



«MORIRÒ SENZA PATRIA, MA SENZA PADRONE»

UN CAPITOLO DEL MODERNISMO ISPANO-AMERICANO

ALESSANDRA GHEZZANI – *Università di Pisa*

Il saggio indaga il ruolo rivestito dalla traduzione nei processi d'importazione del simbolismo nell'America ispanica, dedicando uno spazio privilegiato alla raccolta di ritratti *Los Raros* pubblicata da Rubén Darío nel 1896.

The aim of this essay is to investigate the role played by translation in importing symbolism processes into Hispanic America, paying special attention to *Los Raros*, the collection of *semblanzas* published by Rubén Darío in 1896.

Se il lettore italiano dovesse misurare la caratura del grande poeta nicaraguense Rubén Darío, iniziatore e primo protagonista della rivoluzione estetica di fine Ottocento, meglio nota come modernismo ispano-americano, a partire dalla circolazione delle sue opere in traduzione italiana, non potrebbe che ricavarne un'impressione fuorviante. Uno sguardo al panorama delle edizioni italiane della poesia dariana conduce, infatti, alla constatazione del fatto che la sua presenza nel paese è affidata a un numero davvero esiguo di testi. Si pensi, ad esempio, che la prima raccolta *Azul* (1888) tutt'oggi circola in un'unica, seppur valida, edizione a cura di Maria Rosaria Alfani,¹ che i *Cantos de vida y esperanza* (1905) si leggono in una sola edizione a cura di Enza Minnella del 1998, e che la raccolta *Prosas profanas* (1896), opera centrale e di consolidamento del modernismo, non è ancora disponibile in traduzione.² E si può affermare lo stesso anche nel caso di altri grandi autori del panorama ispano-americano di fine Ottocento e inizi Novecento (penso a José Martí, César Vallejo o a Octavio Paz), anche tenendo conto di alcune isolate e lodevoli iniziative. Nel caso di Darío, vale la pena ricordare il contributo della casa editrice indipendente viterbese Vocifuoriscena, che nel 2016 pubblica due raccolte antologiche, *Voce lontana. Racconti fiabeschi e mistici* e *Thanathopia. Racconti fantastici, esoterici e del terrore*,³ che racchiudono una selezione di testi in rigorose edizioni corredate di appendici, nelle quali trova spazio anche qual-

¹ Cfr. RUBÉN DARÍO, *Azzurro*, a cura di MARIA ROSARIA ALFANI, Napoli, Liguori 1990.

² Al *Poema dell'Autunno e altre poesie* (1961), a cura di VINCENZO DE TOMASSO fa seguito, nel 1980, la raccolta *Poesie* a cura di GIAMPIERO MANFREDINI. Oltre alle traduzioni di Alfani e Minnella, cui si è già fatta menzione, occorre inoltre ricordare la traduzione di *Sonatina* di GIULIANO SORIA nel 2007, nonché i numerosi componimenti tradotti e inclusi in raccolte antologiche, quali, ad esempio, *Poesia spagnola del Novecento* curata da ORESTE MACRÌ, *Poeti ispano-americani del Novecento* curata da FRANCESCO TENTORI MONTALTO, lavoro successivo a un'antologia allestita nel 1957 per Guanda, riproposta in un'edizione ampliata nel 1971 per la ERI di Torino e poi per Bompiani, nonché il prezioso contributo di ROBERTO PAOLI, *Cent'anni di poesia ispano-americana: 1880-1980*, Firenze, Le Lettere 1993, ai quali si aggiunge il volume *Poesia straniera. Spagnola e ispano-americana* a cura di MARTHA CANFIELD per la «Biblioteca di Repubblica» nel 2004.

³ R. DARÍO, *Voce lontana. Racconti pagani, fiabeschi e mistici*, a cura di LAURA PERUGINI, Viterbo, Vocifuoriscena 2016; R. DARÍO, *Thanathopia. Racconti fantastici, esoterici del terrore*, a cura di LAURA PERUGINI, Viterbo, Vocifuoriscena 2016.

