

D. Castaldo, A. Gargano, F. Gherardi, I. Grasso
M. Rosso, G. Schiano, A.C. Scotto di Carlo

«Y si a mudarme a dar un paso pruebo»

Discontinuità, intermittenze e durate
nella poesia spagnola della modernità

a cura di

A. Gargano e G. Schiano



Edizioni ETS

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Filologia Moderna
Salvatore Battaglia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.*

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674208-7

INDICE

INTRODUZIONE [di <i>Antonio Gargano</i>]	VII
ANTONIO GARGANO «A chi diratti antico esempi lascia». La poesia di Garcilaso tra omaggio e sfida dei modelli	1
DARIA CASTALDO Nuovi modelli per la <i>nueva poesía</i> : il <i>De Raptu Proserpinae</i> nella <i>fábula</i> gongorina	23
FLAVIA GHERARDI «Si docta Musa de servil opresión mi plectro excusa». Villamediana e il toro argonauta	47
MARIA ROSSO Jovellanos e Meléndez Valdés nel crocevia poetico del Settecento	71
ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO Lanzar <i>Poesías</i> (1907) a los bárbaros. L'esordio poetico di Miguel de Unamuno	103
GENNARO SCHIANO Le prime <i>greguerías</i> ramoniane, o della transizione	129
IDA GRASSO Il <i>Diario de un poeta recién casado</i> e il superamento dell'estetica modernista	151
INDICE DEI NOMI	179
PROFILI BIO-BIBLIOGRAFICI DEGLI AUTORI	185

INTRODUZIONE
di *Antonio Gargano*

Tra genere e codice

La citazione a cui nel titolo si sono raccomandati gli autori del libro che il lettore ha tra le mani, è tratta da un noto sonetto di Garcilaso de la Vega, dove, insieme alla topica immagine dell'aspro cammino, assolve al compito di descrivere la sofferta condizione del poeta in preda all'alienazione causata dalla passione amorosa:

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado.

L'uso che se ne è fatto, noncurante dell'originario contesto, ha inteso riportare l'endecasillabo nell'ambito di un diverso significato attinente alla sfera propriamente poetica, nella quale la produzione del geniale toledano mosse più di un passo nella direzione di un radicale rinnovamento della lirica spagnola, senza alcun tentennamento o ripensamento, se non l'inevitabile gradualità con cui si realizzò il processo di emancipazione dai superati modelli tardo medievali; un processo graduale, pur se condotto a tappe forzate, di cui è buon esempio, del resto, il menzionato sonetto: un tentativo ben riuscito d'ibridazione, che combina la «*raíz hispánica*», risalente ad Ausiàs March, e la «*asimilación del arte nuevo*», segnata dall'iniziazione petrarchista, per riprendere i titoli di due capitoli del magistrale libro che Rafael Lapesa dedicò al poeta, la cui produzione marcò – sia detto in estrema sintesi – una radicale discontinuità nei confronti della tradizione, conobbe poche o nulle intermittenze nell'arco assai breve del suo sviluppo, e dette luogo a una lunga durata, di cui il linguaggio della lirica spagnola è largamente debitore, ancora oggi. Non a caso, dunque, la figura di Garcilaso de la Vega funge da insostituibile iniziatore, nella doppia veste di innovatore e di fondatore, della galleria di poeti, ai quali i saggi che compongono il presente volume sono dedicati, nel difficile tentativo di vagamente sbizzare una storia della moderna poesia spagnola, selezionando, nel progressivo suo processo di realizzazione, alcuni tra i più significativi momenti o fenomeni di rottura, ovvero di continuità, ma anche di sola temporanea sospensione.

Abbiamo smesso da tempo di credere nella possibilità di scrivere una storia della letteratura basata sull'evoluzione nel tempo delle forme (linguaggi, generi, metri, strutture). All'epoca in cui un tale progetto fu concepito, nei primi decenni del secolo passato, nell'ambito del formalismo russo con Jurij N. Tynjanov, poi ripreso in quello praghese con Jan Mukařovský, e finalmente rilanciato nel

nuovo clima culturale degli anni Sessanta e Settanta, è seguita la stagione in cui, nelle nostre due penisole, si è di nuovo imposto il disegno di progetti editoriali miranti alla realizzazione di compiute storie delle letterature nazionali, più o meno monumentali, più o meno innovative.

