «Facilitar al público de lengua española el acceso a autores extranjeros que no han podido hacerse lugar en series literarias comprometidas con el gusto mayoritario», seguendo «el criterio de una minoría interesada».

31. Del gusto che dettò l'inclusione nel canone del romanzo di Lampedusa, fu indizio l'ambigua recensione alla *Coscienza di Zeno* — giudicata attuale solo in quanto pre-joyciana — edita da Seix Barral: «Por los años veintes el lector veía en la obra de Svevo [...] la novedad psicoanalítica, que ahora tiene mediocre interés. En cambio al releer hoy este libro, vemos en él un buen trabajo novelístico, concienzudo y serio. El conocimiento de Italo Svevo es necesario para dominar el panorama de la novelística moderna. Svevo es uno de los novelistas que caracterizan el género en un gran momento, cuando la novela hace su último esfuerzo de verdadera transcendencia para renovarse, con Proust y Joyce, al lado de los cuales figura Italo Svevo. Pero Svevo es menos «nuevo», más clásico, más en el modo de la novelística del siglo XIX. Por eso mismo, leído hoy, resulta Svevo más moderno, más actual que Proust y que Joyce, cuyas obras —y sobre todo la del último, particularmente el *Ulises*— violentan la tendencia, la exasperan» (F. S., «La conciencia de Zeno», *Índice*, Madrid, giugno 1956, p. 23).

32. Entrambe editate a Santander presso la casa Isla de los Ratones, rispettivamente con il titolo *Veinte poemas* (1962) e *Veinticinco poemas* (1963).

33. Varrà la pena di riportare una dichiarazione autobiografica dello stesso poeta, rilasciata verso il 1969: «el que m'interessava de Graves [era] la seva precisió en el retrat de les situacions morals, sobretot a la poesia d'amor... Doncs bé, la meva intenció principal era —fa six

tiano Carlos Barral; e in molta minor misura Jaime Gil de Biedma, che preferì il binomio Auden-Cernuda). Dall'altro, come ritorno alla tradizione attraverso la linea postermetica; una formula che permise di gettare insieme il bambino (le avanguardie storiche) e l'acqua sporca (l'isolamento comunicativo) restaurando la funzione consolatrice del poeta. Ne fu esempio paradigmatico la prima grande antologia spagnola della poesia contemporanea italiana, curata da Vintila Horia nel 1959,³⁴ dove Campana figurava a capostipite del Novecento, seguito in rigoroso ordine di nascita da Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Bartolini, Solmi, Grande, Betocchi, Quasimodo, Gallo, Gatto, Sinigalli, Penna, Pavese, Luzi, Sereni, Antonia Pozzi, Fiorentino, Parronchi, Guidacci, Nardini. Un procedimento estraneo alle correnti³⁵ che mirava a sottolineare la compattezza del gruppo sotto la parola d'ordine del ritorno all'umanesimo. Che la linea Ungaretti-Betocchi-Luzi fosse il modello sotterraneo di tale canone, lo dimostra non solo la traduzione del *Dolore* approntata l'anno prima dallo stesso Horia,³⁶ ma l'antitesi istituita nel saggio introduttivo fra la sublimazione cristiana del tragico e la via settentrionale alla disperazione moderna cui rimaneva agganciato un solitario Montale («El autor de *Ossi di seppia* [...] contempla un mundo sin significación, vacío [...] evidentemente influido más por los poetas ingleses del periodo que precede a T. S. Eliot, que por los tormentos interiores del hombre italiano. Un tiempo sin esperanza vive en esta poesía, que en algo recuerda las novelas de Kafka», p. 29). Basterà riportare a tale riguardo il seguente campionario di giudizi:

Ninguna poesía, como la italiana, ha permanecido fiel, hasta en los momentos en que cualquiera tenía derecho a desesparar de los hombres, al sufrir indivi-

anys que no escric poesia, la vaig escriure quasi tota del 1958 al 1963— la meva intenció era sobretot de crear una poesia tant interessant com la prosa, com la novel·la: de recollir en la meva poesia el màxim nombre d'observacions morals, observacions sobre la conducta dels homes, de les dones. Més tard vaig descobrir que era la mateixa cosa que intentava fer Pavese quan escrivia *Lavorare stanca* —el 42, o el 41»; cfr. G. FERRATER *Cartes a l'Helena i residu de material dispersos*, a cura de Joan FERRATÉ e José Manuel MARTOS, Barcelona, Empúries, 1995, p. 140. Nella stessa intervista, Ferrater contrapponeva il binomio Pavese-Montale a quello Ungaretti-Quasimodo, relegando Saba tra i minori: «D'entre els moderns m'agraden Pavese i Montale. Ungaretti no m'agrada gens [...] Ha fet poemes ridículs: *M'illumino d'immenso* [...] Jo crec que Ungaretti no té cap sentit, i quan el té m'excita els nervis [...] —ho diré de manera indirecta, però crec que serà la millor per fer-me entendre— perquè m'excita els nervis la poesia espanyola del segle XVII. No [el gongorisme], el terror catòlic. Hi trobo això mateix, a Ungaretti [...] No m'agrada gens Quasimodo. Jo penso que la poesia ha de tenir, per damunt de tot, sentit comú... Potser no l'he llegit prou bé. De tota manera, els meus poetes italians contemporanis són Montale i Pavese. Saba no em desagrada, però no em sembla un gran poeta» (*ibid.*, p. 140-141).

