

CENTROAMERICANA

25.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2015

CENTROAMERICANA

25.1 (2015)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of Texas at Austin, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Paillet (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2015 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-6780-962-2

ÍNDICE

MICHELA CRAVERI

Cruces, cuerpos y comida en la representación del espacio ritual maya 5

ALESSANDRA GHEZZANI

La traduzione dei «Raros» come studio culturale 29

GLORANTONIA HENRÍQUEZ

*Amor y erotismo en los «Sonetos de uso doméstico»
de José Coronel Urtecho* 51

EMANUELA JOSSA

*De la “audiencia de los confines” a la ‘audiencia de los márgenes’.
El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos* 71

Instrucciones a los autores 97

Normas editoriales y estilo 97

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 98

LA TRADUZIONE DEI «RAROS» COME STUDIO CULTURALE

ALESSANDRA GHEZZANI
(Università Di Pisa)

Riassunto: Tradurre i *Raros* di R. Darío, raccolta di saggi che ha giocato un ruolo di centralità nel processo di importazione in America Latina del simbolismo, ha comportato un lavoro rigoroso e approfondito di ricostruzione dell'universo di letture e riferimenti che soggiacciono alle sagaci e colte chiose dell'autore. Il presente articolo intende mettere a fuoco i punti nodali di quel processo mostrando quanto, e in che modo, le indagini e gli affondi nell'universo culturale dariano funzionali alla traduzione abbiano contribuito a comprendere le forme e i modi di quell'importazione.

Parole chiave: R. Darío – *Los raros* – Simbolismo – Traduzione – Studio culturale.

Abstract: The Translation of «Los raros» as a Cultural Study. Translating *Los raros* of R. Darío, the essay collection which gave a great contribution to the importation of symbolism in Latin America, has been necessary to reconstruct the whole universe of the author's readings and references building the background of his commentaries and glosses. The aim of this paper is to focus on main important issues related to that process, in order to demonstrate that the investigations of the cultural universe of Darío – necessary to translate the book – have been pregnant to understand ways and modalities of that importation.

Key words: R. Darío – *Los raros* – Symbolism – Translation – Cultural study.

La consapevolezza, maturata svolgendo alcuni approfondimenti sulla poesia di fine Ottocento, dell'importante ruolo che i *Raros* rivestirono nel processo di trasmissione delle coordinate estetiche simboliste e in quello, ad esso connesso, di consolidamento del modernismo ispanoamericano è il primo dei motivi che mi hanno spinto a realizzarne una edizione italiana. Il desiderio poi di

comprendere e far comprendere nel modo più esauriente possibile l'operazione culturale condotta da Darío, mi ha convinto a corredarla di un dettagliato commento che rendesse conto della sensibilità e dell'apertura critica con cui sono presentati gli autori trattati nelle ventuno *semblanzas*, tutti selezionati in base a quel tratto di autentica eccentricità che ne definisce l'iconoclastia, l'originalità e la propensione alla ricerca del bello secondo l'ideale estetico di *fin de siècle*; appartengono al gruppo dei prescelti Paul Verlaine, Lautréamont, Leconte de Lisle, Ibsen, Poe, Jean Moréas, Villiers de l'Isle-Adam ancora quasi o del tutto sconosciuti in territorio americano¹.

I saggi, pubblicati pressoché tutti sulla *Nación* di Buenos Aires tra il 1894 e il 1896², vengono raccolti in volume nel 1896³ (anno dell'uscita di *Prosas profanas*) e riproposti nel 1905, in una seconda edizione rivista dall'autore e integrata di due contributi (quelli su Camille Mauclair e Paul Adam)⁴, che è quella proposta in traduzione. Si tratta di scritti di occasione, redatti per celebrare un evento culturale, per commentare l'uscita di un libro (*Entartung* di Max Nordau) o commemorare un autore appena defunto (Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam), ed essi devono a questa loro natura certe frettolose risoluzioni sintattiche, di difficile traduzione, che hanno comportato una sostanziale riformulazione della lettera dell'originale.

Più o meno elaborati, più o meno dettagliati, di maggiore o minore pregnanza critica in base ai casi, essi costituiscono un esempio eloquente di quanto prodigiosa fosse la capacità del poeta di chiosare i versi e le prose dei rappresentanti delle molteplici manifestazioni della nuova estetica (esotica e sovranaturale, decadente, preraffaelita, parnassiana o simbolista), evidenziandone la novità in acute e sofisticate riflessioni letterarie ed estetiche. Per questo, infatti, contribuirono a forgiare nel lettore bonaerense e, più in

¹ Cfr. R. DARÍO, *Gli eccentrici* (traduzione, studio e note di Alessandra Ghezzani), ETS, Pisa 2012.

² Fanno eccezione i saggi su Poe e Lautréamont, usciti rispettivamente sulla *Revista Nacional* e su *Argentina*.

³ Cfr. R. DARÍO, *Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires 1896.

⁴ Cfr. ID., *Los raros*, Maucci, Barcelona 1905.

generale, ispanoamericano, quella sensibilità necessaria alla ricezione delle opere prodotte dalle nuove correnti, nei confronti delle quali una parte dell'intelligenza, ancora fortemente legata ai modelli del realismo e del naturalismo, era recalcitrante. Una delle più illustri testimonianze di questa resistenza al "nuovo" è costituita dalla recensione dell'"afrancesado" Paul Groussac pubblicata sulla *Biblioteca* in occasione dell'uscita del libro nel 1896, e alla quale fece seguito la risposta di Darío intitolata *Los colores del estandarte*. Paul Groussac si dichiarò stupito che un uomo intelligente e colto come il poeta nicaraguense, che egli stesso elogiava per la straordinaria capacità di adattare il verso francese al castigliano, potesse ridursi a promotore di una schiera di "pseudo-talenti" impegnati a stupire il lettore con manifestazioni artistiche prive di qualsiasi significato:

Para sobresalir entre la muchedumbre, al gigante le basta erguirse; los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos. Por eso ostentan la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos, procurando efectos de iluminación y tipografía, a manera de los cigarreros y perfumistas y que bastarían a caracterizar lo frívolo e infantil de la pretendida evolución. A este propósito, séame lícito reprochar al señor Darío las pequeñas "rarezas" tipográficas de su volumen, indignas de su inteligencia⁵.