Nel capitolo dedicato a «Le forme e i generi» di un recente manuale di letterature comparate, il curatore del volume e autore del capitolo in questione, Francesco De Cristofaro, ha scritto:

prima ancora di incanalarsi in un solco della memoria collettiva o di trovare spazio in una genealogia, prima di stabilire una rete di connessioni intertestuali con altre opere, prima di entrare nel circolo ermeneutico e nei commerci di senso della traduzione, prima di fare i conti con gli interdetti della censura e le selezioni del canone, prima insomma di entrare nel sistema complesso della cultura, un testo *si forma*, ovvero si costituisce e si cristallizza secondo l'idea di letteratura che una tradizione, un contesto storico e un soggetto autoriale hanno negoziato nel tempo.

Si tratta, in fondo, di mettere d'accordo i tratti che definiscono il genere letterario con i criteri che regolano il codice storico-letterario. Ebbene, nel prestare attenzione allo sviluppo della moderna poesia spagnola, gli autori dei saggi qui raccolti si sono ispirati all'idea di massima che pretende di far interagire il concetto di genere letterario, a cui rimanda la forma (nonché i temi) di un determinato testo o di un dato insieme di testi («i generi letterari sono modelli convenzionali il cui esame richiede uno sforzo di osservazione di carattere tanto tematico quanto formale», scriveva Claudio Guillén in un suo fortunato trattato di letteratura comparata) e la nozione di codice storico-letterario, in cui si concretizza la tradizione in un particolare contesto storico e in una dimensione sovranazionale, nell'interpretazione di un singolo soggetto autoriale («gli elementi fondamentali della storiografia letteraria [...] che permettono di renderla intellegibile, ordinando il suo divenire temporale, solitamente non si riducono ad ambiti nazionali», ribadiva Guillén nel citato trattato).

Naturalmente, la realizzazione di un tale programma, che nel suo originario nucleo concettuale vantava una vaghissima somiglianza con una storia del genere poetico spagnolo scandita nelle sue diverse fasi da quelle configurazioni coincidenti con i codici storico-letterari, non poteva non tener conto vuoi delle risorse umane coinvolte, vuoi delle singole competenze di coloro che al progetto avevano generosamente aderito. In ragione di tali naturali e inevitabili condizionamenti, il risultato dell'indagine può dare l'impressione di oscillare tra la mera raccolta di contributi, a cui il lettore poco benevolo potrebbe finire per assimilarlo, e la più organica ricostruzione storica, a cui – idealmente, almeno – potrebbe accostarla il ben disposto lettore, che avesse avuto la pazienza di indagare su queste note preliminari, motivate esclusivamente dalla volontà di renderlo edotto sui presupposti che, sia nelle intenzioni che nei criteri teorici, hanno suggerito e guidato l'esecuzione del lavoro.

Per una storia della moderna poesia spagnola

Di Garcilaso si è già detto. Nel contributo a lui dedicato, attraverso la lettura di due suoi sonetti, «Illustre honor del nombre de Cardona» e «Oh hado secutivo en mis dolores», chi queste note preliminari scrive ha inteso dilucidare come la poesia del geniale toledano, esaminata sotto uno degli aspetti che meglio contribuiscono a caratterizzarla, quello dell'esercizio o processo imitativo, in una doppia prospettiva, di pratica della riscrittura e di ricognizione della tradizione, finisca per adempiere al più alto livello al precetto eliotiano di «good poetry», come cioè «a expression of significant emotion, emotion wich has its life in the poem and not in history of the poet», e lo stesso Garcilaso finisca così per costituire uno dei più fulgidi esempi di poeta rinascimentale che vive nel «present moment of the past», giacché il suo nuovo e originale stile si nutrì abbondantemente della *recondita eruditio*, della *multiplex lectio* e del *longissimus usus*, le tre essenziali qualità che – nell'opinione di Angelo Poliziano espressa nell'epistola a Paolo Cortesi – fecondarono lo stile degli ammirati autori del passato. Per questo inarrestabile spingersi nel futuro, a cui pur volge le spalle («simul ante retroque prospiciens» di Petrarca), che ricorda la posa dell'*Angelus Novus*, l'acquerello di Paul Klee che ispirò le fulminanti riflessioni di Benjamin, si è creduto di poter intitolare il saggio con l'endecasillabo foscoliano, «a chi diratti antico esempi lascia», persuasi che ben si adattano al fondatore della moderna poesia spagnola i versi finali che il poeta italiano rivolse «A se stesso»:

