
IDA GRASSO SENZA JACINTA. IL POETA (NON) RIDE NEL CANZONIERE

Università degli Studi di Napoli Federico II

ida.grasso@libero.it

Resumen

Sin *Jacinta*. El poeta (no) ríe en el canzoniere

Objetivo del presente artículo es demostrar, a través del análisis de una serie de elementos formales y de una selección de poemas ejemplares, cómo en *Jacinta la pelirroja* (1929), 'canzoniere' en ausencia, las diferentes estrategias humorísticas detectables, bien a nivel temático, bien a nivel estructural, no solo inciden sobre la macroestructura y la microestructura del libro, sino que revelan un discurso consciente de una crisis de la subjetividad poética.

palabras clave: Moreno Villa, *Jacinta la pelirroja*, humorismo, *canzoniere*, subjetividad lírica

Abstract

Without *Jacinta*. The poet (does not) laugh in the canzoniere

Through the analysis of the formal structure of *Jacinta pelirroja* (1929), modern canzoniere in the absence of the loved woman, this essay will observe its humorist strategies. They are persistent in the book so much they affect its poetic form and show a discourse on the crisis of poetic subjectivity.

keywords: Moreno Villa, *Jacinta la pelirroja*, humor, *canzoniere*, author's identity

I.

In esordio al saggio *Importancia y gravedad del humorismo* (1930), “uno de lo más importantes que el pensamiento estético ha producido sobre la materia” (Aullón de Haro 2014: 7), Ramón Gómez de la Serna osserva che definire l’inclinazione sentimentale umorista è pretesa impossibile quanto vana:

Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es lo más difícil del mundo (Gómez de la Serna 2005: 452).

La sua essenza sfuggente risiederebbe nella pervasività nella vita degli uomini (“el humorismo inunda la vida contemporánea”), e delle prassi (“domina casi todos los estilos”), nella sua autodeterminazione e autosufficienza (“acaba en sí mismo, se completa en sus propios cuadros, se satisface en sus escenas”) e, ancora, nella sostanziale, provocatoria inconcludenza (“todo lo inconcluso, lo que solo puede lanzarse como hipótesis o en vía de ensayo” (Gómez de la Serna 2005: 451; 453 ; 455; 461)). Soprattutto, per il grande inventore delle *greguerías*, la peculiarità dell’umorismo starebbe nella sua refrattarietà ad ogni finalità costruttiva, dunque, e *contrario*, nell’esibita indicazione di un vuoto di senso:

No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil. Casi no se trata de un género literario, sino de un género de la vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida. El humorismo ha de tener una nobleza improvisadora del poeta (Gómez de la Serna 2005: 453).

La teorizzazione estetica sull’umorismo di Gómez de la Serna, “punto central” (Zlotescu 2005: 22) della più ampia riflessione sull’arte d’avanguardia portata avanti nel libro *Ismos* (1931), in cui il saggio *Importancia y gravedad del humorismo* fu accolto, dopo essere stato pubblicato, l’anno prima, nella *Revista de Occidente*, costituisce un importante strumento di analisi della cultura letteraria, non soltanto ispanica, dei primi trent’anni del Novecento. Provocatoriamente asistemica, tale idea di umorismo si trova in perfetta sintonia con le coeve acquisizioni europee, sia quelle irregolari, ora violente, ora giocose, provenienti dalla matrice avanguardistica, sia quelle più organiche e sistematiche, che si richiamano a posizioni di singoli intellettuali, come il Pirandello del saggio “L’umorismo” (1908).

Pur nella loro singolarità, queste teorie riflettono il medesimo, estremo tentativo di reazione a quel processo di scollamento tra l’artista e il mondo borghese, che

già tematizzato “in chiave simbolica e profetica” (Starobinski 2002: 115) nella maschera del buffone e del saltimbanco baudelairiani, alla svolta del XX secolo può dirsi, ormai, definitivamente consumato. Come riassume Starobinski in uno dei suoi fondamentali saggi sulla cultura letteraria della modernità, la “drammaturgia intima” del grande autore dei *Fleurs du mal* riflette un tempo in cui “l’arte [...] non è un’efficace operazione di salvezza, bensì una pantomima sublime sul bordo della tomba, che vela, per un solo istante, “i terrore dell’abisso” (Starobinski 2002: 109-10). Dietro pose sghembe e clownesche, maschere ambigue e perturbanti, l’artista rivendica la propria autorialità, messa in scacco dal produttivo mondo borghese, che lo ha condannato ad un negativo destino di esclusione: “El humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final” (Gómez de la Serna 2005: 494). Non sorprende, dunque, che in età moderna sia proprio il genere lirico, il più soggettivo di tutti, a convertire il proprio “deseo de originalidad y de inventiva” in un “espantoso humorismo” (Gómez de la Serna 2005: 492), che si realizza per Gómez de la Serna in una funambolica oscillazione sentimentale tra stati d’animo contrapposti:

La burla es no creer en lo que se dice, distanciarse de ello, no amarlo apasionadamente, encontrarlo ridículo, y en todos esos humorismos del nuevo arte hay solaz que termina en su propia obra, y están sus artistas unidos espiritual y carnalmente a sus temas encontrándolos gallardos y dignos, pudiéndose decir que los lloran con emoción al mismo tiempo que los ríen (Gómez de la Serna 2005: 492-93).

Nella “naturaleza bipolar del humorismo” (Martín Casamitjana 1996: 29) si rivela la doppia postura del poeta moderno: questi, nel tentativo mimetico della “fluttuazione della temporalità” (Alfano 2016: 208) se da un lato fa mostra di evadere ogni centralità dell’“io”, esprimendo, in uno slancio sincronico, aderenza e distacco dal reale, dall’altro intende riscattare la sua soggettività lirica in un discorso che, aborrendo percorsi rettilinei, all’insegna di quella “tortueuse fantaisie” (Baudelaire 1975: 275), già indicata dal cattivo maestro francese nella celebre lettera ad Arsène Houssaye, forza e complica con destrezza i limiti della forma, al punto da coinvolgere il proprio lettore in una sistematica sconfessione di ogni pretesa di ordine e di stabilità.

2.

