



LA POESIA MODERNISTA ISPANOAMERICANA NELLE TRADUZIONI ITALIANE.

INTERPRETAZIONI E TRADUZIONI A CONFRONTO

STEFANO TEDESCHI – *Università di Roma La Sapienza*

In questo articolo si intendono tracciare le linee principali della diffusione della poesia modernista ispanoamericana in Italia, attraverso la definizione del corpus delle traduzioni dei principali autori di quella corrente letteraria nel nostro paese. L'analisi si concentrerà sulle traduzioni apparse in volumi singoli e nelle numerose antologie di poesia ispanoamericana tra gli anni Cinquanta e Ottanta. L'analisi di questo corpus mostrerà come il Modernismo sia poco conosciuto in Italia, e in modo spesso condizionato dalle visioni critiche dei vari momenti in cui ha avuto luogo la sua diffusione. La storia della sua diffusione passerà allora attraverso l'analisi dei volumi dei singoli autori e la presenza nelle antologie di poesia ispanoamericana. La mia attenzione si concentrerà in particolare sulla produzione poetica, ampiamente maggioritaria nei volumi presi in esame, con una particolare attenzione verso quegli apparati paratestuali – introduzioni, note biografiche, note dei traduttori – che hanno come scopo quello di situare gli autori in una precisa epoca storica e in una corrente letteraria poco conosciuta in Italia.

The aim of this article is to study the main lines of the diffusion of Hispano-American Modernist poetry in Italy, through the definition of a corpus of translations of the main authors of that literary current in our country. The analysis will focus on the translations that appeared in single volumes and in the numerous anthologies of Hispano-American poetry between the 1960s and 1980s. The analysis of this corpus will show how little Modernism has been known in Italy, and in a way that is often conditioned by the critical views of the various moments in which its diffusion took place. The history of its diffusion will then pass through the analysis of the volumes of individual authors and their presence in anthologies of Hispanic-American poetry. My attention will focus in particular on the poetic production, which is largely in the majority in the volumes examined, with particular attention to those paratextual apparatuses – introductions, biographical notes, translators' notes – that aim to situate the authors in a precise historical period and in a literary current that is little known in Italy.

Uno studio sulla diffusione e conoscenza del Modernismo ispanoamericano in Italia dovrà partire da una constatazione preliminare di come esso soffra di un evidente scarto temporale nelle traduzioni e negli studi nel nostro paese. Negli anni del suo maggiore fulgore, infatti, non si registrano interventi significativi: le scarse notizie reperibili sulle riviste letterarie non permisero di comprendere quello che stava accadendo nelle letterature di lingua spagnola. Maggiori riferimenti e notizie cominciano a diffondersi negli anni Venti, grazie a una rinnovata relazione culturale con la Spagna: un interesse tardivo che confluisce nell'*Enciclopedia Italiana* della Treccani (1929-1937), le cui voci costituiranno la base conoscitiva condivisa dalla critica italiana nella prima metà del Novecento. A partire dagli anni Cinquanta iniziano poi ad apparire studi accademici dedicati al Modernismo, che dialogano ormai stabilmente con quanto accade in Spagna e in America: nel mio studio ne ricorderò alcuni, quando ebbero dei significativi riflessi nella divulgazione e nelle traduzioni.

ni, ma non mi soffermerò sul loro insieme, un tema che esula da questo articolo e che meriterebbe sicuramente una ricerca a parte.

In questa storia giocarono invece un ruolo fondamentale le antologie di poesia ispanoamericana pubblicate tra il 1957 e il 1992, nelle quali è sempre presente una selezione di autori modernisti, che come vedremo svolge il ruolo di fornire una prima introduzione di quella corrente letteraria. I curatori delle antologie si sono trovati infatti in una posizione abbastanza anomala: quando mettono mano alle loro imprese la letteratura ispanoamericana – e la poesia in particolare – è un territorio culturale che passa da un totale disconoscimento al famoso *boom* della fine degli anni Sessanta. Le proposte di Francesco Tentori Montalto, Antonio Porta e Marcelo Ravoni o di Luca Fiorentino si vogliono offrire allora come delle introduzioni a un mondo nuovo, una specie di guida alla scoperta di nomi in larghissima maggioranza ancora non tradotti in italiano. Se però questa funzione aveva una sua ragion d'essere per poeti e poetesse attivi in quei fatidici anni, meno facile era spiegare una generazione che apparteneva a un secolo prima, e che apparteneva ormai alla storia della letteratura. Questo sfasamento temporale tra l'epoca di sviluppo e di auge del Modernismo e la sua conoscenza in Italia costituisce dunque una condizione necessaria per comprendere lo sviluppo e le conseguenze che si vedranno in seguito.

Le antologie cui farò riferimento sono quelle di Francesco Tentori Montalto, *Poesia Ispano-americana del 900* (1957), poi ristampata in una nuova edizione nel 1971 (*Poeti ispanoamericani del 900*), quella a cura di Marcelo Ravoni e Antonio Porta, *Poeti ispanoamericani contemporanei* (1970) e quella di Luigi Fiorentino, *Ragguagli della poesia iberoamericana moderna e contemporanea* (1974). Chiuderà poi questo circolo nel 1992 il volume curato da Roberto Paoli, *Cent'anni di poesia ispanoamericana*, che cambierà radicalmente l'interpretazione del Modernismo.

I COS'È IL MODERNISMO? LE INTERPRETAZIONI ITALIANE DAGLI ANNI CINQUANTA ALLA FINE DEL SECOLO

Il Modernismo ispanoamericano non si è mai voluto definire come movimento: Darío lo chiarisce nelle *Palabras liminares* di *Prosas profanas* e si rifiuterà sempre di stilare un Manifesto modernista. Per tale ragione la delimitazione di un corpus condiviso di autori e autrici che potessero rientrare in quella costellazione è stato un problema critico molto dibattuto, soprattutto per quegli autori la cui attività inizia prima della pubblicazione di *Azul...* (1888), che sono stati via via indicati come “precursori”, “iniziatori”, o a volte anche separati dal filone principale. Tali preoccupazioni storiografiche non hanno però influito granché sulla ricezione del Modernismo in Italia: in generale l'idea che viene trasmessa fino agli anni Sessanta è quella di un gruppo di scrittori e scrittrici che diedero vita tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo a una corrente letteraria che si autodefinì come “modernista”, e che ebbe evidenti legami con la poesia francese, soprattutto parnassiana e simbolista. Anche l'individuazione delle sue principali caratteristiche ha rappresentato un terreno ricco di interpretazioni diverse, a volte anche opposte, e di scontri intellettuali, come avvenne in occasione del centenario della nascita di Darío, che venne a cadere in un 1967 ricco di eventi politici e letterari. L'incontro dei poeti ispanoamericani a Varadero organizzato da *Casa de las*

Américas rappresentò in questo senso un momento di condensazione dei diversi punti di vista sull'opera del poeta nicaraguense e più in generale di tutta l'esperienza modernista.¹

L'analisi delle voci dell'*Enciclopedia Italiana* e delle antologie sembra comunque risolvere molti problemi nella selezione di un corpus omogeneo che si ripete nei vari volumi e che può essere così riassunto:

- José Martí (Cuba, 1853-1895)
- Manuel Gutiérrez Nájera (Messico, 1859-1895)
- Julián del Casal (Cuba, 1863-1893)
- José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896)
- Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916)
- Amado Nervo (Messico, 1870-1919)
- Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938)
- Julio Herrera y Reissig (Uruguay, 1875-1910)
- Delmira Agustini (Uruguay, 1886-1914)

Questa selezione permette allora di disegnare una mappa abbastanza precisa della diffusione del Modernismo in Italia, attraverso un censimento di presenze (o assenze) che, proprio per il loro carattere di autori imprescindibili, riesce a dare la misura del grado di conoscenza di quella corrente letteraria.

Il primo passaggio che però tutti coloro che si dedicano a questo periodo si trovano a dover affrontare è quello di una demarcazione iniziale del Modernismo, dei suoi temi, delle forme poetiche e del legame con la società contemporanea.

Nell'*Enciclopedia Italiana* non esiste una voce espressamente dedicata al Modernismo ispanico,² ma una sua breve descrizione si trova in quella sul Decadentismo: una scelta che è già una chiara indicazione critica. La parte sulle letterature di lingua spagnola viene affidata a Salvatore Battaglia, che indica gli autori principali, cui verranno dedicate poi voci individuali, costruendo un primo canone del Modernismo ispanoamericano, destinato a non cambiare poi molto nei decenni successivi:

Nei paesi iberici e ibero-americani fu soprattutto per opera di Rubén Darío (v.) che, alla fine del secolo, sorse quel movimento letterario e pseudofilosofico ch'egli e i suoi seguaci chiamarono "modernismo": insieme con i parnassiani e i simbolisti, *i decadenti di lingua spagnola si dissero "modernisti"*. Il rinnovamento lirico si opera più intensamente nel decennio che corre tra *Azul* (1888) e *Prosas profanas* (1896) del Darío, che traduce la nuova sensibilità in un ritmo poetico e in una prosa numerosa più raffinati, più delicati e antiaccademici. Quelle che erano state incerte aspirazioni a una poesia di stile europeo, che rompesse la traccia angusta della tradizione locale e fosse strumento più consono alle nuove esigenze spirituali, quali si erano delineate nel cubano Julián del Casal (v.), nei messicani Manuel Gutiérrez Nájera (v.) e Salvador Díaz Mirón (v.), e nel

¹ A tale incontro partecipò anche un intellettuale italiano, Gianni Toti, con un intervento molto d'avanguardia per l'epoca, ma che non fu mai tradotto in italiano, e che dunque non ebbe alcun effetto sulla ricezione italiana di Darío.

² Curiosamente anche nei successivi aggiornamenti e nuove edizioni questa voce continuerà a mancare.

colombiano José Asunción Silva (v.), acquistarono nei "modernisti" piena consapevolezza; determinando, attraverso un rinnovamento di schemi ritmici e di forme stilistiche, un'abbondante fioritura lirica, in cui eccelsero, fra altri, gli argentini Leopoldo Díaz e Leopoldo Lugones (v.), il boliviano Ricardo Jaimes Freyre (v.), l'uruguayano Julio Herrera y Reissig (v.), il messicano Amado Nervo (v.), il peruviano José Santos Chocano (v.), il colombiano Guillermo Valencia, ecc.³ (corsivo mio).

Questo forte legame tra il Decadentismo di matrice europea (descritto in dettaglio nel resto della voce enciclopedica) e il Modernismo ispanoamericano continuerà poi a segnare, in forme diverse, gran parte dell'interpretazione italiana almeno fino agli anni Sessanta.

Nelle tre antologie citate la definizione del Modernismo ispanoamericano si pone come un problema storiografico, ma soprattutto come la necessità di fornire ai lettori italiani dei contorni comprensibili in cui situarlo, attraverso un gioco di analogie e paragoni con il panorama europeo.

