

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

---

20  
16

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

**IBRIDISMO È IDEOLOGIA.  
ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL POEMA  
IN PROSA DI JIMÉNEZ**

IDA GRASSO – *Università degli studi di Bari “Aldo Moro”*

Le raccolte *Platero y yo* e *Diario de un poeta recién-casado* nate, come ricorda lo stesso Jiménez, da reali occasioni autobiografiche, e pubblicate nello stesso anno (1917) costituiscono uno snodo importante non solo nella produzione lirica del grande poeta di Moguer. In esse la novità è anzitutto di tipo formale: sperimentando con sempre maggiore consapevolezza il genere del poema in prosa, e contaminandolo, come si vede in modo particolare nel *Diario*, con la versificazione libera, Jiménez avvia una seconda fase della sua ricerca poetica. A quale tradizione lirica, in primo luogo ispanica, e poi europea, è possibile ascrivere l'ibridazione dei generi poetici sperimentata da Jiménez? Quale finalità lirica esorta il poeta ad adoperare il poema in prosa per narrare di personali esperienze biografiche? Che tipo di soggettività veicola questo genere-non genere della modernità? E più in generale: è possibile che l'autore andaluso attribuisca al poema in prosa, oltre che una funzione lirico-narrativa, precipi contenuti metapoetici? Nel presente studio si proverà a rispondere a tali interrogativi a partire dallo studio delle due opere menzionate, che hanno il vantaggio di definirsi come due campioni pressoché coevi dell'ibridismo del poeta. L'ipotesi è che in *Platero* e nel *Diario* Jiménez si faccia portavoce di una sorta di personale bilancio, non solo rispetto alla tradizione modernista ispanica, ma anche a quella europea. In controtendenza con quest'ultima, che trova il suo archetipo negli *Spleen* baudelairiani, per l'autore andaluso l'ibridazione dei generi lirici non è una modalità di rappresentazione della disarticolazione del moderno, ma al contrario, e piuttosto in linea con la generazione lirica ispanica a cui egli appartiene, di affermazione di una visione di un mondo coeso e denso di ethos.

Jiménez's collections of poems *Platero y yo* and *Diario de un poeta recién-casado*, written after real autobiographical occasions and published in the same year (1917), are very important in the large production of this great lyric poet. In them, the novelty is firstly formal: experimenting the prose poem with increasing awareness, and contaminating it, particularly in the *Diario*, with the free verse, Jiménez starts a second phase of his poetic research. To which lyric tradition, primarily Hispanic, and then European, can we ascribe the hybridism of literary genres pioneered by Jiménez? Which lyrical purposes move the poet in using the prose poem to represent personal biographical experiences? What kind of subjectivity is conveyed by this genre? And more in general: does Jiménez give the prose poem some meta-poetic content, beyond a lyric-narrative function? This study will try to answer these questions grounding on the analysis of the two mentioned lyrical collections, which represent two contemporary examples of Jiménez's hybridism. The hypothesis is that, in *Platero* and in *Diario*, Jiménez realises a personal analysis of his own poetry, not only with respect to the Hispanic Modernist tradition, but also to the European one, which finds its archetype in Baudelaire's *Spleen of Paris*. Jiménez thinks that hybridism of lyric genres is not a mode of representation of the Modernity's disarticulation but, on the contrary, and quite in line with the Hispanic lyric generation to which he belongs, is the affirmation of a cohesive and ethic world.

## I IBRIDISMO È IDEOLOGIA

Nell'oramai non più recente *Teoría del poema en prosa*, felice sintesi dell'evoluzione novecentesca del genere del poema in prosa in ambito ispanico (e ispanoamericano), María Victoria Utrera Torremocha rimarca l'originalità del percorso poetico di Jiménez parlando di «un caso especial dentro de la tradición española» di lirico che «experimenta desde el principio de su carrera literaria con las posibilidades expresivas de la prosa».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 262.

Nella sua analisi non resta implicito quel giudizio di valore che, quasi un cinquantennio prima, a proposito dello stesso argomento, aveva espresso Díaz-Plaja nel suo studio pionieristico sul poema in prosa in Spagna: «la aportación de Juan Ramón Jiménez a la prosa poética española es tan importante, por lo menos, como la que significa su obra en verso».<sup>2</sup>

Già in seno alla sperimentazione avviata dal Modernismo ispanico è possibile trovare degli esempi di poeti che, occhieggiando al modello francese, avviano da un lato una nuova ricerca sul versoliberismo, dall'altro esperimenti di contaminazioni tra i generi letterari;<sup>3</sup> ma è con Jiménez che la pratica dell'ibridismo di prosa e poesia trova il suo riconoscimento, essendo assorbita, per così dire, e perpetuata nel sistema teorico, coeso e organico, su cui si fonda la sua poetica. Tensione creatrice continua, aspirazione eternante al principio sommo dell'*Obra*, quest'ultima è concepita da Jiménez come sede privilegiata di riflessione lirica e autoriale, intendendo, con il primo aggettivo la sostanza autobiografica e autoreferenziale che il genere poetico acquista in età moderna,<sup>4</sup> e con il secondo l'insieme delle scelte stilistiche e metriche mediante le quali il poeta di Moguer riconosce la propria soggettività di poeta.

Se con Guillén si può affermare che sempre la predilezione di un genere sugli altri è catalizzatrice di una determinata visione del mondo,<sup>5</sup> allora occorre chiedersi quale sia il portato letterario, e al limite ideologico, che Jiménez accorda all'operazione di commistione dei generi che informa la sua lunga traiettoria lirica.

Per il nostro autore l'ibridismo si configura come una scelta integrale e totalizzante, in cui l'abbattimento della barriera tra io lirico e io autobiografico, tra verso ed esperienza, corrisponde all'abbattimento di ogni gerarchia tra genere poetico e genere prosastico. La radicale divergenza dei generi è superata in nome di una concezione assoluta della creazione lirica; quest'ultima, inscindibile dal piano esperienziale, ma anzi traendo da esso la linfa vitale, ne diventa immediata trasposizione sul piano della forma. Ciò fa di Jiménez uno dei più grandi interpreti dell'ideologia postromantica: con chiarezza la sua opera rivela che in un mondo in cui è venuta meno ogni gerarchia di senso, e in cui ciascuna parte di realtà ha acquistato il potere di essere narrata, indifferente per il *poietés* è il medio di cui può servirsi per raccontarla.<sup>6</sup>

2 GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, G. Gili, 1956, p. 61.

3 Ad avviare il processo di sperimentazioni e contaminazioni di poesia e prosa nell'epoca della modernità lirica ispanica è l'autore di *Azul...*, sebbene osservi Díaz-Plaja: «No tiene Darío ninguna reflexión de naturaleza teórica respecto al género, aunque no cabe duda de que lo distingue como modalidad autónoma, ya que se refiere en varias ocasiones no sólo a los poemas en prosa propios sino también a los de otros poetas» (*ivi*, pp. 249-250).

4 Per una efficace sintesi dell'evoluzione della lirica in età moderna si veda Mazzoni: «le categorie che permettono di distinguere le varie specie di poesia soggettiva non sono due, ma tre: la lirica di società, la lirica autobiografica trascendentale e la lirica autobiografica empirica. La nascita della poesia moderna coincide con l'attraversamento della frontiera fra la seconda e la terza specie: a partire da una soglia che varia da letteratura a letteratura, ma che sostanzialmente coincide con l'età romantica, i poeti possono raccontare i dettagli effimeri delle proprie vite effimere con una libertà confessoria, un pathos esistenziale, una serietà narcisistica inediti» (GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 213).

5 «Logicamente, soprattutto dal punto di vista dello scrittore – ma anche da quello del critico –, il genere opera principalmente come modello mentale» (CLAUDIO GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 161).