...breve è la vita, e lunga è l'arte;
a chi altamente oprar non è concesso
fama tentino almen libere carte.

All'inizio del Seicento, la *nueva poesía* si caratterizza anche per i modelli tardo antichi a cui attinge. In tal senso, lo studio di Daria Castaldo riflette sull'incidenza del *De Raptu Proserpinae*, e della traduzione in ottave che ne realizzò Francisco de Faría nel 1608, sul *Polifemo* gongorino, offrendo nuova conferma all'ampia e sfaccettata presenza dell'opera di Claudiano nella poesia gongorina e al suo contributo nel processo di rinnovamento estetico da essa compiuto.

A partire dalla comune appartenenza al genere dell'epillio, il *Polifemo* attinge al poema mitologico claudiano la concezione di un *epos* nuovo, tipicamente tardoantico, dove la narrazione rinuncia alla salda impostazione della grande epica e si distingue per la presenza di «altri ingredienti», ovvero «soluzioni compositive formali-strutturali e tematiche canonizzate dalla tradizione: cataloghi, similitudini, discorsi *ἐκφράσεις*». Ai momenti descrittivi e alla loro netta predominanza viene congiuntamente affidato il compito di realizzare un'unità narrativa superiore, sul piano della significazione. I tagli operati dalle *ἐκφράσεις* divengono più profondi e acquisiscono valenza figurale, accogliendo al loro interno elementi prolettici e tessendo una fitta trama di relazioni intratestuali. Significative affinità tematiche legano, inoltre, i due poemi; il motivo dell'ira, dell'ammansimento e dell'inganno assumono particolare interesse per quanto concerne le dinamiche dell'azione drammatica.

Se il *De Raptu Proserpinae* fornisce una precisa configurazione del genere epillio per la costituzione della *fabula*, insieme a specifici motivi tematici, il *Robo de Proserpina* addita una modalità di costruzione della narrazione in ottave, sia sul piano della *dispositio*, che dell'*elocutio*. Le difficoltà che Faría incontra nella trasposizione degli esametri in endecasillabi, incastonati nella unità strofica prescelta, gli impongono un controllo vigile sulla dilatazione connaturata alla pratica traduttiva e l'uso di elementi di raccordo atti ad arginarla. Similmente, Góngora è chiamato a contenere la spinta disgregatrice del descrittivismo lirico, peculiare dell'*epos* d'ascendenza alessandrina. Entrambi ricorrono a marcatori topici e temporali, nella traduzione deputati a compattare le ottave, nel *Polifemo* impiegati nella duplice funzione di demarcare le sequenze narrative e assicurare coerenza alla progressione diegetica.

Lo stile *culto* della traduzione si rivela anticipatore delle soluzioni stilistico-formali adottate da Góngora. La struttura della ottava si complica e accoglie con sempre maggiore frequenza iperbati, bimembrazione, cultismi, il cui impiego sembra rispondere, più che ad un autentico intento artistico, alle necessità metrico-strofiche imposte dalla traduzione stessa. Solo successivamente la sapienza gongorina assegnerà loro lo statuto di cifra distintiva della *nueva poesía*; di certo la lingua del *Robo* esercita una significativa spinta in direzione di forme nuove, compiutamente barocche e produce una fenditura, seppure ancora in superficie, annunciatrice della frattura, profonda, operata da Góngora.