In sostanza, pur reputandolo un eccellente poeta, Groussac contestava a Darío la natura stessa dell'operazione, non capendo che il suo valore stava proprio nel trasmettere alla nuova generazione di poeti i modelli cui si rifacevano i meravigliosi versi che egli stesso aveva tanto elogiato e dei quali i *Raros* avrebbero agevolato la ricezione, scrivendo un capitolo decisivo della storia del modernismo ispanoamericano.

Darío trascrive poesie e prose poetiche, ne traduce frammenti che danno corpo a lunghe e dettagliate parafrasi, illustra le opere attraversandole testo per testo e producendo vere e proprie micro-antologie, sorta di collage composti

⁵ P. GROUSSAC, "Los raros por Rubén Darío", *La Biblioteca*, Buenos Aires, 1 (1896), 2, p. 475.

da versi originali, traduzioni sue o altrui, libere riformulazioni; il tutto immerso in una rete di osservazioni sui testi e sulle opinioni espresse da altri commentatori, dei quali riporta, traducendoli e chiosandoli, ampi brani. Svolge pertanto un ruolo di assoluta centralità in qualità di mediatore culturale, confrontandosi con alcuni dei nodi centrali dell'ermeneutica: la distanza (soprattutto linguistica e culturale) tra interprete e testo e il rapporto con lo straniero, il diverso, nodi questi che presuppongono scelte dense di implicazioni culturali, estetiche, personali o politiche. Comprendere le ragioni di tali scelte è dunque il primo passo da compiere per studiare i modi di quella trasmissione, per rintracciarne specificità e procedimenti, ed individuare se, e in tal caso come e in che misura, selezione, lettura e interpretazione si fanno manipolazione e riscrittura⁶.

Potrà apparire tautologico ma è proprio la traduzione ad esserci parsa il mezzo più efficace per raggiungere tale obiettivo, il cammino più rigoroso e completo per indagare modi e ricadute culturali di quel processo di "traduzione", intesa nel significato etimologico di "trasferimento", trasporto, avviato da Darío mediante la stesura dei suoi saggi. Ciò si deve al fatto che essa non solo presuppone un approfondimento serio, che è quanto si richiede a uno studio del testo che possa definirsi tale, ma lo richiede finalizzato oltre che alla piena comprensione di quel sistema di coordinate culturali e letterarie su cui poggia e che veicola il discorso autoriale, anche alla sua trasposizione in un codice linguistico e culturale altro, quello italiano, e in un tempo diverso, non più il diciannovesimo bensì il ventunesimo secolo. Lo sforzo condotto nella direzione del chiarimento è dettato soprattutto dalla volontà di sanare certe sciatterie o approssimazioni, le quali, con ogni probabilità, non costituivano ostacoli alla comprensione del testo per il lettore coevo, mentre per quello odierno, col passare del tempo, e soprattutto in casi come quello dei *Raros* in cui certi errori o

⁶ Nel prezioso saggio di André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (UTET, Torino 1998), si prendono in considerazione esempi di manipolazione testuale in grado di dimostrare come la sola traduzione possa, in base alle scelte operate, giungere a dare un senso nuovo a un'opera letteraria in un determinato contesto.

trascuratezze vengono perpetrati, quando non aggravati, nel corso della complessa storia editoriale del libro, si traducono in oscurità o ambiguità. Risanamento, talora anche traduzione esplicativa, divengono pertanto gli irrinunciabili presupposti della leggibilità e delle comprensione del testo. Date le specifiche caratteristiche del volume, è apparso infatti da subito chiaro che tradurlo avrebbe comportato l'“archeologica” ricostruzione dell'universo di letture che soggiace ai commenti dell'autore; e con l'apparato di note (il volume ne presenta ottocento) che correda la traduzione, ho inteso offrire al lettore italiano (ma, superato l'ostacolo della lingua, anche a quello francese e americano), una somma di dati, informazioni, interpretazioni e commenti che potessero dar conto di quella straordinaria operazione. Gli esempi che riporto di seguito non costituiscono che una parziale dimostrazione di quella pratica con cui Darío è solito integrare il proprio discorso con i testi degli autori trattati parafrasati o citati, e impiegati a volte come elementi strutturanti il commento.

Nel saggio su Leconte de Lisle, ad esempio, egli descrive le *Poesie barbare*, che considera «lo splendido annuncio di un grande, nuovo poeta»⁷, in un lungo frammento fitto di riferimenti a numerosi componimenti della raccolta:

Caino appare nel sogno del veggente Thogorma in una poesia primitiva, biblica, ambientata nella misteriosa, remota «città dell'angoscia», nel paese di Hévila⁸.

Et le voyant sentit le poil de sa peau rude / se hérissier tout droit en face de cela,
/ car il connut, dans son esprit, que c'était là / la ville de l'angoisse et de la
solitude, / sépulcre de Qain au pays d'Hévila⁹.

Caino è il messaggero del nulla. Ancora la Bibbia è fonte di testi posteriori: la vigna di Naboth, l'Ecclesiaste, che dichiara che l'irrevocabile Morte è anche Menzogna¹⁰.

⁷ DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 75.

⁸ *Ivi*, p. 76.

⁹ CH.M.R. LECONTE DE LISLE, *Qain. Ouvres*, Paris, Lemerre 1934, p. 5.

¹⁰ DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 76.

Vieil amant du soleil, qui gémissais ainsi, / l'irrévocable mort est un mensonge aussi¹¹.

Quindi il poeta passa da un luogo a un altro: è uno strano cosmopolita del passato; va a Tebe, dove il re Khons riposa su una barca dorata¹².

Khons, tranquille et parfait, le roi des Dieux thébains, / est assis gravement dans sa barque dorée¹³.