6 Osservano Forrest e Jaffe: «Jiménez's formal quest entailed creating a poetry purified of anecdote, cliché,

Il percorso di soggettivizzazione biografica attraverso il «tema della contaminazione, mistione, o incrocio, o ibridazione [...] dei generi» è maturato poco a poco nella vita di Jiménez, fino ad informarla in modo definitivo, diventando, com'è proprio in generale di ogni processo di creazione ibrida, «luogo primario della relazione fra teoria ed esperienza: [...] modalità di relazione fra teoria ed esperienza».<sup>7</sup> Sebbene Jiménez non abbia dedicato ampi studi di natura teorica alle questioni relative all'ibridazione dei generi, nel panorama ragguardevole dei suoi scritti di natura saggistica è possibile estrarre alcuni passaggi illuminanti sulle sue scelte di poetica: «La poesía puesta en verso [...] no ayuda al lector a comprenderla ni a sentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa».<sup>8</sup>

Il poeta di Moguer non solo attribuisce pari dignità al genere della lirica e a quello della prosa, ma ritiene che i due siano in un rapporto di sostanziale identità. Tra prosa e poesia non c'è differenza ammissibile sul piano del significante; l'unica dissomiglianza, se c'è, andrà ricercata sul piano qualitativo: «No hay prosa y verso [...] lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa».<sup>9</sup>

La distinzione tra verso e prosa che Jiménez instituisce relativamente al versante del *rhythmós* è superata quand'essa debba misurarsi sulla lunga durata della storia della letteratura ispanica. Per il poeta la comune identità tra il genere della lirica e quello della prosa sarebbe legittimata dalla derivazione da uno stesso, antichissimo *modus versificandi*; il *romance*:

El *Romance* (el poema español escrito en verso octosílabo, una acepción de la voz Romance) he dicho siempre que es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no – lo repito siempre también –, que lo diga un ciego. Cada lengua – y esto también es insistencia mía – camina con pie y paso distinto: el francés con el del verso alejandrino de catorce sílabas, el italiano con el del endecasílabo, el inglés con una pareja formada del endecasílabo y el eneasílabo, etc.<sup>10</sup>

and any other external factors, such as rhyme or meter, which would constrain the authenticity of the poetic voice. His belief in the innate musicality of such purified, natural expression carried through to the end of his life, when he observed that verse is merely a visual effect». (JENNIFER FORREST e CATHERINE JAFFE, *Figuring Modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairean Tradition of the Prose Poem*, in «Comparative Literature», XLVIII/3 (1996), pp. 265-293, alle pp. 269-270).

- 7 PAOLO BAGNI, *Il campo di forze dei generi*, in *I generi letterari: ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, Bari, Laterza, 2001, pp. 3-9, a p. 5.
- 8 RICARDO GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 115. E ancora: «El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido» (*ibidem*).
- 9 *Ivi*, p. 114. Ma si veda ancora questo passaggio da una conferenza del *Trabajo gustoso*: «en realidad no existe el verso más que por el consonante o el asonante, por la rima» (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Poesía cerrada y poesía abierta*, in Francisco Garfías (a cura di), *El trabajo gustoso. Conferencias*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 83-115, a p. 98).
- 10 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El romance, río de la lengua española*, in GARFÍAS, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 143-187, a p. 143.

Nella sua interpretazione del lungo corso della lirica spagnola Jiménez, «verdadero creador del romance moderno» nel giudizio di Alberti, stabilisce un unico momento germinale per il genere della prosa e per quello della poesia; unico non solo perché originario di entrambi, ma anche soprattutto perché specifico della letteratura spagnola, che nel *romance* trova la sua autenticità rispetto alle altre letterature neolatine e a quelle germaniche. Per Jiménez il *romance* costituisce la modalità primigenia di ogni tipo di scrittura, comprendendo in sé sia la costante narrativa propria della prosa, sia i possibili diversi gradi a cui giunge l'elaborazione poetica.

Nel grande sforzo juanramoniano di sistematizzazione geo-lirica della storia del verso europeo, e in particolare di quella ispanica, traspare il disegno di un'epoca e di una generazione di poeti che a lungo si è dovuta interrogare, partendo dalla crisi del presente, sul problema dell'identità nazionale. Pur nelle specifiche differenze che caratterizzano i loro singoli percorsi intellettuali, i poeti testimoni del complesso periodo di involuzione che con sempre maggiore incidenza caratterizzò la penisola iberica, sullo scorcio del XIX secolo, reagirono allo stato di tensione politico e sociale, e allo stato di decadenza culturale dilagante ponendo al centro del dibattito critico la necessità di un confronto urgente con il passato. Certi che l'identità di un popolo affondi le proprie radici nel tessuto della memoria comune, i poeti della cosiddetta Generazione del '98 erano convinti di poter ritrovare l'autenticità perduta del popolo ispanico nel dialogo con la tradizione. Da questo punto di vista la posizione di Jiménez è esemplare, essendo egli fermamente convinto che il compito del poeta sia quello di proporre un tipo di lirica che, pur restando fedele alle istanze del proprio tempo e alle novità che questo porta con sé, trovi conferma e riconoscimento nella lunga storia della letteratura ispanica. Pur non respingendo, e in parte accogliendo le sollecitazioni di un tipo di lirica sperimentale che dalla Francia e dall'Inghilterra con sempre maggiore ampiezza si diffondono in Spagna, l'impegno di Jiménez consiste principalmente nel tentativo di autolegittimarsi all'interno della tradizione dei modelli e delle stagioni liriche. Ricavando la matrice comune del genere prosastico e di quello lirico dall'antico *romance*, Jiménez può in parte trovare conferma dei suoi esperimenti di contaminazione, mostrando come questi siano perfettamente coerenti con la memoria ispanica, sviluppo logico se non necessario dell'eredità lirico-narrativa dell'ottosillabo.

L'ibridismo letterario di Jiménez si ammanta di ideologia: alla volontà di trovare riconoscimento storico-letterario della novità offerta dalle proprie elaborazioni formali è sotteso l'impegno per il riscatto di una nazione, la Spagna, sulla quale peserà, ancora fino agli anni duri che antecedono la Guerra Civile, il pregiudizio europeo di arretratezza e di ristagno culturale. Si veda come, in questo squarcio tratto dalla lettera inviata nel 1943 al più giovane Cernuda, Jiménez ridisegnando la mappa delle influenze letterarie europee relative alla diffusione della sensibilità *fin de siècle* pone in evidenza il ruolo rappresentato dalla Spagna: secondo il poeta di Moguer, a guidare i destini dei poeti che sul declino del XIX secolo inventarono un nuovo modo di concepire l'arte lirica, non fu la Francia, ma la gloriosa penisola iberica:

Que haya "simbolismo" hoy como ayer en lo íntimo de mi escritura es natural, ya que yo soy un andaluz (¿no es igual la poesía arábigoandaluza al simbolismo francés?) y que los místicos españoles decidieron, con los líricos americanos (Poe),

ingleses (Browning) y alemanes (Hölderlin) buena parte del simbolismo francés en sus diversos instantes. Sí, el simbolismo fue, como el impresionismo en la pintura, en la música y en la misma poesía, de influencia española... Es necesario insistir ante los españoles de América, en esto: que Francia, en pintura (la técnica), en la música (lo popular), en literatura (la visión), le debe a España mucho más que España a Francia. Esto lo supieron los llamados clásicos, los románticos, los parnasianos, los simbolistas, los impresionistas franceses, y procuraron ocultarlo. (Baudelaire mismo, tan imprevisto ¿no está mirando al lado de Manet, con su libro negro y oro, los soles hijos de España?)<sup>11</sup>

Molto più che vocazione personalissima alla contaminazione dei generi letterari, l'ibridismo si fa per Jiménez privilegiato modello interpretativo e strumento ideologico. Per il poeta la Spagna, proprio in virtù della sua autorevole e compiuta storia letteraria, può anticipare le altre nazioni europee nella scoperta delle modalità liriche proprie della modernità; di queste egli vuol farsi massimo artista e artefice, massimo interprete europeo. Ancorando i suoi evoluti esperimenti di contaminazione di generi letterari alla solidità della tradizione, Jiménez vede così riconosciuta e colmata di sensi storici la sua originalità lirica, al punto di decidere di affidare la costruzione della propria soggettività al genere più complesso di tutti, che riunendo già nella sua denominazione la poesia e la prosa quasi provocatoriamente per sancirne, e al tempo stesso, annullarne le differenze, sembra mettere in crisi ogni possibile statuto dell'«io».