Le osservazioni richiamate fin qui possono trovare conferma nella traiettoria lirica

del poeta Moreno Villa, che nell'eterogeneo panorama della poesia spagnola di primo Novecento (ben noto a Gómez de la Serna), all'incrocio tra gli esperimenti delle avanguardie, e la nuova riflessione sulla tradizione portata avanti dai maggiori teorici della cosiddetta Generazione del '27, calca un cammino che "sigue desenvolviéndose aparte" (Aub 1954: 107), e la cui originalità sembra riassumersi nell'efficace epiteto di "poeta actual", coniato per lui da Antonio Machado (1989: 1654).

La spiccata componente umoristica della lirica di Moreno Villa, già peraltro evidenziata dallo stesso poeta in ben note affermazioni di poetica, è stata sin da subito valorizzata dalla critica (insieme alla prassi pittorica) come uno dei tratti di maggiore prossimità al linguaggio sperimentale avanguardista¹, e più in generale, come ricerca costante all'interno delle possibilità previste dal genere lirico novecentesco: di "insólita heterogeneidad" si può parlare, secondo Valender, non solo a proposito di ogni libro di poesia di Moreno Villa, ma addirittura "al pasar de un poema a otro dentro de una misma colección" (Valender 1999: 387).

La traccia umoristica dell'opera del poeta andaluso risalta in modo particolare in *Jacinta la pelirroja*, tradizionalmente ritenuta la raccolta della sua maturità, apparsa nel 1929 come secondo supplemento della rivista malagueña *Litoral*. In essa l'impiego di acute strategie stilistiche e formali come la "destrucción del yo [...] manifestada como auto-ironización" (Ciplijauskaitė 1999: 36), l'"ansia de modernidad [...] costante" (del Villar 1977: 5), la "sprezzatura formale e la mancanza di sentimentalismo" (Bodini 1972: 9) sono state interpretate come il prodotto consapevole di "aires de avanguardia totalmente asumidos" (Díez de Revenga 2001: 130). A ricordare che il libro nasce da un esplicito rifiuto della tradizione è lo stesso Moreno Villa, che parla di "reacción" alla "repetición" di sonorità e temi legati all'illustre passato letterario, provocatoriamente incarnati per lui nella "voz" di Garcilaso de la Vega².

Tuttavia, un'analisi accurata della raccolta, volta a indagare i sensi che l'umorismo in essa dispiega, se da un lato non può prescindere dall'assunzione in sede critica della sua marcata genealogia d'ambito sperimentale, dall'altro dovrà farsi carico della sua componente formale. Ben lungi dal definirsi come

1 Già intorno agli anni Cinquanta, Cirre individuava nella "chispa humorística" di Moreno Villa uno dei tratti che ne avrebbero fatto "un precursor y un precursor harto considerable" degli sperimentalismi formali (Cirre 1950: 136).

2 "La repetición en poesía me parece que sale sobrando, que es cosa muerta al nacer. Venir al mundo para imitar la voz de Garcilaso es una puerilidad grotesca. [...] De una reacción tal salió mi *Jacinta la pelirroja*, libro de amor sin antecedente en la literatura española, libro que puede molestar a los catalogadores de poetas" (Moreno Villa 1952; 1998: 43).

un limpido *exemplum* di quella che il filosofo Ortega y Gasset, qualche anno prima delle riflessioni di Gómez de la Serna sull'umorismo, definiva la “nueva sensibilidad estética” (Ortega y Gasset 1987: 62), *Jacinta la pelirroja* tiene molto in conto schemi e moduli tradizionali. Nonostante la rivendicazione di pratiche sperimentali da parte di Moreno Villa³, è impossibile negare che “todo el libro es un poema, ya que se halla unido por la temática, por la forma y por la intención” (Díez de Revenga 2001: 131). Soprattutto, ci sembra importante sottolineare che esso ricava coesione dalla sua ferrea strutturazione in canzoniere in assenza della donna amata: canzoniere, dunque, del tipo che rientrerebbe nella classica definizione di Santagata di “genere fluido, in grado di perdere e di riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come componenti di un tutto” (Santagata 1989: 35)⁴.

Nel canzoniere la “relazione semantica e strutturale” (Testa 1983: 12) tra le singole parti e la cornice (ovvero tra micro testo e macrotesto), che Testa individua alla base di ciascun *libro di poesia*, si fa più serrata, essendo in un certo senso ‘asservita’ al dialogo che l’“io” lirico intrattiene con la donna amata, come legittima un'illustre tradizione letteraria, la cui ascendenza classica è stata canonizzata in età medievale dai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca. Come osserva Scaffai in una recente ricognizione dei canzonieri d'area novecentesca:

Elemento imprescindibile del canzoniere di derivazione petrarchesca è la presenza di una figura deuteragonistica, sia questa congiunta al poeta che la canta o, più frequentemente invocata, rimpianta, celebrata in morte o assenza. La successione delle varie liriche descrive una sorta di narrazione, certo non ortodossa come un romanzo o un racconto tradizionali, basata sull'evoluzione interiore del protagonista e sul trapasso dell'amata dalla condizione di personaggio “in vita” a quella di personaggio “in morte” (Scaffai 2005: 2).

L'insieme coerente dei microtesti che compone il “sistema” (Segre 1969: 129)

³ Si veda quanto affermava Moreno Villa a proposito di *Jacinta* nel prologo a *La Flor de California* di Hinojosa: “Lo original de *Jacinta la pelirroja* es su expresión hablada, la representación ágil de un diálogo inmediato, en ocasiones balbuceante, el mayor desenfado con que habla de sí mismo y el erotismo inmediato plasmado en imágenes sorprendentes y en ocasiones deshumanizadoras que deben bastante al vanguardismo ambiental de años anteriores” (José Moreno Villa 1928 sp.).