34. *Poesía italiana contemporánea*, con traduzioni di Jesús López Pacheco, Madrid: Guadarrama, 1959.

35. Il criterio di maggiore o minor consacrazione poteva invece desumersi in base al numero di poesie tradotte, che davano il primato a Saba, Ungaretti, Montale, tra i più vecchi; e a Betocchi, Quasimodo, Pavese, Luzi, tra i più recenti.

36. Giuseppe UNGARETTI, *El dolor*, Madrid: Escelicer, 1958.

dual, a la persona humana embestida por la furia anónima de la catástrofe, sea ella una guerra u otra cosa. El hombre, con todos sus abismos de dolor y de amor, ha sido siempre el tema principal de esta poesía y Ungaretti siguió en la huella tradicional (p. 24).

Es evidente que la literatura italiana de hoy, aun si la podemos tachar de petrarquista en su afán mínimo hacia las cosas pasajeras, en su retorno a un eterno realismo, típico del genio italiano, es evidente que esta literatura se reveló como la mejor forma de expresión del hombre contemporáneo [...] Montale no logró nunca liberarse, y esto le coloca en una posición algo excéntrica en el marco de la poesía italiana de hoy, propensa hacia la clásica búsqueda del hombre y de una posible definición (p. 29-30).

A medida que se acerca al hombre, Quasimodo descubre la dimensión metafísica de las cosas y se aleja de su mismo pasado, sin perder por esto el encanto de su lenguaje y sin abandonar los límites de su clasicismo. La soledad y aquel miedo a las cosas que los antiguos llamaban «el terror de Pan», desaparecen de sus versos y, junto con esto, se esfuma la llave esotérica que los críticos llamaron «hermetismo» y que fue el último disfraz del mito en la poesía italiana. Sólo Montale le permaneció fiel, sin quererlo, encerrado en una tradición personal más fuerte que el deseo de abandonarla (p. 34).

Quizás sea Betocchi el poeta representativo de la nueva Italia, popular y cristiana, tal como la habían soñado los románticos y como el futurismo no la ha sabido realizar (p. 37).

Montale, cristiano, hubiera descubierto la misma paz que, en la poesía de Luzi, no ha sido elegida por el poeta, sino impuesta. (p. 39).

Ningún poeta católico italiano, como sucede en otros países, es poeta por ser católico, sino católico por ser poeta. (p. 45).

Poche operazioni come questa rivelano le ragioni ideologiche di una scelta;³⁷ pochi casi più chiari dell'equivoca confusione fra canone italiano ed eterno classicismo risalente alla *querelle* ottocentesca fra gli «antichi» e i «moderni».

Si ripresenterà sotto forma più sfumata nell'antologia coetanea di Tomàs Garcés,³⁸ che confondeva i territori del tardoromanticismo e del postermetismo creando una penombra in cui Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo potevano convivere in base a una precisa scelta tematica. Il criterio seguito mirava infatti a far prevalere l'armonia della forma sulle disarmonie del reale insinuandovi un intimismo elegiaco di ascendenza leopardiana che in diversa misura ciascuno autorizzava. Si capisce così l'antica ammirazione del curatore

37. Si aggiunga l'attacco sferrato dallo stesso Horia contro il Neorealismo italiano nel 1955: «El realismo americano tenía por lo menos la excusa de evitar cualquier influencia política [...] Pero el neorealismo, igual que el realismo socialista, siguen el destino histórico del marxismo-leninismo: a medida que destruyen "los prejuicios y las supersticiones" del mundo burgués, contribuyen a crear una nueva mitología» (Vintila HORIA, «El Neorealismo es un idealismo...», *Índice*, Madrid, aprile 1955, p. 3).

38. Cfr. Tomàs GARCÉS, «Cinc poetes italians», Barcellona, *Quaderns de Poesia*, 1961, p. 7 (la Premessa è datata 1959).

per il «patetisme» classico di Saba (capace di «evadir-se sense renunciar a les seves rels clavades en terra»), nonché la predilezione per *Sentimento del tempo* in contrasto con l'apprezzamento meramente formale per gli *Ossi* («treball pacient d'orfebre»), e, infine, la funzione di suggello assegnata nella Premessa a Cardarelli:

[...] el Cardarelli de «La Ronda», que llegien per primera vegada en la «Antologia» de Papini i Pancrazi [...] ens apareix potser, més que cap altre poeta italià modern, con l'hereu punyent de Leopardi. La soledat, la misantropia, no desfan mai en ell l'elegància, ni apaguen el dring de cristall del seu vers.