che componimento poetico. A simili proposte, per lo più rivolte alla prosa,⁴ si affiancano i progetti concepiti nel contesto degli studi accademici, tra i quali si può includere la mia traduzione dei *Raros* datata 2012,⁵ nata non tanto dalla pretesa di colmare alcuni di quei vuoti cui ho appena fatto riferimento, ma soprattutto dalla volontà di comprendere e approfondire il modo in cui commentando, parafrasando e in parte anche traducendo e rielaborando le opere degli scrittori scelti a rappresentare l'estetica di *fin de siècle*, Darío contribuì in modo decisivo a diffondere la sensibilità estetica necessaria al consolidarsi del modernismo. Il libro è composto da una silloge di ritratti di scrittori, per lo più francesi (Verlaine, Leconte de Lisle, Léon Bloy, Jean Moréas), ma non solo (Ibsen, Martí, Edgar Allan Poe), che per l'iconoclastia delle opere, lo scrittore nicaraguense ritenne illustri portavoce del radicale cambiamento, riconoscendo a ciascuno di essi un tratto di autentica eccentricità, concepito in base a criteri diversi, che spaziano dalla bizzarria all'irriverenza, all'esotismo, all'ermetismo delle scelte poetiche, e dando spazio anche alle singole vicende esistenziali. Pubblicato in Argentina nel 1896,⁶ lo stesso anno della raccolta poetica *Prosas profanas*, *Los Raros* raccoglie articoli usciti su «La Nación» tra il 1893 e il 1896, frutto del suo soggiorno a Parigi, città nella quale fu inviato nel 1893 nel ruolo di console. In quel breve lasso di tempo, Darío ebbe modo di frequentarne i cenacoli letterari, esperienza che gli permise di fortificare alcune ferme convinzioni, poi compiutamente espresse nelle opere degli anni immediatamente successivi, e da cui trasse non pochi stimoli di natura poetica. Di tale feconda circostanza dà conto anche la prospettiva critica proiettata sulla produzione dei rappresentanti delle correnti europee di fine secolo protagoniste di quel cambiamento, che Darío scelse di includere tra i suoi *raros*, attraverso la rosa nutrita delle tendenze all'epoca dominanti, che essi incarnavano: preraffaellite, parnassiane, decadenti, impressioniste, romantiche inclini all'onirico, sovrannaturali e fantastiche. Il contesto nel quale si iscrive l'operazione è quello dell'apertura all'Europa, e dei rapporti internazionali che alla fine del XIX secolo, in piena ondata di modernizzazione, vede l'Argentina teatro di un grande fermento culturale, vivacizzato dalla presenza di Rubén Darío, il quale soggiornò a Buenos Aires come corrispondente di «La Nación». Si tratta, perciò, di un testo imprescindibile allo studio e all'approfondimento del ruolo rivestito dal grande cosmopolita nicaraguense nella diffusione del simbolismo in terra americana, il cui studio ha stimolato, tra le altre cose, una riflessione sull'importanza che rivestirono le pratiche di traduzione in epoca modernista. La libertà che all'epoca guidava l'appropriazione dei testi, e orientava le pratiche di imitazione, di traduzione e rimaneggiamento contribuì infatti in modo consistente al rinnovamento, influenzando la prassi poetica e il ricco repertorio di immagini e forme adottato dai modernisti, grazie a quel vivace dialogo tra lingue e culture diverse che, a fine Ottocento, vide le Americhe guardare alla Francia con particolare interesse.

⁴ Alle quali possiamo aggiungere *Il diario d'Italia*, a cura di TERESA CIRILLO, Napoli, Guida 1994, e l'autobiografia *La mia vita*, a cura di ALESSANDRA GHEZZANI, Roma, Castelvècchi 2016.

⁵ R. DARÍO, *Gli eccentrici*, cura, traduzione e note di A. GHEZZANI, Pisa, ETS 2012.

⁶ Alla prima edizione stampata da Vasconia (Buenos Aires) nel 1896, segue una seconda nel 1905, l'anno di uscita dei *Cantos de vida y esperanza* pubblicata da Maucci (Barcelona-Buenos Aires), che vede l'aggiunta di altri due contributi ai diciannove della prima (i ritratti di Camille Mauclair e di Paul Adam), e la soppressione di alcune epigrafi.

I IMITAZIONE, TRADUZIONE, ADATTAMENTO

Quando uscì nel 1896, *Los Raros* animò un dibattito vivacissimo sulle nuove correnti estetiche, di cui danno conto gli articoli e le note pubblicati sulle riviste dell'epoca, in particolare quelli che ospitano posizioni di contrarietà, sorte dal seno degli ambienti accademici più tradizionalisti, che non fecero altro che sottolineare la carica rivoluzionaria del libro, quanto esso si rivelasse un eccellente propulsore del cambiamento.⁷ Molti degli scrittori e intellettuali più conservatori, infatti, lo recepirono come strumento di diffusione di un'estetica dannata perché sostenuta da idee contrarie al sistema dei valori borghesi, e perché costituiva una minaccia per l'integrità delle lettere nazionali, favorendone la "stranierizzazione". Lo storico e erudito franco-argentino Paul Groussac, uno dei più colti esponenti della tendenza conservatrice, metteva in guardia i giovani scrittori dalla perniciosa propensione all'esterofilia che poteva corrompere i caratteri più autentici della lingua e della cultura autoctone. Il 22 febbraio del 1896, «La Nación» pubblica la lettera che Juan Valera indirizza a Darío:

hay dos puntos en que discrepamos por completo. Soy yo grande admirador de la literatura francesa, pero disto infinito de la idolatría que en V. noto. Y todavía me aparto más del modo de sentir y de pensar de V. en la afición a los raros. La rareza es de celebrar y de lamentar a la vez, si por rareza se entiende la calidad de no ser común.⁸

Fu una vera fortuna per le lettere argentine che la generazione di fine Ottocento non seguisse questi ammonimenti, e invece prestasse ascolto, e desse una concreta risposta, alla domanda che Martí aveva posto nel 1882: «¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjerias, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?».⁹ Due anni più tardi, il messicano Gutiérrez Nájera si esprimeva, affermando: «Conserve cada raza su carácter sustancial; pero no se aísle de las otras, ni las rechace, so pena agotarse y morir».¹⁰ E, in effetti, gli esperimenti di imitazione, rimaneggiamento, elaborazione «alla maniera di» autori quali Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Verlaine ecc., che furono i trami fondamentali del processo di assimilazione e appropriazione dei nuovi modelli, non solo parigini, ma anche inglesi, tedeschi e italiani, dominarono lo scenario delle lettere americane. La prassi consolidata di importare elementi espressivi,

⁷ Tra gli articoli che testimoniano la vivacità degli scambi tra intellettuali che l'uscita del volume stimolò, oltre la recensione di Groussac, vale la pena ricordare quelle di LUIS BERISSO («La Nación», 16 ottobre 1896), di LEOPOLDO LUGONÉS («El Tiempo», 25 ottobre 1896), di MIGUEL ESCALADA («La Nación», 29 ottobre 1896) e di JUAN VALERA («La Nación», 22 febbraio 1897).