Il saggio di Flavia Gherardi contribuisce all'oggetto del presente volume riflettendo su come le pratiche imitative collegate al fenomeno dell'epigonismo, in virtù della ridotta diffrazione temporale che separa l'imitatore dal modello, partecipino, in epoca aurea, alla tesa dialettica tra continuità e discontinuità, tra conservazione e innovazione, determinando gli intervalli di durata e di tenuta dei cambi intervenuti nella prassi poetica coeva. Lo fa interrogando un caso empirico, costituito dalla adozione del "dialecto" gongorino da parte del «más afamado seguidor de Góngora», Juan de Tassis, Conde de Villamediana, e da una prospettiva metodologica specifica: l'applicazione a una selezione di testi del madrilenio di un paradigma semiotico elaborato da Mercedes Blanco, in un suo studio recente, in rapporto alla produttività semantica e retorica della modalità *conceptista* del cordovese. Le possibilità di variazione del paradigma del «Toro» ricostruito dalla Blanco vengono sondate anzitutto attraverso l'accertamento della presenza di precipui nessi lessico-semantici gongorini in taluni lacerti poetici del Tassis, promananti tutti dalla notissima cronografia iniziale della *Soledad I* e in cui l'elemento taurino è anello essenziale alla catena di immagini che anima il Paradigma. Successivamente, Flavia Gherardi tenta di dar conto della specifica rifunzionalizzazione – nei fatti, una risemantizzazione – del toro gongorino da parte di Juan de Tassis, attraverso l'impiego di un suo precipuo arsenale metaforico.

A fare da detonatore di tale ricodificazione, la contaminazione del Paradigma gongorino, innervato sul mito terrestre del ratto d'Europa, con il mito acquatico della spedizione marina degli Argonauti, con il risultato di veder trasformato l'originario «toro nupcial» in un «atrevido navegante». In una progressione testuale che, partendo da un icastico frammento del *Faetón* di Villamediana,

passando dalla sua *Fábula de Europa*, arriva sino all'ipotesto di cui quest'ultima è libera ma evidente imitazione, vale a dire, l'omonimo idillio pastorale del Marino – il secondo dei «mundos prestados» di Tassis –, il saggio dà conto di come Tassis, mutuando dal napoletano (a sua volta debitore di altri precedenti greco-latini) proprio l'assimilazione del toro a un'«animata nave», miri a recuperare la matrice epica del racconto mitologico, al fine di esaltare la valenza semantica, e con essa una doppia risultanza sul piano sia etico che estetico, de «lo heroico».

Dedicato al «crocevia poetico del Settecento», lo studio di Maria Rosso mostra come negli ultimi decenni del secolo la letteratura spagnola appaia percorsa da correnti variegate, che si muovono fra il doppio polo del passato e della modernità, ossia fra i modelli canonici del neoclassicismo e i fermenti scientifici e filosofici europei. Il centro di convergenza fra istanze apparentemente contraddittorie – spesso occultato da insoddisfacenti tentativi di periodizzazione –, si trova nella volontà di rinnovamento di alcuni pensatori che reagiscono al declino culturale. Un ruolo di primo piano lo svolge Jovellanos, che guida una riforma poetica intesa a coniugare il binomio ragione-sentimento in nome del “buen gusto” e, soprattutto, si propone di conferire spessore concettuale al genere lirico, in linea con l'esigenza di coltivare il sapere. Al progetto collabora proficuamente Meléndez Valdés, accogliendo l'invito a ispirarsi alla natura per decifrare il grande libro del mondo.