Ben diverso fu invece l'impatto italiano sulla narrativa, che alla fine degli anni Cinquanta interpretò la riumanizzazione dell'arte in termini di realismo sociale e di impegno politico. Pavese fu qui il modello indiscusso per la capacità di esprimere la coesistenza tra miseria del sottosviluppo e inurbamento industriale vissuta dalla Spagna di allora; una situazione in cui i primi sintomi dell'alienazione moderna si confondevano con l'asfissiante grigiore della dittatura e con la povertà delle risorse. Di qui la mistione con altri modelli (Kafka, il romanzo esistenzialista, Faulkner) atti a rappresentare quel senso di vago malessere insieme all'impotenza dell'intellettuale e alla denuncia dello sfruttamento. Fu il caso — per attenerci a pochi esempi emblematici — di Rafael Sánchez Ferlosio (*El Jarama*, 1956), Ignacio Aldecoa (*Gran sol*, 1957), Jesús Fernández Santos (*Cabeza rapada*, 1958), Juan Goytisolo (la trilogia *El circo*, 1957; *Fiestas*, 1958; *La resaca*, 1958), Luis Goytisolo (*Las afueras*, 1959) o Juan García Hortelano (*Nuevas amistades*, 1959): una messe di scrittori le cui scelte stilistiche sono state così definite da José-Carlos Mainer:

Algo une a todos: la estética de lo implícito, la intensidad con que la mirada debe reemplazar a la descripción intencionada, la voluntad de que un relato aparentemente plano y mate camufle los términos de una poderosa alegoría interior. Se piensa automáticamente en Cesare Pavese, a pesar de que Fernández Santos declaró haberlo leído después de haber escrito sus dos primeros libros. Tiene razón, pero hay un montón de cosas que remiten los cuentos de *Cabeza rapada* a la modalidad que el italiano llamó, con frase feliz, *imagine-racconto*: la sensibilidad para crear un clima físico, la capacidad para cargar de sentido un diálogo banal, la potenciación del gesto humano, el endiablado arte de la elipsis y del final abierto o interrumpido.³⁹

39. José-Carlos MAINER, *De postguerra (1951-1990)*, Barcellona, Crítica: 1994, p. 49.

4. Dalla svolta degli anni Sessanta al boom del «Made in Italy»

La stagione passò, però, rapidamente e quell'estetica (accostabile al «Gruppo 47» in Germania, al «Neorealismo» in Italia e ai «Giovani arrabbiati» in Inghilterra) venne liquidata senza riguardi sotto la spinta del nuovo codice fenomenologico e strutturalista che invertì la prospettiva sostituendo al realismo sociale la disarticolazione soggettiva del racconto, la neoretorica e il fantastico.

Il prestigio crescente della cultura italiana durante tutti gli anni Sessanta e Settanta non fu estraneo a questo ricambio di codici, anche se, come nel periodo anteriore, l'ondata generò soluzioni ambivalenti. Della crisi di passaggio fu primo indizio il convegno internazionale sul Romanzo tenuto a Formentor (1959), che vide gli scrittori spagnoli arroccarsi sul realismo sociale mentre in Francia trionfava il *nouveau roman* e in Italia Calvino segnava le distanze da Pavese. Il cambiamento apparve invece pienamente riconoscibile a metà degli anni Sessanta quando i saggi semiologici di Barthes (*Mythologies*) e di Eco (*Diario minimo* e *Opera aperta*) offrirono al lettore spagnolo un concentrato della nuova epistemologia. Il paese del «miracolo economico» sembrò allora contendere alla Francia l'egemonia culturale mostrandosi (secondo parole di Jesús López Pacheco nella premessa a *Diario minimo*) come «una de las encrucijadas fundamentales de nuestra época, y de un modo especial para España». ⁴⁰ Vero è che il dislivello prospettico non permise di capire subito fino a che punto Pavese, Moravia, Pratolini, Carlo Levi, Piovene o lo stesso Calvino (per citare i nomi che Pacheco cita) fossero estranei al nuovo canone fenomenologico, ma il discrimine, segnato a tambur battente dal «Gruppo 63», ebbe ben presto un riflesso sulle lettere spagnole quando si avvertirono certi cambiamenti di fondo nella poesia dei più giovani. Della novità diede conto Josep Maria Castellet nell'antologia *Nueve Novísimos poetas* (Seix Barral, 1968) che, oltre al titolo, riprese dai *Novísimi* einaudiani l'idea del trapasso di linguaggi successivo alla civiltà dell'immagine e dei *mass media*. Tuttavia, come lo stesso curatore riconosceva, mancò una coscienza teorica di gruppo («rotura senza dibattito» fu la definizione datane nella premessa) e le tendenze apparvero subito biforcute in *seniors* e *coqueluches* cioè nella disgiuntiva fra mimesi critica dell'alienazione (Manuel Vázquez Montalbán) e sperimentalismo linguistico con fini estetici (Pere Gimferrer). Anzi, gli anni successivi dimostrarono come la seconda opzione prevalesse sulla prima e fino a che punto i modelli operanti nei più fossero Pound, Saint-John Perse, Yeats o Wallace Stevens, oltre ai surrealisti francesi e a certi poeti latinoamericani (Octavio Paz e Lezama Lima soprattutto): un canone a cavallo tra sperimentalismo linguistico, orfismo, metapoesia e neobarocco. Vi fece da *pendant*, in narrativa, il *pastiche* ispirato a Joyce e a Faulkner che emblematicamente incarnò *Volverás a Región* di Juan Benet (1970), il romanzo più influente del decennio successivo insieme ai prodotti del *boom* latinoamericano.

40. Premessa a *Diario mínimo*, Barcellona: Seix Barral, 1964, p. 22. *Obra abierta*, uscì pure nei tipi di Barral nel 1966, mentre *Apocalittici e Integrati* venne tradotto da Lumen nel 1968.