Tentori Montalto è il primo a porsi la questione e apre la sua introduzione generale con un paragrafo intitolato «Introduzione al Modernismo». Nell'edizione del 1957 esso mostra forti legami con alcuni studi spagnoli (Panero, Salinas), da lui consultati nei suoi frequenti viaggi in Spagna. Da Leopoldo Panero trae infatti le citazioni più significative, come quella che definisce il processo iniziato dai modernisti sulla lingua simile a quello di Bécquer, che «sostituirono ai toni alti, epici ed elegiaci, del romanticismo americano, un tono 'più basso, ma più intimo, più sincero, più autentico, una voce che veniva, diretta ed emozionante, dal cuore, un linguaggio nudo, scarno ma essenziale, semplice, perché definitivo'». ⁴ Nelle presentazioni dei singoli poeti questa filiazione critica rimane poi evidente, così come la costante ricerca di voci europee cui avvicinare gli autori ispanoamericani: Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén Darío sono collegati a Baudelaire, de Musset, Verlaine, Leopardi, Heine e numerose altre fonti: l'antologo italiano sembra voler mostrare queste fonti europee come garanzia di un valore poetico ancora non riconosciuto alla cultura latinoamericana.

Quando Tentori rimette mano alla nuova edizione del 1971 fa una scelta drastica: esclude tutti i modernisti dall'antologia, tranne Rubén Darío, presentato come il padre di tutta la poesia del Novecento. Dunque anche nel testo introduttivo quella «Introduzione al Modernismo» viene sostituita da una prima sezione intitolata «La poesia nuova. Rubén Darío». Il discorso critico si modifica, mostrando forse anche gli effetti delle polemiche degli anni Sessanta, ma scompare pressoché totalmente il quadro di riferimento complessivo. Tentori ricorda solamente che quel gruppo (ormai scomparso dall'antologia) era «votato all'espressione di un esaltato pessimismo, di stremate malinconie e sensualità, di una sensibilità decadente che confondeva

³ SALVATORE BATTAGLIA, *Decadentismo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022). Salvatore Battaglia (1904-1971) fu un importante filologo romano e linguista, autore del fondamentale *Grande Dizionario della lingua italiana* che nei suoi anni giovanili si dedicò anche alle letterature di lingua spagnola.

⁴ FRANCESCO TENTORI MONTALTO, *Introduzione a Poesia Ispano-americana del 900*, Parma, Guanda, 1957, p. XVI.

amore, gusto della morte e misticismo in una musica suadente e in un'estasi morbosa».⁵

Anche Ravoni e Porta escludono il Modernismo dalla loro selezione, scegliendo di far iniziare la poesia ispanoamericana del Novecento con le Avanguardie, ma nell'introduzione generale Marcelo Ravoni non può dimenticare quelle radici, cui dedica una breve riflessione, legata alla lingua poetica:

Il maggior rinnovamento in profondità nella lingua letteraria spagnola dopo Góngora, cioè la sua moderna e sprovvincializzante flessibilità, viene da un avvenimento principalissimo della fine dell'Ottocento: la letteratura *modernista* degli ispanoamericani. [...] Il *modernismo* invade poi tutto il continente con un'ondata di rinnovamento in cui il nicaragueno Rubén Darío appare come un gigante di nuove e rare perfezioni e come la maggiore irradiazione poetica che avesse avuto in molti anni la lingua spagnola.⁶

Di quel rinnovamento però l'antologia non darà conto, e ancor meno dell'eredità che lascia nei maggiori poeti del Novecento.

Il lavoro di Luca Fiorentino vuole essere invece piuttosto una silloge di voci poetiche più che di correnti e movimenti, poco interessata a descrizioni generali, tanto che una definizione di Modernismo la si ritrova, in forma molto sintetica, solo nella scheda di presentazione di Darío:

Dare in poche parole l'essenza del modernismo è impossibile. Diremo, generalizzando, che i modernisti reagirono alla poesia prosastica dell'età realistica mirando a un rinnovamento nella forma e nel contenuto. Guardarono ai movimenti parnassiano e simbolista francesi, ma si lasciarono guidare dal calore dei sentimenti e non dal canone dell'impassibilità postulato dal parnassianismo. Ebbero il gusto della lontananza e delle cose remote nel tempo (esotismo); diedero alla poesia una vaghezza malinconica, una vibrazione più intensa alla parola; crearono nuove forme metriche, talvolta adattando quelle cadute in oblio; cercarono le allitterazioni; amarono il cromatismo, la fauna e la flora rare, i neologismi, gli arcaismi, la metafora barocca, la musicalità e i simboli in forme raffinate e in sentimenti decadenti; affermarono, in genere, il valore dell'elemento *indio* riconoscendo però l'importanza dell'elemento spagnolo nella loro civiltà.⁷

Queste presentazioni non riescono di fatto nel loro intento di fornire ai lettori italiani un'immagine completa e convincente del Modernismo, e bisognerà aspettare il 1993 per una nuova visione di quell'universo letterario, grazie al lavoro di Roberto Paoli. Nell'introduzione generale alla sua antologia

⁵ Ivi, p. XIX.

⁶ MARCELO RAVONI, *Introduzione a Poeti ispanoamericani del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. VII-VIII.

⁷ LUIGI FIORENTINO, *Ragguagli della poesia Ibero Americana moderna e contemporanea*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria 1974, p. 39.

Paoli costruisce il discorso in un modo assai articolato, distinguendo tra l'apporto di Darío, quello dei suoi contemporanei («La poligenesi del Modernismo») e i suoi sviluppi in area rioplatense. La dimensione innovativa si ritrova in una vera e propria rivoluzione della lingua:

Che contenuti portava il modernismo? Non del tutto nuovi né particolarmente profondi. Ma nuova e profonda, fin dall'inizio, fu l'esigenza di ridare flessibilità, fluidità e suggestività alla parola, di arricchirla nella semantica e nella ritmica senza – almeno in una prima fase – violentarla espressionisticamente. E ci fu anche, non meno iniziale a guardar bene, il sorriso, l'ironia, l'incredulità stupefatta per un mondo così bello e felice da non poter essere vero.⁸

La presenza di un'ironia diffusa nei testi modernisti è un elemento del tutto nuovo, e Paoli torna più volte su questo aspetto, fino a farne il segno distintivo della sua interpretazione:

La dizione modernista autentica non è mai compassata, stentorea, patetica. Il modernismo, prima di diventare apertamente gioco e parodia, ha un'attenuazione del tono, una riserva di riso e di svago sempre sul punto di entrare in circolo, una cordialità conversevole e scherzosa. Si inaugurano tonalità inusitate, coeve e parenti strette del canto di conversazione, che saggia un nuovo melos più aderente al parlato ma senza pregiudicare l'accento lirico. La stessa stagione culminante del modernismo è così piena e matura, così consapevole della sua saturazione e presaga del suo sfiorire che il lettore la riceve come un messaggio intriso di gioco, tra innocenza e malizia, tra rimpianto e garbata irrisione.⁹

Se dunque la definizione del Modernismo nel suo insieme conosce tali cambiamenti, altrettanto accade con i singoli autori, che presenterò di seguito seguendo la cronologia delle traduzioni delle loro varie raccolte che, come si vedrà, non segue l'ordine stabilito dalla storiografia letteraria.

2 AMADO NERVO

Il primo poeta modernista tradotto in Italia non fu infatti Rubén Darío, ma Amado Nervo, di cui vennero pubblicati ben tre libri negli anni Venti: nel 1925 appare *La vita completa* (traduzione di *Plenitud*, 1918) presso l'editore Carabba di Lanciano, nella traduzione di Elvira Rezzo, cui seguirà nel 1927 una brevissima selezione di poesie, in una serie dello stesso editore chiamata *I nostri quaderni*, per giungere nel 1930 al volume *Sorella acqua. Plenitudo ed altre liriche e prose*, pubblicato nella collana dell'Istituto Cristoforo Colombo, l'istituzione pubblica che in quegli anni cercò di creare relazioni culturali

⁸ ROBERTO PAOLI, *Introduzione a Cent'anni di poesia ispanoamericana*, Firenze, Le Lettere 1993, p. 6.

⁹ Ivi, p. 7.

stabili tra l'Italia e l'America Latina. Il volume fu curato da Jesús Rodolfo Lozada, all'epoca uno dei collaboratori stranieri dell'Istituto Colombo, con una diffusione però molto limitata, come avvenne anche con altri volumi pubblicati dall'Istituto.

Questa iniziale presenza di Nervo riflette la sua enorme fama americana e spagnola, ma in Italia viene in realtà proposto come un poeta religioso, quasi mistico, per il quale il Modernismo rappresenta solo un aspetto secondario della sua esperienza poetica. Si può osservare questa linea interpretativa nella voce che gli viene dedicata nell'*Enciclopedia Italiana*, ampia e dettagliata. Salvatore Battaglia lo situa infatti all'interno del gruppo dei modernisti messicani attraverso la sua collaborazione con le riviste dell'epoca, ma ne sottolinea l'«ingenita religiosità»:

Attraverso la collaborazione alla *Revista azul*, diretta da M. Gutiérrez Nájera – allora lo scrittore più rappresentativo della cultura messicana – e della *Revista moderna*, da lui stesso fondata, attorno alla quale si riunivano gl'imitatori di Rubén Darío, il N. venne sviluppando la sua sensibilità lirica, con un contenuto spirituale che oscillò sempre tra un raffinato estetismo "modernista" e una ingenita religiosità. Anche nell'ultimo periodo, in cui entrò nella diplomazia (dal 1905) – che per altro arricchì d'un senso cosmopolita la sua esperienza – il N. intese la vita come assidua ansia di trascendenza, indifferente o superiore alle voci del mondo e confinato in una sua lirica e mistica solitudine.¹⁰

La consueta ricerca delle fonti ispiratrici lascia poi spazio ad un apprezzamento pieno della personalità poetica di Nervo, situato però in una dimensione più vicina al crepuscolarismo italiano che al Modernismo:

Per quanto il N. tenda alla purezza dell'idea, nella sua ispirazione permane un vago sensualismo, che, appunto perché inconfessato e come represso, si rivela più morbido e più sottilmente malinconico. Se sono ravvisabili in lui residui romantici (specie Bécquer e Campoamor) e forti derivazioni dal simbolismo francese (il N. subì soprattutto l'influenza del Verlaine), tuttavia egli, in quella sua condizione disincantata eppure ansiosa, è poeta personalissimo. Nessuno ha cantato con pari semplicità il trepido e amaro desiderio dei beni lontani, sognati o attesi, la fragile poesia delle cose immateriali, dei colori che sfumano, delle luci che svaniscono, delle solitudini e dei silenzi, l'ineffabile gioia dello spirito che si fa inconscio e libero per identificarsi con l'essenza del creato.¹¹

Questa precoce fortuna editoriale non trova poi riscontro nelle antologie: Tentori non lo include nella sua selezione, e troviamo solo quattro sue liriche nei *Ragguagli* di Fiorentino, che nella scheda biografica non si discosta molto dalla Treccani, aggiungendo solo una breve considerazione critica:

¹⁰ S. BATTAGLIA, *Amado Nervo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 24, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 30 settembre 2022).

¹¹ Ivi.

Inizialmente esuberante e raffinato, dopo i primi libri si libera degli orpelli decorativi e mostra di possedere un tono personale nella duplice tastiera dell'amore e della preoccupazione dell'aldilà. Di solito, esprime l'amore in forme morbidamente pudiche; l'aldilà è interpretato malinconicamente come un porto di quiete, con un profondo sentimento umano e con un misticismo d'impronta panteistica, pur non mancando i momenti di fervida religiosità. Discontinuo nei risultati, ma sempre amabile, anche nelle poesie di palese carattere colloquiale.¹²

Non sorprende allora che con questo tipo di presentazione Nervo non trovasse una grande accoglienza negli anni Settanta, mentre in anni molto più recenti si è avuto un nuovo interesse verso la sua opera, con una raccolta di racconti fantastici (*Pioggia luminosa e altri racconti fantastici*) e una antologia di poesie tradotte da Rosario Trovato:¹³ nel primo caso si tratta di una riscoperta della sua opera narrativa, nella chiave di una generale riconsiderazione delle origini del fantastico in America Latina, mentre nel secondo assistiamo a un recupero di autori modernisti da parte del traduttore e curatore del volume, che coinvolge anche Martí.