La poesia di questi due autori, fungendo da ponte fra il passato e il futuro, offre un compendio di valori illuministi (dagli ideali dell'*hombre de bien* all'apoteosi delle lacrime) e, allo stesso tempo, lascia intravedere il sorgere di una sensibilità preromantica. Nelle rappresentazioni paesaggistiche di Jovellanos influisce a volte lo stato d'animo del contemplatore, ma resta ancora preminente la funzione analogica, secondo modelli dei Secoli d'Oro, in particolare Garcilaso de la Vega e Fray Luis de León. Meléndez Valdés amplia la gamma di forme poetiche e ne arricchisce la portata tematica nella sua copiosa produzione, in cui si distinguono tre modalità principali: il “canto” di fronte a una natura stilizzata, l'“inno” deista rivolto alle meraviglie dell'Universo e il “pianto” per i lutti personali e la sofferenza umana. Nei suoi versi, il paesaggio letterario si trasforma per rendere protagoniste le sensazioni dello spettatore, abbinando la lezione dei classici con quella di Thomson, Saint-Lambert, Gessner e Rousseau. In alcuni componimenti, però, appare un soggetto solitario e alienato, che prelude a un tipo di “io” romantico e che non sempre riesce a conservare lo stoicismo del filosofo depositario dei valori etico-morali. Il poeta, allora, si identifica con i «tristes» e si fa portavoce di un sentimento di angoscia profonda. Per quanto Meléndez non sia propriamente l'inventore della locuzione «fastidio universal», ha tuttavia il merito di poetizzare il malessere esistenziale in forme espressive che si tramanderanno alle generazioni seguenti.

Il contributo di Assunta Claudia Scotto di Carlo si concentra sulla prima raccolta poetica pubblicata da Miguel de Unamuno nel 1907, intitolata *Poesías*. Con questa opera lo scrittore cerca di offrire un nuovo e diverso modello poetico in aperta rottura con il modernismo che, grazie soprattutto a Rubén Darío, si era imposto in Spagna negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

Nella prima parte del saggio, l'autrice ricostruisce, attraverso riflessioni di carattere teorico, la posizione critica di Unamuno nei confronti dell'estetica modernista che, ai suoi occhi, aveva il doppio limite di essere eccessivamente interessata all'aspetto formale dei testi a discapito del contenuto e, soprattutto, di essere completamente estranea alla tradizione spagnola. I giovani scrittori modernisti, in altri termini, si sforzavano di *imitare* i modelli francesi (Mallarmé e Verlaine) rinunciando completamente alla ricerca di una propria identità poetica. L'aspetto più preoccupante della diffusione del modernismo, che nella parole di Unamuno assume i tratti del modello decadente e parnassiano, sembra essere la sua completa estraneità allo spirito castigliano e ispanoamericano. Tuttavia non si tratta di una strenua difesa della tradizione poetica spagnola dalle influenze europee; negli stessi anni, infatti, Unamuno attacca anche la poesia «castiza», che si radica nella tradizione romantica castigliana di fine secolo e che si sforza di *imitare* poeti come Campoamor e Zorrilla. L'accusa mossa ai due movimenti parte dal *rifiuto di una poesia di maniera* e non da un atteggiamento conservatore: cercare di imitare Zorrilla non è diverso dall'imitare Verlaine, «todo es uno y lo mismo».

Nella seconda parte dello studio, la Scotto di Carlo analizza il modello poetico proposto da Unamuno. In aperta rottura con la tendenza "francesizzante" seguita dai poeti contemporanei e alla ricerca di nuove forme espressive, Unamuno dirige il suo sguardo all'Inghilterra romantica di Wordsworth e di Coleridge, e alla tradizione italiana di Leopardi e Carducci. Nelle opere di questi poeti trova una poesia profonda, meditativa, che viene contrapposta a quella modernista e tardoromantica. La rottura si basa soprattutto sul rifiuto di alcune forme metriche e di alcuni espedienti formali e retorici: in particolare Unamuno rifiuta l'uso dell'ottosillabo e l'abuso della rima. Il saggio illustra come la questione del ritmo diventi centrale: Unamuno ribadisce in più occasioni la sua volontà di rifuggire la normativa accettata in Spagna per seguire una musicalità diversa, più complessa e funzionale al suo sentire poetico. Come la musica di Wagner, la poesia di Unamuno introduce modalità ritmiche e armoniche distoniche: la musicalità risulta complessa e priva di grazia per un orecchio non abituato a quel tipo di canto. Se molti non riescono a trovare un ritmo nei suoi versi è perché, novelli barbari, sono abituati ai ritmi melliflui e cadenzati dei modernisti e dei tardo romantici.