Il progetto di un'alleanza editoriale d'avanguardia promosso da Barral⁴¹ era intanto fallito, e al suo posto prendeva piede il modello americano dell'omologia fra letteratura di élite e di consumo mentre la Spagna franchista si modernizzava a vista d'occhio per adeguarsi alle esigenze economiche padronali. Ne fu puntuale specchio il mercato delle traduzioni invalso negli anni Sessanta, dove l'offerta di titoli italiani s'infoltì suggerendo la scambiabilità dei prodotti sotto la comune etichetta del «raffinamento di massa»: furono i romanzi oggettivi di Moravia e di Cassola, quelli intimistici della Morante e di Bassani, i racconti fantastici di Buzzati e di Calvino (*Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, voltati in catalano rispettivamente nel 1965 e nel 1967), il diario saggistico di Carlo Levi; e poi ancora formule miste di varia fattura (Testori, Tobino, etc.). Anche Seix Barral si adeguò a questa pluralità onniaccogliente pubblicando accanto a Gadda (1965) e a Volponi (*Memoriale*, tradotto nel '64), gli ultimi prodotti del realismo sociale (Pratolini, Mastronardi, Vittorini, il Pasolini di *Mamma Roma*), e una schiera di narratori raggrupabili in base al minimo comun denominatore della buona qualità: Pomilio, Piovene, Quarantotti Gambini, Flaiano, Arpino, Bassani, Cassola, Oreste Del Buono.

Le cose non mutarono nei due decenni successivi salvo un ulteriore incremento degli editori e dell'offerta; anzi, il *made in Italy* divenne garanzia di successo favorendo l'accoglienza indiscriminata di novità fresche di stampa, di *reprint* collaudati e di aggiornamenti tardivi. Così, negli anni Settanta entrarono da una stessa porta Arbasino, Malerba, Salvatore Satta e l'ultimo Dessì (*Paese d'ombre*), Saviane, Prisco, Tumiatei, Tomizza e Sciascia, mentre Pavese si accostava a Moravia passando a editori di più largo consumo e Calvino si consolidava come scrittore «in serie». Negli anni Ottanta la transizione postfranchista coincise con l'euforia commerciale milanese; sicché la valanga del *made in Italy* (libri, design, moda) divenne un vero e proprio *boom*: l'importazione di titoli *au jour le jour* si mischiò ai recuperi tardivi del decennio precedente, la narrativa di consumo sembrò una cosa sola con gli esperimenti della Neoavanguardia e si lessero in concordia disorde Balestrini, Bevilacqua, Brancati, Bufalino, Busi, Calasso, Celati, Consolo, Cordelli, De Carlo, Del Giudice, Duranti, Eco, Natalia Ginzburg, Primo Levi, Lodi, Lodoli, Manganelli, Morazzoni, Morselli, Pazzi, Pontiggia, Tomizza, Tabucchi, Tondelli o Dario Fo. Vero è che sotto l'afflusso delle novità scorrevano certe linee di forza (Calvino e Scia-

41. Tale progetto ruotava attorno all'istituzione di un premio europeo di qualità accordato dai principali editori in dibattito pubblico: «los grandes editores europeos trabajando coordinadamente establecerían prácticamente un monopolio de información literaria con un caudal de crítica, gracias al debate, muy superior a la suma de los comités de lectura de todos ellos. El premio así constituido serviría realmente de vehículo de comunicación entre minorías lectoras de todos los países y pondría en circulación en el ámbito internacional nombres de escritores en pleno proceso de producción, en la etapa de madurez creativa, ahora encerrados en los límites de cada literatura local o nacional y pendientes de los avatares de la casualidad o del éxito» (Carlos BARRAL, *Los años sin excusa. Memorias II* [1977], Madrid: Alianza, 1982, p. 232-233).

scia accennavano a una spartizione di campi fra impegno e «leggerezza») e certe correnti centrifughe (una notevole ripresa di Pirandello; certo interesse per lo Svevo anteriore alla *Coscienza*, prescelto dalla scrittrice Carmen Martín Gaité insieme a Natalia Ginzburg e Primo Levi, come modello introspettivo aperto al male dell'umana condizione; oppure il composito allegorismo di Pasolini, portato alla ribalta dalla morte violenta). Ma l'assenza di dibattito critico e di presentazioni militanti non permise di ricondurre quel magma a un canone qualsiasi e, anzi, nel campo dei classici recenti si accatastarono i nomi di Moravia, Pavese e Lampedusa; in quello dei «minori» e dei *juniors* prevalse l'imbarazzo della scelta: Calvino, Sciascia, Bassani, Morante, Cassola, Arpino, Carlo Levi, Landolfi, Malerba, Soldati, Silone. Nella confusione generale riemersero persino alcune vecchie glorie (D'Annunzio, Bontempelli, Deledda, Papini, Malaparte), entrò senza né pena né gloria qualche irregolare del passato (D'Arzo, Savinio, Fenoglio), e fece capolino la memoria sbiadita dei neorealisti (Pratolini in catalano, Zavattini tradotto da Sánchez Ferlosio, Vittorini).