⁴ Dagli studi pluridecennali di Santagata sullo statuto testuale del *Canzoniere* petrarchesco si ricavano indicazioni metodologiche fondamentali per l'analisi dei complessi fenomeni strutturali in ambito lirico.

del canzoniere, trascrive, dunque, una storia in cui la “dimensione narrativa” va di pari passo con la “dimensione didattica” (Santagata 1989: 127-28). Indizio della spiccata attenzione da parte di Moreno Villa ai fenomeni di composizione testuale si ritrova in due squarci di prose di autocritica, dove il poeta raccontando delle letture che maggiormente hanno inciso sulla costruzione della propria soggettività lirica richiama, accanto ai nomi di Leopardi, Bécquer e Baudelaire, – casi assolutamente emblematici per le implicazioni teoriche sulla questione del libro di poesia in età moderna –, quelli di Catullo e di Tibullo⁵.

A questo punto non sarà inopportuno chiedersi perché Moreno Villa, pur rivendicando sostanziale libertà dagli schemi della tradizione, scelga di frequentare un genere così codificato come il canzoniere. Di quale senso si fa portavoce la storia ch’egli vuole narrare? Che “evoluzione interiore” vive il protagonista (Scaffai 2005: 2)? E, soprattutto, se l’umorismo è, con Gómez de la Serna, *pianto e riso*, pulsione bipolare che mina ogni saldezza dell’“io”, come può esso conciliarsi con un’architettura formale in cui la selezione e l’ordinamento delle liriche sono affidate esclusivamente alla grande capacità di controllo del poeta? Si proverà a dare una risposta a questi interrogativi attraverso una lettura della raccolta, che seppure svolta per liriche campione, dati i limiti spaziali concessi a tale contributo, si propone di illustrare in che misura le strategie umoriste messe in campo dal poeta agiscano, non solo a livello contenutistico e delle singole liriche/microtesti, ma anche a livello strutturale/macrotestuale, e paratestuale.

In un complesso poetico chiuso quale quello di un canzoniere, che presuppone un alto grado di consapevolezza metatestuale da parte del poeta, gli scarti devianti rispetto alla norma non solo saranno doppiamente evidenti, ma addirittura finiranno per indirizzare ad un più ampio discorso sulla natura stessa della lirica. La nostra ipotesi di partenza è che l’umorismo con cui Moreno Villa maschera i contenuti e la struttura del suo canzoniere sia un’efficace tecnica lirica attraverso la quale riflettere, nel genere lirico massimamente deputato al racconto di un argomento (o “costante retorica”) di “portata universale” (Scaffai 2005: 43), sulla drammatica condizione dell’alienazione che il poeta vive in età moderna. Dietro il fantasma erotico di *Jacinta* si celerebbe, dunque, l’urgenza di un altro contenuto, a cui il lettore è condotto attraverso una complessa rete di segni metatestuali,

⁵ Cfr. “Nací a la poesía leyendo a Bécquer; pero donde mi germen poético se apretó y se hizo fue en Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Leopardi, Verlaine, san Juan de la Cruz y los Cancioneros de mi tierra” (Moreno Villa 1924; 1998: 3); “Yo comencé a escribir (no a publicar) en Alemania. Allí están mis raíces [...]: copla andaluza (incluso con el tono), Heine, Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Stefan George, Mombert, más algo de Francia: Baudelaire, Verlaine, más algo de España: “La canción del otoño” de Darío, Unamuno, los Machado y Juan Ramón. Más algo de Roma, de la clásica: los elegiacos, Catulo y Tibulo” (Moreno Villa 1932; 1998: 8).

disposti lungo tutta la raccolta. In *Jacinta la pelirroja* si assiste alla parabola negativa del soggetto lirico, che caduto fuori da un mondo a cui nemmeno le chimere illusorie offerte dall'amore possono schiudere l'accesso, scopertosi, ormai, drammaticamente solo, trova conforto nell'eterno gioco della scrittura.

3.

Prima di avviare l'analisi delle differenti tecniche umoriste dispiegate in *Jacinta la pelirroja*, non sarà inopportuno ricordare che il libro nasce da una reale esperienza biografica, raccontata dallo stesso Moreno Villa in alcune pagine dell'autobiografia *Vida en claro* (1944)⁶. Innamoratosi intorno al 1926 di Florence, una ricca e giovane donna americana, conosciuta a Madrid in casa dell'amico Jiménez Fraud, il quarantenne Pepe vorrebbe sposarsi e la segue negli Stati Uniti; il matrimonio è impedito dalla famiglia di lei, che non reputa il poeta all'altezza di garantire alla figlia il futuro agiato che dovrebbe spettarle, considerata la sua posizione sociale. I due amanti, non senza ripensamenti e grandi affanni, sono costretti a separarsi per sempre.

Quando Moreno Villa si dedica alla scrittura di *Jacinta la pelirroja* la sua storia d'amore può dirsi conclusa da un paio d'anni; il poeta era rientrato solo nella capitale spagnola. Dunque, chi dice "io" nella raccolta coincide con l'autore empirico: dettaglio non banale perché l'apparente "libertà confessionaria" (Mazzoni 2005: 113) con cui questo "poeta sincero y tan auténtico" (Cernuda 1977: 404) riflette sulla perdita della donna amata piuttosto che articolarsi, come ci si aspetterebbe, secondo tonalità luttuose e nostalgiche (o al limite parodiche), si struttura interamente in chiave umorista: l'attitudine confessionale di Moreno Villa restituisce una postura dell'"io" così fluttuante tra l'adesione e il distacco rispetto ai fatti narrati al punto da sembrare che egli parli "de una aventura profundamente vivida como si se tratara de un espectáculo" (Ciplijauskaitė 1999: 36). Siamo di fronte al primo rovescio delle aspettative del lettore, che invano rintraccerà nella serie di quadri e scenette apparentemente ludiche e disimpegnate che costituiscono *Jacinta la pelirroja* la traccia di una tensione sentimentale costante. In questo singolare canzoniere in assenza della donna amata, stile e contenuti riflettono coerentemente quello che con Gómez de la Serna si può definire un "estado especial en que son vencidos los dos elementos y convertidos en una tercera complacencia, que no abusa de lo cómico ni de lo dramático, que sacrifica las ventajas de las situaciones"

⁶ Si tratta, nel complesso, dei capitoli XI-XIII ("Segunda vez la manta a la cabeza"; "Soliloquio en el mar"; "Vuelta al retiro y la nueva generación").

(Gómez de la Serna 2005: 459).

