

Postfazione

Il volume che il lettore ha fra le mani è il medesimo che consacrò definitivamente Rosa Romojaró tra i poeti della Spagna democratica, negli ultimi anni Ottanta del secolo scorso. Con l'opera *Agua de luna* (1986), l'Autrice aveva già apportato al ricco mosaico poetico di quegli anni una tessera contenente tutto il fulgore di una tradizione classica rivisitata con competenza, con somma cura e senza note stridenti. La sua opera di ispanista e la sua specializzazione (poesia dei *Siglos de Oro*¹) sicuramente avevano a che vedere con l'importanza data a quella tradizione – ma forse sarebbe più esatto affermare che quest'ultima determinava il suo profilo scientifico di ispanista.

La ciudad fronteriza confermava scelte chiare già operate in *Agua de luna*: l'elaborazione del linguaggio poetico in entrambe le raccolte riprendeva ciò che Fernando Lázaro Carreter², negli stessi anni, definiva «la conven-

¹ Sono chiamati così i secoli XVI e XVII, periodo classico della letteratura spagnola, che in ambito poetico vede una straordinaria concentrazione di grandi poeti, da Garcilaso de la Vega a Fray Luis de León, da Juan de la Cruz a Herrera, da Góngora a Quevedo, per citare solo i sommi.

² Direttore della Real Academia Española, linguista e ispanista. Il suo lavoro intorno alle nuove teorie sul linguaggio ha rinnovato il panorama critico ispanico in contemporanea alla fioritura poetica dell'ultimo quarto del secolo scorso.

zione specifica dell'arte» quando difendeva la libertà del poeta riguardo alla lingua comune e alle regole dell'idioma condiviso: libertà sull'uso del metro, della varietà strofica, della densità di aggettivazione, e, in ultima istanza, libertà nell'uso di un linguaggio poetico che può giungere agli estremi, e cioè che può essere «remoto ed ermetico».

L'attenzione di Rosa Romojaro alle regole della convenzione non è passata inosservata alla critica spagnola: Miguel García-Posada, nella sua famosa Antologia *La nueva poesía*, includeva la Nostra nel gruppo dei Neopuristi, con poeti come il canario Andrés Sánchez Robaina e l'andaluso Justo Navarro. L'adesione a un «neobarocchismo transitato attraverso la tradizione di Mallarmé»³ si ritrova, nell'opinione di García-Posada, nei due primi libri della Romojaro, sebbene la maturità di *La ciudad fronteriza* concentri e depuri processi già presenti in *Agua de luna*.

Se in questo primo libro la rivisitazione attualizzatrice del mito classico aveva ancora bisogno della *fabula* – dalla quale era stato abolito tutto ciò che era essenziale, risparmiando soltanto certi elementi spaziali, come la luce, o le figure, decadute a simulacri di se stesse – *La ciudad fronteriza* prescinde della materia classica (ma non del tutto, a uno sguardo attento), mentre riconferma i dati a cui il soggetto poetico perveniva nel primo libro: solitudine, isolamento, spoliazione.

³ Miguel García Posada (ed.). *Poesía española. 10. La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona, Crítica, 1996, p. 57.

La frontiera è vista come segno della perdita di identità, come confine di un territorio che è temporale piuttosto che spaziale, di un territorio senza nome dove staziona un soggetto poetico tenuto sempre a distanza grazie all'uso della terza persona, alternato a quello impersonale della seconda. Un soggetto poetico dedito alla gestione della propria vocazione scrittoria e preda di una solitudine che trova un alveo confortante soltanto nella "forma", modellatrice della sua avventura umana: in ultima analisi, soltanto nel rigore delle forme strofiche (versi bianchi di arte maggiore strutturati in terzine, in quartine, in coppie a rima baciata con numerosi *enjambements* – soavi, abrutti, perfino interstrofici –).

La presenza di un soggetto "personale" è fondamentale in tutta la raccolta: è il perno intorno al quale ruota la struttura del libro, il dato che assicura una rarefatta epicità a questa poesia. Infatti, da *Transverberación* – la prima composizione, dove avviene un trafiggimento a morte, ricaduta all'interno del testo del fulcro della letteratura mistico/teresiana classica – fino a *Folio atlántico* – che, alla fine del poemario, indica una rotta verso altri mari, e quindi segnala l'uscita del soggetto dallo scenario eroico dove è avvenuta l'azione – la raccolta poetica è disposta in numerose scene dove agisce una coscienza e dove si colgono i riverberi di un'identità frantumata e come volatilizzata dopo un trauma sistematicamente invocato e nascosto.