⁸ Cit. in ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA e JULIO VÉLEZ-SAINZ, *Rubén Darío. La vida errante*, Madrid, Cátedra 2021, p. 240.

⁹ JOSÉ MARTÍ, *Oscar Wilde*, in «La Nación», XII, 10, 1882, p. 1.

¹⁰ GONZALO GUTIÉRREZ NÁJERA, «El cruzamiento en la literatura», in ID., *Obras I. Crítica literaria*, México, Unam 1959, p. 102.

temi, forme metriche fu tale da produrre radicali cambiamenti in tutti i generi letterari, nella poesia e nella prosa poetica in maniera più vistosa. Al riguardo, molti sono gli esempi che si possono fare. Julián del Casal, ad esempio, la cui *Hércules y los Estinfálides* è una riscrittura del sonetto *Stimphe* di José María de Heredia (1888); Asunción Silva, che in *Día de difuntos* riproduce la struttura della poesia *The bells* di Edgar Allan Poe e, come quest'ultimo, ottiene l'effetto onomatopeico che riproduce i diversi rintocchi della campana. Un esempio particolarmente significativo è costituito da un noto componimento dariano, *Sinfonía en gris mayor (Prosas profanas, 1896)*, testo concepito come speculare a *Symphonie en blanc majeur* di Théophile Gautier,¹¹ ma in chiave americana, nel quale il contrasto tra il bianco e il nero creato dalle catene oppositive di tipo cromatico si risolve nell'approdo al grigio, concepito come il colore del superamento delle contraddizioni, e tappa conclusiva del processo di "ennegrecimiento", "impurificación": il bianco (colore dell'originale francese) che tende al nero e si risolve appunto nel grigio. Darío persegue la perfezione formale di stampo parnassiano, riproducendo la struttura del verso di Gautier (quartine di endecasillabi), ma, al contempo, evoca la sua mancanza di purezza, adeguandolo al contesto americano, attraverso i concetti di sincretismo e ibridazione che ne celebrano il carattere *mestizo* implicito nel gioco cromatico. La traduzione, al pari dell'imitazione e del rimaneggiamento, spesso praticata al limite della riscrittura, era concepita più come un esercizio per piegare la lingua spagnola ai modelli stranieri, per adattarla a una concezione nuova del ritmo e della prosa, che come un mezzo di diffusione delle opere. Essa, pertanto, rappresenta un materiale fondamentale per delineare genesi e caratteri dell'estetica modernista, per ricostruire i processi di assimilazione di tecniche, forme, motivi, ambientazioni dei modelli parnassiano e simbolista e i modi della loro rielaborazione in chiave americana. D'altra parte, il concetto di *arte acrático* esposto in quello che a ragione può considerarsi un vero e proprio manifesto del modernismo, il già citato prologo a *Prosas profanas*, incoraggia la rottura con la tradizione e, parallelamente, la personale rielaborazione delle nuove influenze, in un'ottica oltre che sincretica, cosmopolita: «Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman. Buenos Aires: Cosmópolis. ¡Y mañana!».¹² Un esempio di contaminazione delle opere per effetto del lavoro di traduzione è costituito dalla chiusa di *Para un menú* (1888) del messicano Nájera, che traduce il verso finale di *À une femme* di Bouilhet, componimento appartenente alla raccolta *Festons et Astragales* (1859):

dejemos las copas ... si queda una gota,
que beba el lacayo las heces de amor ...

¹¹ Vale la pena ricordare che nel 1881, Oscar Wilde aveva scritto la sua versione in giallo del componimento di Gautier, *The Symphony in Yellow*.

¹² R. DARÍO, *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra 1997, p. 59.