Tale mescolanza di spinte sentimentali contrastanti (o umoristiche) attraversa l'intero libro, e si rileva già nel corredo paratestuale che lo introduce. Nel titolo della raccolta, *Jacinta la pelirroja*, se da un lato il poeta nomina la donna amata con un *senhal* che richiama il fiore tradizionalmente legato alla mitologia funebre (*Jacinta*/giacinto), dall'altro sembra 'correggerne' e 'riscriverne' il senso attraverso l'impiego di un aggettivo, inerente a quella sfera cromatica (*pelirroja*/rosso) che, come osserva Pastoreau, è di norma associata "all'erotismo e alla passione" (Pastoreau; Simonnet 2016: 35). Così nella prima, emblematica soglia testuale della raccolta, il poeta indirizza il lettore a concepire la doppia natura dell'oggetto d'amore assente: evocato come definitivamente perduto (*Jacinta*), è richiamato, al contempo, nella sua vividezza (*la pelirroja*), "affascinante e bruciante" (Pastoreau; Simonnet 2016: 25).

I due poli sentimentali convogliati nel titolo, l'uno funebre l'altro vitalistico, sono fusi in uno slancio ossimorico (o "tercera complacencia"), rinforzato nel sottotitolo della raccolta: "Poema en poemas", dove l'autonomia dei singoli componimenti (*poemas*) è messa provocatoriamente in rapporto all'unità del libro (*poema*). Se nell'enfasi accordata al dato "frammentario" del libro è persino possibile ipotizzare un implicito ammiccamento da parte di Moreno Villa al modello tradizionale, il dato che qui ci preme evidenziare è che l'unità del canzoniere è posta in tensione con la sua vocazione alla dispersione. La "dimensión refractaria" (Ciplijauskaitė 1999: 39) alla coesione testuale è sottolineata con maggior forza dalla presenza dei sedici disegni della raccolta; questi, al pari delle liriche, se da un lato si fanno vettori della progressione di senso, dall'altro, essendo concepiti anche come autonomi rispetto ai versi, e caricati di un personalissimo simbolismo visionario, contribuiscono a creare un potente effetto di disgregazione formale⁷.

Ci sembra, dunque, che se la traccia umoristica contenuta nel titolo faccia implicito riferimento alla dimensione contenutistica della raccolta, quella relativa al sottotitolo fornisca un'indicazione precisa riguardo la sua struttura: nel canzoniere di Moreno Villa la spinta centripeta all'unità è contraddetta da una tensione centrifuga alla frammentazione del discorso e all'autonomia dei singoli testi e dei disegni⁸.

⁷ Per una descrizione dei disegni cfr. Carmona Mato (1985: 211-25).

⁸ Uno studio analitico che intenda valorizzare le connessioni strutturali di *Jacinta la pelirroja* non potrà prescindere dall'indagare i rapporti d'interazione che in essa si determinano tra le liriche e i disegni. Questi ultimi, parte integrante del canzoniere, non fungono da semplice ornamento dei versi; al contrario, ne integrano e arricchiscono il senso indirizzando, a seconda della posizione che li individua, la progressione di senso. Per tale motivo in questa sede scegliamo di riferirci all'edizione

Si tratta di un dato fondamentale, che sembrerebbe destinato a mettere in crisi lo statuto medesimo del canzoniere. Se, infatti, con Testa è possibile affermare che la progressione di senso è il principale “componente del modello macrotestuale”, che “va posto al di sopra delle isotopie e dei rapporti tematici, dal momento che sussiste solo grazie ad essi, e, nello stesso tempo, li determina” (Testa 1983: 117), la negazione di un tessuto lirico unitario sancita nel sottotitolo di *Jacinta la pelirroja* va interpretata come massima determinazione a scardinare dall’interno l’organicità del genere canzoniere. A questa finalità concorre anche la divisione in due parti della raccolta, costruita (al pari del titolo e del sottotitolo) sulla convergenza degli opposti. Le due sezioni di *Jacinta la pelirroja*, infatti, pur essendo organizzate in venti componimenti ciascuna, non presentano una numerazione consecutiva; le liriche della seconda parte sono individuate dalla stessa sequenza numerica che ritroviamo nella prima parte (I-XX; I-XX), quasi a rimarcare con forza l’autonomia delle due porzioni del macrotesto che, non a caso, sono introdotte in modo assai differente: se la prima, anticipata dalla sigla “1.ª Parte”, non recando alcun titolo, indirizza il lettore a porla semanticamente in rapporto al titolo della raccolta, la seconda appare più complessa ed elaborata, essendo accompagnata, oltre che dall’indicazione descrittiva “2.ª Parte”, anche da un titolo emblematico: “Jacinta es iniciada en la poesía”, e da un disegno. In esso i due amanti, dai tratti stilizzati, sono ripresi in una posizione di abbandono; tuttavia i loro corpi non si sfiorano, ad eccezione delle teste, che sembrano lievemente accostate. Tutt’intorno, sparsi su un ideale pavimento, soltanto alluso dal tratto orizzontale che divide in due parti il disegno, vi sono pochi oggetti (un libro aperto, un calamaio, un foglio), che l’iscrizione posta in alto a destra “El Universo está en la poesía”, e lo stesso titolo della sezione, “Jacinta es iniciada en la poesía”, ci invitano a interpretare come gli strumenti dell’attività poetica. Più complessa da decifrare è l’iscrizione “inicio”, che troviamo, a sinistra dei due amanti, sul foglio che accompagna il calamaio. Il luogo del paratesto in cui si trova dovrebbe farci credere che in essa (come nelle altre due iscrizioni che compaiono sulla pagina) si condensi un “atteggiamento dimostrativo, addirittura insistente da parte dell’autore verso la propria opera, un’insistenza coperta o meno dall’alibi dell’umorismo” (Genette 1989: 310). In questa zona del canzoniere, infatti, l’appello al lettore (già contemplato nella soglia testuale del titolo e del sottotitolo) si fa più esplicito: Moreno Villa, com’è proprio di ogni scrittore umorista, “sposta l’attenzione del suo uditorio verso il modo in cui il testo funziona, verso i meccanismi della letteratura e della stessa scrittura” (Alfano 2016: 222). Se, come osserva Genette, in un qualunque testo “gli intertitoli non rappresentano affatto una condizione obbligatoria” (Ge-

Jacinta la pelirroja del 1977 (Barcelona, Turner), facsimile della prima edizione del 1929.

nette 1989: 291), è legittimo dedurre che ricalcando semanticamente la soglia che introduce alla seconda parte della raccolta, il poeta finisca per accordarle un valore “radiante” (Testa 2014: 55), in grado di proiettare sensi che trascendono la singolarità del testo e che si riflettono sull’intero sistema del libro di poesia. Nella sigla “inicio” è possibile leggere un altro strappo umorista da parte dell’autore, che incrinando la progressione di senso, invita a considerare quella che dovrebbe essere ritenuta la seconda parte della raccolta, come fosse la prima, creando una vera e propria inversione del racconto lirico.