Fra le poche eccezioni alla regola ci fu la ricezione creatrice di Sciascia da parte di Manuel Vázquez Montalbán che vide nel giallo e nell'inchiesta storica, non solo una formula narrativa da applicare, ma anche una poetica implicita adatta alle nuove condizioni del capitalismo neodemocratico (la letteratura come svelamento del doppio linguaggio del potere; il presente storico come inquisizione e labirinto kafkiano aperto all'indagine di un antieroe disincantato ma tenace). Nel complesso, però, la dispersione delle prospettive prevalse e il solo elemento catalizzatore fu un'immagine da *marketing* dietro la quale stava la mitografia del paradiso economico come spettacolo estetico in equilibrio fra produttività e leggerezza, fra modernità ed eterna tradizione del bello: il *made in Italy* vi calzava come un guanto. Basterà ricordare l'*Elogio de los italianos* apparso nell'88 sulla rivista *El Urogallo* dove leggiamo: «Ellos, los italianos, llevan aún en la sangre eso que sus antepasados ofrecieron al resto de la humanidad. Son hijos de los Médicis y de la calle, han aprendido (desde que el mundo es mundo) que las formas son el principio y la esencia de las cosas [...] Es el verdadero sentido del tiempo que pasa para permanecer» (*El Urogallo*, marzo-aprile 1988: numero speciale dedicato alla *Literatura Italiana de hoy*).

Quanto alle antologie della lirica composte in quei due decenni, esse mostrano il prevalere di un canone antisperimentale che rispecchiava il riflusso delle poetiche spagnole in seguito alla diaspora dei «Novísimos». Così, due anni dopo aver tradotto Pasolini e Sanguineti (1975), Antonio Colinas approntava una silloge di poeti contemporanei italiani⁴² proponendo l'«emocionado intimismo» di Cardarelli come modello atemporale paragonabile a Juan Ramón Jiménez, mentre scagliava le sue pietre contro il realismo sociale e i tecnicismi d'avanguardia:

La sensibilidad a que en este volumen hemos querido hacer referencia tiene sus raíces en Cardarelli [...] Cardarelli puede suponer en los comienzos de siglo, en la poesía italiana [...] lo que Juan Ramón en la nuestra. Zarandeados y un tanto confundidos por los vanguardismos que a su lado estallaban, no por ello se sentían ensordecidos [...] En Cardarelli vuelve a recuperarse aquella emoción que sólo un siglo antes encontramos en Leopardi.

Sin entrar en comparaciones, es evidente esa nueva vuelta a la pureza de los sentimientos, a la impetuosa emoción, que sólo un hilo de sabia razón contiene. La pirueta, el juego estético, la aberrante ilustración o la engañosa ética del prosaísmo caen una vez más a manos del sentimiento sin aderezos, del mensaje directo [...] Sólo el aluvión realista provocado por la segunda Guerra ha podido sacar a los poetas del cauce de una atmósfera trascendida superior. Es por ello por lo que no tenemos por menos que recoger obras como las de Pasolini o Sanguineti. El primero (claramente fiel a la mejor tradición) nos muestra las llagas y las miserias de una época que busca sus valores intemporales en el pueblo. El segundo cierra un nuevo ciclo y nos lleva otra vez al riesgo, al periplo y a la mueca de los futuristas. Es esta razón cíclica la que sin escrúpulos ni segundas intenciones nos permite ignorar aquí a Marinetti y recoger, sin embargo, al autor de *Triperuno*.

Yo diría que dos son las características y constantes que aparecen en los poetas de este periodo: de un lado y con más o menos rigor, la profunda experiencia de las dos grandes guerras; del otro la preciosa permanencia, velada a veces, de la Italia del pasado, de la eterna Italia con sus mitos y su sabiduría, delicada e intacta transparencia como el buen aire florentino, del que los artistas italianos (por más manotazos que dé la realidad) no se pueden desprender.⁴³

Alla fine degli anni Ottanta il poeta catalano Narcís Comadira aggiorna la linea crepuscolare di Garcés con un nuovo oculato compromesso fra discorsività meditativa e concezione catartica della poesia (o se vogliamo fra «realitat» e «creció», per usare le sue stesse parole). La scelta andò quindi a Gozzano, Govoni, Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Penna, Pavese, Luzi, Bassani, Fortini, Pasolini, Spaziani,⁴⁴ escludendo a ragion veduta avanguardie e distinzioni di corrente: «he volgut antologar la modernitat precisa. Amb les seves preparacions crepusculars i decadentistes. Però amb cap de les seves dissolucions neoavantguardistes ni postmodernes. Els *Novissimi* en queden fora [...] No m'entretindrè ara en perioditzacions ni en definicions de moviments [...] El que m'ha interessat de donar és la presència de la poesia en cadascuna de les aventures individuals de cada poeta: aquest continu fluir, semblant i a vegades contradictori, de creació i realitat».⁴⁵

43. L'elenco dei poeti inclusi comprendeva, nell'ordine: Campana, Montale, Saba, Quasimodo, Pasolini, Cardarelli, Ungaretti, Pavese, Sanguineti. Ed è significativo che Montale vi apparisse in posizione più arretrata rispetto a Cardarelli e Ungaretti.

44. *Poesia italiana contemporanea*, Barcellona, Edicions 62, 1990.

45. *Presentació*, p. 6-7.

Quando, infine, si volle dar conto della stretta contemporaneità,⁴⁶ si dichiarò conclusa l'era dell'«alchimia linguistica» capeggiata dal Gruppo 63, e si sottolineò il libero subentrare di una indefinibile «pluralidad de tendencias».

