

# CENTROAMERICANA

## 28.1

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



2018

# CENTROAMERICANA

28.1 (2018)

*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](mailto: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 California – Merced, 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)  
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL- Université de la Nouvelle Sorbonne, France)  
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)  
Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)  
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](http://www.centroamericana.it)

© 2018 **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](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-9335-411-0

## ÍNDICE

NICOLA BOTTIGLIERI

«Azul...». *Il giardino delle parole* .....7

FABIOLA CECERE

*Rasgos de un modernismo 'espectral' en la obra poética  
de Virgilio Piñera y Julián del Casal* .....21

VICENTE CERVERA SALINAS

«*La gaia scienza*» di Nietzsche nell'origine del modernismo letterario .....37

MICHELA CRAVERI

*Imaginarios urbanos en la poesía de Nuevo Signo*.....51

FEDERICO DETTORI

*Le cronache di José Martí per «La Opinión Nacional».  
Giornalismo, modernità e violenza*.....71

MARA IMBROGNO

*La fragile presenza di Dio nei racconti di Manuel Gutiérrez Nájera* .....95

PAOLA MANCOSU

*Civilización y barbarie en el pensamiento de Gamaliel Churata* ..... 105

CELINA MANZONI	
<i>Darío y sus precursores.</i>	
«Los raros» en un nuevo siglo: Borges, Bolaño y Vila-Matas .....	131
RAFFAELLA ODICINO	
<i>Modernismo y traducción: un enfoque americano .....</i>	149
FEDERICA ROCCO	
<i>Alejandra Pizarnik entre modernidad y post-modernismos.....</i>	165
LUCA SALVI	
<i>Contra la Esfinge.</i>	
<i>El paradigma edípico en la modernidad hispanoamericana .....</i>	183
STEFANO TEDESCHI	
<i>Rubén Darío in un altro centenario .....</i>	209
PACO TOVAR	
<i>Huella de Rubén Darío en la conciencia poética de Vicente Huidobro.</i>	
<i>El ruisiñor está contento de ambas melodías.....</i>	225
<i>Instrucciones a los autores.....</i>	243
Normas editoriales y estilo.....	243
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» .....	245

## «AZUL...». IL GIARDINO DELLE PAROLE

NICOLA BOTTIGLIERI

(Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

**Riassunto:** La lettura di *Azul...* può essere paragonata ad una passeggiata in un parco cittadino durante la quale il poeta spiega al lettore o alla lettrice le bellezze del luogo. Questa lettura-passeggiata può iniziare in uno dei grandi viali della prosa o della poesia, sostare nei 'luoghi' più seducenti, conoscere le 'piazze' più intriganti. Il giardino di parole, come *Les fleurs du mal* (1857) di Charles Baudelaire, *Leaves of Grass* di Walt Whitman (1855) ma anche a *Spoon River Anthology* (1914) di Lee Master Lee, è costruito con una struttura circolare che contiene una diversa quantità di frammenti, siano essi fiori inebrianti, foglie d'erbe di uno splendido prato, oppure lapidi di un cimitero di campagna.

**Parole chiave:** *Azul...* – Giardino – Spazio chiuso – Lettore – Indice.

**Abstract:** «*Azul... The Garden of the Words*». Reading *Azul...* can be compared to a walk in a city park during which the poet praises to his (or maybe her) reader the beauties of the place. This reading-stroll may start in one of the great boulevards of prose or poetry, taking a break in the most seducing areas and getting to know intriguing clearings. This garden of paper, as Baudelaire's *Les fleurs du mal* (1837), Whitman's *Leaves of Grass* (1855) and Lee Master's *Spoon River Anthology*, has a circular structure comparable to an enclosed space that gives unity to a work made of fragments, like a bunch composed of single inebriating flowers, blades of a lush grass or headstones of a countryside graveyard.