Ma perché la “storia” narrata in *Jacinta la pelirroja* dovrebbe ripartire da qui? Cerchiamo di rispondere a questa domanda nella convinzione che in questa parte del paratesto sia possibile individuare la traccia di decodifica più forte dell’intera raccolta. Nell’intertitolo “Jacinta es iniciada en la poesía”, ci sembra che il poeta inviti a interpretare la natura erotica del rapporto tra l’“io” lirico e la donna amata in una chiave paidetica: l’“io” lirico è colui che desidera iniziare *Jacinta* al culto per la poesia. Ribaltando lo schema narrativo tradizionale, la donna non è “strumento di perfezionamento morale” a cui tendere (Santagata 2006: XCII), né, all’opposto, laica Venere da ammirare e possedere, ma piuttosto allieva involontaria di un’originale educazione sentimentale. Tra i due amanti non vi è alcun rapporto di orizzontalità. Lo verificiamo nella serie martellante di imperativi con cui l’“io”-maestro si rivolge all’allieva-Jacinta, nella prima parte della raccolta: “Ven Jacinta, pelirrojiza” (I: IX, v. 12); “¡Pasa otra vez, Jacinta,” (I: X, v. 5); “O bien, Jacinta, tiéndete / como mujer pagana / bajo el roble, / y duérmete con los brazos por almohada” (I: X, vv. 9-12); “Jacinta, señálame tú mi empeño vano. / Ríe tú de la montatura imposible, / ríe de mi desmaña” (I: XIII, vv. 5-7); “Míralos, Jacinta, en las arenas jugando. / Míralos, encima de la cama, saltando. / Mira ése, medio heleno y medio gitano” (I: XVIII, vv. 3-5); “Mira, peliculera Jacinta” (I: XIX, v. 1). Colpisce, nell’isotopia del modo verbale richiamata dagli esempi, l’insistenza alla pulsione scopica. Jacinta è invitata a più riprese a muovere lo sguardo, non in direzione degli occhi dell’amante – ciò che indicherebbe “scambio, reciprocità” tra i due soggetti erotici (Bettini 2008: 169) –, ma alla realtà che l’amante le indica. Come si vede nella lirica VIII:

Muerte y vida

El silencio es un cadáver, Jacinta.

La nostalgia es un cadáver, Jacinta.

Quiero mostrarte todos los cadáveres,

y luego barrerlos, quemarlos con sólo una voz viva.

Todos arrastramos cadáveres;
el mayor, la rutina.

Pero qué don tan grande,
qué don tan inconmensurable, Jacinta
el de hacer, el de presentar un organismo
al certamen sin término de la vida.

(Moreno Villa 1977: 19).

Per l'“io” lirico l'educazione sentimentale di Jacinta deve passare attraverso i *suoi* occhi: se “nella visione, vedere e sapere s'intrecciano strettamente” (Magli 2016: 146), la porzione di realtà che la donna amata giungerà a conoscere, e con la quale entrerà in contatto, sarà soltanto quella che le avrà indicato il poeta-maestro. Ma nei versi appena letti si comprende che il “don tan inconmensurable” che l'“io” lirico vuole recare all'amata non consiste in altro che nell'esibizione di una realtà negativa, annichilita, ovunque contaminata dalla morte. La medesima conoscenza di cui egli si fa garante è fallace, vuota (“No sabemos a donde van las calles, qué / hondura tienen. / No sabemos si los negros fondos ocultan / seres humanos”, I: XVII, vv. 3-6), frutto di un tempo di dolore (“Falto de secreción el tiempo está oxidado”, I: XVII, v. 8; “¿Es por el Tiempo derramado y no recogido, / por el Tiempo hecho basura?”, I: XX, vv. 12-13).

È da questa paradossale ammissione di scetticismo, e di indifferenza alle sorti del cosmo che prende avvio il dialogo d'amore tra il poeta e la donna amata, il cui sguardo, quando non è guidato dal ‘maestro’, è rivolto ad un altrove immaginario e irreali. L'epiteto “peliculera” con cui il soggetto lirico la definisce nella lirica XIX (v.1) allude alla sfera sognante delle immagini proiettate dal cinematografo, con le quali Jacinta entra in contatto in modo empatico “Aunque luego te vea palidecer / ante un drama sentimental / donde Gilbert, John Gilbert, / sufre la derrota de una estrella fotogénica”, I: XV, vv. 7-10). L'“io” lirico vorrebbe distrarre lo sguardo incantato di Jacinta e convertirlo all'unico piano di realtà negativa che egli riconosce, lì dove l'amore non è consolazione dagli affanni o gioia dei sensi, ma trappola e inganno: “la seducción es un engaño” (I: XX, v. 14).

Se nessun amore è possibile, se, come parrebbe suggerire il poeta, esso è “monstruosa imposible”, perché, al pari di ogni altra dimensione del reale è inconoscibile e impermeabile all'utilitaristico affanno classificatorio dell'uomo, che rimedio porre contro questa drammatica verità? Ridere insieme sulla tragica scoperta dell'inammissibilità dell'amore sembra essere per il poeta l'unica consolazione possibile:

No se hicieron para ti los caballos

Ni las bridas ni los estribos.
 No sabes ni sabrás montar esa fuerza.
 Me río como si quisieras galopar sobre nubes
 o guiar las olas del mar.
 Jacinta, señálame tú mi empeño vano.
 Ríe tú de la montura imposible,
 ríe de mi desmaña
 en relación con la meta y el móvil.
 Y luego, Jacinta, luego,
 como sanos deportistas,
 riámonos del descubrimiento.
 Seremos más fuertes
 al medir nuestras debilidades.