Qui Darío sviluppa il proprio discorso basandosi sui versi di Leconte de Lisle; cita il sintagma dell'originale la «città dell'angoscia» e, avvalendosi di un'aggettivazione di gusto parnassiano e decadente, definisce la misteriosa e remota ambientazione che caratterizza la raccolta materia del suo commento. Ma le opere e le opinioni altrui costituiscono anche la sostanza argomentativa dei ritratti, presenti nei saggi, in misura più o meno consistente in base ai casi, con il preciso scopo di introdurre il commento alle opere, spesso, e in modi diversi, anticipandone i contenuti. Così la premessa al lungo discorso in cui, tra una citazione di un'opera di Ibsen e un'altra, Darío racconta le origini del dramma moderno è un brano di Bigeon in traduzione che è una descrizione dettagliata delle fattezze fisiche dello scrittore scandinavo, nella quale il corpo con i suoi segni testimonia la sofferenza esistenziale di Ibsen, il suo coinvolgimento nei drammi individuali e in quelli del proprio popolo¹⁴, e ne

¹¹ LÉCONTE DE LISLE, "Ecclesiaste", en *Qain. Ouvres*, p. 37.

¹² DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 76.

¹³ LÉCONTE DE LISLE, "Néféro-Ra", en *Qain. Ouvres*, p. 38.

¹⁴ «L'esistenza è il campo della menzogna e del dolore. Sono i cattivi coloro che riescono a vedere il volto della felicità mentre l'immenso mucchio dei disgraziati si agita sotto la lastra di piombo di una miseria inesorabile. Il redentore soffre le pene della massa. Il suo grido non viene ascoltato, la sua torre non ottiene l'esito sperato. Per questo il suo cuore agitato è in lutto, per questo dalle labbra dei suoi nuovi personaggi escono parole terribili, condanne letali, dure e sferzanti verità. La forza avversa lo ha reso pessimista. Ha intravisto l'ideale come un miraggio; lo ha seguito e nel cammino si è distrutto i piedi sulle pietre; non ha ottenuto altri frutti che delusioni, la sua fata morgana si è trasformata nel nulla. La sua simbolica progenie è animata da

definisce la natura dell'impegno di scrittore presentandolo come «scrutatore di coscienze»:

Il naso è poderoso, gli zigomi rossi e sporgenti, il mento vigorosamente pronunciato; i suoi grandi occhiali d'oro, la sua barba folta e bianca nella quale affonda la parte bassa del volto, gli conferiscono *l'air brave homme*, l'aspetto di un magistrato di provincia invecchiato nel suo incarico. L'intera poesia dell'anima, l'intero splendore dell'intelligenza si sono nascosti e affiorano sulle grandi labbra sottili, appena sensuali, che agli angoli formano una smorfia di altezzosa ironia; lo sguardo, velato e come rivolto all'interno, a volte è dolce e malinconico, altre solerte e aggressivo; è uno sguardo da mistico e lottatore, uno sguardo tormentato, che agita, inquieta, fa tremare, uno sguardo che sembra scrutare le coscienze. La fronte, soprattutto, è magnifica: squadrata, solida, dai contorni potenti, una fronte eroica e geniale, vasta come il mondo di pensieri che racchiude. E a dominare il tutto, accentuando ancora di più l'impressione di animalità ideale che emana dall'intera sua fisionomia, una lunga chioma, bianca, focosa, indomabile (...). Per riassumere, un uomo di una natura speciale, un tipo insolito che inquieta, soggioga e non ha uguali; un uomo che non si potrebbe dimenticare neanche vivendo cent'anni¹⁵.

Analogo è il caso di Rachilde, descritta con le parole di Jean Lorrain per metterne in evidenza il duplice volto di «verginale educanda e di seminatrice di mandragole» e anticipare alcuni di quegli aspetti di stravaganza delle opere, in base ai quali la scrittrice entra di diritto nel novero degli «eccentrici» di fine secolo:

Era di un pallore da collegiale studiosa, una vera *jeune fille* un po' debole e un po' magra, con le mani di un'inquietante piccolezza, con un profilo solenne da efebo greco o da giovane francese innamorato, e gli occhi – ah, gli occhi! – grandi, grandi, abbelliti da ciglia inverosimili e chiari come l'acqua, occhi che

una vita meravigliosa e suggestiva. I suoi personaggi vivono, si muovono e operano sulla terra in mezzo alla società attuale. La loro realtà è la nostra esistenza. Sono i nostri vicini, i nostri fratelli. Ci sorprende a volte sentir loro esprimere i nostri stessi intimi pensieri», DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 100-101.

¹⁵ *Ivi*, p. 264.

ignorano tutto, a tal punto da far pensare che Rachilde non guardi con quegli occhi ma che ne possieda altri, dietro la testa, con cui cerca e scova quei sapori piccanti che rendono significativa la sua opera¹⁶.

Nel saggio su Villiers de l'Isle-Adam, invece, la biografia dell'eccentrico conte è abbozzata in un frammento di «storia immaginaria» composta dallo stesso Darío, con l'intento di presentare il carattere finzionale, romanzesco e poetico dell'esistenza del poeta, carattere poi ulteriormente definito nell'intarsio delle citazioni di brani e di commenti di altri letterati che ne tratteggiano il profilo di artista:

Agli occhi dell'ermetico e sfarzoso Mallarmé è una specie d'illusione, un solitario – come le pietre più belle e le anime più sante – ed è un re, in tutto e per tutto, un re assurdo, se volete, poetico e fantastico, ma un re. E poi, un genio. «Il giovane più magnificamente dotato della sua generazione», scrive Henri Laujol. A proposito di Villiers, nel 1884, Mendès esclama: «Sventurati i semidei! Troppo lontani da noi per farsi amare come fratelli e troppo vicini per farsi venerare come maestri». Il tipo del semigenio descritto dal poeta di *Panteleia* è reale. Più di una volta vi sarà capitato di pensare a certe anime che, con una scintilla in più del fuoco celeste con cui Dio crea i geni, avrebbero potuto essere geni completi, assoluti ma che, aquile dalle ali corte, non possono né raggiungere somme altezze come i condor né svolazzare nei boschi come gli usignoli. I semigeni vanno oltre il talento ma non hanno voce per dire, come in una pagina di Hugo, sulla soglia dell'infinito: «Aprite, sono Dante». Perciò fluttuano isolati senza poter scalare le titaniche fortezze di Shakespeare, né rifugiarsi nei chioschi fioriti di Gautier. Sono sventurati¹⁷.

Il caso di Jean Moréas è particolarmente pregnante, giacché la descrizione del suo profilo biografico è almeno in parte affidata a una sorta di parafrasi di un suo lungo discorso riportato da Byvanck in un famoso saggio più volte citato da Darío (*Un hollandais à Paris en 1891*):

¹⁶ *Ivi*, p. 166.