Nella terza parte, infine, l'autrice analizza *A la corte de los poetas*, uno dei componimenti della raccolta che meglio si presta a mostrare in che modo le questioni anteriormente esaminate attraverso le riflessioni teoriche prendono forma concreta in una poesia. In questo testo, infatti, Unamuno non soltanto ribadisce la sua posizione polemica nei confronti dei modernisti, ma lo fa ricorrendo ad una struttura metrica, la strofa saffica, che riprende da Carducci. In questo modo, nel marcare la rottura con l'estetica modernista, sottolinea la volontà di ricollegarsi ad un'altra tradizione letteraria.

Nel suo contributo, Gennaro Schiano parte dal capitolo che Luis Cernuda dedicò a Ramón Gómez de la Serna in *Estudios sobre la poesía española contemporánea* (1957), dove il grande poeta forniva due punti di riferimento essenziali

per comprendere l'oggetto del saggio e il legame con il presente volume: da un lato la particolare identità di genere delle *greguerías* ramoniane e la loro strutturale mescolanza tra le forme della prosa e quelle della poesia, dall'altro la singolare personalità dell'autore madrileno nell'ambiente letterario degli anni Dieci caratterizzato da un anomalo sincretismo tra desuetudini ottocentesche e prodromi novecentisti. Se, come premette Cernuda, «Acaso extraña la inclusión de Gómez de la Serna en un estudio sobre la poesía contemporánea», lo straniamento si riduce sensibilmente considerando le *greguerías* ramoniane nel solco di quella letteratura che passa dal «lenguaje eficaz para expresar en prosa un pensamiento» al «lenguaje que es instrumento de creación poética», di quella poesia che, abbandonati gli stilemi lessicali e sintattici della *poetic diction*, detronizza anche le prosodie della metrica tradizionale, di quel cambiamento graduale del paradigma letterario europeo che da *Ossian* a Baudelaire, da Bécquer a Jiménez, ibrida le caratteristiche del poetico e del prosastico. Allo stesso modo di León Felipe e di José Moreno Villa, Gómez de la Serna è collocato, nel terzo capitolo dello studio di Cernuda, tra gli autori di *Transición*, di passaggio, tra la generazione del '98 e quella del '25, tra «la literatura modernista y la que hacia 1920 se llamaría literatura nueva», tra le estetiche decadenti e gli avanguardismi.

A partire dalla particolarità del mondo letterario dell'autore madrileno, quasi una generazione a sé, che testimonia in modo icastico il sincretismo culturale e la compresenza di tradizioni estetiche eterogenee tipiche di un periodo storico-letterario complesso come quello degli anni Dieci del Novecento in Spagna, il contributo focalizza l'attenzione sulle *greguerías* e prova a evidenziare in che modo proprio il genere forgiato e definito da Don Ramón permetta di osservare, a partire dalla sua ibrida natura morfologica, le tracce della transizione che Cernuda indica nella generazione ramoniana, inclinandola sul doppio binario della continuità e della rottura rispetto al paradigma letterario ottocentesco, finisecolare e modernista. Lo studio di Schiano segue un percorso tripartito: descrive l'ambiente letterario di 'transizione' da cui Gómez de la Serna trae la singolare linfa poetica delle *greguerías* e del quale i testi ramoniani sono in qualche modo testimonianza, partendo dal mondo della rivista «Prometeo» e dalla sua ibrida identità editoriale. Prova a circoscrivere il campo alla prima edizione a stampa delle *Greguerías* edita nel 1917 mostrando quanto questo primo volume sia il negativo fotografico delle diverse anime di genere e delle composite tradizioni letterarie a cui Ramón si ispira. Si concentra infine su alcune delle costanti della poetica delle *greguerías* che più sembrano essere precursorie degli immaginari delle avanguardie e dell'arte disumanizzata coniata da Ortega y Gasset nel 1925.