le banquet est fini ... S'il reste encore du vin, les laquais le boiront...¹³

Diverso è il caso dalla traduzione che Nájera realizza di una *Chanson* di Alfred de Musset (*La canción de oro*), adattandola metricamente al decasillabo tradizionale, nella forma di doppio quinario ereditata dal suo maestro Justo Sierra, anch'egli messicano. Julián del Casal, cubano, pubblica il suo primo libro nel 1890 (*Hojas al viento*), nel quale compaiono alcune traduzioni di Hugo, Heredia, Coppée, Bouilhet e di Théophile Gautier; proprio Gautier segnerà più degli altri il suo cammino poetico trasmettendogli il gusto per l'evocativo lessico dei gioielli e delle pietre preziose, nonché la predilezione per le immagini sinestetiche, quali elementi della sua ricerca di bellezza formale, uno tra gli obiettivi conclamati di quella generazione. Poi c'è l'approccio mostrato da Francisco Gavidia (scrittore salvadoreño, figura chiave del modernismo), il quale, nella sua *Historia de la introducción del verso alexandrino francés en castellano* (1904) traduce due poesie di Victor Hugo per offrire un esempio pratico di quanto l'adattamento dell'alessandrino francese al castigliano potesse comportare una profonda e feconda innovazione del ritmo e della metrica del verso ispanico. Vanno ancora citati almeno il colombiano José Asunción Silva, morto suicida giovanissimo, poeta sensibile e inquieto, afflitto da quel *mal del siglo* che è uno dei volti assunti dal modernismo, che tradusse per la prima volta in spagnolo Tennyson e Anatole France (*El cofre de nácar*); il salvadoreño Darío Herrera, autore della prima versione castigliana (o forse sarebbe meglio dire parafrasi) della *Chanson d'automne* di Verlaine; Pérez Bonalde, primo traduttore dell'*Intermezzo lirico* di Heine nel 1877, e successivamente, nel 1885, del *Canzoniere* in versione integrale, testo sul quale si era già cimentato il cubano Francisco Sellén, giungendo a risultati ben inferiori a quelli ottenuti da Bonalde; l'argentino Carlos Ortiz, autore di *Rosas del crepúsculo* (1899) e del *Poema de las mieses* (1902), nonché della prima versione della *Città morta* (1896) di Gabriele d'Annunzio, uscita sulle pagine del «Mercurio de América» nel 1898, lo stesso anno in cui la tragedia venne rappresentata per la prima volta a Parigi, in traduzione, e con la partecipazione di Sarah Bernhardt. Il ruolo rivestito dalla traduzione nella ricerca delle forme espressive non cessò di essere centrale anche nella fase conclusiva del movimento, quando temi, tecniche, e *cliché* di matrice parnassiana e simbolista erano ampiamente assorbiti e già quasi stereotipati. Tant'è che, nei primi anni del Novecento, compare più di un componimento intitolato «alla maniera di», ora non più finalizzato a costituire un esempio di scelta formale ma piuttosto un'attestazione di come quelle forme fossero ormai logore: siamo già alle porte del cambiamento determinato dalle avanguardie storiche.

Il più illustre rappresentante di questo passaggio è senz'altro l'uruguayano Herrera y Reissig e l'opera che meglio lo incarna è *Las pascuas del tiempo* (1902), nella quale gli influssi di *Au jardin de l'Infante* (1893) di Albert Samain, di cui Herrera y Reissig aveva tradotto dodici componimenti, entrano in un contesto dai toni parodici. In tutta questa operazione, furono le riviste a costituire i veri e propri laboratori della traduzione: la «Revista Moderna» diretta da Amado Nervo in Messico (1894-1896), «El Cojo Ilustrado» e «Cosmópolis» in Venezuela, «El Iris» e «La Niebla» in Perù, la «Revista Nacional de Literatura y ciencias sociales» in Uruguay, «La Biblioteca» di-

¹³ Per la comparazione cfr. MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 1954, p. 70.

retta da Paul Groussac e la «Revista de América» in Argentina, la «Quince-na» e «El Repertorio», che tra il 1866 e il 1876 offrirono una grande quantità di opere francesi in traduzione e, infine, il «Mercurio de América». Le riviste furono attivissimi centri di divulgazione per i «collezionisti» dell'arte, perché i rappresentanti di questa generazione, pur criticando aspramente l'atteggiamento di mercificazione proprio della borghesia, rivendicando per l'arte un posto di autenticità e rilievo, di fatto concepirono la traduzione anche come mezzo per esibire il loro repertorio di letture e, in certi casi, per mostrare la fecondità creativa delle fonti delle proprie opere.

E da collezionisti fecero dell'esibizione dei modelli, suggerendo in questo modo anche le forme che ne definiscono l'appropriazione, una vera e propria pratica di scrittura, fino, come nel caso di Guillermo Valencia, ad arrivare a concepire la propria opera come una collezione di traduzioni. Colombiano, introdotto negli ambienti intellettuali della Bogotá «ilustrada» da José Asunción Silva, le sue *Obras completas*, pubblicate a Madrid nel 1952, comprendono più traduzioni che testi originali, ed esse sono forse quanto di più creativo egli abbia concepito. Le sue traduzioni di liriche cinesi raccolte in *Catay*, e basate sulle versioni francesi in prosa di Franz Toussaint, al contrario appaiono contaminate da tratti stilistici tipicamente modernisti.

Ma oltre alla poesia e alla prosa poetica, il processo riguarda anche il genere della *semblanza*, di cui Darío fu un autorevole pioniere, e sulle cui orme si mossero Leopoldo Díaz, Gómez Carrillo, Pérez Petit, che nel 1902 (cioè tra la prima e la seconda edizione del libro di Darío) dette alle stampe *Los modernistas*, il cileno Francisco Contreras, che nel 1909 compose *Los modernos*, Armando Donoso con *Los nuevos* (1912), solo per citare i casi più noti. Uno sguardo approfondito alle *semblanzas* raccolte in *Los Raros* ha permesso di individuare una serie di strategie discorsive che presiedono alla redazione dei commenti. Darío trascrive poesie e prose poetiche, parafrasa lunghi frammenti, illustra le opere con dovizia di particolari in commenti puntuali, e finisce, così, per dar corpo a micro-antologie, a collage composti da testi originali, da traduzioni sue o di altri, da libere riformulazioni, il tutto immerso in una rete di osservazioni sui testi o sulle opinioni formulate, attraverso le quali passano i temi, i modelli e le forme delle nuove correnti estetiche. Un esempio in tal senso è costituito dal commento ai versi di Edgar Allan Poe, per il quale Darío utilizza l'espedito della rievocazione della donna amata prematuramente scomparsa. E coi versi citati, tradotti, riformulati passano i temi prediletti della poesia simbolista, quello della donna nella sua veste di *femme fatale* e di donna angelicata, l'abbandono (il commento a Edouard Dubus), la doppiezza dell'anima (il commento a Ibsen), la perversione (il commento a Rachilde e a Théodore Hannon), il satanismo, il sogno, il sacerdozio dell'arte, l'aristocrazia artistica; insomma, credo si possa affermare che i commenti dariani ne esauriscano l'intera geografia.¹⁴