¹⁷ *Ivi*, pp. 100-101.

E qui – diceva Moréas a Byvanck – comincia la storia della mia ribellione. I miei genitori nutrivano grandi aspettative per il mio futuro e volevano mandarmi in Germania, dovei avrei ricevuto una buona educazione. A corte, va ricordato, l'influenza tedesca era predominante. Avevo appreso il greco e il francese contemporaneamente e non separavo le due lingue. Volevo vedere la Francia; ero ancora un bambino e avevo un desiderio quasi nostalgico di Parigi¹⁸.

A Parigi, continua Darío, Moréas divenne il condottiero dei decadenti (simbolisti), di quei nuovi combattenti che «vollero salvare gli spiriti innamorati del bello dalla piaga dei Rougon e dei Macquart» e che difese dagli attacchi della critica più reazionaria, ispirata ai recenti studi di psicopatologia¹⁹. Darío prosegue alternando commenti e citazioni (e/o parafrasi) degli articoli che documentano l'acceso dibattito che divampò sulla stampa parigina quando nacque il movimento simbolista con l'obiettivo, chiaramente perseguito, di ricostruirlo, di riferirne gli argomenti più importanti:

Paul Bourde levava il suo implacabile scherno dalle colonne di «Le Temps». Con tono di rimprovero, chiamava i decadenti figli di Baudelaire, sparava i suoi colpi più efficaci contro Mallarmé, Moréas, Laurent Tailhade, Vignier e Charles Morice e dipingeva gli odiati riformatori con colori vistosi e profili stravaganti. Non erano che una massa d'isterici, un club di fanatici. Per il

¹⁸ *Ivi*, p. 146.

¹⁹ Un intero filone della critica letteraria si ispira a tali studi, col proposito apertamente manifesto di stimolare nel lettore una reazione di diffidenza nei riguardi delle nuove correnti estetiche, recepite come un pericolo per la stabilità e credibilità dei valori borghesi. Lo studio di Begoña Martínez, *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España* (Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2004), pur concentrandosi prevalentemente su opere peninsulari, costituisce un riferimento obbligato per l'approfondimento di tale problematica, che fu tutt'altro che marginale proprio ai fini di una riflessione sui processi di assimilazione e sviluppo che scandirono la nascita e il consolidamento dell'estetica modernista.

critico, le fantasie di cui scriveva Moréas erano sentite e vissute. Il giovane poeta voleva forse essere khan di Tartaria, o di non so dove, in un bel verso:²⁰

Le poète s'isole pour chercher le précieux, le rare, l'exquis. Sitôt qu'un sentiment est à la veille d'être partagé par un certain nombre de ses semblables, il s'empresse de s'en défaire, à la façon des jolies femmes qui abandonnent une toilette dès qu'on la copie. La santé étant essentiellement vulgaire et bonne pour les rustres, il doit être au moins névropathe. Un habitué du café de Floupette se glorifie d'être hystérique. Si la nature aveugle s'obstine à faire circuler dans ses veines un sang banalement vigoureux, il a recours à la seringue de Pravaz pour obtenir l'état morbide qui lui convient. Alors *les splendeurs des songes transcendants* s'ouvrent devant lui, il s'arrange extatiquement une existence factice à son gré. Tantôt, comme M. Moréas, il se croira prince en Tartarie²¹.

Allo scrittore di uno dei quotidiani più seri, rispose che non c'era ragione di fare tanto chiasso, che l'illustre signor Bourde si faceva eco di futili aneddoti inventati da frivoli perdigiorno; che a loro, i decadenti, piaceva il buon vino, che erano poco interessati alle carezze della dea Morfina, che preferivano bere nei bicchieri come i comuni mortali piuttosto che nel cranio dei loro nonni, e che la notte, invece di andare al sabba dei diavoli e delle streghe, lavoravano²².

Que M. Bourde se rassure; les décadents se soucient fort peu de baiser les lèvres blêmes de la déesse Morphine; ils n'ont pas encore grignoté de foetus sanglants; ils préfèrent boire dans des verres à pattes, plutôt que dans le crâne de leur mèregrand. Et ils ont l'habitude de travailler durant les sombres nuits d'hiver et non pas de prendre accointance avec le diable pour proférer, pendant le sabbat, d'abominables blasphèmes en remuant des queues rouges et de hideuses têtes de boeuf, d'âne, de porc ou de cheval²³.

²⁰ DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 148.

²¹ P. BOURDE, "Les poètes décadents", *Le Temps*, 6 agosto 1885.

²² DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 149.

²³ J. MORÉAS, "Les decadentes", *XIX Siècle*, 11 agosto 1885.

Mediante il continuo riferimento ai passi degli originali citati, parafrasati o allusi, Darío dà evidenza agli argomenti più rilevanti di quel dibattito: l'accusa rivolta ai decadenti da parte di chi credeva di rintracciare nei loro comportamenti i sintomi di una degenerazione mentale, la risposta a tali accuse da parte di chi difendeva l'idealismo e la totale dedizione all'arte quali uniche e reali "devianze" dei rappresentanti del movimento; argomenti evidentemente selezionati e presentati da uno sguardo -quello di Darío- che condivide le ragioni dei simbolisti.

Altre volte, invece, il fitto intreccio di citazioni colte è organizzato in vere e proprie genealogie "significanti": in rapporti stabiliti in base ad affinità artistiche che valgono la ricostruzione di un particolare contesto, sul quale poggia e si sviluppa il commento critico. A proposito di Richepin, commentandone passo dopo passo le diverse raccolte poetiche, Darío afferma:

Termidoro vi mostrerà la sua regione, dove il macabro e allegro impiccato che dondola mi fa pensare all'acquaforte di Félicien Rops apparsa sul frontespizio delle poesie del belga Théodore Hannon (...) Dalle *Bestemmie* sgorga un'incredibile demenza. Già nel titolo della poesia risuona un'ignobile grancassa. L'avevano già suonata Baudelaire con *Le litanie di Satana* e l'autore dell'*Ode a Priapo*. Questi titoli sono paragonabili a quelli che gli editori di racconti osceni decorano con vistose immagini. «Signori, attenzione! Sto per bestemmiare!». Serve forse tentazione maggiore di questa all'uomo, il cui sentimento più sviluppato è quello che Poe chiamava perversione²⁴.