3 RUBÉN DARÍO

Nonostante il riconoscimento del suo ruolo preminente, la poesia di Darío conosce una diffusione abbastanza tardiva in Italia, con una serie di traduzioni molto distanziate tra loro.

La voce dell'*Enciclopedia Italiana* è anche qui un essenziale punto di partenza: molto dettagliata, punta a riassumere le interpretazioni critiche ormai consolidate nel mondo ispanico. Scritta da Mario Casella, oscilla tra due poli: da una parte si concentra su una ricostruzione biografica minuziosa, passando in rassegna tutti i viaggi transatlantici del poeta, mentre dall'altra ricostruisce tutti i possibili legami con le fonti europee, in particolare francesi, e con i suoi contemporanei poeti spagnoli, con una struttura che verrà poi ripresa da quasi tutte le introduzioni successive. Il cosmopolitismo dariano è vissuto allora nell'inclusione in una «stirpe latina», in quegli anni più volte evocata:

Ormai da Parigi il D. si sente veramente il poeta cosmopolita, ma con le sognanti illusioni delle sue terre lontane. In *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (Madrid 1905) le esperienze parnassiane, decadenti e simbolistiche, piegano a maggiore intimità, accolgono la parola del patriottismo e l'orgoglio e la solidarietà della

¹² L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 61.

¹³ AMADO NERVO, *Pioggia luminosa. Racconti fantastici*, Viterbo, Vocifuoriscena, 2019; *Poesie*, Zaffarena Etnea, Algra, 2019.

stirpe latina. Sono elementi nuovi che s'inseriscono nel modernismo estetizzante e lo fanno calare nel movimento della storia presente.¹⁴

Questa visione verrà poi in parte confermata anche dalla prima consistente selezione di testi di Darío proposti in lingua italiana, presenti nella famosa antologia di Oreste Macrí, *Poesia spagnola del 900* (1952). Darío apre la selezione, dato che viene considerato il pilastro fondamentale della poesia spagnola del Novecento, ma tale posizione è appunto legata alla poesia peninsulare. Macrí ne riconosce il ruolo di ispiratore di tutta una generazione, ma quella interpretazione riguarda quasi solo il rapporto con la Spagna, in quella dialettica tra Modernismo e Generazione del '98 che caratterizza l'antologia dello studioso salentino, e che poi segnerà i suoi successivi studi su Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez. I riferimenti all'origine ispanoamericana rimangono allora sullo sfondo, come in attesa di sviluppi critici ulteriori.

Gli approfondimenti in effetti non mancarono: diversi studi accademici tra il 1953 e il 1960 affrontano il Modernismo ispanoamericano e la figura di Darío: Erminio Polidori, Vittorio Borghini e Cesco Vian gli dedicano studi più o meno ponderosi,¹⁵ che nutriranno l'introduzione di Giuseppe Bellini alla prima antologia interamente dedicata al poeta nicaraguense, pubblicata nel 1961 dalla casa editrice Nuova Accademia, con le traduzioni di Gino Regini, nella collana «Il mosaico dei poeti», una serie con una larga diffusione, e in cui era già stata pubblicata un'ampia antologia di Pablo Neruda, sempre curata e tradotta da Bellini.

L'introduzione, che è una versione ridotta di una parte del saggio pubblicato da Bellini nello stesso anno, rappresenta un momento cruciale nella diffusione di Darío e più in generale del Modernismo, tanto da costituire un punto di riferimento almeno per un paio di decenni. Bellini inizia con un'affermazione molto chiara che situa il Modernismo in una prospettiva finalmente americana, una prospettiva fino a questo momento rimasta abbastanza nell'ombra: «Il modernismo si presentò, tuttavia, come un movimento essenzialmente americano, il primo dell'Ispero America indipendente, e valse a compiere quell'ambientazione culturale di cui l'America abbisognava per nascere a vita originale anche nel campo delle lettere».¹⁶

Nonostante un'apertura così decisa, nelle pagine successive Bellini torna però a sottolineare l'importanza delle fonti francesi, che considera imprescindibili per comprenderlo e apprezzarlo:

¹⁴ MARIO CASELLA, *Rubén Darío*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url https://www.treccani.it/enciclopedia/ruben-dario_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022). Mario Casella (1886-1956) fu uno dei maggiori filologi italiani e dantisti della prima metà del Novecento. Nonostante la sua ferma opposizione al fascismo, fu coinvolto nell'Enciclopedia Italiana per alcune voci fondamentali.

¹⁵ Gli studi italiani più importanti di quegli anni furono quelli di FRANCO MEREGALLI, *Gli iniziatori del Modernismo*, Milano, La Goliardica, 1949; ERMINIO POLIDORI, *Introduzione allo studio del Modernismo letterario ibero-americano*, Milano, Gastaldi, 1953; VITTORIO BORGHINI, *Rubén Darío e il Modernismo*, Genova, Istituto Universitario di Magistero, 1955; CESCO VIAN, *Il «Modernismo» nella poesia ispanica*, Milano, La Goliardica, 1955; GIUSEPPE BELLINI, *La poesia modernista*, Milano, La Goliardica, 1961.

¹⁶ GIUSEPPE BELLINI, *Introduzione alla poesia di Rubén Darío*, in RUBÉN DARÍO, *Poesie*, Milano, Nuova Accademia, 1961, p. 9.

E tuttavia, non per questi elementi extra francesi si può negare che il modernismo rappresenti un'ulteriore «afrancesamiento» della letteratura ispanica, come sostiene invece l'Onís, il quale afferma che il movimento mostrò ben presto la propria originalità in una espressione totalmente nuova nella forma, nel vocabolario, nei tempi e nel sentimento. Qualità, queste, innegabili, indubbiamente, ma che prendono costantemente le mosse dalla letteratura francese.¹⁷

La prima parte dell'introduzione si conclude poi con una proposta di definizione del Modernismo, all'interno della quale inserire Darío:

Benché in ognuna delle sue maggiori espressioni il modernismo riaffermi l'individualità, l'unicità del poeta, tutti i modernisti presentano alcuni caratteri generali fondamentali dai quali è determinata l'atmosfera modernista. Prevale in essi il soggettivismo, il desiderio di libertà assoluta, un atteggiamento ribelle nei confronti dei moduli borghesi di vita e del conservatorismo cattolico, un atteggiamento angosciato che caratterizza la loro esistenza dominata dal dubbio, dalla delusione e dalla noia.¹⁸

Nella presentazione del poeta emergono elementi nuovi, che vengono collegati anche all'opera, anche se Bellini cerca sempre di distinguere la poesia dagli incidenti biografici:

Rubén Darío fu una creatura singolare, un misto di «niño grande, inmensamente bueno», come lo definì Valle Inclán, e di poeta maledetto. La sua intrinseca bontà, la sua ingenuità, valsero a fargli perdonare molti degli aspetti sconcertanti che presentò la sua esistenza e a creargli intorno un'atmosfera di simpatia propizia alla sua affermazione che del resto sostenevano qualità veramente eccezionali.¹⁹

La ricostruzione si concentra sui molti viaggi di Darío, europei e americani, e sugli incontri intellettuali, elementi che formano un'immagine di scrittore cosmopolita che abita differenti universi culturali. Al termine di questa prima parte, Bellini passa all'analisi dei suoi tre libri fondamentali, con precisi richiami ai testi contenuti nella silloge antologica. Di *Azul...* si apprezza più la prosa che la poesia: in quelle pagine Darío rivela infatti «una profonda assimilazione della prosa artistica francese pervenendo a una ricreazione di essa del tutto modernista».²⁰ Se la poesia non lo convince del tutto, rappresenta comunque per Bellini un passaggio epocale nei temi e nelle scelte, tra i quali si sottolinea una tendenza all'erotismo che si dispiegherà poi pienamente nei libri successivi.

¹⁷ Ivi, p. 11.

¹⁸ Ivi, p. 12.

¹⁹ Ivi, p. 13.

²⁰ Ivi, p. 18.

È infatti in *Prosas profanas* che Bellini vede il Darío pienamente modernista, ormai perfettamente conscio delle sue possibilità, sia dal punto di vista ritmico e metrico che nella varietà delle figure e delle tematiche evocate. La lettura di Bellini mette però in relazione le innovazioni formali con una ricerca in cui quell'erotismo solo accennato nella raccolta precedente si dispiega in tutta la sua rilevanza:

E tuttavia se l'apporto delle *Prosas profanas* si limitasse a questo, cioè alle innovazioni metriche puramente, la sua portata sarebbe di molto ridotta. Nel libro vi è, invece, una nuova sostanza poetica, che rivela un mondo insospettato in tutta la sua ricchezza, un mondo che non è solamente coloristico e musicale, ma anche più intimamente spirituale, misuratamente malinconico e deluso. [...] A questo proposito si è parlato di paganesimo in Darío: certamente il poeta non rivela spirito religioso nel suo decorativismo, ma il suo profanare i termini liturgici non risponde che a un'intima necessità di deificazione, di nobilitazione dell'elemento erotico che sente in sé così presente. [...] Nella seconda edizione della raccolta non c'era più solamente il poeta squisito, cultore aristocratico della forma, perciò rimpicciolito, secondo il Rodó, nel suo contenuto umano e nella sua universalità, ma un lirico che si rivelava in tutta la sua portata universale e umana, che dimostrava chiaramente quanta carne viva vi fosse nelle *Prosas Profanas* sotto quello che alcuni vollero interpretare come marmo.²¹

La sottolineatura di una separazione tra la forma e un livello più profondo di riflessione ritorna anche nel giudizio sui *Cantos de vida y esperanza*, considerata come la raccolta della maturità, in cui il controllo più misurato della versificazione si collega a un periodo più maturo della biografia dariana. D'altronde la selezione dei testi conferma una tale preferenza: i trenta componimenti di quella raccolta scelti per l'antologia equivalgono a tutti quelli degli altri libri, peraltro anch'essi legati più al contenuto che alla loro rilevanza nella traiettoria poetica dariana. La traduzione di Gino Regini, traduttore multilingue con una traiettoria professionale rispettabile, cerca di riprodurre la musicalità modernista, con risultati a volte anche interessanti – in particolare nei sonetti – ma non riesce sempre nell'intento, soprattutto quando il tentativo di riprodurre le rime lo conduce a forzature di significato che sfociano nella riscrittura più che in una vera e propria traduzione.

Questa lettura critica, che Bellini confermerà nelle diverse edizioni della sua *Storia della letteratura ispanoamericana*, si collega in modo evidente agli studi precedenti, italiani, spagnoli ma anche ispanoamericani, citati con precisione nella bibliografia, ma paga un dazio nei confronti di un'impostazione generale della critica italiana, che ancora alla fine degli anni Cinquanta rimaneva condizionata da un impianto di stampo crociano. In tal modo la ricezione, accademica e non, della poesia di Darío verrà condizionata da questa

²¹ G. BELLINI, *Introduzione alla poesia di Rubén Darío*, cit., pp. 23-24, 27.

visione, dato che il decennio appena iniziato si rivolgerà verso una letteratura del tutto lontana da quel Modernismo disegnato dall'antologia del 1961.²²

Nelle antologie degli stessi anni Darío riveste ovviamente un ruolo cruciale, ma i cambiamenti che si possono apprezzare nelle sue presentazioni mostrano un'evoluzione significativa.