## 2 UN CASO DI IBRIDISMO JUANRAMONIANO: IL POEMA IN PROSA

Il caso più emblematico di contaminazione tra genere lirico e genere prosastico che Jiménez sperimenta in modo sempre più consapevole a partire da una certa fase della sua poetica, coincidente grosso modo con la prima metà del primo decennio del XX secolo, è il poema in prosa. Sono gli anni in cui il poeta, ponendosi criticamente nei confronti del suo apprendistato modernista, va alla ricerca di una voce più personale. Conquista di una lenta e approfondita auscultazione lirica, il poema in prosa è individuato da Jiménez come medio privilegiato di costruzione della sua identità lirica; conquista paradossale, come si vedrà, giacché a questo genere-non genere della modernità, o se si preferisce, *summa* di generi, il poeta di Moguer non arriva soltanto per mezzo di sollecitazioni francofone coeve, che pure conosce e accoglie, ma attraverso un lungo studio sui modelli della tradizione ispanica. È da questa che Jiménez vuole trarre legittimazione e conferma della sua maniera lirica al punto da poter essere definito «hito en verdad primerizo en la evolución del género»: <sup>12</sup> punto di riferimento non solo per le Avanguardie ispaniche, ma anche per la lirica successiva. A dirci quanto il genere del poema in prosa sia fondativo della sua soggettività poetica è lo stesso Jiménez, che in un passaggio de *La corriente infinita* afferma: «Yo empecé a escribir a mis quince años, en 1896. Mi primer poema fue en prosa y se titulaba “Andén”». <sup>13</sup>

<sup>11</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Cartas. Antología*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 234.

<sup>12</sup> DÍAZ-PLAJA, *El poema en prosa en España*, cit., p. 62.

<sup>13</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1961, p. 229.

La confessione è ribadita in una lettera di pugno del poeta indirizzata nel 1953 al critico Díaz-Plaja affinché questi la accluda al suo studio sul poema in prosa. Nella missiva, dove Jiménez confessa di aver incominciato a scrivere poemi in prosa intorno al 1898, colpisce un elenco minuzioso in cui sono attraversate le influenze letterarie che lo avrebbero condotto alla ‘costruzione’ del genere del poema in prosa:

Mis influencias indudables de entonces, lo mismo para el verso que para la prosa fueron Bécquer, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer entre los españoles; de fuera Goethe, Heine, Musset, etc. [...] Sin duda “Los ojos verdes”, etcétera, de Bécquer influyeron en mis primeros poemas en prosa. Pero ¡sorpréndase usted! Quien influyó más desde esa época fue Lope de Vega. Yo no puedo precisar hoy dónde leí un espléndido poema en prosa de tipo religioso de Lope y no en una obra larga sino aislado, pero sí sé que no lo he olvidado nunca. [...] Más tarde, desde 1900, influyen en mí Rubén Darío (con su poema “A una estrella”, de “Azul”), Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas originales en prosa y sus magníficas traducciones de Poe, que leía antes que la de Baudelaire; Claudel [...] Wilde [...] y Pierre Louys en las Canciones de Bilitis.<sup>14</sup>

Sulla rilevanza di questa dichiarazione per il critico è inutile insistere: non solo si tratta di una riflessione che, nata per un’occasione specifica, costringe il poeta a ripercorrere il filo della sua produzione poetica rileggendola alla luce di un preciso genere letterario, ma essa si fa anche proiezione idealizzata di sé, costruzione a posteriori dell’immagine di poeta-artefice ch’egli vuole comunicare al suo pubblico. Nella lettera l’uniformità di prosa e poesia («lo mismo para el verso que para la prosa») è ribadita sul piano delle influenze letterarie, ispaniche ed europee, richiamate dal poeta. Tra queste, tutte d’ambito cronologico essenzialmente romantico e post-romantico, risalta un unico riferimento all’epoca del *siglo de oro*, dalla quale Jiménez sembra non poter fare a meno di estrarre e di definire centrale per il suo discorso di ibridazione dei generi l’autorità modellizzante di Lope de Vega. Valorizzando l’aspetto confessionale delle parole del poeta di Moguer, Díaz-Plaja constata in una nota della sua monografia di non essere riuscito a risalire al poema in prosa di Lope citato dal poeta, quello che lo avrebbe spinto a cimentarsi con le operazioni progressive di mistione di prosa e poesia.<sup>15</sup> Ma se siamo d’accordo con il critico che, quasi a voler giustificare il mancato reperimento della fonte citata dal poeta, osserva che «el género, tal como hoy lo entendemos, no existe, en modo alguno, en el siglo XVII»,<sup>16</sup> forse non cadremo in errore nel leggere nella dichiarazione di Jiménez, piuttosto che una pretesa di veridicità assolutizzante, la possibile volontà di innalzare il suo percorso di costruzione lirica su un piano formale altamente idealizzato. Se, a buon diritto, Utrera Torremocha sottolinea la necessità di «preguntarse por qué el poeta vincula su primera tentativa literaria al género del poema en prosa, manipulando de ese modo su biografía poética»,<sup>17</sup> una possibile risposta a questa domanda può ricavarsi dalle dichiarazioni dello stesso Jiménez. Il poeta concepisce il genere del poema in prosa come

14 DÍAZ-PLAJA, *El poema en prosa en España*, cit., p. 62.

15 «No deja de ser curiosa la afirmación de Juan Ramón Jiménez acerca del poema en prosa de Lope, poema que no he encontrado en ninguna de las revistas de la época que he consultado» (*ivi*, p. 63).

16 *Ibidem*.

17 UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*, cit., p. 263.

momento fondativo e primigenio della costruzione della sua soggettività lirica, chiave di lettura della sua poetica, fondata sull'ibridismo di generi e di codici letterari. L'omaggio a Lope de Vega ch'egli fa giungendo addirittura a stravolgere la storia legata all'origine del genere del poema in prosa contiene, ben oltre la lode, il desiderio di essere compreso in una specifica tradizione letteraria: per Jiménez la costruzione della propria soggettività autoriale non può prescindere dal confronto con il passato della lirica ispanica. Pertanto, ancorandosi alla tradizione dei modelli del *siglo de oro* (molto più che a quelli della tradizione romantica più recente) egli scorge nel poema in prosa, genere a cui la modernità ha attribuito l'espressione massima della crisi della soggettività, la possibilità della massima enunciazione dell'integrità dell'«io». Assai in controtendenza non solo con l'impiego che del poema in prosa fa la lirica europea coeva, ma addirittura con la sua stessa qualità originaria, Jiménez riconosce al poema in prosa uno statuto affermativo della soggettività del poeta, garante della efficace comunicazione tra questi e la comunità degli uomini.

Come osserva Bernard, a cui va il merito di aver inaugurato, alla fine degli anni Cinquanta, il dibattito critico sul genere del poema in prosa, la caratteristica fondante del genere si ricava nell'aperta esibizione della rivolta del poeta nei confronti del mondo:

[...] le poème en prose est né d'une révolte contre toutes les tyrannies formelles qui empêchent le poète de se créer un langage individuel, qui l'obligent à verser dans des moules tout faits la matière ductile de ses phrases.

Mais le poème en prose a rejeté plus complètement les lois métriques et prosodiques ; il a refusé obstinément de se laisser codifier. La volonté anarchique, qui est à son origine, explique son polymorphisme et la difficulté qu'on éprouve à le définir.<sup>18</sup>

Bernard dimostra che la tensione sovversiva del poema in prosa, oltre ad essere qualità specifica del genere, è vieppiù caratterizzante della sua origine moderna: «Toutefois, il [il poema in prosa] tend plus souvent encore aujourd'hui à devenir l'instrument d'une révolte métaphysique, et c'est par là, je crois, qu'il est essentiellement une forme *moderne*».<sup>19</sup> Nell'adozione del poema in prosa da parte di Jiménez non è dato rintracciare alcun intento contestatario e destrutturante; al contrario, per il poeta questo genere ibrido della modernità diventa medio privilegiato della narrazione di storie perfettamente armoniche nel quadro dell'esperienza, in cui l'io lirico non è descritto come ente scisso dal mondo in cui gli è capitato in sorte di vivere, ma come perfettamente integrato in esso. Particolarmente efficaci per esemplificare non solo la finalità costruttiva che Jiménez accorda al genere del poema in prosa, ma anche il portato ideologico di cui, attraverso l'impiego di questo genere, il poeta infonde alla tradizione letteraria dei modelli e della modernità, sono due opere centrali nel percorso di costruzione della sua *Obra: Platero y yo* (1914) e *Diario de un poeta recién casado* (1917).<sup>20</sup> In queste raccolte, originate, come

<sup>18</sup> SUSAN BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. II.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 772-773.