Félicien Rops, disegnatore particolarmente amato da Darío (nonchè autore delle immagini utilizzate come frontespizio di molte opere degli scrittori di questa generazione, tra le quali si annoverano le poesie di Baudelaire messe all'indice e stampate come *pièces condamnées* nel 1866), il Baudelaire delle "Litanies de Satan", il commediografo Alexis Piron, riportato in auge dal marchese de Sade nell'Ottocento per la carica provocatoria della sua "Ode à Priape" (1710), Poe, qui convocato non come autore di versi d'amore ma come lucido diagnosta delle alterazioni della psiche umana, sono i membri di una

²⁴ *Ivi*, pp. 133-134.

famiglia di “dannati”, i raffinati artefici di creazioni “malate”, mediante i quali Darío rappresenta il sadismo e la profanazione che caratterizzano l’arte finesecolare: «Il carnevale teologico», afferma a proposito della raccolta *Les blasphèmes*, «che costituisce il principale intrattenimento della festa dell’ateo, con le sue incredibili copule e le sue sacrileghe scene immaginarie, basterebbe ad avvalorare le diagnosi e le affermazioni dell’iconoclasta Max Nordau»²⁵. E conclude: «Poche volte la fantasia deve essere piombata in un’isteria e un’epilessia simili: sbava in modo spaventoso, si contorce e si incurva come un arco d’acciaio, le scricchiolano le ossa, digrigna i denti ed emette grida da ninfomane»²⁶.

Antologizzazione e riscrittura come forme dell’evoluzione letteraria

Un così complesso sistema argomentativo, non sempre di agevole lettura, pretendeva, per essere reso in maniera adeguata e corretta, un altrettanto complesso lavoro di controllo, riscontro, aggiustamento, chiarificazione, lavoro di cui l’apparato di note non reca che alcune tracce, e di cui non ci sarebbe stato bisogno se i *Raros* avessero circolato in una buona edizione. In assenza di una edizione critica²⁷, o quanto meno epurata degli errori più eclatanti, è stato necessario pertanto avviare un processo di “risanamento” del testo prima di tradurlo; non starò ad indicare i numerosissimi luoghi del testo coinvolti ma mi limiterò a mostrare alcuni esempi per far capire che, e come, si sia partiti proprio dal “risanamento” per risolvere alcune incongruenze o per sciogliere alcune ambiguità.

Darío illustra il “misticismo” di Poe, la sua attrazione per l’ultraterreno, come reazione alla società in cui crebbe e si formò: «Di Poe si potrebbe dire» afferma «che come un Ariele divenuto uomo, abbia trascorso la vita sotto il

²⁵ *Ivi*, p. 134.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Da quest’anno, è finalmente disponibile un’edizione critica curata dallo studioso tedesco Günther Schmigalle e corredata di uno studio preliminare di Jorge Eduardo Arellano, cfr. R. DARÍO, *Los Raros*, a cura di G. SCHMIGALLE, Tranvía-Verlag Walter Frey, Berlin 2015.

fluttuante influsso di uno strano mistero. Nato in un paese pratico e materiale, su di lui l'influenza del contesto ha operato al contrario: dalla patria del calcolo è germogliata una così meravigliosa mente immaginifica»²⁸. Egli cioè rintraccia l'origine della straordinaria capacità creativa del poeta nordamericano proprio nella reazione allo sfrenato materialismo di cui, nel corso dell'Ottocento, gli Stati Uniti furono i primi fautori, e fa ciò utilizzando alcuni riferimenti colti tra cui una citazione del libro di Giobbe: «¿Cuánto más el hombre abominable y vil que bebe como la iniquidad?»²⁹; una proposizione sintatticamente così costruita, evidentemente frutto di un modo approssimativo di citare o del mancato riscontro di una reminiscenza, non avrebbe consentito di comprendere il passo, né di tradurlo, se prima non si fosse ricorsi a una buona edizione italiana della Bibbia, la cui consultazione ha in effetti permesso di adottare la seguente soluzione: «L'uomo è un essere abominevole e corrotto, e beve l'iniquità come l'acqua»³⁰. Non si sarebbe, inoltre, potuto individuare nello storico Gerardo Gambresio (citato nei modi più diversi nelle numerose edizioni del libro) la fonte indiretta del brano sugli antenati di Poe, se non si fosse consultato il saggio di Ingram dalla cui appendice Darío, che con ogni probabilità lo aveva letto nella traduzione di Meyer, ricava tutte le informazioni sulla vita del poeta nordamericano³¹. Vi è poi il caso di due frammenti ricavati rispettivamente dalla *Summa contra gentiles* e dalla *Teodicea* di San Tommaso, il primo malamente trascritto in latino, il secondo frettolosamente tradotto in castigliano, entrambi impiegati per affermare concetti propedeutici all'illustrazione dell'idea di Dio avanzata da Poe in *The Mesmeric Revelation* (1844). Emendare gli errori contenuti nella prima citazione: «Intellectus noster sic ¿de habet? ad prima entium quae sunt manifissima in natura, sicut oculus vespertilionis»³² (fornendo la corretta

²⁸ *Ivi*, p. 61.

²⁹ DARÍO, *Los raros*, pp. 24-25.

³⁰ DARÍO, *Gli eccentrici*, pp. 66-67.

³¹ Sul tema vedi J.E. ENGLEKIRK, "Obras norteamericanas en traducción española", *Revista iberoamericana*, 8 (1944), 16, pp. 379-450.