**Key words:** *Azul...* – Garden – Enclosure – Reader – Index.

La mia riflessione sull'opera manifesto del movimento modernista non vuole aggiungere molto alla sterminata bibliografia sul tema, solo vuole fare luce sulla 'struttura' del libro, che come sappiamo apparve il 30 luglio 1888 stampato nella litografia Excelsior di Valparaiso, con prologo di Eduardo de la Barra, in una prima edizione di circa 136 pagine ed in una seconda, molto più ampliata e commerciale, stampata nella Tipografia La Unión, Città del Guatemala il 4

ottobre 1890, di 317 pagine, con la lettera entusiasta che il critico spagnolo Juan Valera aveva inviato all'autore. L'interesse per la 'struttura' deriva dalla lettura della prima composizione della raccolta *Cantos de vida y esperanza* (1905) in particolare delle strofe iniziali del poema che prende nome dal primo verso: «Yo soy aquel que ayer no más decía»<sup>1</sup>.

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

El dueño fui de mi jardín de ensueño,  
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.

Se la lettura di questa composizione suggerisce l'idea di un vero e proprio testamento poetico, una riflessione sul lavoro svolto negli ultimi quindici anni, allo stesso tempo ci aiuta a capire quanto la vasta metafora del giardino sia la struttura portante della 'topografia poetica' di *Azul...*

«*El dueño fui de mi jardín de ensueño*»

Cosa significa esattamente questo verso? La risposta é che può avere diversi significati: il giardino è stato sognato dal poeta mentre dormiva oppure per 'sognato' è da intendersi il luogo fittizio sempre desiderato da sveglio? Ma si può anche intendere come il giardino delle meraviglie, il più bel giardino del mondo, senza trascurare la lezione che il poeta francese Stéphane Mallarmé ci

---

<sup>1</sup> R. DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Cátedra, Madrid 2010, pp. 339-343.

offre nella sua egloga simbolista *L'après-midi d'un faune*<sup>2</sup> di 110 versi alessandrini. Nel poema il poeta francese immagina che in un caldo pomeriggio, durante una passeggiata in un bosco, in un primo tempo la vita evapora nel sogno ed in un secondo tempo il sogno si condensa in vita, lasciandoci con l'idea che fra vita e sogno esista una costante, leggera ed impalpabile fluttuazione. La spiegazione del significato del verso «El dueño fui de mi jardín de ensueño» può essere al centro di tutte queste possibilità, anche se bisogna sottolineare che egli a differenza di Mallarmé non si presenta come un fauno nel bosco, né percorre il giardino di pomeriggio, insomma non è come l'onda del mare che bagna la sabbia della riva per poi ritirarsi e bagnarla di nuovo, in un ritmo costante ed ogni volta diverso, piuttosto il poeta modernista veste i panni di un giovane borghese, che illustra a una bella dama lo splendore di un giardino costruito con grazia e decoro.

La construcción pictórica y paisajística tiene su núcleo esencial en el “Album porteño” que antecede al santiagués, en el que en la sección primera, “En busca de cuadros”, Ricardo, el protagonista del álbum dariano, va buscando las sensaciones que contraponen la tranquilidad y belleza de un cerro al tráfico urbano que queda abajo<sup>3</sup>.

Anche Carlos Rovira in un saggio intitolato “Rubén Darío: geografía, pintura y paisaje”, suggerisce che per intendere la struttura del libro fondamentale è la contrapposizione fra spazi chiusi e spazi aperti, fra la città ed il giardino, poiché questo spazio recintato dagli uomini con robuste cancellate è un luogo che vive in un tempo neutro sottratto al lavoro, alle angustie ed alle monotonie della vita quotidiana. Infatti, se la città è il luogo del lavoro, il giardino sarà quello della quiete, se la città favorisce gli ‘affari’ il giardino propizia invece il tempo inerte dell’ozio.

A conferma di quanto detto, riportiamo un brano del “Prólogo” ad *Azul...* opera del critico letterario Eduardo de la Barra, nel quale viene rafforzata l'idea

---

<sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, Alphonse Derenne, Paris 1876, con illustrazioni boschive di Édouard Manet. Nel 1894 il poema fu musicato Claude Debussy con il titolo *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

<sup>3</sup> J.C. ROVIRA, “Rubén Darío: geografía, pintura y paisaje”, *Centroamericana*, 2016, 26.2, p. 138.



che sottesa alla raccolta poetica vi sia proprio la metafora dello spazio chiuso, in quanto il libro stesso, l'oggetto di carta è visto come un *cofre artístico*.