<sup>20</sup> Sebbene Jiménez affermi di aver iniziato a scrivere *Platero* nel 1906 («Empecé a escribir "Platero" hacia 1906, a mi vuelta a Moguer después de haber vivido dos años con el jeneroso doctor Simarro. El recuerdo de otro Moguer unido a la presencia del nuevo y mi nuevo conocimiento de campo y gente, determinó el libro»); JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Prólogo a la nueva edición*, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, a cura di

ricorda lo stesso Jiménez, da reali occasioni autobiografiche, sperimentando con sempre maggiore consapevolezza il genere del poema in prosa, e contaminandolo, come si vede in modo particolare nel *Diario*, con la versificazione libera, Jiménez avvia una seconda fase della sua ricerca poetica in cui è centrale il «gusto por cuestionar fronteras genericas y [la] enorme atracción por [el] hibridismo» che tanta influenza avranno anche sulle generazioni poetiche successive.<sup>21</sup> In *Platero y yo* e nel *Diario de un poeta recién casado*, pubblicate significativamente nello stesso anno, il 1917, Jiménez si fa portavoce di una sorta di personale bilancio di poetica, non solo rispetto alla tradizione modernista ispanica, ma anche a quella europea. In controtendenza con quest'ultima, che trova il suo archetipo negli *Spleen* baudelairiani, per l'autore andaluso l'ibridazione dei generi e dei codici lirici non è una modalità di rappresentazione della disarticolazione del moderno, ma al contrario, e piuttosto in linea con la generazione lirica ispanica a cui egli appartiene, di affermazione di una visione di un mondo coeso e denso di *ethos*.

### 3 PER UN'ETICA ESTETICA DEL POEMA IN PROSA

Le raccolte *Platero y yo* e il *Diario de un poeta recién casado* non possono certo essere annoverate tra le prime prove dell'ibridismo letterario di Jiménez. Nello studio dedicato alla sua opera in prosa, Predmore ripercorre le differenti tappe del lungo percorso di elaborazione formale che conduce il poeta al conseguimento della propria voce lirica. Dopo il «sentimentalismo lacrimoso»<sup>22</sup> di *Prosas varias* (1898-1903) egli si misura, negli anni

---

Javier Blasco e Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, vol. III, pp. 577-579, a p. 577), la raccolta dovette attendere vari anni per essere pubblicata. Inoltre, come osservano González Ródenas e Young: «Platero presenta [...] la peculiaridad de contar con dos ediciones princeps considerablemente distintas» (*ivi*, p. 457). La prima, ridotta rispetto alla seconda, e pensata per un pubblico infantile, fu pubblicata nel 1914 a Madrid nella collana «Biblioteca Juventus» della casa editrice La Lectura. In quest'edizione l'ordine dei componimenti non rispetta la volontà dell'autore, ma piuttosto la struttura stabilita dalla medesima casa editrice. Quella che comunemente viene definita la seconda edizione di *Platero* (alla quale ci riferiamo nel presente studio), pur essendo di fatto «primera edición completa y a gusto de su autor», fu pubblicata, previo consenso di Jiménez, nel 1917, dall'editore Calleja. Il *Diario de un poeta recién casado* vide la luce nel 1917 a Madrid, pubblicato dalla stessa casa editrice che aveva editato la seconda edizione di *Platero* (Calleja). Esiste, poi, una seconda edizione dell'opera del 1948 (Buenos Aires, Losada) dove, osserva Blasco: «cabe anotar dos variantes significativas: una, que afecta al título (ahora el “Diario” pasa a llamarse “Diario de poeta y mar”), y otra, que afecta al último texto del libro, el titulado “Cristales morados y muselinas blancas”, en la sección sexta del libro (*Diario* CCXLIII), al final del cual (además de unas variantes no relevantes para el significado del poema) el poeta añade un “Aunque...” como cierre de ese texto y como cierre último del libro» (JAVIER BLASCO, *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., vol. II, p. 47).

21 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, a cura di Teresa Gómez Trueba, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008, p. 25. Osservano Blasco e Gomez-Trueba: «sobre todo a partir del “Diario de un poeta recién casado” [...] (aunque la evolución formal ya empieza a intuirse en “Platero”), sus prosas se distancian del modelo fin de siglo, al tiempo que incorporan elementos expresivos que más bien tendemos a identificar con las Vanguardias [...] el humor y la ironía, la fragmentación de la imagen a través de una multiplicidad de puntos de vista, la superposición de planos, la fusión o confusión de temporalidades diferentes, la deformación caricaturesca de la realidad, etc.» (JAVIER BLASCO e TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Introducción*, in Juan Ramón Jiménez, *Prosa lírica*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, pp. IX-XLI, a p. XI).

22 MICHAEL PREDMORE, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966, p. 75.

di *Palabras románticas* (1906-1912), con una «agudización del poder descriptivo»,<sup>23</sup> per giungere, poi, nelle *Baladas para después* (1905-1913), sul modello francese, all'abbandono de «las categorías convencionales de organización» e alla frantumazione della «sintaxis formal».<sup>24</sup> Nonostante l'indagine sperimentale sulle risorse del genere prosastico avviata dalle raccolte menzionate, la critica è unanime nel rimarcare la radicale novità che *Platero y yo* e il *Diario de un poeta recién casado* disegnano nello sviluppo dell'opera di Jiménez; come osserva Predmore: «En *Platero* encontramos los comienzos de casi todas las formas de expresión prosística que siguen los trabajos en prosa del segundo período».<sup>25</sup> In quest'opera, come nel *Diario*, il poeta si misura con la capacità di «explorar todas las posibilidades expresivas de la prosa en un intento de conjugar prosa poética, poema en prosa y narración lírica».<sup>26</sup> La notevole differenza segnalata da *Platero* e dal *Diario*, rispetto alle raccolte che le precedono riguarda proprio la scelta consapevole che il poeta fa del poema in prosa, innalzato definitivamente, a quest'altezza cronologica, a genere lirico primigenio e archetipale di ogni possibile discorso lirico. È lo stesso Jiménez a rivendicare in più occasioni il peso letterario e simbolico che entrambe le opere rivestono all'interno della sua poetica, interpretando *Platero* come *summa* e approdo della sua prima maniera lirica («la más representativa de la primera época»),<sup>27</sup> e il *Diario* come opera della conseguita pienezza.

È noto quel passaggio del *Trabajo gustoso* in cui Jiménez, a pochi anni di distanza dal Premio Nobel, ripercorrendo a ritroso le tappe del suo cammino poetico, e già pensando alle generazioni future dice:

El Diario fue saludado como un segundo primer libro mío y el primero de una segunda época. Era el libro en que yo soñaba cuando escribía “Ninfeas”; era yo mismo en lo mismo que yo quería. Y determinó una influencia súbita y benéfica en los jóvenes españoles e hispanoamericanos, y la burla de todos los césares de España. La crítica mayor y mejor está de acuerdo en que con él comenzó una nueva vida en la poesía española (un “gran incendio poético”, dijo uno). En realidad, el “Diario” es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de partidas.<sup>28</sup>

Come già è capitato di rilevare a proposito delle dichiarazioni di Jiménez sulla sua iniziazione alla pratica del poema in prosa, anche nel caso delle citazioni riportate è evidente un forte intento nobilitante delle proprie creazioni da parte del poeta, che prima ancora di trovare corrispondenza sul piano reale, sembra essere dettato principalmente dalla sua necessità di individuarsi soggettivamente sul piano della forma. Se guardiamo la cronologia relativa alla pubblicazione di *Platero* e del *Diario* scopriamo che, al di là delle loro singole storie redazionali, le due raccolte, scopertamente autobiografiche, vengono diffuse

23 *Ivi*, p. 79.