³² DARÍO, *Los raros*, p. 25.

formulazione: «Intellectus noster se habet ad prima entium, quae sunt manifestissima in natura, *sicut oculus vesperilionis ad solem*») e rintracciare una buona traduzione italiana del brano della *Teodicea* riportato da Darío in questa forma: «Si la cosas mismas no determinan el fin para si, porque desconocen la razón del fin, es necesario que se le determine el fin por otro que sea determinador de la naturaleza. Este es el que previene todas las cosas, que es ser por si mismo necesario, y a este llamamos Dios...»³³, che non consente che una comprensione approssimativa del suo senso, ha permesso di chiarire meglio il collegamento tra questi brani e quanto affermato successivamente dall'autore circa l'idea poiana di spirito e materia, e quindi di tradurre consapevolmente il sintagma "Dio materiale" riferito a Poe:

Non credeva, per sua stessa ammissione, nel sovrannaturale ma sosteneva che Dio, in quanto creatore della Natura, se vuole è in grado di modificarla. Nel racconto della metempsicosi di Ligeia c'è una definizione di Dio, presa da Grandwill, che sembra condivisa da Poe: «Dio non è che una grande volontà che penetra tutte le cose per la natura della sua intensità». Il concetto era già stato avanzato da San Tommaso: «Se le cose non possiedono un fine in se stesse perché ne disconoscono le ragioni, è necessario che sia qualcun altro a determinarlo per loro e che quel qualcun altro sia colui che regola la Natura. Questi è colui che dispone tutte le cose, che è necessario ed è essere in se stesso, e che chiamiamo Dio...». Nella *Rivelazione mesmerica*, mister Vankirk – che, come quasi tutti i personaggi di Poe è lo stesso Poe – a furia di divagazioni filosofiche, afferma l'esistenza di un Dio materiale che chiama «materia suprema e imparticolata»³⁴.

Un simile lavoro di controllo ha riguardato anche lunghe trascrizioni o traduzioni di Darío di brani altrui, presenti nella raccolta in misura consistente. Da un punto di vista traduttivo, analogamente a quanto già in parte mostrato con gli esempi precedenti, il problema è stato facilmente aggirato, dal momento che è parso ovvio, e soprattutto corretto, proporre al

³³ *Ivi*, p. 26.

³⁴ DARÍO, *Gli eccentrici*, pp. 67-68.

lettore una versione italiana accreditata oppure condotta sull'originale e non sulla traduzione di Darío o su sue trascrizioni o parafrasi; un esempio è contenuto nel saggio su Leconte de Lisle, a conclusione del quale egli cita la versione castigliana della poesia "Les Elfes" eseguita dell'amico Leopoldo Díaz; nonostante si sia scelto di tradurre il poema basandosi sull'originale contenuto nell'edizione Lamerre delle *Oeuvres* (Paris, 1862), la stessa consultata per controllare tutti gli intertesti di Leconte de Lisle contenuti nel volume, un riscontro condotto sulla versione originale di Díaz presente nella raccolta *Traducciones* pubblicata da Coni e Hijos nel 1897, ha potuto mostrare che Darío trascrive il testo modificandone alcuni versi ed offrendo così una versione personalizzata di quella di Díaz. Pur non incidendo direttamente sulla sostanza delle scelte operate al momento di tradurre il testo, tale constatazione mette in evidenza alcuni problematici aspetti della sua trasmissione e dunque della sua ricezione e diffusione.

Se dunque tali riscontri hanno permesso di risolvere (e tradurre) certe oscurità del testo, di evidenziare alcuni errori che ne hanno in parte influenzato la trasmissione, essi al contempo, soprattutto nel caso di autori minori (penso a D'Esparbès o a Laurent Tailhade), hanno consentito di ampliare certe conoscenze e di approfondire le ragioni di certi interessamenti o di alcune controverse e discusse inclusioni. Ad esempio, solo una volta individuati tutti i brani dell'opera *Vite dei santi padri* di Cavalca, che in parafrasi o in citazione sono materia del commento di Darío, e condotto un attento esame della selezione operata dal poeta nicaraguense, è stato possibile inferire che, oltre all'attenzione per il Medioevo concepito come un'epoca idealista e dunque alternativa al materialismo, concezione questa di chiara influenza preraffaelita, a giustificare l'anacronistico salto nel passato, e a motivare la presenza del frate italiano tra gli "eccentrici" di fine secolo, concorre il carattere visionario e la spiccata componente affabulatoria del suo racconto agiografico. Cavalca è un eccentrico perché, come tutti gli altri, rompe gli schemi di un modello, in questo caso la narrazione agiografica e, perseguendo anch'egli un ideale di bellezza, manifesto, ad esempio, nella capacità descrittiva di certi passaggi delle *Vite*, concede ampio spazio, in una prospettiva intrisa di idealismo e spiritualità, all'elemento onirico e immaginifico. Si veda ad esempio il commento al brano relativo al viaggio di

Sant'Antonio in cerca di Paolo: «È li» asserisce Darío «dove vediamo affermata la reale esistenza degli ippocentauri e dei fauni [...] Per Fra Domenico, che era un eminente poeta, l'esistenza di questi esseri fantastici è indiscutibile e indubitabile. E per di più egli fornisce citazioni storiche a suo sostegno»³⁵. Più avanti continua: «Successivamente vanno in Inghilterra, dove per loro cominciano gli strani incontri, i pericoli e gli eventi sovrannaturali» e nelle brume di un sogno vedono «un tempio di cristallo, al cui centro c'era un altare da cui sgorgava un'acqua bianca come il latte [...] Nella parte rivolta al sud, il tempio sembrava di pietre preziose; nella parte australe era color sangue, in quella occidentale bianco come la neve [...] Guide sovrannaturali, sentieri miracolosi, scoperte portentose: c'è tutto nella vita di questo vecchio»³⁶.

Ma i riscontri hanno permesso soprattutto di individuare le specifiche modalità del commento dariano, le strategie di “manipolazione” della letteratura o cultura europea e nordamericana finalizzate alla “costruzione” del proprio linguaggio espressivo. «Traduzione, storiografia, antologizzazione, critica e revisione» afferma il critico belga André Lefevere «sono forme di riscrittura regolate tutte dal medesimo basilare processo [...] trasformare più o meno profondamente gli originali, manipolandoli per adattarli all'ideologia e alle concezioni poetiche del proprio tempo»³⁷. Nel caso dei *Raros* la “manipolazione” comportò piuttosto l'adattamento al contesto americano di forme e temi degli originali con l'obiettivo di rinnovare il linguaggio poetico e la concezione letteraria autoctoni, con conseguenze importanti sul fronte del cambiamento, non adeguatamente tenute in considerazione dalla critica. Quando si studia il modernismo e il modo in cui la carica iconoclasta di tale corrente letteraria poggia le fondamenta sui sistemi di importazione e rielaborazione delle estetiche europee, si è soliti concentrare l'attenzione sulla poesia e sulla prosa poetica, trascurando, o almeno non indagando a

³⁵ *Ivi*, pp. 206-207.