5. Decantazione del canone o Biblioteca di Babele?

Nei primi anni Novanta il canone postermetico venne collaudato con significative varianti. L'operazione più seria in tale senso la costituì la raccolta della lirica italiana contemporanea approntata da Ángel Crespo,⁴⁷ un poeta che dall'esperienza iconoclasta del «postismo» era passato alla tradizione di Jiménez correggendone lievemente la «purezza» con l'apporto del realismo di Dante (non è un caso se tradusse la *Commedia* tra il 1973 e il 1977).⁴⁸

Fra le novità più rilevanti della scelta, vi fu il recupero del vocianesimo più inquieto (in particolare di Sbarbaro) e la preferenza data a Montale rispetto a un Ungaretti alquanto ridimensionato;⁴⁹ ma nell'insieme prevalsero gli elementi di continuità: l'esclusione della neoavanguardia e degli ultimi esperimenti, l'immutato prestigio di Quasimodo,⁵⁰ la conciliazione degli opposti con relativo smussamento degli scarti (il realismo e il simbolismo; il plurilinguismo sperimentale e l'equilibrio classico). Di qui il catalogo trasversale di nomi (Marinetti, Folgore, Soffici, Sbarbaro, Rebora, Campana, Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Luzi, Sereni, Pavese), teso a far coesistere correnti e poetiche diverse anteriori alla svolta degli anni Sessanta.

Questo cauto incuneare nel canone spagnolo del '27 la linea «impura» del realismo italiano più compatibile con il simbolismo, si confermerà per altre vie. Un test rivelatore in tale senso lo costituiscono i libri di singoli poeti tra-

46. Così l'antologia di Carlo Frabetti, *Catorce poetas italianos contemporáneos* (Sant Cugat del Val·lès, Los Libros de la Frontera, 1988), comprendente: Caproni, Bigongiari, Luzi, Zanzotto, Spaziani, Pagliarani, Rosselli, Sanguineti, Doplicher, Piersanti, Bellezza, Conte, De Angelis, Magrelli.

47. *Poetas italianos contemporáneos*, Barcellona: Círculo de Lectores, 1994.

48. Barcellona, Seix Barral, 1973-1977. Si aggiunga la monografia *Conocer Dante y su obra* (Barcelona: Dopesa, 1979), recentemente ristampata (*Dante y su obra*, Barcellona, El Acanalado, 1999).

49. «A veces el sentido de la forma es lo único que queda en las poesías de Ungaretti, lo que no es poco, pues se trata de una forma muchas veces ambigua y sugerente —significativa— de por sí [...] Montale es el verdadero asombro poético ante la realidad y, en especial ante la vida concebida como *iter*». Sono osservazioni consegnate al diario nel corso della lettura del volume *Poesia italiana del Novecento* a cura di Edoardo SANGUINETI; cfr. Ángel CRESPO, *Los trabajos del espíritu*, Barcellona: Seix Barral, 1999, diario edito a cura di Pilar GÓMEZ BEDATE, p. 350-351.

50. «Creo que Sanguineti se excede cuando dice que lo mejor de Quasimodo son sus traducciones de los líricos griegos [...] Yo no puedo olvidar la sensación que me produjeron sus versos, hace ya muchos años. Quasimodo afirmó en mí la tendencia a no rebajar la calidad poética cuando tratase temas civiles o políticos» (*Los trabajos del espíritu*, cit., p. 351).

dotti nel corso di mezzo secolo:⁵¹ La tavola di presenze e di assenze disposta per decenni e nome del beneficiario (cfr. schema), segna, infatti, alcune linee di tendenza quanto mai eloquenti: 1) il progressivo affermarsi di Montale a scapito di Ungaretti nell'ultimo scorcio del secolo; 2) la prodigiosa continuità di Quasimodo e la sostanziale, seppure circoscritta, tenuta di Pavese e di Paso-