La prima antologia di Tentori Montalto non si discosta infatti molto dall'approccio di Bellini: i riferimenti bibliografici sono praticamente gli stessi, forse con una maggiore predilezione da parte di Tentori per quelli spagnoli: «Profeta, padre e vivificatore della poesia ispanoamericana moderna, Rubén Darío ha esercitato un'influenza decisiva sul destino della lirica delle due Spagne. Dalla sua fortunosa avventura umana e letteraria, la poesia uscì rinnovata fin dalle radici, e d'ora in avanti ogni conquista o invenzione lirica, sulle due sponde, porterà segretamente inciso il nome di Rubén».²³

Emerge poi il tema del «ritorno dei galeoni», in cui Darío è il «nuovo Colombo [che] ritornò attraverso l'oceano in Spagna a fecondare le secche zolle liriche dell'antica patria» e si individua nella varietà tematica e formale e nella dialettica tra amore e morte il cuore della sua poesia:

Il mondo poetico di Rubén Darío: esso è vario, come fu vario l'uomo; l'epica, l'idillio, il lamento, l'invocazione, la meditazione, si mescolano sulle sue pagine con suono quasi sempre sincero e necessario. Se non, come si vorrebbe, un centro, questa poesia ha nell'amore il tema più frequente e prediletto, e a volte ossessivo. [...] C'è un altro fantasma, portatore di gravità e di malinconia – avverte Salinas – che presto invaderà la poesia di Rubén. Questo fantasma, quest'ombra, è il sentimento del tempo e della morte; quando quella lirica ne sarà penetrata e posseduta, diverrà più ricca, più piena e profonda.²⁴

La scheda biografica posta in fondo al volume si concentra invece su un aspetto finora rimasto nell'ombra, ma che Tentori enfatizza, forse in modo eccessivo: «Come Gabriela Mistral e César Vallejo, aveva antenati indie; e alluse una volta al suo sangue misto di spagnolo e chorotega. Questo meticciato ha dato all'America di lingua spagnola i frutti più splendidi della sua poesia, quasi che la morente razza india avesse resuscitato in essi la sua antica forza».²⁵

Nella riedizione del 1971 il cambiamento di strategia antologica obbliga Tentori a modificare anche la sua presentazione di Darío. Dopo averlo infatti riconosciuto come fondatore della poesia ispanoamericana del Novecento, Tentori ne delimita però con una certa precisione il perimetro, seguendo proprio l'interpretazione di Bellini, quando sottolinea un magistero di tipo spirituale, da cui nasce quello formale:

²² Nello stesso anno esce anche un'altra piccola raccolta, *Poema dell'autunno e altre poesie*, tradotta da VINCENZO DE TOMASSO, che non aggiunge però molto a quella di Bellini, dato il numero di poesie molto ridotto e la breve introduzione, quasi esclusivamente biografica: RUBÉN DARÍO, *Poema dell'autunno e altre poesie*, Milano, Ceschina, 1961.

²³ F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XIX.

²⁴ Ivi, p. XXI.

²⁵ F. TENTORI MONTALTO, *Poesia Ispano-americana del 900*, cit., p. 460.

Ma la conquista di Rubén è d'ordine spirituale prima che formale; [...] il demone che lo muove è tutt'altro che esteriore: viene dal profondo e incarna una remota insoddisfazione, esprime la necessità, sentita dall'America Spagnola, di trovare la propria lingua. [...] Rubén ha gettato il seme di infinite piante, ha tentato accordi diversi che saranno ripresi e ampliati, ha – soprattutto – insegnato, nei momenti di grazia, con quale semplicità e intensità si possa liberare nella parola il sentimento profondo.²⁶

Il ruolo preminente esaltato nei primi paragrafi viene però sorprendentemente sminuito nella chiusura, probabilmente influenzata dalle polemiche degli anni Sessanta, ma giungendo a delle conclusioni del tutto opposte:

Non tutto, oggi, di Rubén si salva. Diremo di più: quello che si salva è poco, ma basta a farne un genio dell'intuizione lirica, un profeta della poesia che premeva alle soglie. C'è una gran parte della sua opera, del suo stesso mondo d'immaginazione, che non ci interessa [...] il fatto esteriore, gli orpelli, la letteratura, quanto sarà poi rifiutato. Ma c'è un'altra voce in Darío; la voce nuda, autentica, che sale da radici insieme ancestrali e sue, e che dà vita a una poesia di tremori, di malinconie laceranti, di nostalgia della purezza, d'infantile paura dinanzi al dolore e alla morte che minacciano l'esistenza. È la voce, voce veramente della solitudine e dell'angoscia esistenziale, che risuona nei tre *Notturni* e in poche altre liriche, con le quali si è voluto rappresentare Rubén Darío in questa antologia. Questo è per noi, benché occupi un luogo poco esteso nello spazio totale della sua opera, il vertice e il centro segreto della poesia del nicaraguense, che vi attinge l'intimo e l'occulto.²⁷

L'antologia di Fiorentino presenta la consueta scheda biografica, con una valutazione critica conclusiva che non si allontana molto dalle precedenti: si aggiunge qualcosa solo sulla religiosità del nicaraguense, un tema di particolare interesse per il curatore dell'antologia:

Nonostante il tormento del dubbio, Darío ebbe fede profonda, anche se spesso la sentì in senso panteistico. Tale fede gli permise di spaziare nel Vecchio e nel Nuovo Testamento con una sicurezza forse non minore rispetto a quella avuta per i miti classici dell'Ellade o per le visioni orientali o per quelle cosmopolite. Con la sua straordinaria capacità tecnica, con le virtù stilistiche, con la ricchezza del lessico, con la potenza del temperamento lirico, con la miniera inesauribile dei motivi nel prevalente tono unico, Darío fu un rinnovatore che diede parecchio ai poeti spagnoli e ispano-americani della sua e delle successive generazioni,

²⁶ FRANCESCO TENTORI MONTALTO, *Introduzione alla poesia ispanoamericana*, in *Poeti Ispanoamericani del 900*, Torino, ERI, 1971, p. XIX.

²⁷ Ivi, pp. XX-XXI.

ridestando lì dal sapore in cui erano caduti e avviandoli verso la grande rinascita dell'età nostra.²⁸

Per trovare una nuova traduzione di Darío bisogna aspettare il 1980, con un volume curato da Giampiero Manfredini, apparso in una collezione economica di una casa editrice, la Newton Compton di Roma, che in quei suoi primi anni mostrava una volontà decisamente innovativa: i grandi classici erano venduti a un prezzo molto accessibile, si potevano trovare anche nelle edicole e in particolare la collana «Paperbacks poeti» voleva fornire «volumi dedicati alla poesia ed ai poeti, reinterpretati più modernamente quanto alla resa formale, ma soprattutto polemicamente nel contesto socio ideologico e politico in cui il loro messaggio andò coinvolto», come recitava la controcopertina di tutti i suoi libri.

L'introduzione di Manfredini – un giovane studioso che poi abbandonerà completamente il mondo latinoamericano – cerca infatti di mettere in risalto elementi del tutto assenti nelle letture precedenti, sulla scorta soprattutto degli studi critici di Ángel Rama, più volte citato. Tra essi emerge fin dall'inizio un certo legame con il *rétro*, che sfocia poi nel kitsch, tema di grande attualità negli anni Ottanta:

L'angolo di visuale da cui si guarda al poeta deve essere allora differente: implica la valutazione del suo cosmopolitismo, quello della sua opera, e non sfugge oggi al fascino esercitato da un certo piacere del *rétro*, che non è poi tanto peculiare di questi anni né, più estesamente del solo 900, come tanti vezzi rubendariani stanno proprio a dimostrare. [...] nelle proprie rime accolgono questi materiali in un crescendo che al gioco del raffinamento nella versificazione vede accompagnarsi un irrompere sempre più prepotente del kitsch: dagli accenni a presenze esotiche all'oro, il gobelin, i cristalli, le rose, i vasi cinesi, il Pierrot, il caffè galante, il fine baccarà, lo champagne, la Gautier, in un contesto impregnato di tangibile compiacimento, del piacere esaltato nell'agnizione del risultato lirico composto nella più rappresentativa e compiuta creazione modernista.²⁹

Altro aspetto che Manfredini rileva con una certa insistenza è la consapevolezza del poeta rispetto al suo ruolo nel campo letterario, testimoniato dal proliferare nell'opera di Darío delle *Artes Poéticas*, rintracciabili in tutti i libri del nicaraguense:

Complementare alla posizione del poeta cosmopolita è quella del ricercatore cosciente del proprio ruolo nella storia letteraria: lo scarto fra società vissuta e le forme poetiche che essa genera richiede al poeta una lucidità che gli consenta di sapere cosa volere da sé stesso. È su questo motivo che nasce un altro filone a percorrere l'intera raccolta lirica di Rubén Darío, concretizzato nelle numerose arti poetiche rispondenti a

²⁸ L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 40.

²⁹ GIAMPIERO MANFREDINI, *Introduzione*, in R. DARÍO, *Poesie*, Roma, Newton Compton 1990, pp. 7, 13.

un concetto antico della loro funzione: l'enunciazione dei modi di far poesia è essa stessa fatta poesia.³⁰

Non mancano poi numerosi riferimenti a una lettura in termini sociologici e politici, derivata direttamente dal taglio degli studi apparsi in America Latina fin dagli anni Sessanta:

Nella morsa dell'antinomia dominante-dominato egli canta l'America spagnola, cristiana, baluardo di civiltà contro la barbarie, contro il materialismo nordamericano, secondo una formula che, se nel mondo cristiano e manicheo ha ormai fatto la sua fortuna e per altri versi il suo tempo, non manca al momento in cui il poeta agisce – e subite le mediazioni della sublimazione poetica – di sprigionare una propria vitalità. [...] E in questa raccolta più che altrove che il filone lirico implicante i segni di coscienza della dipendenza – per comodità: del colonialismo – nel suo divenire trova spazi a correzione quasi delle enunciazioni manichee che nell'esaltazione della civiltà dell'America spagnola e cristiana nascondevano le responsabilità storiche della subalternità anche, certamente, culturale: primi passi sulla strada di una presa d'atto che la letteratura latinoamericana saprà poi far propria.³¹

Anche la selezione dei testi mostra la stessa ricerca di aggiornamento: si recuperano testi giovanili, introvabili in altre raccolte, con un' enfasi maggiore anche sulle raccolte tardive e sulle *poestas dispersas*. Una rinnovata attenzione che si riflette in un lavoro traduttivo non banale, con risultati che purtroppo però non arrivarono ai destinatari immaginati: di tutta la collana questo sarà il solo volume a non conoscere ulteriori ristampe, nemmeno in tutte le numerose rivisitazioni che la casa editrice farà della serie.

Dopo altri dieci anni uscirà la prima traduzione di un libro completo di Darío. Nel 1990 esce infatti *Azzurro...*, presso l'editore Liguori di Napoli, curato da Maria Rosaria Alfani: si tratta in realtà di una vera e propria edizione critica, con un'introduzione di circa quaranta pagine, cronologia e ampia bibliografia, cui segue una nota della traduttrice. Il volume è poi completato da note dettagliate ai singoli testi, che ne rintracciano genesi e significato. La collocazione in una collana universitaria dedicata alle letterature di lingua spagnola spiega l'organizzazione del libro e di un'introduzione di taglio accademico, con molti riferimenti alle poesie francese e spagnola, mentre meno evidente appare il collegamento alla poesia ispanoamericana. Le note rappresentano un valore aggiunto, ma confermano come il volume sia stato pensato per un uso prevalentemente didattico per l'università, più che a una diffusione verso un pubblico più generale.