³⁶ *Ivi*, pp. 206; 209-210.

³⁷ LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura*, p. 10.

sufficienza, l'importante ruolo che nella direzione del rinnovamento ha svolto la saggistica e, in particolare, i *Raros*.

Nel saggio su Poe che, com'è noto, è tra i primi contributi critici sul poeta nordamericano prodotti in Sudamerica, e che di fatto è uno dei saggi più corposi ed elaborati della raccolta, Darío condivide con una parte degli intellettuali coevi, tra cui lo stesso Groussac, lo scetticismo e la preoccupazione per le politiche imperialiste degli Stati Uniti; da tali sentimenti, espressi facendo ricorso all'icona calibanesca nella descrizione della baia di New York con cui si inaugura il saggio³⁸, scaturisce la necessità di una consolazione dell'anima, di un rifugio nella bellezza che l'autore ricerca nell'amore e nei versi del poeta nordamericano.

Darío fa ricorso all'espedito della rievocazione dell'amata prematuramente scomparsa, "Stella", pseudonimo della moglie Rafaela Contreras, per far sfilare in successione le amanti di Poe, e con loro i versi del poeta americano³⁹:

1. La primera que pasa es Irene, la dama brillante de palidez extraña, venida de allá, de los mares lejanos (<i>Los raros</i> , p. 17)	La prima a passare è Irene, la dama venuta da laggiù, dai mari lontani, che brilla di un raro pallore (<i>Gli eccentrici</i> , p. 58)	Sure thou art come o'er far-off seas, a wonder to these garden trees! Strange is thy pallor (<i>Opere scelte</i> , p. 1180)
2. la segunda es Eulalia, la dulce Eulalia de cabellos de oro y ojos de violeta, que dirige al cielo su mirada (<i>Los raros</i> , p. 17)	la seconda è Eulalia, la dolce Eulalia dalle chiome d'oro e gli occhi di viola che rivolge lo sguardo al cielo (<i>Gli eccentrici</i> , p. 58)	While ever to her dear Eulalie upturns her [matron eye-While ever to her young Eulalie upturns her violet eye (<i>Opere scelte</i> , p. 1212)

³⁸ Il brano, com'è noto, verrà rielaborato, radicalizzando l'atteggiamento critico nei riguardi della società statunitense, nel saggio di Darío "El triunfo de Calibán", apparso su *El tiempo* il 20 maggio del 1898 e poi riunito nel IV volume delle *Obras completas* edite da Aguado, nella sezione "Mundo adelante".

³⁹ I versi di Poe citati di seguito nel testo sono ricavati dalla seguente edizione corredata di testo a fronte E.A. POE, *Opere scelte*, Milano, Mondadori 1971.

3. la otra [es] Annabel Lee, que amó con un amor envidia de los serafines del cielo (<i>Los raros</i> , p. 18)	Annabel Lee, che amò di un tale amore da far invidia ai serafini del cielo (<i>Gli eccentrici</i> , p. 59)	The angels, not half so happy in Heaven, Went envying her and me (<i>Opere scelte</i> , p. 1254).
---	---	---

Tali esempi mostrano casi di parafrasi, traduzione parziale, oppure di libero rimaneggiamento come quello riportato di seguito:

4. la otra Helen, la que fué vista por la primera vez a la luz de perla de la luna (<i>Los raros</i> , p. 17).	Elena, che la prima volta fu vista alla luce perlata della luna (<i>Gli eccentrici</i> , p. 59).	How statue-like I see thee stand, The agate lamp within thy hand! (<i>Opere scelte</i> , p. 1172).
---	--	--

L'uso, molto ricorrente nei *Raros*, di corredare il discorso critico di frequenti e abbondanti intertesti, di cui ho mostrato alcuni esempi, offre l'opportunità di riflettere sul fatto che con i versi, citati, tradotti, rielaborati, e coi commenti che li accompagnano, passano anche i temi prediletti dalla poesia modernista. In questo caso quello della donna, vista al tempo stesso come angelo e come *femme fatale* (donna angelicata, simbolo di suprema e ultraterrena bellezza e insieme spietata dispensatrice di sofferenza), tema che torna insistentemente, ad esempio, nelle citazioni e nelle diffuse parafrasi di *Les syrtes* e *Les cantilènes* di Jean Moréas: «vergine ellenica dai floridi seni [che] svegliò l'amore dell'adolescente, bagnando con l'inebriante nettare del primo bacio le sue labbra arse dalla sete» e «donna ideale del sogno a lungo accarezzato»⁴⁰, in un clima di generale vagheggiamento della Grecia antica, evocata attraverso il filtro francese (è la Grecia di Leconte de Lisle, di Guérin, di Chénier, ecc...).

In altri saggi, ad esempio in quello su Dubus, il tema veicolato dai riferimenti all'opera del poeta francese è quello dell'abbandono. In modo anche più convincente dei versi cui si ispira, qui Darío ricostruisce il clima di

⁴⁰ DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 152.

desolazione e di malinconia che in *Quand les violons son partis* (1905) scandisce un addio e la fine di una festa. In tale atmosfera, creata, come egli stesso afferma, «violinando» poemi in prosa per il piacere degli snob d'America, il sentimento di nostalgia per la felicità perduta è cocente e raggiunge la sua più evocativa rappresentazione nell'immagine della donna irraggiungibile, sognatrice, quasi incorporea:

la Mujer surge intangible; no es la Mujer, es la Apariencia; sus ojos son adoradores de los sueños, enemigos de las fuertes y furiosas luces; aman las neblinas fantásticas, buscan las lejanías en donde crece el sublime lirio de lo Imposible⁴¹.

la Donna si erge intangibile; non è la Donna, è Parvenza; i suoi occhi adorano i sogni, detestano le luci forti e violente, amano le foschie immaginarie, cercano i luoghi lontani dove cresce il sublime giglio dell'Impossibile⁴².