Intorno a questa azione principale, sono raffigurate altre scene che completano il panorama arricchendo i contorni dell'affresco con azioni secondarie, che potrebbero essere

viste anche quali episodi spurii di quella identità in dissoluzione. Immagini provenienti dal cinema noir, riferimenti ai giochi d'azzardo, *flash* che rivelano paesaggi bellici e postbellici o dei bassifondi del contrabbando, aiutano a creare il clima di mistero che avvolge la raccolta poetica⁴.

Una divisione quadripartita scandisce i capitoli del rivolgimento di quell'io: ognuno di essi si apre all'insegna di citazioni di scrittori moderni (tranne in un caso); tali citazioni accompagnano le fasi dell'adeguamento del soggetto poetico a una realtà frammentaria, caparbiamente riemergente dopo la catastrofe.

Valéry, Greene, Borges sono le autorità che offrono conforto a quel soggetto nella fase del rinvenimento dopo il colpo che è stato inferto, momento difficile eppure pieno del dinamismo di una coscienza vigile fra identità e alterità, fra tempo straniante e risistemazione; l'orizzonte di questa azione è gravido dei segni significanti della natura (la luce, le nuvole, il mare, la pineta, il fiume, le piante, il vento) e in questo ambiente i processi della psiche sono identificati e tradotti in metafore di un mondo geologico e mineralizzato. Dal primo all'ultimo componimento acquistano un sinistro protagonismo etereo, o fin troppo materiale, armi bianche e da fuoco che si accaniscono contro il corpo colpendolo, ferendolo e perfino riducendolo in fin di vita; siano raggi celesti (*Transverberación, Tahur*), siano

⁴ Cfr. Rosa Romojaro intervistata da Isabel P. Montalbán: *Rosa Romojaro: la intuición de una carta escondida*, «Mediterráneo», 29 aprile 1990, pp. 12-13.

armi militaresche (*Campaña, Aliados*), siano pugnali (*Crónica*), stalattite (*Tregua*) o sottili aghi (*Reina*), gli strumenti della violenza provocano a volte scene surreali, fuggacemente daliniane, mentre in altre fungono da simboli che fanno riemergere l'aggressione subita, oggettivandola, favorendone l'assimilazione.

Baudelaire presiede in solitario la seconda fase all'insegna del «pomposo regno dell'estate». Qui l'attività creativa del poeta (*Rehén*) o la rievocazione dei ricordi attraverso la musica (*Mesías*) o la volontà di assumere il già accaduto ineluttabile (*Estaciones*) sono incorniciati da un clima fisico – e logico – riassunto nell'ambientazione del caldo ferragostano (*Estaciones, Mesías, Filtro, Fundido en blanco...*) o degli effetti di luce dei primi giorni autunnali (*Doble fondo*). Ma qui la presa di distanza dalle cose e dai fondali, necessaria al soggetto per ricollocarsi nuovamente nel mondo, è mediata da specchi, macchine fotografiche, processi tecnologici quali i ciclorami che offrono alla vista scene molto terse e nude tradotte sulla pagina in forma di *haiku*, come distillati di una realtà frantumata (*Cicloramas*). A sua volta, la fotografia – ricorso ideale per la distanziamento – serve a restituire dignità a relitti umani, ad acque morte, in un gioco metamorfico volto alla valorizzazione, suggerendo al linguaggio materiali per la costruzione metaforica. Qualche volta lo strumento fotografico fissa e immortalava una terra di nessuno, un limite fra mare e terra (*Doble fondo*): un modo di raddoppiare le immagini spaziali prima che siano tradotte in linguaggio, per contare su di una memoria simbolica e visiva della

frontiera, prima di conferirle la forma definitiva con le parole⁵.

Una citazione di Peter Hanke introduce la terza fase in cui, in una fredda atmosfera autunnale, si accentua la ripresa vitale della persona poetica: i cinque sensi accorrono in suo aiuto procurando brevi pause di benessere, ma cagionando anche sobbalzi, notizie inquietanti relative al reale, nell'ostinato lavoro interiore che caratterizza la rinascita: ora il tatto (*Conjetura, El sueño*), ora l'udito (*Homeopatía, La moneda menuda del miedo*), ora l'olfatto (*Error*) e sempre la vista si avvicendano nell'obbligare il soggetto a intensificare il rapporto sensorio con la realtà provocando spesso fughe, ritorni, ripiegamenti, fallimenti, ma anche accettazione dell'estraneità, della lontananza da sé. L'indagine, la penetrazione verso territori interiori risulta ancora un compito rischioso, nel caso, dal profondo, emergesse materiale magmatico senza forma e senza qualità. La fuga s'impone, allora, come unico gesto razionale e ragionevole (*Riesgo*).