¡Que cofre tan artístico! ¡Qué libro tan hermoso! ¿Quién me lo trajo? ¡Ah! La Musa joven de alas sonantes y corazón de fuego, la Musa de Nicaragua, la de las selvas seculares que besa el sol de los trópicos y arrullan los océanos. ¡Qué hermosas pájinas de deliciosa lectura, con prosa como versos, con versos como música! ¡Qué brillo! todo luz, todo perfume, todo juventud y amor. Es un regalo de hadas: es la obra de un poeta. Pero, de un poeta verdadero, siempre inspirado, siempre artista, sea que suelte al aire las alas azules de sus rimas, sea que talle en rubíes y diamantes las facetas de su prosa<sup>4</sup>.

Infine, lo stesso Darío nella dedica al Sr. D. Federico Varela presente nell'edizione del 1888 definisce il suo libro una «enredadera de campánulas» che abbellisce la *huerta del rey de Siracusa, Gerón*.

Gerón, rey de Siracusa, inmortalizado en sonoros versos griegos, tenía un huerto privilegiado por favor de los dioses. Huerto de tierra ubérrima que fecundaba el gran sol. En él permitía a muchos cultivadores que llegasen a sembrar sus granos y sus plantas. Había laureles verdes y gloriosos, cedros fragantes, rosas encendidas, trigo de oro, sin faltar yerbas pobres que arrostraban la paciencia de Gerón. No sé que sembraría Teócrito, pero creo que fue un cítiso y un rosal. Señor, permitid que junto a una de las encinas de vuestro huerto, extienda mi enredadera de campánulas. R.D<sup>5</sup>.

Cofanetto riccamente decorato, album pieno di pitture che riproducono elementi della natura, pianta rampicante di campanule, giardino artificiale ed artificioso, da contrapporre alla natura selvaggia inseguita dai poeti del romanticismo, in questo modo si presenta il libro del giovane poeta. Un libro come un 'giardino di carta' pieno di composizioni che pur avendo temi diversi e disparati, sono riuniti insieme dalla vasta metafora del *locus amoenus*. Nel quale si compie una vera e propria festa delle parole.

---

<sup>4</sup> DARÍO, *Azul...* / *Cantos de vida y esperanza*, pp. 124-125.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 101.

### *La lettura come passeggiata*

Se il libro può essere visto come il punto d'incontro fra il poeta e il suo lettore, allora la lettura di *Azul...* può essere paragonata a una passeggiata fatta in un parco cittadino, in cui il poeta spiega in rime e in prosa, qualche volta parlando francese le eccentriche bellezze del luogo. Una lettura-passeggiata fatta in ore della giornata dedicate al *recreo*, al piacere di vivere alcune ore del tempo libero in compagnia di cose belle. Un parco dove è possibile liberare la fantasia, i sogni della domenica, guardando siepi fiorite, costruzioni fantastiche, dalle quali possono uscire ninfe e satiri, statue, passeggiando fra viali alberati, ascoltando l'eco di una banda musicale, o l'organetto suonato da un poeta affamato, guardando statue di uomini illustri. Del resto come scrisse Juan Valera:

Si me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería yo sinvacilar: non enseña nada, y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación. ¿Que enseña o de que trata un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?<sup>6</sup>

La lettura di *Azul...* diventa quindi un piccolo viaggio mentale, accompagnati dallo stesso poeta<sup>7</sup>, sul Cerro Santa Lucia, nel paseo La Alameda o nel Parque Cousiño di Santiago del Cile. Niente di meglio, in questa lettura-passeggiata immaginare che essa sia un piccolo «viaje a Citerea» la mitica isola cara al *divino Wattheau* ed ai pittori dello stile rococó, dove si recavano i pellegrini del piacere, per fuggire dal mondo e cercare in una festa galante le malizie dell'arte e dell'amore. Inutile dire che gli uccelli in questo spazio di carta cinguettano in rima, che il 'pittresco' è identificato con il paesaggio mitico della civiltà greco-romana, che le statue (*medallones*) ricordano uomini celebri americani, che l'indice del libro è una vera e propria pianta topografica del giardino e che