¹⁴ Per un approfondimento sul tema, vedi A. GHEZZANI, *Paráfrasis, traducción, antologización, reescritura: Los raros de Rubén Darío en el proceso de transmisión del simbolismo en América Latina*, in *Constelación latinoamericana: intelectuales y escritores entre traducción, crítica y ficción*, a cura di MARCO PAONE, *Pliegos hispánicos*, vol. II, Mantova, Universitas Studiorum 2020, pp. 171-191.

2 JOSÉ MARTÍ, UN ECCENTRICO TRA GLI ECCENTRICI

Ed è nondimeno utile constatare come il processo di creativa ibridazione che orienta le pratiche di manipolazione, rimaneggiamento, adattamento e traduzione dei testi appartenenti alle estetiche di fine secolo possa seguire il processo inverso, e farsi a sua volta lente dalla quale tornare a mettere a fuoco l'elemento autoctono, dalla quale leggere e commentare l'opera di quei connazionali, che reca tracce più o meno vistose di quel rinnovamento. La riflessione sorge a margine della lettura del saggio incluso nella raccolta, dedicato a José Martí. Nel lungo testo scritto per commemorarne la morte, avvenuta il 19 maggio del 1895, Darío, infatti, ne illustra la vita e le opere, attivando una serie copiosa di collegamenti con gli scrittori simbolisti e parnassiani, riflettendo, cioè, sulla sua produzione, a partire da quei modelli e quelle forme, e punteggiando il commento di elementi espressivi propri di quelle estetiche, che valgono una feconda ibridazione con i canoni delle correnti *fin de siècle*. Ciò contribuisce a fare entrare di diritto Martí tra gli illustri rappresentanti di quel cambiamento in qualità di precursore,¹⁵ in nome di quella propensione all'esterofilia che questi incoraggia e che Darío mette in pratica. Si tratta, come molti altri di quelli inclusi nella raccolta, di uno scritto d'occasione, da alcuni ritenuto un contributo minore per il fatto che José Martí, così come Domenico Cavalca, appare solo marginalmente coerente con i profili esistenziali e artistici degli altri eccentrici inclusi nella raccolta. In verità, l'acume critico delle opinioni su cui si basa il commento, nonché la rete dei riferimenti utilizzati, contribuiscono all'elaborazione di un discorso con cui la critica dovette e deve fare i conti, sebbene esso possieda un carattere marcatamente impressionistico, proprio della critica d'autore prodotta in quest'epoca.

Darío conobbe Martí durante la sua prima visita a New York nel 1893, alla Harmand Hall, dove il poeta cubano avrebbe tenuto un lungo discorso al cospetto di un'assemblea di connazionali in un momento difficile dell'attività rivoluzionaria.¹⁶ Due anni dopo, Martí muore sul campo di battaglia, senza esser riuscito a vedere la sua Cuba libera, evento storico-politico per il quale aveva strenuamente combattuto tutta la vita. Il primo giugno di quell'anno, Darío redige e pubblica una commemorazione, che già nel suo esordio offre un chiaro esempio di quel processo di contaminazione:

El fúnebre cortejo de Wagner exigiría los truenos solemnes del *Tannhäuser*; para acompañar a su sepulcro a un dulce poeta bucólico, irían, como en bajo-relieves, flautistas que hiciesen lamentarse a sus melodiosos dobles flautas; para los instantes en que se quemase el cuerpo de Melesígenes, vibrantes coros de liras.¹⁷

¹⁵ Martí è considerato un precursore dell'estetica modernista da tutti i grandi studiosi della generazione, ma Darío è tra i primi a mettere a fuoco alcuni aspetti dell'opera che ne definiscono la caratura di inquieto antesignano del rinnovamento.

¹⁶ Di questo incontro Darío dà conto in una delle cronache redatte per «La Nación» di Buenos Aires («La insurrección de Cuba», 2 marzo 1985) e poi nel capitolo XXXI della sua autobiografia.

¹⁷ R. DARÍO, *Los Ramos*, cit., p. 309.

Il celebrativo incipit, oltre a contenere riferimenti precisi agli agenti propulsori del cambiamento, visibili nel riferimento alla classicità e a Wagner, evoca un'altra commemorazione, quella scritta un anno prima per Leconte de Lisle, attivando con quest'ultimo un collegamento sulla base del ruolo di leader e iniziatore di una sensibilità nuova che li accomuna.