Citazioni di Cicerone e Bosworth riassumono il senso dell'ultimo capitolo: antologia di quelli che lo precedono contiene però un riconoscimento cosciente e sereno della sconfitta già avvenuta (*Los ojos del vencido*) e un'accetta-

⁵ Enrique Baena nella presentazione di un anticipo del libro (Ed. di Ángel Caffarena, Málaga, Nuevos Cuadernos de María Cristina, 1987) definiva le parole di *La ciudad fronteriza* «marcas de una frontera inasible».

zione del crepuscolare futuro (*Folio atlántico*). I riferimenti alla città di frontiera, dispersi lungo tutto il poemario, si concentrano ora sul suo parlato (*Marienbad*), ultima traduzione della fisicità del *limes* in linguaggio.

Il ricordo arriva a questa linea come un film al rallentatore, lasciando tracce sensibili – un profumo, un luccichio (*Sahumerio*).

La maggiore lunghezza di *Folio atlántico* e gli ampi ritmi delle strofe di cinque versi liberi fanno di questo componimento un appropriato finale “un poco maestoso” della raccolta: al soggetto poetico, che certifica la sua uscita di scena, non resta altro che la registrazione del proprio svuotamento per mano di altri e una dedica finale allo spazio identificato dall’inizio come la materializzazione della linea di frontiera:

Ai moli della città: i moli immemori

E, in effetti, sono loro che danno identità all’ambiente dove si è svolto il dramma: un ambiente dominato da una artificiosità soffocante e squallida che spesso irrompe e s’intreccia alle sensazioni del soggetto. In qualche episodio, come in *Partida*, la dimensione urbana di un’avventura muliebri si orna dei segni di un’industrializzazione decrepita: qui sono il ruotare ferruginoso, le pulegge; in altre composizioni, l’arsenale, il fosfeno, il gres, il neon, l’elio, i visori, ancora le pulegge, i carri armati ossidati, le dighe, i cavi. Tale caotico universo artificiale si sovrappone alla natura bella del mare, la allontana e la annienta, trascinando con sé il soggetto (*Riesgo*), o imprigiona la città

in un'ambientazione moderna del sogno come morte anticipata (*El sueño*), oppure offre materiali topici dai suoi bassifondi quali metafore al servizio dell'attività sognante della persona (*Duermevela*), o ripropone, nell'atmosfera noir, il *leitmotiv* della partenza, dell'emigrazione (*Error*).

Tale paesaggio ben si adatta alla condizione del soggetto poetico, la traduce e la rappresenta; probabilmente la determina, ma non riesce a esaurire completamente la volontà di vita di quest'ultimo: è infatti l'io poetico che trionfa, abbandonando la scena dopo essere sopravvissuto a stento lungo i quattro movimenti di questo canzoniere dell'assenza.

Encarnación Sánchez García

INDICE

5	Appunti su una cronologia poetica
16	Transverberación
17	Transverberazione
18	Tahúr
19	Biscazziere
20	Identidad
21	Identità
22	Campaña
23	Campagna
24	Tregua
25	Tregua
26	Instantánea
27	Istantanea
28	Aliados
29	Alleati
30	Crónica
31	Cronaca
32	Tránsito
33	Transito
34	Reina
35	Regina
38	Rehén
39	Ostaggio
40	Mesías

41	Messia
42	Cicloramas
43	Ciclorami
48	Estaciones
49	Stagioni
50	Doble fondo
51	Doppio fondo
54	Conjetura
55	Congettura
56	Partida
57	Partenza
58	Halo de fondo
59	Alone di fondo
60	Viena 212 (Cosas que matan)
61	Vienna 212 (Cose che uccidono)
62	El desconocido
63	Lo sconosciuto
64	Delitos comunes
65	Delitti comuni
66	Homeopatía
67	Omeopatia
68	Error
69	Errore
70	Duermevela
71	Dormiveglia
72	Ejecución
73	Esecuzione
74	El sueño
75	Il sogno
76	La moneda menuda del miedo

77	La moneta minuta della paura
78	Riesgo
79	Rischio
82	Marienbad
83	Marienbad
84	Sahumerio
85	Suffumigio
86	Los ojos del vencido
87	Gli occhi del vinto
88	Conjuras
89	Congiure
90	Folio atlántico
91	Foglio atlantico
97	Postfazione