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>7</sup> Il giardino modernista di cui parliamo è molto diverso dalla mitica valle dove vivevano le muse della mitologia greca: l'Arcadia. Questa è una natura amena non creata dall'uomo, il giardino invece è sempre una costruzione umana. Bisogna inoltre ricordare che il modernismo creò numerosi *locus amoenus*: giardini, l'isola dei centauri, palazzi sontuosamente arredati, libri impreziositi da decorazioni, torri d'avorio, ecc.

infine il poeta nel momento in cui scrive, disegna, colora, cammina diventa giardiniere, architetto, contadino del suo immaginario *hortus conclusus*<sup>8</sup>. Alla fine della lettura ci rendiamo conto che il libro può essere visto come un pretesto per un gioco di *mise en abyme* nel quale l'inchiostro rinvia alla carta e questa alla geografia armoniosa del giardino, in un gioco di risonanze che si protrae all'infinito soprattutto se la lettura è fatta passeggiando in un giardino vero e proprio.

### *Santiago del Cile*

Darío era arrivato in Cile il 24 giugno del 1886, dove rimarrà fino al 9 febbraio del 1889, per un totale di due anni e otto mesi, fuggendo dal Nicaragua probabilmente per una delusione amorosa.

A su llegada a Chile vestía un saco viejo, y estrecho con un solo botón, un pantalón que le quedaba corto por encima de los zapatos y una maleta de madera desgastada por el tiempo. Venía de su Nicaragua natal un país todavía metido en las entrañas del pasado, donde se vivía como en la época colonial, con tradiciones inamovibles porque no se conocían otras diferentes<sup>9</sup>.

In Cile, soprattutto a Santiago, come è unanimemente riconosciuto dalla critica<sup>10</sup>, subisce una profonda trasformazione sia poetica che umana. Conosce una società moderna, ricca, cosmopolita, in piena espansione economica, dopo la vittoriosa guerra del Pacifico con Perù e Bolivia (1879); una società attenta ai modelli di vita provenienti dall'Europa e soprattutto da Parigi, anche se

---

<sup>8</sup> Creature nate nei giardini furono Peter Pan che viveva nei giardini di Kensington a Londra (James M. Barrie, *Peter Pan*, 1912) ed il vampiro *Dracula* che viveva nei giardini senza tempo che sono i cimiteri (Bram Stoker, *Dracula*, 1897). Una riflessione sulle profonde analogie fra le due figure dell'immaginario anglosassone, cfr. N. BOTTIGLIERI, "La isla de la inocencia: de Colon a Peter Pan", *Casa de las Américas*, 2001, 223, pp. 113-131.

<sup>9</sup> La descrizione è tratta da R. LLOPESA, *El ojo del sol*, Insituto de Estudios Modernista, Valencia 2004, p. 17. Viene riportata da Arturo Ramoneda in: R. DARÍO, *Azul...*, edición de Arturo Ramoneda, Alianza, Madrid 2008, p. 9.

<sup>10</sup> A. RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, Caracas/Barcelona 1985, pp. 81-104.

questa città si trova sull'altro lato del mondo. Conobbe «el lujo cegador» delle case ornate di quadri, statue, stucchi dorati, pareti decorate con motivi floreali, proprio dello stile liberty fine secolo. Ed ebbe amici influenti come Pedro Ricardo Balmaceda Toro, da lui chiamato «dulce príncipe», figlio del Presidente della Repubblica, che gli mise a disposizione la biblioteca, facendogli qualche volta visitare di notte il palazzo presidenziale La Moneda. Per vivere lavorò come giornalista nella rivista *La Época* che aveva una sede molto elegante con un vasto salone decorato allo 'stile greco', sulle cui pareti erano esposti riproduzioni di quadri di Antoine Watteau, il pittore dei giardini sontuosi e di Jean Siméon Chardin, il pittore del silenzio. Nella sua *Autobiografía* ricorderà Santiago in questo modo:

Tardes maravillosas en el cerro de Santa Lucía. Crepúsculos inolvidables en el lago del parque Cousiño. Horas nocturnas con Alfredo Irrázabal, con Luís Orrego Luco o en el silencio del Palacio de la Moneda, en compañía de Pedro Balmaceda y del joven conde Fabio Sanminatelli, hijo del ministro de Italia<sup>11</sup>.