È l'abbandono ma sono anche il satanismo e la perversione dei versi di Hannon, quei «fiori luciferini che hanno il fascino di un aroma divino capace di dare morte eterna»⁴³, che Darío commenta e parafrasa punteggiando il suo discorso di riferimenti alle poesie di Baudelaire e alle raffigurazioni di Félicien Rops.

È l'interesse per la psiche e i suoi enigmi, a spiegare la presenza del lungo dialogo tra il Poeta e il Re citato dai *Pretendenti della corona* di Ibsen, ed è la doppiezza dell'anima. L'oscillare tra satanismo e santità è un po' la cifra di tutte queste esistenze, compresa quella di Darío, e un tema delle liriche. «Pauvre Lélian a me pare questo» afferma Darío nel saggio dedicato all'illustre poeta francese «per metà cornuto flautista della selva, stupratore di amadriadi, e per metà asceta del Signore, eremita che canta estatico i suoi salmi»⁴⁴. Anche Rachilde, come Verlaine, presentata, si è detto, attraverso il

⁴¹ DARÍO, *Los raros*, p. 156.

⁴² DARÍO, *Gli eccentrici*, p. 214-215.

⁴³ *Ivi*, p. 231.

⁴⁴ *Ivi*, p. 94.

suo duplice profilo di anima dannata e di santa, viene riscattata sul piano della moralità dal racconto “Immagine di pietà” tradotto in chiusura al saggio dedicato alla scrittrice.

Tra i temi che passano con i versi dei poeti ci sono poi anche quello del sogno, della sensualità, l’aristocrazia, temi cari al decadentismo, tanto che basterebbe un’analisi dei *Raros* per tratteggiare l’intera geografia di quelli che caratterizzeranno l’immaginario dei modernisti ispanoamericani e dello stesso Darío, giacché nei suoi saggi egli non manca di citare, evocandone a volte le simbologie, altre ricostruendone le ambientazioni, i propri componimenti.

Si veda, ad esempio, l’inizio del saggio su Villiers de l’Isle-Adam («Era un re...». Avrei dovuto iniziare così, come nei racconti azzurri, la storia di quel monarca *raté* ma poeta straordinario, che in questa vita fu il conte Mathias Philippe Auguste Villiers de l’Isle-Adam»)⁴⁵, palese richiamo all’incipit del *Rey burgués* con cui Darío introduce l’eccentricissimo poeta francese e la sua vita straordinaria, condotta secondo le leggi di una mente visionaria; oppure la conclusione del saggio su Leconte de Lisle:

Immagino la sua ombra giungere a una delle isole gloriose, a una Tempe o a una Amatunte celeste, dove gli Orfeo ricevono la loro ricompensa. Lo accoglieranno cori di vergini recanti palme e vestite di bianche, impalpabili vesti; in lontananza risalterà l’armonioso portico di un tempio; sotto freschi allori si vedranno le barbe bianche degli antichi prediletti dalle muse: Omero, Sofocle, Anacreonte. In un bosco vicino, un gruppo di centauri capeggiati da Chirone si avvicina per vedere il nuovo arrivato. Sgorge un inno dal mare. Compare Pan. Sotto la cupola azzurra del cielo, nell’aria soave, passa un’aquila in volo rapido verso il paese delle pagode, dei loti e degli elefanti⁴⁶.

Questa ipotetica visione dell’arrivo trionfale del poeta nell’aldilà favorisce la creazione di un’ambientazione mitica che condivide elementi presenti in alcuni testi poetici coevi all’articolo: si pensi a “Divagación”, poesia datata dicembre 1984, dove Tempe, Cipro, Pafo e Amatunte sono gli scenari di uno

⁴⁵ *Ivi*, p. 98.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 86-87.

scambio amoroso o al celebre “Coloquio de los centauros” (1896), qui richiamato dal gruppo di centauri capeggiati da Chirone; o ancora a “Era un aire suave” (1893) con cui si apre la raccolta *Prosas profanas* e cui non può non rinviare l’ultima frase del saggio «nell’aria soave, passa un’aquila in volo rapido...». Oltre a forgiare nel lettore la sensibilità estetica necessaria ad accogliere favorevolmente, e apprezzare, la nuova estetica, Darío sta facendo molto di più: lo sta preparando alla ricezione dei propri versi: l’anno, si è detto, è quello della pubblicazione di *Prosas profanas*, che segna la fase di consolidamento del movimento.

Ma un’altra importante conseguenza ebbero quei collage di versi e quei repertori soggiacenti alla critica dariana: stimolare, negli intellettuali più aperti e più giovani, il desiderio non solo di conoscere direttamente e integralmente quei testi così “raros”, ma anche di cimentarsi nella loro traduzione. È il caso di Verlaine, ad esempio. La prima traduzione ispanoamericana di “Chanson d’automne” (1898), ad opera di Darío Herrera, panameño trapiantato a Buenos Aires, fu certo stimolata dall’articolo che Rubén Darío pubblicò sulla *Nación* pochi mesi dopo la morte del poeta francese. Allo stesso modo, quello su Castro e la letteratura portoghese non dovette certo essere estraneo alla decisione di Luis Berisso di impegnarsi nella traduzione integrale di *Belkiss*, che uscì nel 1899 corredata di uno studio di Leopoldo Lugones.

Nato dalla volontà di indagare la centralità del ruolo svolto dai *Raros* nel processo di diffusione dell’estetica simbolista in terra americana, condotto incontrando non pochi ostacoli tanto nel reperimento delle fonti, quanto nella risoluzione di certi passi, il lavoro di traduzione del testo ha offerto numerosi spunti di riflessione sul processo di assimilazione di tecniche, forme, motivi, ambientazioni dei modelli parnassiano e simbolista e sui modi della loro rielaborazione in chiave americana, e qui potremmo dire, almeno in certi casi, “di una loro riscrittura”; alcuni di essi restano ancora da approfondire e farlo contribuirebbe senz’altro ad ampliare le conoscenze di quell’avvincente dialogo tra culture diverse, e qui potremmo anche parlare di “traduzione culturale”, su cui si avvia e si basa la rivoluzione estetica ispanoamericana di fine Ottocento.

Questo volume è stato stampato
nel mese di dicembre 2015
su materiali e con tecnologie ecocompatibili
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-6780-962-2

ISSN: 2035-1496



€ 8,00