(Moreno Villa 1977: 25-26).

In questa lirica – che rispondendo, come le altre, della gradazione segnica assegnatale nel canzoniere, ma è tuttavia in grado di proiettare una tesi che trova conferma nella più ampia relazione strutturale del sistema delle liriche che formano il macrotesto – è sancita l'insanabile, paradossale distanza tra i due poli della relazione erotico-paideutica. A differenza dell'io lirico la donna amata “no sab[e] ni sabr[á] montar esa fuerza” (v. 2), e rifiuta, con il riso, di percepirsi nell'infinito dondolio del tempo proposto dall'amante (“Me río como si quisieras galopar sobre nubes / o guiar las olas del mar”, vv. 3-4). La “postura” di Jacinta, individuata nei versi letti, trova ulteriore conferma nelle “connessioni di equivalenza” (Santagata 1989: 45) stabilite dalla serie di liriche X-XIII in cui il microtesto XIII è inserito. Diversamente dall'io lirico che si proietta mimeticamente nel movimento obliquo della temporalità (finendo per introiettarlo, come si vedrà soprattutto nella seconda parte della raccolta), Jacinta, incapace di volteggiare nell'aria senza far danni (“Si manoteas en el aire, Jacinta / puedes herir a un alma que pasa. / Por eso me gustas con los brazos caídos / o con ellos atrás bajo la cabeza roja y clara” I: X, vv. 1-4) è descritta da decisi movimenti, rettilinei ed orizzontali: “¡Pasa otra vez, Jacinta, / como cariátide recta o virgen romana” (I: X, vv. 5-6); “O bien, Jacinta, tiéndete / como mujer pagana / bajo el roble [...]” (I: X, vv. 9-11). “Jacinta se tiende en el césped / como en un mar” (I: XVI, vv. 4-5) dice il poeta; “dictadora siempre del mundo de sus líneas” (I: XI, v. 2), è addirittura in grado di riflettere sugli ambienti

con cui entra in contatto il suo portamento (“Para su casa rectilinea, / [...] Jacinta compra un Picasso a tres tonos:”, I: XII, v. 1 e v. 4).

Contro la linea retta, impersonata dalla donna amata, la linea ondulata, inclinata, imprevedibile, è quella che il poeta sceglie (oltre che per sé, come si vedrà nella seconda parte della raccolta) per definire l’ideale accordo erotico tra gli amanti, come è sintetizzato ai vv. 9-12 della lirica XI, “A Jacinta no se le conoce el amor”:

[...] Todos conocen su elasticidad,
o su aspecto de diana esquiva.
Sólo uno conoce el declive
de su alma cuando amor la visita.

(Moreno Villa 1977: 23).

Nella linea rotonda, disegnata dalla comunione delle anime degli amanti a cui vorrebbe tendere l’“io” lirico, è icasticamente concettualizzata la proposta umoristica del poeta. Questi, dopo aver mostrato a Jacinta che l’“engaño” di completezza offerto dalla “seducción” consiste nel nascondere l’unica verità ammissibile, ovvero la totale incomunicabilità degli amanti (ricalcata dalla loro differente postura), non può far altro che proporre una fuga nel riso paradossale.

Si tratta di una conclusione fatta propria da Huergo, che in un interessante studio degli anni Novanta, interpretando la raccolta alla luce della cultura filosofica di stampo fenomenologico di Moreno Villa, affermava che:

La historia de amor que presta unidad a *Jacinta la pelirroja* se inspira en este principio ético: el amor consiste en la dualidad “insuperable”, en la “montatura imposible” de los seres; el otro no es de ningún modo un otro-como-yo con el que puedo sostener una relación íntima de comunión ni tampoco un otro-para-sí con el que resulta inútil tratar, sino un otro-que-yo simultáneamente semejante y exterior a nosotros [...] (Huergo 1996: 527).

Le tecniche umoristiche fondate sulla tensione degli opposti, agite da Moreno Villa ora a livello contenutistico, ora a livello strutturale e di progressione di senso, indirizzano il lettore a scoprire, dietro l’apparente e svagata cronaca di un amore, un contenuto dai sensi diametralmente contrari. Dopo aver sperimentato l’impossibilità del dialogo erotico, giunto ormai all’amara constatazione di non essere riuscito a “guidare” la donna amata a porre un’ironica distanza rispetto alle pretese

conoscitive del sentimento (“Absurdo y misterio en todo, Jacinta”, I: XIX, v.13), il poeta si volge, nella seconda parte della raccolta, a riflettere sulla sua condizione presente di solitudine. Il titolo “Jacinta es iniciada en la poesía” va inteso, dunque, antifrasticamente come l’allusione ad un’iniziazione mancata e impossibile. Non sorprende che a questa altezza Jacinta non sia più (tranne che nelle tre liriche finali di congedo), diretta interlocutrice; il suo nome, convertito in vocativo vuoto (“Mujer. No hay lámpara más plena”, II: II, v. 17) diventa il necessario testimone della determinazione soggettiva dell’“io”.

In questa zona calda del macrotesto, il nuovo “inicio” rivendicato coincide con una spietata auscultazione del soggetto lirico che, portando ad estreme conseguenze il “principio ético” su cui poggiava la prima parte della raccolta, giunge a identificare la frustrazione derivante dal mancato successo del rapporto erotico con una condizione di distacco e di alienazione dal consorzio umano. Ma la presa di coscienza di quest’ulteriore verità è svolta sul piano lirico, ancora una volta, all’insegna di una doppia corrente emotiva. Se da un lato, consacrandosi all’attività lirica, nella convinzione che “El Universo está en la poesía” (come si legge nel cartello che compare in alto a destra nel disegno che introduce alla seconda parte di *Jacinta la pelirroja*), l’“io”, isolatosi dal mondo, rivendica la sua libertà, dall’altra questi non può non ammettere il sacrificio che una vita dedicata al culto poetico richiede. Gli oggetti che circondano, sempre nel disegno citato, le silhouette degli amanti (il libro aperto, il calamaio, il foglio) alludono (ma forse sarebbe il caso di dire, rimandano con forza) a un discorso sulla scrittura lirica che, dono misterioso (“Yo sé poquito, muy poquito del duende. / No sé sino que viene y se aleja / y que su figura, es como eso... como esa...” II: II, vv. 38-40), condanna e salva al tempo stesso chi ne è in possesso (“Aquí está la *D* ladeada, / lancha en la orilla encallada, / perdida yo no sé dónde / y hallada sobre mi nombre” II: *D*, vv. 13-16). A questo proposito è interessante notare che nella III lirica della sezione il poeta metta in correlazione l’attività poetica (a cui ascrive la determinazione soggettiva dell’“io”) con la “Causa de mi soledad”, come recita il titolo. Nei primi versi la professione lirica è descritta come culto del mistero (“No es afán de apartamiento / sino atención al secreto”, vv. 1-2), e ansia di compenetrazione con le molteplici, infinite forme dell’esistenza:

[...] La solución de los otros
no me basta: siendo asombro.
Soy mi piloto.

Quisiera morir habiendo

sido poeta, carpintero,
pintor, filósofo, amante y torero.

¡Ah! Y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas del suelo.

(Moreno Villa 1977: 45, vv. 7-15).

L'opposizione che abbiamo visto delinarsi nella prima parte della raccolta tra la linea retta (impersonata da Jacinta), e la linea obliqua (propria, secondo il poeta, di un ideale rapporto erotico in cui gli amanti, sottraendosi alle false chimere prodotte dal sentimento, si prendono gioco di esso), investe ora la sfera temporale della creazione artistica. Il presente "oxidado", condiviso con Jacinta, e connotato di dissipazione ed angoscia ("¿Es por el Tiempo derramado y no recogido, / por el Tiempo hecho basura?", I: XX, vv. 12-13), se finalizzato alla creazione poetica, diventa fonte di creatività e di azione: ("Es el tiempo de hacer. / El alma sube, ensambla, afirma, / clava, cierra y pinta su creación. / El alma se basta y se sobra / por ser la esencia misma de Dios", II: XIII, vv. 6-9).

Dunque, il tempo della scrittura non è più nella classica perfezione statica e geometrica delle forme chiuse tradizionali, ma rivendicato, umoristicamente, nella mobilità e nel cambiamento. Il poeta può liberamente accordare il suo "deseo interior" al disegno mobile del fluire della temporalità, assecondandone sulla pagina i moti irregolari con i segni grafici dell'*ellisse*, della *parabola*, del *cerchio* e della *spirale*:

[...] Sumergido en silencio verde
y en el silencio del campo del sol,
los giros errabundos se trazan
en armonía con mi yo.
Voy dibujando, creo dibujar,
según mi deseo interior,
la elipse, la parábola, el círculo,
y la muda espiral de amor.

(Moreno Villa 1977: 64-65, XVII, vv. 18-25).

Sbaglierebbe quel lettore che, giunto a questo punto della raccolta, dovesse credere

che Moreno Villa abbia risolto, un po' meccanicamente, l'inadeguatezza del poeta moderno all'ordinato "mundo resuelto" (II: XVIII, v. 13), da "final besucón de película" (II: XVIII, v. 15) con una rivendicazione svagata e ironica della libertà poetica.

Come si ricorderà, il nostro discorso prendeva avvio dal tentativo di spiegare i motivi che avrebbero condotto un poeta così "libero" e vicino alle istanze avanguardistiche come Moreno Villa a cimentarsi in un genere chiuso come quello del canzoniere. Dall'analisi condotta fin qui ci sembra che sia possibile giungere a due conclusioni: la prima riguarda più specificamente il contenuto della raccolta; la seconda ne investe il piano strutturale. Se infatti, da un lato, la negazione umorista del sentimento si fa più radicale in quella tipologia di libro tradizionalmente destinato al racconto di una storia d'amore, dall'altro, è proprio nel genere canzoniere (ovvero nel libro di poesia più coeso ed organico)⁹, dominato dall'"intento ossessivo della totalità" (Testa 2003: 119), che si rivela la ridicola pretesa dell'"io" a volersi determinare come soggetto di conoscenza. Le scosse causate dalle tensioni contrastanti che abbiamo visto colpire le solide pareti dell'architettura lirica di questo "revolucionario" (Salvador 1978: 357) "Poema en poemas", mostrano la fallace utopia del poeta a voler costituirsi come il baricentro di un discorso lirico coeso e coerente.

Se dunque, da un lato, l'opzione della forma-canzoniere vorrebbe indicare la pretesa di una consapevolezza artistica da parte dell'"io", dall'altro gli strappi del tessuto tematico e formale del canzoniere corrispondono ad una strategia obliqua di sottrazione. A smascherare la reclamata centralità del soggetto lirico è proprio il lettore, che decodificando i segnali metatestuali disposti lungo tutta la raccolta, diventa in grado di cogliere, dietro le lacerazioni del libro-canzoniere, l'oscillazione del soggetto e il fallimento di ogni "dimensione didattica" (Santagata 1989: 127-28). È significativo, allora, osservare, nella seconda parte della raccolta, l'apostrofe del primo verso della lirica XII. Qui, interrompendo la finzione lirica, l'"io" si rivolge ai lettori invitandoli, per la prima volta in assoluto, a indirizzare lo sguardo su di lui. L'imperativo scopico, che nella prima metà del macrotesto caratterizzava la relazione tra il soggetto poetico e la donna amata è ora adoperato al plurale per convocare ad una nuova visione, tragica e comica al contempo; quella del poeta lirico che, senza bussola, e senza certezza, avanza a tentoni nel mondo, vuoto d'amore e di senso:

9 "Rappresentare la propria vita e il suo significato più autentico è un procedimento che non passa soltanto attraverso la sua semplice espressione (o narrazione), ma attraverso la messa in forma di un vero edificio testuale in cui i valori plastici – confini, piani e architettura – valgono tanto, se non più, del 'dire' che in esso risuona" (Testa 2003: 100).