Homéricos funerales deberían ser los de Leconte de Lisle. En hoguera encendida con maderos olorosos, allá en el corazón de la isla maternal, en donde por primera vez vio la gloria del Sol, consumiríase su cuerpo al vuelo de las odas con que un coro de poetas cantaríá el Triunfo de la Lira; recitarían los rapsodas estrofas del maestro venerando, y las cenizas sagradas guardaríanse en urna labrada por el cincel del más hábil artífice, el cual representaría a Orfeo encadenado con sus acordes la furia de los leopardos y leones, o a Melesígenes cercado de las musas en una apoteosis.¹⁸

La stessa solenne presentazione con cui aveva omaggiato colui che i parnassiani scelsero a guida del movimento, appare a Darío il modo più adeguato di tratteggiare l'unicità della posizione di Martí nel contesto delle lettere americane, evidenziando come quell'umile servo della causa del popolo, lo strenuo difensore della libertà e dei diritti umani, fosse anche l'iniziatore di uno stile nuovo. Animato come fu da un fervente e militante antimperialismo, per Darío Martí consegna alla posterità pagine di grande intelligenza, ma nondimeno di quella bellezza estetica alla quale gli scrittori di fine secolo attribuivano il potere di incidere sulla riorganizzazione delle cose del mondo. Redatte in un uno stile figlio di un'epoca su cui il poeta avrebbe fatto appena in tempo ad affacciarsi, le pagine di Martí fecero «admirar el secreto de las fuentes luminosas»; afferma Darío che «nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías. Sobre el Niágara de Castelar,¹⁹ milagrosos iris de América ¡Y qué gracia tan ágil, y que fuerza natural tan sostenida y magnífica!».²⁰ Un uomo di genio, così lo definisce, al pari di molti degli eletti artefici del suo tempo, e che lo scrittore nicaraguense descrive ancora una volta attingendo alle letture di ambito simbolista e parnassiano. Martí, per Darío, rappresenta lo spirito del genio che in America non è riuscito ad incarnarsi, ma, afferma Darío, non un genio del tipo di quelli di cui parla Catulle Mendès, «incapaces de comunicar con los hombres porque sus alas les levantan sobre las cabezas de éstos, e incapaces de subir hasta los dioses, porque el vigor no les alcanza y aún tiene fuerza la tierra para atraerles»,²¹ bensì, al contrario, di quelli vocati alla causa dell'umanità, la cui natura compassionevole e

¹⁸ Ivi, p. 255.

¹⁹ Darío si riferisce a Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899), che fu il quarto presidente della Prima Repubblica spagnola, il quale si fece promotore dell'abolizione della schiavitù nelle colonie nel 1870. A lui è dedicato il *Poema del Niágara* di J. Pérez Bonalde, che Martí prologò, consegnando ai contemporanei il noto saggio redatto nel 1881, nel quale espose le inquietudini ideologiche ed estetiche che lo hanno reso uno dei primi e più acuti interpreti della modernità.

²⁰ R. DARÍO, *Los Raros*, cit., pp. 309-310.

²¹ Ivi, p. 310.

generosa li rende capaci di vivere in comunione con Dio e con la Natura. Il riferimento a Mendès è contenuto nel saggio dedicato a uno dei più aristocratici interpreti dell'arte fine-secolare, Villiers de L'Isle Adam, «el monarca *raté*, pero prodigioso poeta»,²² un eccentrico tra gli eccentrici, rispetto al quale Martí, «fruto tan solamente de árboles centenarios –ese majestuoso fenómeno del intelecto elevado a su mayor potencia, alta maravilla creadora, el Genio, en fin»²³, costituisce l'altro volto della superiorità intellettuale e artistica, quello umile e non aristocratico ed elitario.

Periodista, profesor, orador, gastando el cuerpo y sangrando el alma; derrochando las esplendideces de su mundo interior en paraje en donde jamás se podría comprender el valor del altísimo ingenio y se le infligiría además el baldón del elogio de los ignorantes; –tuvo en cambio grandes gozos: la comprensión de su vuelo por los raros que le conocían hondamente; el satisfactorio aborrecimiento de los tontos; la acogida que *l'élite* de la prensa americana en Buenos Aires y Méjico– tuvo para sus correspondencias y artículos de colaboración.²⁴

Le stesse categorie impiegate per definire i martiri della bellezza consacrati al sacerdozio dell'arte, verso i quali Darío rivolge il proprio interesse di poeta e di critico, e alle cui opere attinge per ricavare forme, temi e ambientazioni, permeano il commento all'opera e al pensiero del poeta combattente, arricchendone la pregnanza anche in ragione di quel processo d'inevitabile ibridazione che ne consegue, e che produce i suoi non trascurabili frutti anche nella saggistica. Parallelismi, evocazioni, modelli di matrice simbolista e parnassiana contribuiscono a tratteggiare con particolare enfasi la figura di Martí come interprete della modernità. È il poeta cubano lo fu tanto nel modo in cui intese e descrisse gli aspetti più disumanizzanti dei processi di modernizzazione, di cui il modernismo costituì la vibrante risposta, tanto in quello con cui, per certi aspetti, anticipò l'ondata di rinnovamento estetico. Quest'ultimo aspetto è apprezzabile nei cromatismi, nei simboli, nelle immagini ricercate, seppur non ancora pienamente moderniste, e nell'aggettivazione "suggerente", che caratterizzano i suoi versi. Si ricorderà, inoltre, l'accusa rivolta alla vacuità e all'efferato materialismo dell'epoca, che Martí muove nel noto prologo al *Poema de Niágara* di Pérez Bonalde, attraverso il reiterarsi anaforico di quel «Ruines tiempos!», di cui è punteggiato il saggio, e la serie di immagini drammatiche e visionarie di cui è corredato, che riecheggia nella frase «Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer», pronunciata da Darío nelle già citate *Palabras liminares* del 1896.²⁵ «No hay ahora mendrugo más denteado que un alma de poeta: si se ve con los ojos del alma, sus puños

²² Ivi, p. 197.