Nel 1992 l'antologia di Roberto Paoli pone le basi per una lettura di Darío profondamente diversa, come si è già osservato per il Modernismo in generale, in un dialogo fecondo con le correnti critiche più recenti – soprattutto ispanoamericane. Dopo l'inevitabile riconoscimento del ruolo di fondatore

³⁰ Ivi, p. 9.

³¹ Ivi, pp. 14, 15-16.

del Modernismo e della poesia di lingua spagnola del Novecento, Paoli lo spiega però in modo alquanto diverso:

La carta vincente di Rubén Darío (ma si potrebbe dire di tutto il modernismo) fu l'aver individuato fuori dalla tradizione ispanica, lontano dalla fatale immediatezza della geografia e della storia, un luogo di rinascita sopranazionale, magari più interiore che esteriore, di recupero di una qualità linguistica di prim'ordine smarrita nel corso dei secoli o scaduta a *routine* accademica. [...] Il modernismo non si esaurisce nell'esperienza francese, soprattutto rappresentata da parnassiani e simbolisti, perché Rubén Darío non si limitò a scoprire a tutte le Spagne la Francia, quella più aggiornata e cosmopolita, ma riscoprì agli stessi ispanici la tradizione spagnola più genuina e profonda.³²

Paoli si concentra poi soprattutto su *Prosas profanas* (di cui traduce le imprescindibili «Era un aire suave...» e «Sonatina», sorprendentemente mancanti in tutte le raccolte e antologie precedenti), indicandone però alcune caratteristiche che abbiamo già visto nelle sue considerazioni sul Modernismo:

Poi vengono *Prosas Profanas*, il libro di maggiore impatto storico del poeta. «Era un aire suave...», testo iniziale e veramente emblematico della raccolta, esprime un sentimento di ironica nostalgia per un mondo che si sa essere falso, di maniera, ma insostituibilmente felice. È la perfetta messa in scena lirica di una gioia irrefrenabile che si dubita se, dove e quando sia stata realmente possibile, ma che idealmente esplose in ogni tempo e in ogni luogo. A torto sono stati discussi i virtuosismi musicali e il funambolismo verbale di questa poesia come di altre del medesimo libro, perché non si tratta di vacui ornamenti ma di manifestazioni quasi naturali e spontanee del mondo che vi è descritto, governato dal piacere. [...] *Prosas profanas* attira come un palinsesto, come una mostra di riletture di stili del passato ricca di sorprendenti filtraggi e contaminazioni.³³

Questa lettura si allontana ormai definitivamente dalla visione di Darío come poeta decadente, aprendo la strada a nuove versioni italiane, che però non hanno ancora visto la luce.

Quando infatti appare nel 1998 la traduzione di *Canti di vita e di speranza*, pubblicata da Passigli nella sua collana di poesia, ancora oggi di un certo prestigio nella nicchia, limitata ma fedele, dei lettori appassionati al genere, il fallimento dell'operazione editoriale è pressoché totale. Il volume, curato da Maurizio Fantoni Minnella e tradotto da Enza Minnella, presenta una breve introduzione con il titolo «Intermezzo tropicale o la malinconia del cigno. Note critiche sulla poesia di Rubén Darío», oltre a una sintetica cronologia e un'ancora più sintetica bibliografia.

L'introduzione varia su molti temi – la poesia nicaraguense contemporanea, José Lezama Lima, una generica visione dell'America Latina – ma non si

³² R. PAOLI, *Introduzione*, cit., pp. 6-7.

³³ Ivi, p. 9.

sofferma molto su Darío e il Modernismo, come se volesse allontanarsi da un inquadramento troppo accademico. Il problema è che il curatore in realtà mostra di conoscere molto poco il contesto della scrittura dariana, una lacuna che condiziona poi anche la traduzione, piena di errori anche grossolani, come si osserva dall'incipit del poema *Yo soy aquel...*, testo cruciale della poetica di Darío:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.

Io sono, quello che ieri *più non* diceva
il verso azzurro e la canzone profana
nella cui notte un usignolo c'era
allodola di luce per il mattino.

Il signore *fuggì* dal mio giardino di sogno,
pieno di rose e di cigni leggiadri;
il signore delle tortore, il signore
di gondole e lire nei laghi;

e *molti secoli dieci e otto* e molto antichi
e molto moderni, *audaci e cosmopoliti*;
con Hugo forte e con Verlaine ambiguo,
e una sete di illusioni infinita.³⁴

Gli errori di traduzione, qui segnalati dal carattere in grassetto – che non meritano ulteriori commenti – si moltiplicano lungo tutto il libro, rendendo a volte incomprensibile il senso dei testi poetici, quando non ne stravolgono il significato. Il tentativo meritorio di proporre uno dei libri fondamentali della poesia di Darío, e delle letterature di lingua spagnola naufraga, dunque, proprio al momento della traduzione, in un fallimento editoriale e traduttivo.

³⁴ RUBÉN DARÍO, *Canti di vita e di speranza*, Firenze, Passigli, 1998, p. 24. Questa stessa traduzione è quella pubblicata da Fabbri Editore nello stesso anno, per la collezione *I grandi classici della poesia*, che si vendeva solo in edicola.

Anche se questa ricerca si concentra sulla ricezione della poesia modernista, non si può ignorare che a partire dagli anni Ottanta c'è stato un nuovo interesse anche nei confronti della prosa di Darío, sia nella forma narrativa che in quella saggistica.

Il primo volume pubblicato in tale ambito è stato *Il velo della Regina Mab e altri racconti*, curato da Lucio D'Arcangelo, in cui si ritrovano i testi più famosi della produzione narrativa di Darío. Nell'introduzione il curatore ricostruisce una ricca rete di riferimenti intertestuali, europei e nordamericani, ma anche qui la cultura ispanoamericana rimane nell'ombra, giacché secondo D'Arcangelo è il cosmopolitismo il segno di identità dello scrittore.

Decisamente meno curata è la raccolta *Racconti*, pubblicata dalla editrice Maitana: contiene una prefazione, essenzialmente biografica e abbastanza superficiale, a cura della redazione editoriale, che firma con lo pseudonimo di Madigra anche la traduzione, sulla quale è meglio sorvolare.³⁵

In anni molto più recenti sono stati poi pubblicati due volumi dalla piccola casa editrice Vocifuoriscena di Viterbo, che già nei titoli indicano come l'interesse editoriale si orienti verso quella dimensione esoterica e fantastica presente nella prosa di Darío, che sembra corrispondere a inquietudini molto contemporanee, come afferma la controcopertina della seconda raccolta, intitolata *Racconti pagani, fiabeschi, mistici*:

Ingiustamente oscurati dalla grandezza dell'opera poetica, i racconti di Rubén Darío sono una parte fondamentale del suo universo letterario. A partire dai testi giovanili, in cui il narratore rievoca il mondo meraviglioso della mitologia greca, riscrive le leggende cavalleresche, attualizza i racconti di fate, viene sedotto dagli scenari esotici delle Mille e una notte, riproponendo una sensualità neopagana in chiave moderna, il Darío maturo si avventura in territori oscuri e inquietanti.³⁶

Nel campo della saggistica si segnala l'edizione de *Gli eccentrici*, a cura di Alessandra Ghezzani, che propone un itinerario sul processo di diffusione dell'estetica simbolista in America Latina, a partire da questo testo fondamentale del Modernismo.³⁷

³⁵ RUBÉN DARÍO, *Il velo della Regina Mab e altri racconti*, Firenze, Sansoni, 1988; *Racconti*, Milano, Maitana, 1995. Nel 1987 era anche uscito un piccolo volume nella casa editrice Theoria, che conteneva solo quattro racconti. Il sottotitolo recava però già l'indicazione «racconti fantastici» (*La larva. Racconti fantastici*, Roma, Theoria).

³⁶ RUBÉN DARÍO, *Racconti pagani, fiabeschi, mistici*, Viterbo, Vocifuoriscena, 2019, controcopertina. L'altra raccolta si intitola *Thanatopia. Racconti fantastici, esoterici e del terrore*, Viterbo, Vocifuoriscena, 2016.

³⁷ RUBÉN DARÍO, *Gli eccentrici*, Pisa, ETS, 2013. Alessandra Ghezzani ha tradotto anche l'autobiografia di Darío, apparsa nel 2016 (*La mia vita*, Roma, Castelvetti). Per completezza si dovrà ricordare anche il *Diario d'Italia*, curato da TERESA CIRILLO, Napoli, Guida, 1994.

4 JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Il poeta colombiano è già presente nell'*Enciclopedia Italiana* ed Emilio de Matteis gli dedica una voce che nella sua sinteticità racchiude quasi tutti gli elementi che poi si ritroveranno anche nelle antologie e nei volumi singoli successivi: «Riesumatore dei vecchi metri poetici, specie del dodecasillabo, pur facendo qualche concessione a forme moderniste, il S. fu molto disordinato, ma sempre di elevata ispirazione. La sua composizione più nota è *Nocturno*, pervasa di una chiara influenza di G.A. Bécquer, il lirico spagnolo».³⁸

Quel «disordine» si rispecchia infatti in tutti i profili biografici, marcati dalle tragedie vissute da Silva nella sua breve vita, che vengono collegate direttamente alla sua poetica, variamente riscattata dai diversi curatori. Tentori Montalto la definisce in termini quasi crepuscolari:

Sensualità, tristezza, ironia dolorosa, sono le corde della sua poesia votata all'inquietudine e ossessionata dalla morte. [...] Le sue liriche, figlie di un'immaginazione malinconica, sono popolate da “sogni confusi”, da fantasmi, da forme incerte e paurose. La fantasia di Silva però, come la sua vita, è soprattutto patetica, e contempla con estatico orrore la morte, vera patria dell'anima di questi padri della sensibilità modernista.³⁹

Se Fiorentino lo definisce invece «poeta di transizione tra romanticismo e modernismo»,⁴⁰ Paoli lo inquadra dal lato della scrittura, definendo il suo stile come «il più puro, lunare e diafano del modernismo»,⁴¹ reclamandone un'analisi più approfondita.

Un richiamo in qualche modo accolto da due pubblicazioni di area accademica: nel 1983 con la traduzione de *El libro de versos*, con un'introduzione di Franco Meregalli, i cui studi sul poeta colombiano risalivano agli anni Sessanta, cui segue nel 2019 una raccolta, curata da Domenico Cusato e Sabrina Costanzo, che presenta i testi più noti di Silva.⁴² In entrambi i casi il lettore italiano potrebbe dunque accedere ad una visione molto più completa di quella proposta dalle antologie, ma purtroppo la scarsa diffusione di questi volumi non ha davvero contribuito a un cambiamento sostanziale.

³⁸ EMILIO DE MATTEIS, *José Asunción Silva*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 31, 1936. url https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-asuncion-silva_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022). Emilio De Matteis fu un divulgatore della letteratura argentina in Italia, di cui si registra la presenza sulle due rive dell'Atlantico. Collaborò all'*Enciclopedia Italiana* scrivendo numerose voci dedicate a politici, giornalisti e scrittori ispanoamericani.

³⁹ F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XIX.