Miradle con su signo de más,
 con su imponderable y oscura crucecita,
 en el pecho, en la frente, en la espalda.
 Huye. Sobra.
 Los estanques están llenos, y los globos.
 Abarrotados los navíos.
 En los jardines no cabe un alma.
 El cielo anuncia la pletora.
 ¿Qué camino andar? ¿Adónde ir?
 Desde su caja,
 cuando llega el sueño
 ve, sin embargo
 salir una recta
 que va a los parques, a los navíos,
 a los globos, a los estanques, al cielo,
 y remata siempre
 en su signos *menos*.

(Moreno Villa 1977, XII: 57).

Bibliografía citata

- ALFANO, GIANCARLO (2016), *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci.
- AUB, MAX (1954), "José Moreno Villa", *La poesía española contemporánea*, Mexico, Imprenta Universitaria: 107-9.
- AULLÓN DE HARO, PEDRO (2014), "Idea de la obra de Gómez de la Serna, el ingenio literario y el humorismo", Ramón Gómez de la Serna, *Humorismo*, ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid, Casimiro, 2014: 1-46.
- AZORÍN, *Crítica de los años cercanos*, Madrid, Taurus.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1975), "À Arsène Houssaye", *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, t. I: 275-76.
- BETTINI, MAURIZIO (2008), *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.

- BODINI, VITTORIO (1972), “Introduzione” a J. Moreno Villa, *Giacinta la rossa*, a cura di Vittorio Bodini. Torino, Einaudi: 5-10.
- CARMONA MATO, EUGENIO (1985), “Dibujos de José Moreno Villa (1924-1936)”, *Boletín de arte*, 6: 211-25.
- CERNUDA, LUIS (1975), “José Moreno Villa (1887-1955)”, *Prosa completa*, eds. Derek Harris; Luis Maristany. Barcelona, Seix Barral: 396-404.
- CIPLIJAUSKAITÈ, BIRUTÈ (1999), “Los cuadros cubistas de José Moreno Villa”, *De signos y significaciones*, Barcelona, Anthropos: 33-43.
- CIRRE, FRANCISCO (1950; 1982), *Forma y espíritu de una lírica española*, Granada, Don Quijote.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER (2001), “*Jacinta la pelirroja*, de José Moreno Villa. Entre modernismo y vanguardia”, *Monteagudo*, 6: 129-32.
- GENETTE, GÉRARD (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (2005), “Humorismo”, *Obras completas, Ensayos, retratos y biografías I, Efgies, Ismos, Ensayos (1912-1961)*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Círculo de lectores Galaxia Gutenberg, vol. XVI: 451-95.
- HUERGO, HUMBERTO (1996), “Lo sublime y la vanguardia. Forma y finalidad en *Jacinta la pelirroja*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44: 489-540.
- MACHADO, ANTONIO (1989), “Reflexiones sobre la lírica”, *Poesía y prosa*, ed. Oreste Macrì, con la colaboración de G. Chiappini. Madrid, Espasa-Calpe, II: 1649-62.
- MAGLI, PAOLA (2016). *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina.
- MARTÍN CASAMITJANA, ROSA MARÍA (1996), *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos.
- MAZZONI, GUIDO (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- MORENO VILLA, JOSÉ (1928), “Prólogo”, José María Hinojosa, *La flor de California*, dibujos de Joaquín Peinado, Madrid, Imprenta Sur.
- , (1977), *Jacinta la pelirroja*, prólogo de José Luis Cano, Madrid, Turner.
- , (1998), “Autocrítica” (1924), *Poesías completas*, ed. Juan Pérez de Ayala. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Madrid, Publicaciones de Residencia de Estudiantes: 3-7.
- , (1998) “Poética” (1932), *Poesías completas*, ed. Juan Pérez de Ayala. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Madrid, Publicaciones de Residencia de Estudiantes: 8-9.
- , (2006), *Vida en claro. Autobiografía*, prólogo de José Pérez de Ayala. Madrid, Visor.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1987), *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PASTOREAU, MICHEL; SIMONNET, DOMINIQUE (2016), *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie.

- SALVADOR, ÁLVARO (1978), “José Moreno Villa, un hombre del '27. (*Jacinta la pelirroja* o la erótica moderna)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335: 352-58.
- SANTAGATA, MARCO (1979), *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana. 1989.
- , (2006), “Introduzione” a F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata. Milano, Mondadori: XIX-CI.
- SCAFFAI, NICCOLÒ (2005), *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier.
- SEGRE, CESARE (1969), “Sistema e strutture nelle *Soledades* di Antonio Machado”, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi: 95-134.
- STAROBINSKI, JEAN (2002), *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, ed. Corrado Bologna. Torino, Bollati Boringhieri.
- TESTA, ENRICO (1983), *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo.
- , (2003), “L'esigenza del Libro”, *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, eds. Marco Antonio Bazzocchi; Fausto Curi. Bologna, Pendragon: 97-119.
- , (2014), “Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione”, *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, eds. Davide Colussi, Paolo Zublena. Macerata, Quodlibet: 45-57.
- VALENDER, JAMES, (1999), “A propósito de las poesías completas de José Moreno Villa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 385-98.
- VILLAR DEL, ARTURO (1977), “De cómo el poeta malagueño José Moreno Villa conoció y se enamoró de una joven neoyorquina, pelirroja, por más señas”, *Estafeta Literaria*, 617: 4-7.
- ZLOTESCU, IOANA (2005), “Preámbulo”, in Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, Ensayos, retratos y biografías I, Efigies, Ismos, Ensayos (1912-1961)*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Círculo de lectores Galaxia Gutemberg, XVI: 11-26.

Ida Grasso

Es doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Bari “Aldo Moro” (2012) y profesora contratada de Literatura Española y de Lengua y Traducción española en la misma universidad y en la Universidad de Nápoles “Federico II”. Se ocupa de poesía y novela española de los siglos XIX-XX, con trabajos sobre Villaespesa, Jiménez, Machado, Alberti, Rosales. Se ha interesado por los problemas de traducción y recepción italiana de la poesía surrealista española. Ha traducido al italiano *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja (en prensa). Su monografía *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013) ha ganado el Premio “Opera Critica” de la Asociación “Sigismondo Malatesta”, y el Premio “Runner up” de Crítica Internacional Gadda Prize (Harvard 2015).