Arturo Ramoneda riporta anche una lettera “Carta del país azul” pubblicata in *La Época* il 3 febbraio del 1888 nella quale confessa la sua trasformazione:

El asceta había desaparecido en mí: quedaba el pagano... Amo la belleza, gusto del desnudo, de las ninfas de los bosques, blancas y gallardas, de Venus en su concha y de Diana, la ninfa cazadora de carne divina, que va entre una tropa de galgos, con el arco en comba, tras la pista de un ciervo o de un jabalí. Sí, soy pagano<sup>12</sup>.

E facile intuire come questa trasformazione sia avvenuta grazie alla lettura dei libri ma anche osservando lo stile di vita e le architetture delle case dell'oligarchia. Pertanto non è sbagliato affermare che le scenografie presenti in molte composizioni non sono da considerarsi come una 'evasione fantastica' del giovane poeta, bensì il risultato dello stupore prodotto dagli ambienti che frequentava. Un esempio di quanto andiamo dicendo sono le ambientazioni

---

<sup>11</sup> R. DARÍO, *Autobiografía*, Ediciones Distribuidora Cultural, Managua 2006, p. 20.

<sup>12</sup> ID., “Carta del país azul”, in *Azul...*, edición de Arturo Ramoneda, p. 11.

lussuose del racconto “El rey burgués” (vera chiave di lettura dell’opera) dove le descrizioni sembrano ispirate dagli ambienti del palazzo presidenziale<sup>13</sup>.

### *Valparaiso*

Se «el lujo cegador» dei palazzi di Santiago ha ispirato le scenografie degli ambienti, l’esotismo, l’orientalismo, *Japoneñas y Chinerías* hanno molto a che fare con gli spazi aperti del porto di Valparaiso. Qui infatti nel marzo del 1887 si era trasferito per fuggire una epidemia di colera, dopo aver ottenuto un impiego nella dogana. L’impatto con il porto ma soprattutto con le navi provenienti dalla Cina e dall’Europa che portavano merci di uso pratico oltre ad oggetti di lusso (pianoforti, mobili, lampade, libri, macchine, lampadari liberty, carillon, ecc.) e gli odori delle spezie provenienti dal misterioso oriente, dovette essere molto forte<sup>14</sup>. Il porto divenne una impalpabile cerniera fra il mondo americano ed il mondo immaginato dell’Oriente o quello ancor più seducente, intravisto grazie alla lettura dei classici, della lontana Europa. Nei giri di ispezione nelle stive delle navi, nei depositi, nei fondachi e nei magazzini, contabilizzando per la dogana questi frammenti di mondi remoti, fu portato a registrare su carta quanto gli occhi, il naso, la mente, la sensualità frenetica e la fantasia smisurata andavano amalgamando. Così descriverà nel racconto “El fardo” l’atmosfera del porto:

En el muelle rodaban los carros sobre sus rieles, crujían las poleas, chocaban las cadenas. Era la gran confusión del trabajo que da vértigo, el son del hierro; traqueteos por doquiera, y el viento pasando por el bosque de árboles y jarcias de los navíos en grupo<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> J.M. MARTÍNEZ, “Introducción”, in DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Madrid 2010, p. 21 s.

<sup>14</sup> Le suggestioni legate agli odori dell’India ricordano il nostro poeta crepuscolare Guido Gozzano, morto nello stesso anno di Darío (1916) ed il suo viaggio in India. Scrisse *Verso la cuna del mondo. Lettere dall’India* (1912-1913), pubblicate nel 1917. Tuttavia non vi è certezza circa l’attendibilità del viaggio, se esso sia stato immaginato o compiuto davvero.

<sup>15</sup> DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, p. 178.

Se il porto fu il punto di arrivo di queste merci e la voglia di viaggiare il punto di partenza per raggiungere i luoghi dai quali provenivano, sul libro che aveva cominciato a scrivere disegnò la carta geografica «de paisés lejanos e imposibles». Una carta dove ogni componimento è un luogo immaginato, piena di 'terre incognite' che la «ansiosa juventud» doveva esplorare.