²³ Ivi, p. 310.

²⁴ Ivi, p. 316.

²⁵ R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia 1987, p. 86.

mondados y los huecos de sus alas arrancadas manan sangre»,²⁶ afferma Martí, indicando per il poeta un destino di sofferenza e annunciandone quello del martire. Ma, diversamente da quello degli altri interpreti di quella sensibilità estetica, il martirio martiano è doppio, perché si compie nel nome dell'Arte e dell'Umanità.

¡Oh Cuba! Eres muy bella, ciertamente, y hacen gloriosa obra los hijos tuyos que luchan porque te quieren libre; y bien hace el español de no dar paz a la mano por temer de perderte, Cuba admirable y rica y cien veces bendecida por mi lengua; más la sangre de Martí no te pertenecía; pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá el primero de sus maestros; ¡pertenecía al porvenir!²⁷

Un uomo del futuro, un uomo nuovo: è così che Martí presenta Darío. E tra gli aspetti che ne definiscono l'unicità, si è detto, spicca la sua natura compassionevole, la propensione a occuparsi degli ultimi, fatto questo che parrebbe distanziarlo dai decadenti con i quali si confonde nella silloge, se non fosse che tale atteggiamento e la sua unicità finiscono per consegnarlo a un destino di marginalizzazione e incomprensione analogo a quello degli "eccentrici" del volume. «Padeció mucho Martí, desde las túnicas consumidoras, del temperamento y de la enfermedad, hasta la inmensa pena del Señalado que se siente desconocido entre la general estolidez ambiente»;²⁸ come gli altri, anche Martí scrive e opera da una posizione di marginalità, rivendicando per il poeta, la bellezza estetica e la spiritualità un posto di privilegio, che essi non hanno più all'epoca dei processi di industrializzazione e delle politiche imperialiste. Il genio, l'interprete e il poeta dei tempi nuovi si eleva sulla massa, senza declamare la sua superiorità, ma portando sulle sue spalle il peso di tutta quella consapevolezza, prima generatrice del dolore e della sofferenza di cui recano traccia i suoi versi.

Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ella todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt –con el que gustéis, pues de todo tiene [...] hacía versos, y casi siempre versos pequeños, versos sencillos ¿no se llamaba así un librito de ellos? –versos de tristezas patrióticas, de duelos de amor, ricos de rima o armonizados siempre con tacto.²⁹

²⁶ J. MARTÍ, *Prólogo al poema del Niágara*, New York 1882, p. 7, url https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/3111713/mod_resource/content/1/mart%C3%AD%20%20opr%C3%B3logo.pdf

²⁷ R. DARÍO, *Los Raros*, cit., p. 311.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, p. 321.

L'opera, così come la sua vicenda umana, sono illustrate in stretto rapporto col più ampio contesto delle estetiche di fine secolo e, dunque, con le opere dei suoi più illustri rappresentanti per similitudine o per contrasto. «Creo», afferma Darío, «que como Banville la palabra *lira* y Leconte de Lisle la palabra *negro*, Martí la que más ha empelado es *rosa*». ³⁰ Darío se ne figura gli ammonimenti, evocando quel sogno martiano, mediante il quale ricorda, parafrasandoli, alcuni suoi versi, che indirettamente, e per contrasto, evocano la raggelante visione di Thogorma dei *Poèmes barbares* di Leconte de Lisle. «Y pareceme que con aquella voz suya, amable y bondadosa, me reprende», afferma Darío:

adorador como fue hasta la muerte del ídolo luminoso y terrible del Patria ¿y me habla del sueño en que viera a los héroes: las manos de piedra, los ojos de piedra, los labios de piedra, las barbas de piedra, la espada de piedra ...³¹

Il riferimento è al componimento XLV, contenuto nella raccolta *Versos sencillos*:

Sueño con claustros de mármol// Donde en silencio divino// Los héroes, de pie, reposan:// ¡De noche, a la luz del alma, // Hablo con ellos: de noche! // Están en fila: paseo // Entre las filas: las manos // De piedra les beso: abren // Los ojos de piedra: mueven // Los labios de piedra: tiemblan // Las barbas de piedra: empuñan // La espada de piedra: lloran:// ¡Vibra la espada en la vaina! // Mudo les beso la mano.³²

Non è altrettanto confortante, invece, la visione della città di Thogorma contenuta nel poema di Leconte de Lisle, citato nelle pagine dedicate a Poe, per anticipare l'entrata nel cuore del mostro, la baia di New York, di cui Darío intende mettere in evidenza gli aspetti più alienanti, paragonando i Forti del poema francese agli uomini di Manhattan:

Thogorma dans ses yeux vit monter des murailles// De fer dont s'enroulaient des spirales de tours// Et des palais cerclés d'airain sur des blocs lourds; // Ruche énorme, géhenne aux lugubres entrailles// Où s'engouffraient les Forts, princes des anciens jours³³.

Gli eroi evocati da Martí, in versi non scervi di visionarietà, alzano il vessillo dei valori morali e patriottici contro il sistema dei disvalori utilitaristici e materialisti, ben rappresentati dal brulicare della massa in movimento, dal

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 327.

³² J. MARTÍ, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, edición de I. SCHULMAN, Madrid, Cátedra 2015, p. 216.