51. Ecco un elenco dettagliato di traduzioni per autore secondo un ordine di precedenza in base alla data di traduzione dei rispettivi libri: Giuseppe UNGARETTI (*El dolor*, trad. Vintila Horia, Madrid, Escelicer, 1958; *Vida de un hombre*, trad. di Giovanni Cantieri, Esplugues, Plaza&Janés, 1974; *L'alegria*, trad. catalana di Jordi Soteras, Barcellona, Mall, 1985; *Sentiment del temps*, trad. catalana di Lluís Calderer, Barcellona, Edicions 62, 1989); Salvatore QUASIMODO (*Obra poética*, trad. catalana a cura di Josep M. Bordas, Barcelona, Selecta, 1961; *Veinticinco poemas*, trad. e commento di José Agustín Goytisoló, Santander, La Isla de los Ratones, 1963; *El poema el polític i altres assaigs*, trad. catalana a cura di Loreto Busquets, Barçelllona, Llibres de Sinera, 1968; *Poemas*, Barcelona, Plaza&Janés, 1964; *Debe y Haber*, a cura di Milagros Arizmendi, Madrid, Narcea, 1974; *Y enseguida anochece* [*Ed è subito sera*], trad. di Carlos Frabetti, Madrid, Orbis, 1985; *Poesías completas. 1920-1965*, trad. di Antonio Colinas, Granada, Comares, 1991); Antonia POZZI (*Treinta poemas*, traduzione di Mario Roldán, Madrid, Rialp, 1961, poi Esplugas, Plaza&Janés, 1973); Cesare PAVESE (*Veinticinco poemas*, trad. José Agustín Goytisoló, Santander, La Isla de los Ratones, 1961, poi come *Antología poética*, Plaza Janés, 1971, 1985; *Poemes (Antología poética)*, trad. catalana di Josep Roca Bellester, Barcelona, Bromera 1986; *Poesía*, trad. Carles José Solsona, Barcellona, Taifa, José Batlló Editor, 1986; *La teva terra*, trad. catalana di Francesc Parcerisas, Barcellona, Edicions 62, 1988); Mario LUZI (*Poemas*, trad. Elisa Aragonés, Santander, La Isla de los Ratones, 1962; *Antología de poemas (1932-1998)*, trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara, Madrid, Huerga&Fierro, 1999); Eugenio MONTALE (*Huesos de sepiá* in versione di Ferrer Lerín, Madrid, Alberto Corazón, 1973; *Fuera de Casa*, trad. Enrique Molina Campos, Barcelona, Argos Vergara, 1976; *Auto de fe*, trad. Enrique Molina Campos, ivi, 1977; *Eugenio Montale*, trad. e studio introduttivo a cura di Joaquín Arce, Madrid, Júcar, 1982; *Huesos de sepiá y otros poemas*, trad. Carlo Fabretti, Barcellona, Orbis, 1983; *Les Ocasions 1928-1939*, trad. catalana di Núria Garcia e Salvador Moreno, Valencia, Consorci d'Editors Valencians (Gregal Poesia), 1987; *Ossos de sípia*, trad. catalana di Joan Navarro e Octavi Monsonís revisione di Giuseppe Grilli, ivi, 1988; *Mediterráneas*, trad. Esther Morillas, Valencia, 1991; *Diario póstumo*, trad. Angels Cabré, Barcelona, La Rosa Cúbica, 1999); Pier Paolo PASOLINI (*Las cenizas de Gramsci*, trad. Antonio Colinas, Madrid, Alberto Corazón, 1975, poi Visor 1985; *Transhumanar y organizar*, trad. Angel Sánchez Gijón, Madrid, Visor, 1981; *Poesía en forma de rosa*, trad. Juan Méndez Borra, Madrid, Visor 1983); Edoardo SANGUINETI (*Wirrwarr*, trad. Antonio Colinas, Madrid, Visor, 1975); Umberto SABA (*Paraules i últimes coses*, trad. catalana di Miquel Desclot, Barcellona, Empúries, 1985; *Ernesto*, trad. catalana di Rossend Arqués, Barcelona, 1987; ID. trad. di Francisco Amella, Barcellona, Ultramar, 1990); Vincenzo CARDARELLI (*A la deriva. Selecció de poemes*, trad. catalana di Miquel Desclot, Edicions 62, 1982); Dino CAMPANA (*Cantos órficos*, trad. di J. Carlos Gentile Vitale, Zaragoza, Olifante, 1984); Valerio MAGRELLI (*Ora serata retinae*, trad. Carmen Romero, Madrid, Visor, 1988); Umberto PIERSANTI (*El tiempo diferente* a cura di Carlo Frabetti, Posfazione di Alejandro Duque Amusco, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Los Libros de la Frontera, 1989); Alfredo GIULIANI (*Versos y noversos*, trad. José Muñoz, Murcia, 1991); Sandro PENNA (*Poesía*, a cura di Pablo Luis Ávila, Madrid, Visor, 1992). Dallo schema elaborato più sotto abbiamo escluso i casi singolari di Pozzi e di Giuliani perché si tratta di traduzioni di servizio con scarsa circolazione e quindi non rispondenti a una «comunità di lettura» significativa.

lini⁵² di contro all'occasionalità dei *Novissimi*; 3) il recupero canonico di alcuni poeti risalenti a epoche anteriori, ascrivibili al simbolismo e al classicismo (o formale o realista): Saba e Cardarelli in Catalogna, Campana e Penna nel resto della Spagna; 4) la maggiore selettività negli anni Novanta di contro all'afflusso indiscriminato del decennio precedente, e il prevalere alla fine del percorso di un canone contraddistinto da quello che potremmo chiamare «classicismo post simbolista moderno»: Montale-Saba-Quasimodo-Penna-Luzi.⁵³

Anni 50	Anni 60	Anni 70	Anni 80	Anni 90
				Campana
				Cardarelli
Ungaretti			Ungaretti	Ungaretti
			Saba	Saba
		Montale	Montale	Montale
	Quasimodo	Quasimodo	Quasimodo	Quasimodo
	Pavese	Pavese	Pavese	
	Luzi			Luzi
		Pasolini	Pasolini	Penna
		Sanguineti		
			Magrelli	
			Piersanti	

Gli scarsi bilanci storici tentati in sede critica, confermano peraltro che il processo di sedimentazione del canone lirico non corrispose ai tempi della narrativa e che, anzi, nel suo complesso la letteratura italiana del Novecento andò perdendo consistenza e compattezza dopo la stagione del Neorealismo. Così nel 1964 la provvisorietà del canone romanzesco venne sottolineata da Salvador Clotas in un panorama della *Literatura italiana actual* («es imposible redu-

52. Il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* ebbe un impatto soprattutto sui poeti di sinistra interessati a Lorca (Luis García Montero in particolare) che vi vedevano rispecchiato il proprio conflitto tra l'istanza collettiva «politicamente corretta» e l'elemento irrazionale e individualmente intrasferibile.