Nella *Autobiografía* scrive:

Mi vida en Valparaíso se concentra en ya improbables o ya hondos amoríos; en vagares a la orilla del mar, sobre todo, por Playa Ancha; invitaciones a bordo de los barcos, por marinos amigos y literarios; horas nocturnas, ensueños matinales, y lo que era entonces mi vibrante y ansiosa juventud<sup>16</sup>.

Del resto il fascino dei porti lo aveva già soggiogato da ragazzo quando frequentava il porto di Corinto in Nicaragua:

Cuántas veces me despertaron ansias desconocidas y misteriosos ensueños las fragatas y bergantines que se iban con las velas desplegadas por el golfo azul, con rumbo a la fabulosa Europa<sup>17</sup>.

Insomma le case dell'oligarchia, i giardini ed i parchi di Santiago, il porto, le navi, le merci preziose di Valparaíso, ebbene queste cose furono serbatoi di scoperte e di emozioni, i grandi mercati della fantasia dove comprò le immagini e le parole che ancora oggi fanno splendere i versi e la prosa del libro. Tutto questo bagaglio emozionale, («derroche de la imaginación») tutta questa eccitazione dei sensi («iperestesia humana») troverà uno sbocco alla fine del 1887 quando parteciperà con una poesia al *Certamen Varela* ottenendo un premio. Perciò su consiglio degli amici e per una convinzione personale decise di riunire le pagine già scritte in un solo volume originale, dove l'Oriente fantastico, la mitologia classica, il simbolismo francese ed il mondo americano potessero convivere, alimentando a vicenda la loro variegata originalità.

---

<sup>16</sup> DARÍO, *Autobiografía*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 10.

Come abbiamo detto, la prima edizione non contiene tutti i testi che verranno aggiunti negli anni successivi e sarà finanziata dagli amici cileni. Avrà una tiratura di circa 500 copie, con 20 copie en *papel Holanda* e una copia en *papel de arroz Japon* per un totale di 136 pagine. Fu pubblicato a luglio, in pieno inverno, e non ebbe un successo immediato ma a settembre, quando inizia la primavera in Cile, le vendite presero a salire<sup>18</sup>. In verità le vendite cominciarono a salire non solo perché i venti primaverili avevano cominciato a soffiare sulla città, svegliando i cittadini dal torpore invernale, ma perché il critico spagnolo Juan Varela su *El Imparcial* di Madrid aveva fatto una recensione molto favorevole, stupito dalla scrittura di un ragazzo di appena ventuno anni che già aveva una conoscenza profonda della letteratura francese oltre ad una capacità di versificazione sbalorditiva<sup>19</sup>. Di conseguenza il libro andò incontro al suo pubblico, che inizialmente fu soprattutto femminile. Fu acquistato dalle signore aristocratiche amanti della poesia, le quali in quelle atmosfere trasognate ritrovavano il gusto dell'epoca ma anche ambienti, figure, descrizioni ed esperienze ad esse molto vicine, quando non addirittura familiari, come è il caso del personaggio della Susette, presente nel racconto "La muerta de la emperatriz de China"<sup>20</sup> che però compare solo nella seconda edizione. Il successo presso questo pubblico fu tale che veniva portato nella borsetta da passeggio insieme al libro di preghiere, letto con lo stesso fervore nei luoghi deputati alla mondanità, tanto che fu definito con ironia un «devocionario estético»<sup>21</sup>. Preghiere mondane per la religione della poesia.

---

<sup>18</sup> Settembre è un mese carico di frenetica attività in Cile. Per capire la sua straordinaria presenza nella storia del Cile e di Valparaiso, cfr. N. BOTTIGLIERI, *Le case di Neruda*, Mursia, Milano 2004, pp. 100-103.

<sup>19</sup> Il libro fu fatto pervenire a Valera da Antonio Alcalá Galiano y Miranda, console di Spagna nel porto di Valparaiso e cugino di Juan Varela.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ, "Introducción", in DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 32.