24 *Ivi*, p. 97.

25 *Ivi*, p. 124.

26 UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*, cit., p. 275.

27 GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, cit., p. 120.

28 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El modernismo poético en España y en Hispanoamérica*, in GARFÍAS, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 218-235, alle pp. 231-232.

con il *placet* del poeta a partire dallo stesso anno, il 1917, centrale per il destino biografico di questi. La coincidenza cronologica in parte avvalorata una possibile lettura di *Platero* e del *Diario* come una sorta di ideale dittico, incentrato sul problema della costruzione della soggettività lirica del poeta-Jiménez. Il percorso di iniziazione che dalla simbolica età dell'innocenza conduce l'io lirico all'accettazione rassegnata della raggiunta, sconosciuta età adulta – inscenato da *Platero* per mezzo della descrizione del viaggio sognante che il giovane poeta («yo») avvia in compagnia del suo doppio, l'animale-asino («Platero»), che morendo lo consegna alle soglie del perturbante mondo dei grandi –, si conclude gioiosamente, come raccontano le pagine del *Diario*, con l'inserimento dell'«io» nella comunità degli uomini, a cui può accedere per mezzo del sacramento matrimoniale. Nel 1917 Juan Ramón è rientrato in Spagna; è trascorso quasi un anno dal lungo viaggio di andata e ritorno per mare alla volta degli Stati Uniti, dove il 2 marzo del 1916 ha preso in moglie Zenobia Camprubí. Non più solo, nel «sostenido pensamiento solitario»,<sup>29</sup> egli è ora poeta «recien casado»: la nuova condizione di marito e poeta si ammantava di sensi letterari nuovi, e coincide con un fondamentale ripensamento della sua poetica e del suo statuto lirico.<sup>30</sup> È significativo, pertanto, che per descrivere il processo verso l'acquisizione di una nuova condizione sociale (l'itinerario simbolico descritto in *Platero* e nel *Diario*), il poeta si serva del poema in prosa, a cui Jiménez demanda sia l'osservazione oggettiva, sia soprattutto sue riflessioni di natura metaletteraria, volte a mettere in rilievo la centralità etica che egli crede di aver guadagnato, in quanto poeta-coniugato, presso il consorzio umano, il pubblico dei suoi lettori e della lirica ispanica. Il superamento della dualità scissa del rapporto erotico in nome dell'amore coniugale trova un corrispettivo sul piano della forma, dove il verso e la prosa, uniti nel *Diario*, eternizzano il principio sommo juanramoniano della totalità lirica.

Intorno al 1917, dunque, il poema in prosa si carica di sensi molteplici: emblema di ogni ibridismo letterario, diventa emblema della lirica medesima. Inoltre, esso si carica di una grande finalità costruttiva, giacché gli è demandata la funzione di descrivere il conseguimento definitivo della soggettività etico-estetica dell'io. Si palesa la distanza segnalata dalla concezione juanramoniana del poema in prosa rispetto al modello del genere consegnato da Baudelaire alla tradizione lirica occidentale. Quest'ultimo, che come osserva Todorov, «se non è l'inventore della forma [...] le ha conferito le sue lettere di nobiltà, introducendola nell'orizzonte dei suoi contemporanei e dei suoi successori, facendone un modello di scrittura»<sup>31</sup> legge nel poema in prosa il genere contestatario per eccellen-

29 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Platero y yo*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., p. 531.

30 Sia consentito il rinvio a IDA GRASSO, *Il Diario de un poeta recién casado e il superamento dell'estetica modernista*, in «Y si a mudarme a dar un paso pruebo». *Discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*, a cura di Antonio Gargano e Gennaro Schiano, Pisa, Ets, 2015, pp. 151-177.

31 TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 130. Cfr. Bernard: «Baudelaire, le premier, a conçu la nécessité de donner au poème en prose une forme moderne, adaptée à l'existence, aux mouvements intérieurs, aux aspirations de l'homme moderne. [...] avec Baudelaire aussi nous voyons se dessiner un immense point d'interrogations, qui va se poser devant les poètes de la seconde moitié du XIXe siècle comme la question essentielle, celle du langage poétique: comment, par quels moyens le langage poétique peut-il devenir l'instrument d'une conquête métaphysique, permettre au poète d'opérer une double action de découverte et de création?» (BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 764).

za, il «genre de révolte et de liberté», nelle parole di Bernard.<sup>32</sup> L'eredità baudelairiana del poema in prosa che la lirica europea accoglie all'inizio del XX secolo è assai coerente rispetto alla tensione sovversiva che ne fonda l'origine. Come osserva Giovannetti, il poema in prosa raggiunge «la propria maturità» in Europa in un ristretto gruppo di anni, quelli che vanno dal 1912 al 1918, in cui accade che il genere, «senza avere alle spalle pressoché alcun antecedente degno di questo nome» – fatta ovvia eccezione di Baudelaire –, sia molto praticato nelle differenti letterature europee.<sup>33</sup> Con la tradizione europea novecentesca del poema in prosa Jiménez condivide l'impiego del genere e la vocazione ad un alto tasso di formalizzazione, ma non ne assume, anzi respinge, la sua principale finalità istitutiva. Se Baudelaire, «che fonda la poesia in prosa», affida ad essa la condanna di un tempo, in cui il poeta, scardinato dal suo altare, è stato relegato ai margini della società; se, venuta meno ogni speranza rivoluzionaria e ogni potere d'azione, a questi non resta che sublimare la lotta in feroci e dissacranti *razzi* verbali,<sup>34</sup> per Jiménez, al contrario, il poema in prosa è il genere che, non solo trova legittimazione all'interno della tradizione letteraria nazionale, ma rafforza, per la sua densità d'artificio l'autorialità del poeta che vi aggiunge uno spessore etico, inaudito rispetto alla tradizione precedente.<sup>35</sup> Ciò che nei poemi in prosa di Jiménez viene meno è proprio il terzo dei tratti che, secondo Bernard, caratterizzano il genere a partire dalla sua 'fondazione' baudelairiana: «brièveté, intensité, gratuité sont pour lui [il poema in prosa] non des éléments de beauté possible, mais vraiment des éléments constitutifs sans lesquels il n'existe pas; et d'autre part il y a dans tout poème en prose à la fois une force d'anarchie destructrice, et une force d'organisation artistique, et c'est de cette union des contraires que vient son "dynamisme" particulier».<sup>36</sup>

Se certamente possiamo attribuire la qualità della *brevità* e dell'*intensità* ai poemi in prosa di *Platero* e del *Diario*, più difficile è sostenere il loro attributo di *gratuità*, giacché Jiménez li ammantava di una finalità paideutica sconosciuta alla vita letteraria del poema in prosa. L'esemplarità delle due opere è rimarcata sin dalle prefazioni che sono esplicitamente dedicate a due tipi di comunità: la prima è quella dei bambini a cui il poeta ha idealmente destinato *Platero*, la seconda è quella degli uomini, auspicabili lettori del *Diario*. Così recita la premessa a *Platero*, che inaugurava l'edizione del 1914, confermata poi nell'edizione del 1917:

32 «on peut dire que le poète cherche à créer un monde autonome par tous les moyens: fulgurante illumination, récit plus ou moins chargé de symboles, récit de rêve, humour noir ou non, créations fantastiques, le poème en prose "anarchique" nous parle de "l'homme révolté" en lute contre ce monde qui l'accable et tentant de se créer "un monde autonome"» (ivi, p. 773).

33 PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, p. 37.

34 «nel momento stesso in cui [Baudelaire] ci presenta una struttura non versificata, ci invita anche a coglierla sullo sfondo del sistema versificatorio esistente, nei confronti del quale esprime un profondo rifiuto» (ivi, p. 31).