Lo studio di Ida Grasso intende indagare il complesso rapporto di emulazione e superamento che Juan Ramón Jiménez intesse con Darío, padre del Modernismo ispanico. Se in una prima fase, convergente grosso modo con la produzione poetica che arriva alla metà del primo decennio del XX secolo, è ancora possibile rintracciare nell'opera del poeta di Moguer un decisivo influsso modernista, patente nell'abuso di certa tematica d'ambito erotico, oltre che in precise scelte stilistiche, non sarà più così a partire dal 1917. In quest'anno, che significativamente coincide con la morte di Darío, vede luce il *Diario di un poeta*

reciençasado, raccolta della maturità di Jiménez, nonché snodo della sua personale ricerca lirica. Il *Diario*, che com'è noto trae origine da una reale esperienza autobiografica, il viaggio del poeta alla volta dell'America per congiungersi in matrimonio con l'amata Zenobia Camprubí, può essere letto come il percorso che conduce Jiménez alla conquista della propria voce autentica di poeta ispanico novecentesco.

L'autrice del contributo mostra come nel *Diario*, avvincente romanzo di formazione, insieme alla vicenda degli amanti s'inscena metanarrativamente il superamento della poetica modernista, che si consuma per mezzo di un sistematico, nonché progressivo, svuotamento dei suoi stilemi essenziali. Questi sono assorbiti dal poeta di Moguer nel suo personale sistema di simbologie, e ricolmati di nuovi sensi, individuali e collettivi. La tesi della Grasso, infatti, è che la condizione di poeta *reciençasado*, oltre a definire la nuova esistenza sociale del poeta, sancisce la sua definitiva conquista della soggettività lirica: nel rito nuziale Jiménez si autoconsacra marito e poeta. Quando, a conclusione del *Diario*, con la sposa farà ritorno in patria, dove, morti i maestri, occorre con coraggio sostituirsi a loro, potrà finalmente dirsi pronto ad accogliere il destino che gli spetta di padre e vate della lirica spagnola.

Alla base dei sette contributi che formano il volume c'è, dunque, la convinta idea dei loro autori, secondo la quale nella tradizione poetica nessuna epoca è chiusa in se stessa, essendo i prodotti di essa il frutto del rapporto tra la volontà di rinnovamento, il corso normale degli eventi e la memoria del passato. C'è di più. Nel gioco incessante di *continuum* e discontinuità storica, è la stessa nozione di tradizione poetica ad assumere un significato proprio che, nel congedare queste note introduttive, vorrei spiegare con le parole di Thomas Stearns Eliot:

I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando vi sia introdotta una nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l'opera nuova; ma dopo che l'opera nuova è comparsa, se l'ordine deve continuare a sussistere, tutto deve essere modificato, magari di pochissimo. Contemporaneamente tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte trovano un nuovo equilibrio: *e questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo* (corsivo mio).

PROFILI BIO-BIBLIOGRAFICI DEGLI AUTORI

DARIA CASTALDO ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. I suoi studi si incentrano sulla letteratura del Siglo de Oro e mostrano un forte interesse per il tema dell'*imitatio*. Si è occupata dell'incidenza del modello mariniano nell'*Orfeo* di Jáuregui e ha pubblicato il volume «*De flores despojando el verde llano*». *Claudio nella poesia barocca, da Faría a Góngora* (ETS 2014), in cui ha realizzato lo studio e l'edizione della traduzione in ottave del *De Raptu Proserpinae* di Francisco de Faría (1608) e sondato la presenza di Claudio nell'opera di Góngora. Aderisce al progetto di edizione dei testi della polemica gongorina *Pólemos*, al cui interno ha pubblicato il contributo *Citas de poetas en críticos y comentaristas. Para una valoración de la imitatio* e cura l'edizione della *Carta de un amigo de D. Luis de Góngora en que da su parecer azerca de las Soledades que le havia remetido para que las viesse*.

ANTONIO GARGANO è ordinario di Letteratura spagnola presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II, dove è stato docente anche di Letteratura Comparata. Anteriormente, dal '76 al '93, ha insegnato nelle Università di Barcellona (Spagna) e della Basilicata-Potenza. Nell'anno accademico 2000-2001 è stato *visiting professor* presso l'Università di Salamanca e nel 2008-2009 nell'Università Sorbonne-Paris III. Nei suoi studi, si è occupato prevalentemente di letteratura spagnola medievale e moderna. In anni recenti sono stati pubblicati in Spagna tre suoi volumi: *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad* (Salamanca 2007), *Con canto acordado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII* (Sevilla 2012), *Las artes de la paz. Tradición y renovación en la literatura de los Reyes Católicos* (Madrid 2012).