³³ R. DARÍO, *Los Raros*, cit., p. 110.

fermento dei mezzi di comunicazione, dalla banca, dalla fonderia, icone del nuovo sistema economico e produttivo descritte da Darío nel saggio dedicato a Poe, nonché responsabili di quella vertigine e di quel senso di smarrimento che prende forza dal parallelismo con i versi di Leconte de Lisle.

Alla fine del componimento contenuto nei *Versos sencillos*, le statue si animano, abbandonano il loro piedistallo di marmo per cingere il poeta combattente, che impavido cerca di non desistere dalla lotta per l'indipendenza e «repite luego el voto del verso»:

Yo quiero cuando me muera,
Sin patria, pero sin amo,
Tener en mi losa un ramo
De flores,
—y una bandera.³⁴

³⁴ Ivi, p. 327. Il frammento poetico appartiene al brano XXV di *Versos sencillos* (vedi J. MARTÍ, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, cit., p. 205).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARESANI, RODRIGO JAVIER, *Darío traductor: poesía, pintura y música*, in *Actas del VIII Congreso internacional Orbis Tertius: literaturas compartidas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata 2012, pp. 1-6.
- ID., *Viaje y traducción en el fin de siglo latinoamericano*, in «Letral», 14 (2015), pp. 1-16.
- CARILLA, EMILIO, *Una etapa decisiva de Darío. Rubén Darío en la Argentina*, Madrid, Gredos 1967.
- DARÍO, RUBÉN, *Obras completas*, voll. I-V, Madrid, Aguado 1950.
- ID., *Prosas profanas y otros poemas*, edición, introducción y notas de IGNACIO M. ZULETA, Madrid, Castalia 1987.
- ID., *Los Raros*, edición crítica, introducción y notas de GÜNTHER SCHMIGALLE, Berlin, Edition Tranvía-Werlag Walter Frey 2015.
- ID., *Gli eccentrici*, cura, introduzione e note di ALESSANDRA GHEZZANI, Pisa, ETS 2012.
- ID., *La mia vita*, traduzione, introduzione e cura di ALESSANDRA GHEZZANI, Roma, Castelvechi 2016.
- FIORANI, FLAVIO, *La fine del caudillismo*, Roma, Edizioni Associate 1990.
- GARCÍA MORALES, ALFONSO, *Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», 33 (2004), pp. 103-173.
- GHEZZANI, ALESSANDRA, *Paráfrasis, traducción, antologización, reescritura: Los raros de Rubén Darío en el proceso de transmisión del simbolismo en América Latina*, in *Constelación latinoamericana: intelectuales y escritores entre traducción, crítica y ficción*, a cura di MARCO PAONE, *Pliegos hispánicos*, vol. II, Mantova, Universitas Studiorum 2020, pp. 171-191.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL, *Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano*, in «Livivs», 1 (1992), pp. 69-83.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL, *Poesías I-II*, París-México, Librería de la V. de Ch. Bouret 1897.
- ID., *El cruzamiento en la literatura*, in ID., *Obras I. Crítica literaria*, México, UNAM 1959, p. 102.
- GROUSSAC, PAUL, *Los raros*, in «La Biblioteca», II, 1 (1986), pp. 474-480.
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX, *Breve historia del modernismo*, México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 1954.
- MAÍZ, CLAUDIO, *Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: redes de difusión en el romanticismo y el modernismo*, in «cuad. CILHA», XII, 1 (2011), pp. 75-91, url <http://www.scielo.org.ar/scielo.php> (consultato il 18 giugno 2022).
- MARTÍ, JOSÉ, *Oscar Wilde*, in «La Nación», XII, 10, 1882.
- ID., *Ismaellillo. Versos libres. Versos sencillos*, edición de IVAN A. SCHULMAN, Madrid, Cátedra 2014.
- ID., *Prólogo al poema del Niágara*, New York, 1882, p. 7, url https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3111713/mod_resource/content/1/mart%C3%AD%20%20opr%C3%B3logo.pdf (consultato il 31 agosto 2022).
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, ROCÍO e VÉLEZ-SAINZ, JULIO, *Rubén Darío. La vida errante*, Madrid, Cátedra 2021.
- SÁINZ DE MEDRANO, LUIS, *Acerca de la crítica sobre Darío*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», 35 (2006), pp. 107-121.

- TÉRAN, OSCAR, *Vida intelectual en le Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2000.
- VENUTI, LAWRENCE (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge 2004.
- VIERECK SALINAS, ROBERTO, *Rubén Darío y la traducción en «Prosas profanas»*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», 29 (2000), pp. 221-235.
- WILSON, PATRICIA, *La Costelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XX 2004.



PAROLE CHIAVE

Rubén Darío; *Los Raros*; modernismo ispano-americano; traduzione



NOTIZIE DELL'AUTRICE

Alessandra Ghezzani insegna Lingua e Letterature ispano-americane presso l'Università di Pisa. Si è dedicata allo studio dei modi d'importazione del simbolismo in America Latina, approfondendo l'opera di Rubén Darío, di cui ha curato la prima traduzione italiana annotata dei *Raros* (ETS 2012). Per quanto riguarda il Novecento, oltre a saggi e articoli su autori come Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, ha indagato l'opera dello scrittore argentino Jorge Luis Borges. Su Borges ha pubblicato la monografia *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti* (ETS 2008) ed è in corso di pubblicazione il volume *Leggere Borges* (Carocci).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRA GHEZZANI, «Morirò senza patria, ma senza padrone». Un capitolo del modernismo ispano-americano, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



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.