⁴⁰ L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 26.

⁴¹ R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 16.

⁴² JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, *El libro de versos*, Roma, Bulzoni, 1983; *Antología poética*, Messina, Lippolis, 2019.

5 JOSÉ MARTÍ

Il ruolo più importante riconosciuto al poeta cubano fu naturalmente quello politico, ma già nella voce dell'*Enciclopedia Italiana*, affidata a Salvatore Battaglia, viene dato un certo risalto alla sua produzione poetica, collegando Martí a Darío e al Modernismo, e situandolo così in un discorso più ampio:

Nell'unità della sua vita, tesa verso i grandi valori dello spirito e della patria, l'attività letteraria e la poesia soprattutto sono concepite dal M. come azione eroica, suscitatrice di supremi ideali, esaltatrice delle più profonde energie morali. La sua opera perciò è ricca di contenuto umano, calda di fervore oratorio, sempre accesa da un'interna esaltazione. Per questo bisogno di comunicare direttamente e di esprimersi con schiettezza, il suo stile è impetuoso, senza rifinitezza letteraria, con un linguaggio irriflesso, che se a volte è oscuro e perfino arbitrario, ha però la poesia della sincerità genuina, incontrollata, esuberante. Per questi motivi la sua lirica (*Ismaelillo*, 1882; *Versos sencillos*, 1891) ha un vigore nuovo, che trascende la sensibilità romantica del poeta, e canta i suoi affetti, le sue inquietudini, le ansie malinconiche della sua vita e della sua terra con una modernità di tono e un'originalità di tecnica che stupivano lo stesso "modernista" Rubén Darío.⁴³

Nonostante questo precoce apprezzamento, la traduzione delle sue poesie tarderà molto a vedere la luce. All'inizio degli anni Settanta si darà infatti la precedenza alla sua opera saggistica, in particolare a quella d'ispirazione politica, come avviene nei volumi curati da Antonio Melis, e dalla redazione della rivista *Ideologie*, con l'introduzione di Cintio Vitier.⁴⁴ Bisognerà dunque aspettare vent'anni prima di trovare traduzioni di testi letterari di Martí: tra il 1993 e il 1995 la casa editrice bolognese Synergon pubblica in piccole edizioni per bambini alcuni racconti tratti da *La edad de oro*, cui seguono le poesie pubblicate sulla stessa rivista, tradotte da Irina Bajini.⁴⁵ Nel 1996 escono poi due libri che sembrano preludere a una maggiore attenzione verso la sua opera: Dario Puccini traduce per Sellerio le cronache del 1881-1882 sul processo Guiteau, l'assassino del presidente statunitense Garfield, cercando di recuperare il Martí cronista, mentre Gianni Guadalupi traduce i *Versos sencillos*, con un titolo che vuole giocare su un particolare noto per i lettori italiani, ma del tutto estraneo alla poetica martiana. Il libro si intitola infatti *Guantanamo. Le più belle poesie cubane*, e viene pubblicato dalla casa editrice Zelig, una costola abbastanza effimera della Baldini & Castoldi: anche nella presentazione della controcopertina viene esplicitamente ricordato questo legame tra

⁴³ SALVATORE BATTAGLIA, *José Martí*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 22, 1934, url https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-marti_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

⁴⁴ JOSÉ MARTÍ, *Cuba USA America Latina. Scritti politici 1871-1895*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; *José Martí. Antologia di testi e antologia critica*, Bologna, Ideologie, 1974.

⁴⁵ JOSÉ MARTÍ, *Mignolo; Nene birichina; Tre eroi; La bambola nera; Bebe e il signor Don Pomposo*, Bologna, Synergon, 1993; *L'età d'oro. Poesie*, Bologna, Synergon, 1995.

i versi di Martí e la popolare canzone cubana, omettendo però che la famosa versione musicale nacque negli anni Trenta, quando il poeta è morto da tempo.⁴⁶ Saranno comunque i *Versos sencillos* ad essere di nuovo tradotti nel 2004 da Giampietro Schibotto, e nel 2016 è apparsa una selezione più ampia delle poesie di Martí, curate e tradotte da Rosario Trovato. Nel frattempo, Italia Maria Cannataro si propone di far riscoprire la complessità del pensiero politico martiano grazie a una nuova antologia di saggi, con la volontà di superare la visione di «una terra identificata in maniera ancora troppo stringente con la dittatura di Castro e con il folclore che la circonda», come si afferma nella controcopertina.⁴⁷

Anche la presenza nelle antologie si rivela abbastanza povera, e si concentra quasi esclusivamente sui *Versos sencillos*. Troviamo infatti solo tre poesie in quella di Tentori Montalto, altrettante in quella di Fiorentino, mentre uno spazio più ampio gli viene dato da Paoli, con sette testi, peraltro tutti molto brevi. Anche qui le introduzioni generali e le brevi biografie vogliono offrire un profilo sintetico dell'autore, e lo collegano inevitabilmente all'immagine del «padre della patria». Tentori Montalto definisce Martí come un «nuovo Byron»,⁴⁸ contrapponendolo a Darío: «egli si rivela intero e vivente nei suoi versi, dà in essi la sua misura d'uomo».⁴⁹ Ravoni, pur non includendolo nell'antologia, lo cita come iniziatore della poesia modernista, in un breve ma folgorante periodo: «Il cubano José Martí, splendente e liberatore in più di un campo, la inaugura [la poesia modernista] nella sua maggiore novità, sia nella poesia sia nella prosa, mentre tutta la sua vita di poeta, di scrittore e di pensatore tende a una sola principale preoccupazione: organizzare l'ultima guerra di liberazione contro la Spagna, nella quale trova la morte».⁵⁰

Anche Fiorentino dedica gran parte della scheda alla biografia, arricchendola però di una citazione dalla storia letteraria di Bellini sul valore della prosa martiana, mentre esprime chiaramente la sua preferenza per i *Versos sencillos*, dove la «semplicità che obbedisce a un'ispirazione profonda in cui la materia e le forme tradizionali hanno un senso nuovo, e di difficile conquista, della musicalità, in versi brevi e densi, con un senso nuovo che dà alle poesie di Martí chiare anticipazioni modernistiche».⁵¹

Paoli approfondisce il ragionamento sullo stile poetico nell'introduzione generale, e anche lui sottolinea la brevità e la semplicità del verso martiano, appartenente comunque alla galassia modernista:

In Martí colpiscono la brevità e quasi l'esilità dei versi e delle strofe, sostenute tuttavia da un io ardente dalle risonanze whitmaniane, in possesso di una forza morale soggiogante. A contrasto con l'umile e

⁴⁶ JOSÉ MARTÍ, *Il processo Guiteau*, Palermo, Sellerio, 1996; *Guantanamo. Le più belle poesie cubane*, Milano, Zelig, 1996.

⁴⁷ JOSÉ MARTÍ, *Versi semplici*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2004; *Poesie*, Zafferana Etnea, Algra, 2016; *Il pensiero politico di José Martí. Scritti scelti*, Cosenza, Rubbettino, 2019.

⁴⁸ F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XVII.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ M. RAVONI, *Introduzione*, cit., p. VII.

⁵¹ L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 14.

modesta metrica, col linguaggio spoglio e popolareggiante, c'è una personalità gigantesca, una moralità assoluta. [...] La lezione di Martí, pur essendo anch'essa di schietta matrice modernista, era però tale da piacere agli antimodernisti, cioè a coloro che, come Miguel de Unamuno, trovarono estetizzanti e «disumanizzate», nonché troppo debitorici del decadentismo francese, la visione e la scrittura di Rubén Dario.⁵²

6. I POETI DELLE ANTOLOGIE

Un rilevante gruppo di autori modernisti non conosce poi alcuna pubblicazione di volumi singoli dedicati alla loro opera, rimanendo confinati alla sola presenza antologica.

6.1 MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Lo scrittore messicano è uno dei grandi assenti nelle traduzioni italiane, con una traiettoria davvero effimera. La sua prima apparizione nell'*Enciclopedia Italiana*, con una voce scritta da Ezequiel A. Chávez, contiene un accenno alla religiosità dell'autore abbastanza inatteso, e che di certo non aiuta a comprenderne il contributo letterario, presente solo nell'ultima riga:

Seramente religioso, approfondì nella sua lirica il lato sentimentale della fede, con un'alternativa di religiose affermazioni e di pessimistici abbandoni, sotto l'influenza soprattutto del Renan, del Musset e del Leopardi. Spirito assimilatore, aderì alle maggiori correnti intellettuali dell'epoca, che diffuse, con intima persuasione e in una prosa personalissima, attraverso una fervida attività critica e giornalistica: in molti dei suoi atteggiamenti si fa presentire il modernismo.⁵³

Tentori Montalto lo inserisce nella sua antologia del 1957 con sei poesie, e la brevissima presentazione biografica è a dir poco fulminante: «Manuel Gutiérrez Nájera è simile ai suoi contemporanei Casal e Silva nell'inquietudine, nel disordine dell'esistenza, nel pessimismo. Giornalista, liberava nella poesia, strappata a un mestiere forse non amato, le fantasie della sua natura ansiosa e incline al funereo».⁵⁴ Non stupisce dunque che i testi selezionati facciano tutti riferimento alla morte, in forme diverse.

Paoli seleziona solo la poesia «En la muerte de Manuel Álvarez del Castillo», ma lo presenta in modo assai diverso, mettendo in risalto la vasta cultura

⁵² R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 14.

⁵³ EZEQUIEL A. CHÁVEZ, *Manuel Gutiérrez Nájera*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 18, 1933, url https://www.treccani.it/enciclopedia/manuel-gutierrez-najera_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022). Ezequiel A. Chávez (1868-1946) fu un importante intellettuale messicano degli anni Trenta, che occupò rilevanti cariche istituzionali. Scrisse alcune voci messicane per l'*Enciclopedia Italiana*.

⁵⁴ F. TENTORI MONTALTO, *Poesia Ispano-americana del 900*, cit., p. 458.

autodidatta, la sua attività giornalistica e il ruolo nello sviluppo del Modernismo, attraverso la sua opera poetica e in prosa, di cui si afferma che «il prosatore non fu certamente inferiore al poeta; anzi, per gli inizi della prosa modernista, assume un rilievo anche più marcato».⁵⁵ Per tale ragione forse l'unico altro testo ad essere poi tradotto sarà il racconto «La novella del tranvai», in una collocazione però abbastanza anomala, non legata al Modernismo, quale fu l'antologia *Donne allo specchio*, curata da Martha Canfield, dedicata alla presenza delle donne nella letteratura ispanoamericana.⁵⁶

6.2 JULIÁN DEL CASAL

Anche in questo caso tutto inizia con la voce dell'*Enciclopedia Italiana*: di nuovo Salvatore Battaglia inserisce Casal chiaramente nella scia del Decadentismo:

La tristezza dello spirito e l'infermità del corpo, che presto ne consumarono la giovinezza, riflettono nella sua vita e nella sua poesia una dolcezza melanconica e un' indefinita ansia dolorosa. Lontano dalle contese politiche che travagliarono la patria, e come naufrago della vita, si rinchiuso in una solitudine lirica. Unico in Cuba e tra i primissimi in America, raggiunse una purezza d'ispirazione e una trasparenza di tecnica che lo fanno precursore del "modernismo" e lo avvicinano spiritualmente a Rubén Darío. Senti fortemente l'influsso del migliore Baudelaire e dei parnassiani: Parigi fu sempre la città lontana del suo sogno. Tuttavia la breve attività non gli consentì di maturare quei germi e quei grandi presagi artistici, rimasti un po' incerti e disuguali: *Hojas al viento* (1890), *Amor en el claustro*, *Idilio realista* e *Nieve* (1891) sono le sue cose migliori, tutte penetrate da un sottile decadentismo.⁵⁷

Le antologie non contribuiscono a cambiare il panorama: Tentori Montalto e Paoli si concentrano sui dati biografici, senza molti approfondimenti ulteriori, concludendo entrambi con l'aneddoto della morte improvvisa durante un pranzo, mentre Fiorentino sottolinea anche «l'amore di Casal per la città e la vita innaturale, la lode per la morfina che produce quella *dicha artificial que es la vida verdadera*».⁵⁸ Tentori aggiunge che «la sua esaltata fantasia decadente disegna un universo tra mistico e morboso»,⁵⁹ e in tutte e tre le

⁵⁵ R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 77.