### *Un libro vagabondo*

Il libro fu punto di arrivo di molti viaggi, possiamo perciò definirlo un 'libro vagabondo' del corpo e della mente. Del corpo, perché l'autore altro non era che un ragazzo povero approdato in Cile in pieno inverno, (come «el viento vagabundo» della poesia "Invernal") seguendo le misteriose vie del destino, (cosa sarebbe successo se Darío non fosse venuto a Santiago?), che scrisse il libro accumulando materiali diversi e vagabondo della mente perché i giardini, le biblioteche, i porti sono luoghi generatori di fantasie, di vagabondaggi dell'immaginazione, di erranze intellettuali. La caratteristica di essere un 'libro aperto' fu già notata da Valera, quando scrisse:

*Azul...* no es en realidad un libro, es un folleto de 132 paginas; pero tan lleno de cosas y escrito por estilo tan conciso, que da no poco en que pensar y tiene bastante que leer. Desde luego se conoce que el autor es muy joven<sup>22</sup>.

E come recita il dizionario «folleto es conjunto de unas pocas páginas impresas, grapadas o cosidas». A questo punto bisogna porsi la domanda: se questo è un libro nato per accumulazione spontanea e si presenta come un *folleto*, ebbene, cosa da unità a questi frammenti poetici raccolti in circa tre anni nel porto di Valparaiso o nelle case di Santiago? Come possono tenersi insieme quelle poesie nate sul momento, a volte scritte per un concorso, oppure vedendo un quadro stile rococò dipinto da Watteau, una aspetto della città di Santiago, poesie derivate da un volto, una musica, un odore? E infine se le composizioni poetiche fatte in Cile potevano essere viste come il 'Diario' di un poeta vagabondo, come è stato possibile trasformare la linea aperta del diario in una linea chiusa di un progetto strutturato? Insomma esiste una 'topografia poetica' del libro, oppure tutto questo sembra un vagare a vuoto fra suggestioni, ricordi, modelli francesi, fantasie neoclassiche e rococò, ampiamente imitati? Prima di rispondere a questa domanda, bisogna osservare che nella poesia del secolo XIX ed in quella successiva vi sono altri libri scritti 'per accumulo', basti pensare a *Les fleurs du mal* (1857) di Charles Baudelaire, oppure *Leaves of Grass* di Walt Whitman (1855) ma anche a *Spoon River*

---

<sup>22</sup>*Ivi*, p. 106.



*Anthology* (1914) di Lee Master Lee, dove lo spazio senza tempo del cimitero da unità ad un'opera fatta di frammenti, quali sono le lapidi nelle quali vi è riassunta la vita di un uomo. Nel caso di *Azul...*, come abbiamo visto, l'immagine unificante, la struttura che mantiene in equilibrio tutte le composizioni non può che essere quella del giardino visto lungo l'arco dell'anno. Un giardino che non fa mai riferimento all'archetipo di tutti i giardini, ossia al Paradiso Terrestre, ma ai giardini del piacere, a 'Citerea', spazio reale ed immaginario allo stesso tempo, dove si tengono 'feste galanti' in ogni stagione, dove è facile incontrare ninfe nude che si bagnano in un fiume che sgorga da una caverna, satiri, tigri del Bengala, principesse, giganti incatenati e uomini illustri. Tutto è falso e tutto è vero in questo parco, tutto è scenografia ma anche natura allo stato puro, insomma tutto è finzione ma anche realtà, tutto è poesia e prosa ed i confini fra i linguaggi sono lasciati all'ambiguità della lettura.

*Viali, luoghi, piazzole, sentieri*

Portando all'estremo la vasta metafora del giardino, la 'topografia poetica' del libro sarà costituita da due grandi viali, quello della prosa e quello della poesia, dai quali iniziano i 'luoghi', ossia le composizioni vere e proprie. Dal viale della prosa si originano quattro 'luoghi': "Cuentos en prosa" (che contiene dieci 'piazzole' ossia racconti), "En Chile" (che ne contiene due), mentre "La muerte de la emperatriz de la China" e "A una estrella" sono autosufficienti. Dal più ampio viale della poesia, scaturiscono sette 'luoghi', i quali a loro volta generano ventitre 'piazzole' o composizioni poetiche. L'ultimo 'luogo' intitolato "Echos" contiene tre poesie in francese, frivolo omaggio al gusto *afrancesado* della società cilena. Un omaggio fatuo, in ogni caso, perché nell'edizione del 1905 non compaiono<sup>23</sup>. Per non smarrirsi o forse per meglio conoscere a fondo l'equilibrio formale dell'opera, la visita-lettura non può che iniziare dall'indice.