FLAVIA GHERARDI è, dal 2014, professore associato di Letteratura Spagnola presso l'Università di Napoli Federico II. Si occupa prevalentemente di narrativa spagnola dei Secoli d'Oro, con particolare attenzione per il genere pastorale, per la «novela corta» e le miscellanee dialogate. Ha pubblicato nel 2007 una monografia sul tema delle «doppie identità» nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro (Edizioni ETS, Pisa 2007) e diversi saggi relativi alle forme, ai generi e ai temi caratteristici della narrativa cinque-secentesca. Nel 2014 ha realizzato uno studio de *La Galatea* di Cervantes (Biblioteca Clásica de la RAE) e attualmente lavora all'edizione critica della *Segunda parte de la Diana* (1563) di Alonso Pérez. Negli ultimi anni ha affiancato agli studi sulla narrativa ricerche in ambito poetico, interessandosi prevalentemente alla produzione, sia satirica che lirica, di Juan de Tassis, Conte di Villamediana, oltre che di talune manifestazioni liriche di Góngora e Quevedo.

IDA GRASSO si è laureata in *Filologia Moderna* presso l'Università Federico II di Napoli. Nel 2012 ha conseguito il dottorato di ricerca in *Scienze letterarie. Letterature moderne e comparate* presso l'Università di Bari "Aldo Moro", dove attualmente è docente a contratto di *Lingua e traduzione spagnola*. Ha preso parte al progetto d'archivio on line

di opere della letteratura catalana e spagnola tradotte in Italia (1900-1945), coordinato da Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, e consultabile al sito www.clecsi.uniba.it. I suoi interessi di ricerca s'incentrano su questioni liriche legate al XIX e al XX secolo. Si è occupata, inoltre, di problemi di traduzione e di ricezione italiana della poesia spagnola del '27, e della Generazione del '98. Ha curato la traduzione de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (di prossima pubblicazione). Nel 2013 ha vinto il premio "Opera Critica" promosso dall'Associazione di Studi Comparati "Sigismondo Malatesta" con la monografia *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, Pisa 2013).

MARIA ROSSO è professore ordinario di Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi di Milano. Ha studiato testi e temi che coprono un'ampia traiettoria cronologica della letteratura spagnola, dal Medio Evo al Novecento, occupandosi di questioni filologiche, dell'evoluzione dei canoni poetici, di intertestualità e di rapporti interculturali. In particolare, ha curato un'edizione critica delle opere di Garcilaso de la Vega ed è autrice di libri sui poeti dei Secoli d'Oro, Clarín, Cernuda e la Generazione del 27. Come traduttrice ha curato la versione italiana del *Buscón* di Quevedo e l'antologia *I Poeti del 27*.

GENNARO SCHIANO ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Filologia Moderna presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Federico II di Napoli. Ha lavorato ad uno studio comparatistico sul genere autobiografico novecentesco e in particolare su Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris e Alberto Savinio. Sempre sull'autobiografia e sul suo problematico statuto di genere letterario ha pubblicato contributi sia in rivista che in volume. Attualmente si occupa delle prime opere di Gómez de la Serna e delle *greguerías*.

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca in Filologia moderna presso l'Università Federico II di Napoli e, dal 2014, è Ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università telematica eCampus. I suoi studi si incentrano sulla letteratura dell'Otto-Novecento e in particolare sulla figura di Miguel de Unamuno. Ha pubblicato un volume sul racconto d'infanzia (Pacini, Pisa 2011) e una monografia sui *Recuerdos de niñez y de mocedad* di Unamuno (Edizioni ETS, Pisa 2012). A questi studi si aggiungono saggi e articoli su questioni autobiografiche e, più recentemente, di filologia d'autore. Attualmente lavora all'edizione critica (filologica e genetica) della raccolta *Poesías* (1907) di Unamuno.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2015