⁵⁶ MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, *La novella del tranvai*, in *Donne allo specchio. Racconti ispanoamericani fra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 49-58.

⁵⁷ SALVATORE BATTAGLIA, *Julián del Casal*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 9, 1933, url https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

⁵⁸ L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p.22.

⁵⁹ F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

presentazioni si evidenziano i forti legami con le fonti francesi, quasi fosse il più *afrancesado* dei modernisti.

Nelle sillogi antologiche vengono proposti in tutto solo dieci testi poetici, che sono però curiosamente tutti diversi, pur se legati a quella stessa interpretazione di partenza.

6.3 LEOPOLDO LUGONES

Leopoldo Lugones conosce un cammino molto diverso rispetto a tutti gli altri autori fin qui esaminati: comincia ad apparire in alcune antologie italiane già agli inizi degli anni Trenta, ma con dei riferimenti che non lo collegano direttamente al Modernismo, anche se lo fa la voce dell'Enciclopedia Italiana, stranamente anonima, che risulta abbastanza dettagliata, mostrando una conoscenza non superficiale dell'autore argentino: «L'amicizia di Rubén Darío, che il L. conobbe a Buenos Aires, lo orientò più decisamente verso la sensibilità modernista, che in lui rimase la più forte e la più palese, nonostante le inquiete e molteplici tendenze del suo spirito.», per poi allargare lo sguardo all'insieme di un'opera che viene avvertita come complessa e variegata:

Passato con curiosità appassionata attraverso l'esperienza dei più diversi movimenti d'arte e di pensiero, il L. ritrovò dappertutto un suo personale atteggiamento, così intimamente originale e coerente da fare della sua poesia e della sua prosa opera di maestro e di educatore. Nella complessità dei suoi interessi – meditò di filosofia, di scienza, di storia, di politica, sempre con animo di idealista – prevale una concezione fortemente individualistica, che meglio si esprime nella forma simbolica, aristocratica e tormentata della sua lirica. [Le raccolte poetiche] sono un commento pittorico, lussureggiante e malinconico della propria vita sentimentale e di quella più vasta e più meravigliosa della natura argentina. Le stesse opere di storico, di critico e di narratore non soltanto appagano il romantico interesse per la vita indigena, selvaggia e primitiva, ma riecheggiano quel suo temperamento liricamente prezioso e tormentato, forzato da una tensione umana e da una accensione formale che non hanno riposi e mai si adagiano sulle stesse vie.⁶⁰

Questo apprezzamento si riflette in una presenza significativa nelle antologie di poesia rioplatense uscite in Italia in quegli anni: sei componimenti si trovano nell'*Antologia della poesia argentina moderna*, curata da Folco Testena (1927), e sette ne *Il libro de la Pampa*, di Gherardo Marone (1937). Si tratta di tredici poesie diverse, che sono però tutte legate alla produzione più paesaggistica e localistica di Lugones, ormai lontana dal Modernismo.⁶¹

⁶⁰ ANONIMO, *Leopoldo Lugones*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 21, 1934, url https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-lugones_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

⁶¹ FOLCO TESTENA, *Antologia della poesia argentina moderna*, Milano, Alpes, 1927; GHERARDO MARONE, *Il libro della pampa. Antologia di autori argentini*, Lanciano, Carabba, 1937. Folco Testena (1875-1951, pseudonimo di Comunardo Braccialarghe) e Gherardo Marone (1891-1962) furono due figure di rilievo nelle relazioni culturali tra Italia e Argentina.

Tentori Montalto include quattro suoi testi nel volume del 1957, tutti legati all'«amore per la terra», mentre Fiorentino lo esalta come «il maggior poeta argentino di ogni tempo»,⁶² con una presentazione delle sue raccolte principali, e posizionandolo rispetto al modernismo in generale: «Nel complesso, con Lugones, il modernismo guadagna in latitudine e talvolta in bellezza, ma in pari tempo mostra che va esaurendosi per il premere di una nuova sensibilità e di un nuovo tipo di poesia».⁶³

Paoli lo inquadra invece in modo assai più completo nel modernismo rioplatense, suggerendo collegamenti all'interno di una costellazione di poesia crepuscolare che va da Samain a Jammes, fino a Gozzano, attraverso la figura del *solterón*, soggetto di uno dei testi prescelti. Anche Paoli segnala poi il superamento del modernismo in Lugones, ma con un riferimento preciso a *Lunario sentimental*, rimasto del tutto fuori dalle presentazioni precedenti: «Lugones non è futurista ma già comincia a uccidere il chiaro di luna per eccessiva dilatazione metaforico-lessicale. Egli è poeta di sensazioni che restituisce sovente filtrate da un'elaborazione intellettuale, in una ricerca di arricchimento (anziché di quello sfoltoimento che sarebbe stato necessario) affidato a una strabiliante strumentazione retorica, tra cui primeggiano le sinestesie».⁶⁴

Anche con Lugones si registra poi un crescente interesse verso la sua prosa narrativa, in particolare quella definita come «fantastica». La sua inclusione nella *Biblioteca Blu* che Franco Maria Ricci costruì insieme a Borges con *La statua di sale* (1980) ha favorito questo percorso, confermato dalla presenza nei *Racconti fantastici argentini* e poi dalla pubblicazione di quattro raccolte tra il 1989 e il 2016, a testimonianza di una generale nuova attenzione verso la prosa modernista, sul versante di un *horror* misterioso e inusuale.⁶⁵

6.4 JULIO HERRERA Y REISSIG

In questo caso la biografia che Salvatore Battaglia scrive per l'*Enciclopedia Italiana* assume toni lirici, quasi emozionati, di fronte a un poeta in quel momento praticamente sconosciuto in Italia, per inserirlo in quella dimensione decadentista già osservata in precedenza:

Di squisita sensibilità decadentista, tutto imbevuto di echi baudelairiani e simbolisti, H. y R. è poeta d'ispirazione aristocraticamente solitaria e raffinata, disdegnosa delle forme facili e dei motivi comuni, tesa a scrutare i più rari, oscuri e sovraeccitati momenti dell'anima, in balia di sottili, rarefatte ed esotiche visioni, che nell'accensione dello spirito si fanno tormentose, contorte, quasi gongoristiche. La sua migliore esperienza estetica si ricollega a L.

⁶² L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 86.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 16.

⁶⁵ LEOPOLDO LUGONES, *La statua di sale*, Parma, Franco Maria Ricci, 1980; *Le forze strane*, Roma, Lucarini, 1989; *Yzur*, Internós, Chiavari, 2012; *Racconti fatali*, Roma, Nova Delphi, 2012; *Le forze misteriose*, Torino, Lindau, 2016.

Lugones e a Rubén Darío, che, sebbene suoi maestri e suoi vivi modelli, riconobbero e commemorarono in lui il poeta ch'essi sognavano: il poeta la cui giovinezza spirituale parve bruciare alla fiamma della pura e sovrumana liricità.⁶⁶

La conoscenza del poeta uruguayano era forse passata dall'antologia *Poeti della terra orientale*, una selezione di autori uruguayani curata da Camillo Cardu in cui era presentato in questo modo:

Spirito coltissimo, ma amante dello strano, del bizzarro, egli è considerato, non del tutto a torto, un precursore della poesia moderna, in quanto essa può avere di sciatto e di volgare. Ciò non significa che Herrera y Reissig fosse uno spirito volgare: tutt'altro. Ma l'amore per lo strano era in lui così potente da indurlo persino in peccato di lesa buongusto. Egli fu in fondo, un decadente in ritardo. Le sue rime son quanto di più strambo si possa concepire e rendono quasi impossibile la fedele traduzione dei suoi versi.⁶⁷

Questa visione della poetica di Herrera y Reissig non poteva che escluderlo dalla selezione di Tentori, mentre lo ritroviamo in Fiorentino e in Paoli, con giudizi che sembrano coincidere in una delimitazione dei meriti dell'uruguayano, in entrambi i casi ai confini del Modernismo, ma con esiti diversi. Per Fiorentino, infatti:

In ogni modo è da rilevare che Herrera y Reissig reca nel modernismo un'allucinata dimensione simbolistica fitta di astrusità e di visioni dolorose, deformate verso il grottesco e dilatate, si direbbe, verso lo psicopatico. Sotto questo aspetto, egli fa presentire le principali correnti posteriori, ma offre il meglio di sé non nei funambolismi dei quali fece uso e abuso, sí invece, ma solo a momenti, quando vagheggia la vita campestre di un immaginario paese basco fermo nel tempo o quando dà ascolto alla sua misura coloristico-metaforica. [...] Semmai fu poeta di prestigio allo stato potenziale.⁶⁸

Paoli sottolinea invece il lavoro sul linguaggio e individua uno spazio specifico dove la poetica di Herrera y Reissig sembra dare il suo meglio:

⁶⁶ SALVATORE BATTAGLIA, *Julián del Casal*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 9, 1931, url https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

⁶⁷ CAMILLO CARDU, *Poeti della terra orientale*, Milano, Alpes, 1930. Camillo Cardu fu un altro protagonista, meno conosciuto delle relazioni culturali tra Italia e il Río de la Plata: nel suo caso l'attenzione si rivolse verso l'Uruguay, con la produzione di questa antologia, un vero *unicum* dell'editoria italiana, cui sono stati dedicati due studi: MARTHA CANFIELD, *La poesia uruguayana en el primer hispanismo italiano*, in «Boletín de la Academia Nacional de Letras», 2, 1 (luglio-agosto 1997), pp. 17-35, e ALESSIA MELIS, *L'Italia e il Río della Plata negli anni venti e trenta: poeti della terra orientale. Antologia di poeti uruguayani di Camillo Cardu*, in «Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada», 1 (2014), pp. 104-114.

⁶⁸ L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 109.

L'uruguayano Julio Herrera y Reissig spinge ugualmente all'estremo il linguaggio modernista fino a portarlo al limite di rottura del suo interno equilibrio. [...] Tuttavia, i risultati migliori di Herrera non sono prodotti dalla lunatica ispirazione barocca né dalla ridda neologistica delle sue decime. Son dati, piuttosto, dall'eden di maliziosa innocenza racchiuso nei sonetti alessandrini, dove egli si mostra capace di creare una nuova arcadia decadentistica in porcellane squisite che raffigurano un mondo placido e remoto.⁶⁹

Le sintetiche scelte antologiche non riescono a dar conto dell'importanza del poeta uruguayano nella transizione del Modernismo verso altre forme poetiche, offrendo solo una rassicurante collezione di sonetti.