35 Per una ricostruzione delle letture baudelairiane di Jiménez cfr. GLYN HAMBROOK, *Juan Ramón Jiménez, Reader of Baudelaire*, in «Tesserae», 1/3 (1995), pp. 367-388; GLYN HAMBROOK, *Baudelaire canonisé et le modernisme espagnol: la revue Helios 1903-1904*, in «Bulletin Baudelairien», xxx/2 (1995), pp. 100-11; GLYN HAMBROOK, *Nuevas precisiones sobre la traducción de la obra de Charles Baudelaire en la España de fin de siglo XIX*, in *Obra en marcha. Ensayos en honor de Richard A. Cardwell*, a cura di Jean Andrews e Stephen G. H. Roberts, Nottingham, Critical Cultural e Communications Press, 2009, pp. 44-54.

36 BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 763.

Este breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas,  
 cual las orejas de Platero, estaba escrito para... ¡qué sé yo para  
 quién!...para quienes escribimos los poetas líricos... Ahora que va a  
 los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien!  
 «Donde quiera que haya niños – dice Novalis –, existe una  
 Edad de oro». Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiri-  
 tual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra  
 allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla  
 nunca.  
 ¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños;  
 siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa  
 me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la  
 alondra en el sol blanco del amanecer!<sup>37</sup>

La necessità del poeta di riferirsi ad un pubblico di bambini è rimarcata sin dal titolo che accompagna la premessa: «Advertencia a los hombres que lean este libro para niños». A costoro, padri e madri dei reali destinatari dell'opera, Jiménez motiva il desiderio che il suo libro sia sfogliato da piccoli lettori: come il poeta, i bambini fluttuano in una mitica «edad de oro», fonte di grazia e bellezza, precluse alle stagioni successive della vita. «A los niños», aggiungerà il poeta nel prologo, mai edito, per una nuova edizione di *Platero* (che leggiamo in appendice all'edizione moderna dell'opera a cura di Predmore) «no hay que darles disparates (libros de caballerías), para interesarles y emocionarlos, sino historia y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y esquisito».<sup>38</sup> La storia narrata in *Platero*, dunque, non è un grazioso racconto fantastico, remoto al tempo e alla storia degli uomini; al contrario, tutto in essa avvicina e concilia con la vita.<sup>39</sup> La gravidanza sentimentale derivante dall'alto tasso di referenzialità biografica che Jiménez accorda ai poemi in prosa di *Platero* è esibita anche nella prefazione del *Diario*, siglata «Madrid, 3 septiembre de 1916»:

No el ansia del color exótico, ni el afán de «necesarias» novedades. La que viaja, siempre que viajo, es mi alma, entre almas. Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente. En la tarde total, por ejemplo, lo que da belleza es el latido íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo; la exactitud del latido. El corazón, si existe, es siempre igual; el silencio, verdadera lengua universal ¡y de oro!, es el mismo en todas partes. En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia; pobre alma rica, que, yendo a lo suyo, se figuraba que iba a otra cosa...o al revés, ¡ay!, si queréis.<sup>40</sup>

37 JIMÉNEZ, *Platero y yo*, cit., p. 466.

38 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Prólogo a la nueva edición*, in *Platero y yo*, a cura di Michael Predmore, Cátedra, 1978, pp. 249-250, a p. 250.

39 A proposito di *Platero y yo* Cardwell parla di «pedagogía íntima» (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Platero y yo*, a cura di Richard Cardwell, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 21).

40 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., p. 55.

Qui il poeta presentandosi come un'«alma [...] entre almas» affida alla comunità dei suoi simili la parabola di un'ascensione dal sapore spirituale – nella dedica a Rafael Calleja parla di «recorrido interior» –, la vicenda di un uomo che per mezzo della «gracia» dell'*agape* cristiano può condividere, anche se in minima parte, l'unità della vita del cosmo («atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia»). Ci sembra che, nelle due prefazioni riportate, gli idealizzati, differenti destinatari di esse, i padri e i figli, siano riuniti in un unico ammaestramento morale derivante dalla pienezza delle esperienze biografiche narrate dal poeta. Sebbene questi faccia mostra di orientare (o forse sarebbe meglio dire abbassare) il suo viaggio sentimentale al livello dei propri destinatari per dividerne i nobili insegnamenti, certo può dirsi fiero dell'eccezionalità delle storie che narra poiché, in quanto poeta, egli solo sa elevarle ad un raffinato grado di complessità. A garantire l'istanza esemplare dei percorsi esistenziali narrati nelle due opere concorre in misura determinante la loro struttura. A differenza degli *Spleen* baudelairiani, «prosa esplosa in prose»,<sup>41</sup> opera rimasta provocatoriamente a livello progettuale, in cui, come osservava il poeta dei *Fleurs du Mal*, «dont on ne porrai pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement»,<sup>42</sup> *Platero y yo* e il *Diario* sono opere concluse. In esse l'ordine in cui sono disposti i poemi in prosa (e i versi liberi, nel caso del *Diario*) concorre alla costruzione di vicende che tendono ad una fine.<sup>43</sup> L'unità strutturale delle due raccolte è rimarcata sin dal loro corredo paratestuale, dove il poeta esalta il dato coesivo e altamente formalizzato delle sue creazioni: nella premessa del *Diario* Jiménez parla della sua opera come di un «álbum de poeta»; in *A Platero, en el cielo de Moguer*, una delle ultime prose della raccolta, rivolgendosi al fido animale, così lo apostrofa: «a ti este libro que habla de ti».<sup>44</sup> Del resto, come Jiménez suggerisce nella dedica offerta a Rafael Calleja, il *Diario* è «breve guía de amor / por tierra, mar y cielo»: guida, dunque, in cui il procedere delle informazioni non può essere confuso o alterato.<sup>45</sup> Ancora una volta Jiménez sembra contraddire quella che per Bernard è l'essenza duplice del poema in prosa: «tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination: *poème en prose* [...] et en

41 GIUSEPPE MONTESANO, *Introduzione a Lo Spleen di Parigi*, in Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 377-384, a p. 378.

42 CHARLES BAUDELAIRE, *A Arsène Houssaye*, in *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, pp. 275-276, a p. 275.

43 «Juan Ramón trabajaba muchas veces, y no sólo en el momento de la escritura del “Diario de un poeta recienasado”, como el diarista que toma notas de continuo de todo aquello que a su alrededor llama su atención. Pero lo interesante, y ahí radica su modernidad, es que terminará por conferir a ese apunte momentáneo la misma categoría poética (o incluso más) que a la obra extensa, supuestamente premeditada. Como un verdadero autor de Vanguardia, Juan Ramón tomaba de la realidad, y en el caso concreto del “Diario”, de la realidad de la ciudad cosmopolita, fragmentos diversos que encuentra especialmente significativos, para, tras ser arrancados de su medio original, reordenarlos artísticamente de manera diferente, dotándolos de otro significado. Y de esta manera, junto a la dotación del fragmento de un significado superior se produce también el cuestionamiento tradicional respecto a las barreras genéricas» (TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de J. R. Jiménez*, in «Ínsula», DCCXLI (2008), pp. 13-17, p. 16).

44 JIMÉNEZ, *Platero y yo*, cit., p. 563.

45 JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recienasado*, cit., p. 54.

effèt le poème en prose non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur...».<sup>46</sup> Jiménez non nasconde, anzi rimarca i nessi di consequenzialità narrativa che scandiscono il progredire logico della lettura: patente, a livello macroscopico, è la centralità attribuita dal poeta alla scansione cronologica degli eventi. Lo sfondo temporale in cui s'inscena *Platero*, sebbene ricco di tonalità sfumate e sognanti, «se estructura de acuerdo con el ciclo natural del año (de primavera a primavera)».<sup>47</sup> Nel *Diario*, dove osserva Reyes Cano, «la sucesión cronológica de los poemas es por lo general más rigurosa»,<sup>48</sup> le date che antecedono i poemi in prosa e le liriche rivestono un'importanza fondamentale e costituiscono un sistema preciso di indicazioni di tempi e di luoghi fisici e reali. Forse un primo motivo di tale soluzione formale può essere individuato nella volontà del poeta di accompagnare i lettori delle due opere attraverso la fitta maglia di simbologie e segni che esse dispiegano, rassicurandosi che il contenuto di esse non venga frainteso: l'attenzione che Jiménez pone nei confronti del suo pubblico in questi singolari percorsi di formazione è molta. Il lettore non è respinto o sarcasticamente deriso, invitato com'è in Baudelaire nella lettera-prefazione ad Houssaye ad interrompere dove vuole la lettura<sup>49</sup> – esplicitati al contempo l'essenza posticcia del suo prodotto artistico e il disprezzo nei confronti di un tempo in cui «la lirica non versificata è il luogo della contraddizione, tratteggia un universo in cui nulla aderisce pienamente a se stesso, e l'alienazione, la mediazione e la falsità sono i dati (letterari e insieme esistenziali) dominanti»<sup>50</sup> – ma incensato e compreso, invitato a far parte della comunità di anime sodali (le «almas» della prefazione del *Diario*), che le due opere fondano.