53. Significativi anche in tale senso i numeri monografici editi dalla rivista *Hora de Poesía* tra il 1978 e il 1994, che indicano certe stratificazioni del canone nel suo progressivo sedimentarsi: Quasimodo, Luzi, Ungaretti (n. 2, 7 e 10 rispettivamente); i poeti di «Stilb»: Doplicher, Piersanti, Fontanella (n. 31); i «Novissimi» Sanguineti, Giuliani, Porta, Pagliarani, Balestrini (n. 63/64); Pavese (n. 85-87 fra i «poeti suicidi»); infine un inventario di ricapitolazione all'altezza degli anni Novanta: Sbarbaro, Rebora, Vigolo, Saba, Sereni, Bertolucci, Caproni, Penna, Spaziani, Sanguineti, Bettini, Marcoaldi; più uno spazio a parte per Pasolini (protagonista di un «Dossier») e l'inclusione di Montale in qualità di teorico della poesia (n. 91-93 dedicato alla *Poesia italiana*).

cir a un carácter común el campo de batalla de la novela italiana»);⁵⁴ e un decennio dopo José María Valverde⁵⁵ si mostrò assai deciso nel preferire a Ungaretti e ai Novissimi la disperazione tonalmente «contenuta» di Montale (un poeta «con mayor riqueza y lirismo, a veces casi clásico»);⁵⁶ ma apparve più perplesso rispetto alla narrativa, che definiva in controtipo come «la más interesante de Europa, aunque en tono menor»: un giudizio restrittivo giustificato per il limitarsi del modello alla misura breve (maestri il Moravia anteriore alla *Noia*, Bassani, il primo Calvino e «por encima de todos Pavese»), e per l'incapacità (tolto il *Gattopardo*) di costruire un grande romanzo europeo. Svevo appariva un Joyce mancato per eccesso di «grigiore», Gadda uno scrittore dialettale limitato a esercizi di «stile»; Pirandello un fenomeno storicamente superato, promosso all'olimpico dei classici solo in qualità di drammaturgo.

Se un canone è rimasto, esso non riguarda modelli efficaci, bensì nomi sedimentati nella memoria del lettore comune. Tra essi, alla fine del percorso, ritornò con forza Pirandello, si affermarono Calvino e Sciascia, rimase saldamente impiantato Lampedusa, ma non trovarono posto né Gadda né Svevo.⁵⁷

Né è un caso che l'ultimo scorcio del secolo abbia visto mancare le visioni d'insieme nonostante l'afflusso delle traduzioni e la velocità degli scambi informativi. Nuove ragioni, però, intervennero nell'afasia, oltre agli sfasamenti di prospettiva. Se l'esterofilia antifranchista aveva assegnato a Pavese un ruolo d'avanguardia che in Italia si accordava solo alla linea Pirandello-Svevo-Gadda, il babelico mescolarsi delle carte divenne poi un'ideologia letteraria condivisa dai due paesi. Anzi, gli scarti cronologici fra produzione e ricezione o il livellamento acritico imposto dal mercato editoriale, finirono per coincidere con il gusto postmoderno per la equivalenza dei codici: al successo di Calvino e di Sciascia subentrò quello di Tabucchi (incomparabilmente più noto di Manegani); poi seguì il *boom* della Tamaro e di Baricco e il salto (specie per Baricco) non si avvertì molto perché il terreno era già stato preparato dall'«effetto Eco». A pensarci bene, Calvino aveva anche contribuito alla cosa proclamando (maestro Borges) la leggerezza dell'io-lettore in un mondo di carta dove i contrari si equivalgono (ironia e serietà, «misura» e «dismisura», classicità e

54. Appendice aggiunta alla traduzione spagnola del *Disegno della letteratura italiana* di Sapegno (*Historia de la Literatura Italiana*, Barcellona: Labor, 1964, traduzione di Joan Petit).

55. «Literatura italiana contemporánea», in AA.VV., *Historia de la Literatura Universal*, Barcellona: Planeta, 1973, p. 328-340 [p. 331].

56. Che il concentrarsi del canone lirico italiano su Montale come esponente di un classicismo moderno e cosmopolita fosse un fatto generalizzato, lo prova a fortiori l'antologia *Poetes del segle XX* apparsa a Barcellona nel 1984 (Edicions del Mall, a cura di Lluís CALDERER, Jaime GIL DE BIEDMA, Josep JUNYENT, Alfred SARGATAL e Enric SULLÀ). In essa Montale figurava accanto a Carles Riba, Eliot, Guillén e Rilke, e lo si presentava come «ple de reminiscències clàssiques», capace di trovare «la veu de l'home contemporani» senza rinunciare all'umanesimo e alla «struttura» (J. JUNYENT, p. 37-48, *passim*).

57. Tale, ad esempio, il risultato di un'inchiesta promossa dal supplemento letterario del quotidiano *El Mundo* nel 1999.

avanguardia; letteratura per adulti e per ragazzi). Entrare in questo terreno richiederebbe lunghe pagine, ma non sarà irrilevante sottolineare un fatto curioso: che lo scrittore italiano più internazionale del secondo Novecento sia diventato precisamente Calvino, e non già in qualità di narratore bensì di *maître à lire* «per il prossimo millennio». La Biblioteca di Babele, però è arrivata tardi in un mondo dove la letteratura viene trattata dagli scrittori stessi come un castello di sabbia. Leopardi, Pirandello e Kafka, che l'avevano previsto, continuano proprio per questo a inquietarci.