Vale la pena segnalare la presenza di Herrera y Reissig in un progetto di antologia scolastica curata da Antonio Melis per la casa editrice D'Anna nel 1980. Melis seleziona il poeta uruguayano come unico rappresentante del Modernismo insieme a Darío, ma già nel 1980 lo segnala come una sorta di ponte verso un'epoca differente, come si spiega nel testo che lo presenta:

L'altro è l'uruguayano Julio Herrera y Reissig, un poeta ancora per molti aspetti da scoprire. Il suo superamento del modernismo si realizza, paradossalmente, proprio portandone alle estreme conseguenze i tratti stilistici e repertorio di immagini. Di qui deriva il carattere fantasmagorico delle sue poesie, che presentano spesso una concentrazione sovrabbondante di metafore e di elementi esotici. È come un estremo riepilogo di tutto il periodo il repertorio modernista, accentuato dal tema della sfilata, che ricorre in gran parte della poesia di Herrera y Reissig. La bizzarria del lessico utilizzato dal poeta si accompagna alle rime rare e alle musicalità inedite e sconcertanti. Ma tutto avviene all'interno dell'involucro modernista, che viene così fatto esplodere e dissolto.⁷⁰

Il sonetto che viene proposto ai lettori/studenti è allora «Sei tutto!», assai più significativo in questa dimensione di poeta di transizione verso un'altra epoca della poesia ispanoamericana.

6.5. DELMIRA AGUSTINI

La poetessa uruguayana, unica voce femminile di questo corpus, apre l'antologia *Poeti della terra orientale*, con una biografia breve ma esaltata, e si trova un'ampia voce nell'*Enciclopedia Italiana*, curata di Luis Gonzáles Alonso:

⁶⁹ R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p.16.

⁷⁰ ANTONIO MELIS, *Quaderni. 2/ sei aree linguistiche straniere*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna 1980, p. 443.

Fu donna ardente ed appassionata, che intensamente visse e soffersse, e finì tragicamente: unitasi in matrimonio con un negoziante, dopo una settimana di burrascosa vita coniugale, in cui il disinganno li divise e la passione di nuovo li ricongiunse, venne uccisa dal marito, che poi si suicidò. Anche come poetessa fu una natura istintiva, che nei suoi versi rifletté, con incontrollato abbandono, tutto il tumulto della sua anima e dei suoi sensi. Scrisse con sincerità, in tono arditamente realistico, e, se talvolta la sua parola restò torbida e mancò della purità espressiva propria della vera poesia, sempre però la sua opera ha il commosso accento di una diretta confessione. Aveva diciassette anni quando pubblicò *El libro blanco*, e compose in seguito altre raccolte di liriche: *Los cantos de la mañana* (1910), *Los cálices vacíos* (1913), in cui cantò, con colorite immagini, le voluttà e lo strazio delle sue esperienze d'amore. "Mille anni dell'idea – aveva scritto nel *Libro blanco* – non valgono un minuto azzurro del sentimento"; e la sua opera appare realmente come la poesia di un'anima, per cui l'amore fu tutta la vita.⁷¹

Il suo nome poi scompare completamente dalle antologie italiane fino a quella di Fiorentino, che però la presenta in modo molto meno lusinghiero. Dopo una presentazione biografica costruita sull'eccezionalità, non molto diversa dalla precedente, la considerazione critica assume tratti di giudizio severo, in cui i diminutivi usati per definire i libri della Agustini rivelano già la valutazione:

Oltre a *El libro Blanco*, che si caratterizza nel tema dell'amore carnale cantato con sfarzo decorativo e ispirazione impetuosa, pubblicò due più sorvegliate e approfondite raccolte di versi erotici: un altro libretto, il *Rosario de Eros*, apparve postumo nel '24. Nella discontinuità del dettato lirico, Delmira offre gramigna e fiori di campo. Il centro ideale è un uomo superiore presentato con i connotati del superuomo nicciano-dannunziano. Sembra una poesia di morbide volute carnali e invece reca una tristezza illimitata e visioni tormentose per il costante conflitto tra spirito e carne, realtà e sogno. La poetessa respinge la realtà qual è e si rifugia in un mondo onirico, senza trovar pace giacché serba la coscienza del risveglio e del conseguente ritorno alle bassezze quotidiane.⁷²

Solo nel 2012 Betina Prenz pubblica una scelta di poesie per la casa editrice Hammerle di Trieste, ma il libro non conosce alcun riscontro presso il pubblico italiano: non solo si esaurisce praticamente subito, ma risulta presente in sole tre biblioteche in tutta Italia.⁷³

⁷¹ LUIS GONZÁLES ALONSO, *Delmira Agustini*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 2, 1929, url https://www.treccani.it/enciclopedia/delmira-agustini_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022). González Alonso collaborò all'Enciclopedia Italiana per i primi due volumi, ma di lui non si hanno più notizie dopo il 1930.

⁷² L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 156.

⁷³ DELMIRA AGUSTINI, *Poesie*, Trieste, Hammerle, 2012.

7. IL MODERNISMO ISPANOAMERICANO IN ITALIA: UNA TERRA INCOGNITA

Gli altri autori del canone modernista (Ricardo Jaimes Freyre, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, Guillermo Valencia, Juana de Ibarbourou, ecc.) sono in pratica assenti dal panorama delle pubblicazioni italiane, o non vengono collegati al Modernismo, come accade con José Santos Chocano, ricordato per la sua eccentrica biografia e per i suoi versi che rivelano «l'anima ispanica e incaica di lui».⁷⁴

Il panorama che si è andato delineando mostra con chiarezza come il Modernismo ispanoamericano sia rimasto di fatto una terra incognita per i lettori italiani, con una ricezione spesso stretta tra influssi spagnoli e ispanoamericani e una politica delle traduzioni del tutto erratica.

Questa conoscenza così limitata ha avuto però una conseguenza rilevante su un piano più generale: i grandi autori ispanoamericani del Novecento (Neruda, Borges, Mistral, Vallejo, Paz) sembreranno infatti nati dal nulla, come dei giganti venuti fuori chissà come in un deserto culturale, qual è l'America Latina dell'Ottocento nell'immagine che si è ormai consolidata in Italia.

⁷⁴ L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 606. Nell'antologia di Fiorentino sono presenti anche Jaimes Freyre e González Martínez, ma con un numero di testi limitato e non significativo per la ricezione italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Nota: si indicano solo articoli e volumi consultati e utilizzati nell'articolo.

Ulteriori informazioni bibliografiche relative ai volumi, solo citati nelle note, possono essere reperite nel sito a mia cura Atlis.it (<https://sites.google.com/view/atlis-letter-ispanoam-italia/home>), dedicato alle traduzioni italiane degli autori ispanoamericani.

ANONIMO, *Leopoldo Lugones*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 21, 1934, url https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-lugones_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

BATTAGLIA, SALVATORE, *Decadentismo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

ID., *Julián del Casal*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 9, 1933, url https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

ID., *José Martí*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 22, 1934, url https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-marti_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato il 30 settembre 2022).

ID., *Amado Nervo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 24, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 30 settembre 2022).

BELLINI, GIUSEPPE, *Introduzione alla poesia di Rubén Darío*, in RUBÉN DARÍO, *Poesie*, Milano, Nuova Accademia, 1961, pp. 7-48.

CANFIELD, MARTHA, *La poesia uruguayana en el primer hispanismo italiano*, in «Boletín de la Academia Nacional de Letras», 2, 1 (luglio-agosto 1997), pp. 17-35.

CARDU, CAMILLO, *Poeti della terra orientale*, Milano, Alpes, 1930.

CASELLA, MARIO *Rubén Darío*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url https://www.treccani.it/enciclopedia/ruben-dario_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

CHÁVEZ, EZEQUIEL A., *Manuel Gutiérrez Nájera*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 18, 1933, url https://www.treccani.it/enciclopedia/manuel-gutierrez-najera_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

DARÍO, RUBÉN, *Poesie*, Milano, Nuova Accademia, 1961.

ID., *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1980.

ID., *Canti di vita e di speranza*, Firenze, Passigli, 1998.

- ID., *Il velo della Regina Mab e altri racconti*, Firenze, Sansoni, 1988.
- ID., *Racconti*, Milano, Maitana, 1995.
- ID., *Racconti pagani, fiabeschi, mistici*, Viterbo, Vocifuoriscena 2019.
- DE MATTEIS, EMILIO, *José Asunción Silva*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 31, 1936. url https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-asuncion-silva_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- FIORENTINO, LUIGI, *Ragguagli della poesia Ibero Americana moderna e contemporanea*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1974.
- GONZÁLES ALONSO, LUIS, *Delmira Agustini*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 2, 1929, url https://www.treccani.it/enciclopedia/delmira-agustini_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- MANFREDINI, GIAMPIERO, *Introduzione*, in RUBÉN DARÍO, *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1980, pp. 7-27.
- MELIS, ALESSIA, *L'Italia e il Río della Plata negli anni venti e trenta: poeti della terra orientale. Antologia di poeti uruguayani di Camillo Cardu*, in «Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada», 1 (2014), pp. 104-114.
- MELIS, ANTONIO, *Quaderni. 2/ sei aree linguistiche straniere*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1980.
- PAOLI, ROBERTO, *Cent'anni di poesia ispanoamericana*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- RAVONI, MARCELO, *Introduzione a ANTONIO PORTA e MARCELO RAVONI, Poeti ispanoamericani del Novecento*, Milano, Feltrinelli 1970.
- TENTORI MONTALTO, FRANCESCO, *Poesia Ispano-americana del 900*, Parma, Guanda 1957.
- ID., *Poeti Ispanoamericani del 900*, Torino, ERI 1971.



PAROLE CHIAVE

Modernismo; Rubén Darío; José Martí; ricezione letteratura ispanoamericana



NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Tedeschi si è laureato in Letteratura ispano-americana presso l'Università di Roma "La Sapienza", ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi Americani ed è attualmente professore associato di Letterature ispano-americane presso Sapienza Università di Roma, dove tiene corsi di Letteratura e Traduzione. Partecipa a diversi gruppi di ricerca in Italia, Spagna e in vari Paesi dell'America Latina (Messico, Guatemala, Cuba) e le sue aree di studio sono la letteratura del Settecento, la rappresentazione degli aztechi nella letteratura messicana, il rapporto tra letteratura e cinema, l'analisi delle traduzioni e la ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia. Ha pubblicato le monografie *La riscoperta dell'America. L'opera storica di Francisco Javier Clavigero* (2007), *Alla ricerca dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia* (2008), e *Miguel Angel Asturias en Italia* (2021). Ha inoltre curato i volumi *Rumbos del Hispanismo. Literatura Hispanoamericana* (2013) e *Mitologías prehispánicas y mitologías clásicas en las literaturas latinoamericanas* (2017). Ha scritto numerosi saggi e articoli per riviste accademiche nazionali e internazionali e ha tradotto libri di Gonzalo Celorio, Antonio Benítez Rojo, Juan José Arreola, Alfonso Reyes, e raccolte di poesie di David Rosenmann-Taub, Elsa Cross e Gloria Gervitz. Insieme a Mayerín Bello, ha curato il volume *Al abrigo del tiempo que me arrasa. Eliseo Diego en su centenario*, pubblicato nel 2021: una raccolta di saggi di vari specialisti sul poeta cubano, accompagnata dalla sua traduzione di un'ampia selezione di poesie di Diego.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO TEDESCHI, *La poesia modernista ispanoamericana nelle traduzioni italiane. Interpretazioni e traduzioni a confronto*, 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.