Una parte del pubblico di lettori a cui si rivolge Jiménez abita le due opere: sono individui concreti, chiamati dal poeta con il loro nome; sono i personaggi del piccolo mondo descritto da *Platero*, dove tra tutti gli esseri, animati o inanimati che sembrano prendere vita per incanto spicca «Aguedilla / la pobre loca de la calle del sol / que me mandaba moras y claveles» (alla cui «memoria» è dedicata l'opera); sono i poeti raffinati («Rubén Darío»; «Antonio Machado»; «Manuel Machado»; «Alfonso Reyes»; «J. Moreno Villa»), e i raffinati critici («José Ortega y Gasset»; «Ricardo de Orueta»), gli scrittori («Alejandro Plana»; «Pedro Henríquez Ureña»; «José M. López Picó»; «José María Izquierdo») e i giornalisti («Luis Bello»), gli editori («Mr. J. G. Underhill»; «Mr. A. Huntington»; «Saturnino Calleja»), e i pittori («Joaquín Sorolla»; «Javier de Winthuysen»; «D. Vázquez Díaz») a cui Jiménez dedica liriche e poemi in prosa del *Diario*. Ma nel *Diario* la comunità di spiriti intellettuali a cui il poeta si rivolge *ad personam* è affiancata da un'altra comunità, più privata ed intima, che con la prima forma

46 BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 434.

47 MICHAEL PREDMORE, *Introducción a Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 53.

48 ROGELIO REYES CANO, *El Diario de un poeta recién casado como libro de viaje*, in *Poesía total y obra en marcha*, a cura di Cristóbal Cuevas García e Enrique Baena, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 141-162, a p. 152. Cfr. anche Pérez Priego: «No existe [en el *Diario*] otro hilo ordenador que el puramente cronológico, el que va imponiendo el ritmo del paso del tiempo día tras día» (ÁNGEL MIGUEL PÉREZ PRIEGO, *El género literario de "Diario de un poeta recién casado"*, in *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, a cura di Ricardo Senabre, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp. 101-120, a p. 103).

49 «Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture» (BAUDELAIRE, *À Arsène Houssaye*, cit., p. 275).

50 GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., p. 31.

un orizzonte sentimentale permanente: è la famiglia originaria del poeta («Mi hermano»; «Mi madre»), e quella acquisita da parte di Zenobia («Aunt Bessie»); è il nido più ampio degli affetti di amici («Nancy»; «Mr. Plimpton»; «Miss Hague»; «Madeleine Bogert»; «Katherine Sargent») e dei conoscenti («Miss Grace Nichols»; «Mrs. Arthur W. Page»; «Mrs. Seth Low Pierrepont»), tra i quali vi sono anche i testimoni delle nozze dei due sposi («Hannah Crooke»; «Yoyó»).

Ammesso a prendere parte al profondo, segreto dialogo (eppure al contempo così volutamente esibito nel testo) che il poeta di volta in volta instaura con i suoi interlocutori, il lettore al pari di un invitato alla celebrazione condivide con gli altri ospiti della festa la gioia corale dell'unione matrimoniale sancita dal poeta con la sua sposa. Con la sua esperienza di lettura si fa testimone di un evento eccezionale, il raggiungimento da parte del poeta di una nuova condizione soggettiva e sociale, quella del *poeta recién casado*, appunto.

In un passaggio dello studio dedicato al poema in prosa, Riffaterre interpretando il genere nei suoi esiti novecenteschi alla luce di quella «contraddizione in termini» che ne caratterizza l'origine moderna afferma: «La significanza del poema in prosa [...] si situa in tutto e per tutto nell'intertestualità, dipende interamente, cioè, dalla capacità del lettore di percepire (ma non necessariamente di descrivere) l'interazione, di relazione così come di conflitto, fra le due derivazioni. Il poema in prosa, perciò, esige considerevole partecipazione da parte del lettore». <sup>51</sup> Per Riffaterre è centrale che ciascun lettore del poema in prosa, disambiguando le contraddizioni del genere derivanti dalle duplici funzioni formali e semiotiche che esso veicola, giunga a comprendere, da una posizione di conseguito straniamento, la sua connaturata natura di «artefatto letterario». Nei poemi in prosa che compongono *Platero y yo* e il *Diario de un poeta recién casado* di Jiménez ci pare che nessun cortocircuito di senso si venga a creare; come dimostrano i pochi esempi riportati <sup>52</sup> non si danno duplici «derivazioni» semiotiche. Le strutture semantiche e sintattiche che ciascun testo di *Platero* e del *Diario* propone non sono contrarie e simultanee, ma regolate dal rapporto causa-effetto, esse mirano ad una conclusione, essendo incastonate in una struttura che le garantisce sia nella loro singolarità testuale sia nel loro rimando alla progressione del senso delle opere. Nondimeno il lettore di *Platero* e del *Diario* è chiamato ad una duplice riflessione: la prima riguarda l'operazione di capovolgimento dello statuto del genere del poema in prosa operata da Jiménez. Egli, in linea con la generazione d'appartenenza, attenta al recupero della memoria letteraria ispanica, ricolma di personali sensi etici ed estetici il genere della modernità sommamente deputato ad esibirne la crisi, ri-fondandolo sul versante delle letterature nazionali, e aggiungendo contenuti ampiamente condivisibili e garantiti dal pubblico della sua poesia. <sup>53</sup> Quest'ul-

<sup>51</sup> MICHAEL RIFFATERRE, *La semiotica di un genere: il poema in prosa*, in *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 196-209, a p. 208.

<sup>52</sup> Il presente lavoro non ha alcuna ambizione d'eshaustività, ma semmai di esemplificazione di un discorso problematico intorno alla funzione del genere del poema in prosa nell'opera di Jiménez che, non pretendendo di trovare conclusione in queste pagine, si vorrà approfondire in futuro e sostanziare con ulteriori dati critici.

<sup>53</sup> Da questo punto vista ci pare assai pregnante la confessione di Jiménez a Gullón: «[El "Diario"] tiene una metafísica que participa de estética, como en Goethe. Y tiene también una ideología manifiesta en la pugna

timo – e giungiamo così alla seconda riflessione - è altresì invitato mediante la pratica della lettura a concorrere al felice esito della vicenda narrata nei poemi in prosa, che conduce l'«io lirico» al conseguimento della propria maturità biografica e artistica: l'ancora troppo vago pronome di prima persona che forma la dittologia di *Platero y yo* si singolarizza nel sostantivo «poeta», che compare accanto all'aggettivo «recien casado» nella seconda parte del titolo del *Diario*. La nuova condizione biografica del poeta-Jiménez, caricata di un'elevata istanza autoriale, può ora definirsi pienamente autentica.

Se, come osserva Agosti, al «Soggetto, come essere-di-linguaggio, [...] vincolato a una situazione di "alienazione", verso di sé e verso gli altri, e, per ciò stesso, condannato a una posizione di "non-sincerità"» è consentito un unico modo «per garantire la [sua] autenticità», e se tale «autenticità» va messa «in relazione al livello di complessità a cui si può giungere»<sup>54</sup>, occorre forse leggere nella pratica dell'ibridazione dei generi letterari sperimentata da Jiménez non la volontà di misurarsi con le più moderne sperimentazioni di tecniche liriche, ma piuttosto l'ambizioso progetto ideologico di riscatto (e di resistenza) della soggettività dell'«io», resa opaca e alienata a se stessa da un'ampia stagione della lirica europea.

---

entre el cielo, el amor y el mar» (GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, cit., p. 93).