---

<sup>23</sup> DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, p. 301.

L'indice del libro<sup>24</sup> in genere, serve da supporto alla leggibilità del testo, e si differenzia dalla «cornice»<sup>25</sup>, quale appare in un quadro di pittura. Allo stesso tempo l'indice non è parte del 'racconto', anche se permette di vedere in un solo colpo d'occhio l'inizio e la fine dello stesso. Nei testi senza trama però diventa prezioso, perché da una successione temporale a composizioni che possono apparire disperse. Unità narrativa che altrimenti sarebbe frantumata.

Nel nostro caso, la lettura dell'indice appare necessaria perché il libro non ha una trama, né una successione numerica ma è solo una sequenza di 'luoghi della poesia' i quali possono essere visitati senza riconoscere la priorità ad ognuno di essi. Fermo restando la necessità che la passeggiata-lettura si possa compiere nella sua interezza. Non necessariamente in una volta sola, ma anche in visite successive, per non trasformare il giardino in un prato cespuglioso, in bosco diradato o peggio ancora in un labirinto dal quale non si riesce ad uscire. Individuare le ragioni di questa successione dell'indice significa, quindi, non solo capire il 'punto di vista' del poeta nell'ordinare la materia, ma capire anche a quale «lettore implicito»<sup>26</sup> egli voleva dedicare il suo lavoro. Lettore implicito che non necessariamente coincide con i personaggi indicati nell'introduzione, ma che regge l'ordito di tutta la trama poetica. Forse quest'opera non ha un «lettore implicito», questo non può essere una semplice persona, né una classe sociale e nemmeno un pubblico ben definito, sia esso di sesso maschile o femminile, forse il destinatario remoto di quest'opera è lo stesso Darío, e il libro non è che il 'Diario segreto' scritto dal poeta durante le passeggiate nei giardini della capitale o sul molo del porto di Valparaíso. Così scrive nella composizione intitolata "A un poeta":

Nada más triste que un titán que llora  
Hombre-montaña encadenado a un lirio

---

<sup>24</sup> Sulle varie tipologie di indice, cfr. M. DE FAZIO, *Dal titolo all'indice*, Pratiche Editrice, Parma 1994, pp. 93-107. Il capitolo differenzia l'indice numerico, indice misto, di soli titoli e mancanza di indice.

<sup>25</sup> Per il significato di «cornice» facciamo riferimento a J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1990, pp. 252-260.

<sup>26</sup> Sulle caratteristiche del «lettore implicito», cfr. C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 85-101. Punto di vista e polifonia nell'analisi narratologica.

que gime, fuerte, que pujante, implora:  
Víctima propia en su fatal martirio...Que lo que diga la inspirada boca  
suene en el pueblo con palabra extraña;  
Ruido de oleaje al azotar la roca,  
Voz de caverna y soplo de montaña<sup>27</sup>.

Perciò la lettura-passeggiata può iniziare in uno dei grandi viali della prosa o della poesia, sostare nei 'luoghi' più seducenti, conoscere le 'piazzole' più intriganti e se vuole saltare l'indice, può inoltrarsi per i sentieri più impensati, sapendo che i confini del giardino sono quelli del testo, sapendo inoltre che questo 'giardino di carta' è sempre a portata di mano, purché il lettore sia disposto a compiere, insieme al poeta una passeggiata nel regno dell'immaginario. Il libro sarà sempre il punto d'incontro fra il poeta ed il lettore, il giardino segreto dove i due possono conversare.

---

<sup>27</sup> DARÍO, *Azul...* / *Cantos de vida y esperanza*, pp. 276-277.

Questo volume è stato stampato  
nel mese di gennaio 2019  
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](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-9335-411-0

ISSN: 2035-1496