54 «Le procedure di complessità e di estraneità aggiuntive rispetto alle articolazioni di un ipotetico stato di base del linguaggio [...] si riconosceranno sia negli apparati formali messi in opera, e concernenti gli schemi ritmico-timbrici, sia nelle diverse e varie complicazioni delle articolazioni semantico-sintattiche» (STEFANO AGOSTI, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, in «Strumenti critici», xxvii/2 (2012), pp. 153-169, a p. 155).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTI, STEFANO, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, in «Strumenti critici», xxvii/2 (2012), pp. 153-169. (Citato a p. 16.)
- BAGNI, PAOLO, *Il campo di forze dei generi*, in *I generi letterari: ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, Bari, Laterza, 2001, pp. 3-9. (Citato a p. 3.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *À Arsène Houssaye*, in *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, pp. 275-276. (Citato alle pp. 13, 14.)
- BERNARD, SUSAN, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959. (Citato alle pp. 7, 10, 11, 14.)
- BLASCO, JAVIER, *Introducción*, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, a cura di Javier Blasco e Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005. (Citato alle pp. 7, 8, 10, 12, 17, 18.) vol. II, p. 47. (Citato a p. 8.)
- BLASCO, JAVIER e TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Introducción*, in Juan Ramón Jiménez, *Prosa lírica*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, pp. IX-XLI. (Citato a p. 8.)
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, G. Gili, 1956. (Citato alle pp. 2, 5, 6.)
- FORREST, JENNIFER e CATHERINE JAFFE, *Figuring Modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairean Tradition of the Prose Poem*, in «Comparative Literature», XLVIII/3 (1996), pp. 265-293. (Citato a p. 3.)
- GARFÍAS, FRANCISCO (a cura di), *El trabajo gustoso. Conferencias*, Madrid, Aguilar, 1961. (Citato alle pp. 3, 9, 18.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008. (Citato alle pp. 11, 14.)
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA, *Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de J. R. Jiménez*, in «Ínsula», DCCXLI (2008), pp. 13-17. (Citato a p. 13.)
- GRASSO, IDA, *Il Diario di un poeta recienasado e il superamento dell'estetica modernista*, in «Y si a mudarme a dar un paso pruebo». *Discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*, a cura di Antonio Gargano e Gennaro Schiano, Pisa, Ets, 2015, pp. 151-177. (Citato a p. 10.)
- GUILLÉN, CLAUDIO, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992. (Citato a p. 2.)
- GULLÓN, RICARDO, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958. (Citato alle pp. 3, 9, 16.)
- HAMBROOK, GLYN, *Baudelaire canonisé et le modernisme espagnol: la revue Helios 1903-1904*, in «Bulletin Baudelaireen», xxx/2 (1995), pp. 100-11. (Citato a p. 11.)
- *Juan Ramón Jiménez, Reader of Baudelaire*, in «Tesseræ», 1/3 (1995), pp. 367-388. (Citato a p. 11.)
- *Nuevas precisiones sobre la traducción de la obra de Charles Baudelaire en la España de fin de siglo XIX*, in *Obra en marcha. Ensayos en honor de Richard A. Cardwell*, a cura di Jean Andrews e Stephen G. H. Roberts, Nottingham, Critical Cultural e Communications Press, 2009, pp. 44-54. (Citato a p. 11.)

- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Cartas. Antología*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Espasa-Calpe, 1992. (Citato a p. 5.)
- *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, a cura di Teresa Gómez Trueba, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008. (Citato a p. 8.)
- *Diario de un poeta reciencasado*, in Jiménez, *Obra poética*, cit. (Citato alle pp. 12, 13.)
- *El modernismo poético en España y en Hispanoamérica*, in Francisco Garfías (a cura di), *El trabajo gustoso. Conferencias*, Madrid, Aguilar, 1961. (Citato alle pp. 3, 9, 18.) pp. 218-235. (Citato a p. 9.)
- *El romance, río de la lengua española*, in Garfías, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 143-187. (Citato a p. 3.)
- *La corriente infinita. Crítica y evocación*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1961. (Citato a p. 5.)
- *Obra poética*, a cura di Javier Blasco e Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005. (Citato alle pp. 7, 8, 10, 12, 17, 18.)
- *Platero y yo*, a cura di Richard Cardwell, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. (Citato a p. 12.)
- *Platero y yo*, in Jiménez, *Obra poética*, cit. (Citato alle pp. 10, 12, 13.)
- *Poesía cerrada y poesía abierta*, in Garfías, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 83-115. (Citato a p. 3.)
- *Prólogo a la nueva edición*, in *Platero y yo*, a cura di Michael Predmore, Cátedra, 1978, pp. 249-250. (Citato a p. 12.)
- *Prólogo a la nueva edición*, in Jiménez, *Obra poética*, cit., vol. III, pp. 577-579. (Citato alle pp. 7, 8.)
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 2.)
- MONTESANO, GIUSEPPE, *Introduzione a Lo Spleen di Parigi*, in Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 377-384. (Citato a p. 13.)
- PÉREZ PRIEGO, ÁNGEL MIGUEL, *El género literario de "Diario de un poeta reciencasado"*, in *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, a cura di Ricardo Senabre, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp. 101-120. (Citato a p. 14.)
- PREDMORE, MICHAEL, *Introducción a Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 2014. (Citato a p. 14.)
- *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966. (Citato alle pp. 8, 9.)
- REYES CANO, ROGELIO, *El Diario de un poeta reciencasado como libro de viaje*, in *Poesía total y obra en marcha*, a cura di Cristóbal Cuevas García e Enrique Baena, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 141-162. (Citato a p. 14.)
- RIFFATERRE, MICHAEL, *La semiotica di un genere: il poema in prosa*, in *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 196-209. (Citato a p. 15.)
- TODOROV, TZVETAN, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993. (Citato a p. 10.)
- UTRERA TORREMOCHA, MARÍA VICTORIA, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999. (Citato alle pp. 1, 6, 9.)

## PAROLE CHIAVE

Jiménez, *Platero y yo*, *Diario de un poeta recién casado*, ibridazione di generi letterari, poema in prosa, Baudelaire, *Spleen de Paris*, soggettività, autorialità poetica, creazione lirica, Generazione del '98.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Ida Grasso (Torino, 1984) nel 2012 ha conseguito il dottorato di ricerca in *Scienze letterarie. Letterature moderne e comparate* presso l'Università di Bari "Aldo Moro". Dal 2012 ad oggi è titolare di contratti d'insegnamento di Letteratura spagnola e di Lingua e Traduzione spagnola presso le Università di Napoli "Federico II" e di Bari "A. Moro". I suoi interessi di ricerca s'incentrano su questioni relative alla poesia e al romanzo spagnoli tra Ottocento e Novecento. È autrice di saggi sulla poesia di Villaespesa, Jiménez, Alberti, Rosales. 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 italiana de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (di prossima pubblicazione). La monografia d'impianto comparatistico *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013), dove vi è una sezione monografica dedicata al *Diario de un poeta recién casado* di Jiménez, ha vinto l'edizione 2013 del Premio "Opera Critica" promosso dall'Associazione di Studi Comparati "Sigismondo Malatesta", e il Premio "Runner up" di Critica Internazionale Gadda Prize (Harvard 2015).

[ida.grasso@libero.it](mailto:ida.grasso@libero.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IDA GRASSO, *Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 1-19.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

|   |     |
|---|-----|
| <b>MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA</b> a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci   | v   |
| <i>Introduzione</i>   | vii |
| IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>   | i   |
| FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>   | 21  |
| PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>   | 43  |
| GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>   | 67  |
| PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>  | 89  |
| FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>  | 107 |
| GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>   | 117 |
| IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>  | 135 |
| ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>  | 153 |
| ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i> | 173 |
| MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>  | 191 |
| THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>   | 213 |
| JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>   | 227 |
| <b>SAGGI</b>  | 285 |
| ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>   | 287 |
| MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>  | 337 |
| FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>  | 347 |
| <b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>  | 365 |
| THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)  | 367 |
| <b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di M. Fadini e G. Falceri)   | 379 |
| <b>CREDITI</b>  | 387 |

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari*

*Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

[www.ticontre.org](http://www.ticontre.org)

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

#### [Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.