

I GESTI DEL MESTIERE

Traduzione e autotraduzione tra Italia
e Francia dal XIX al XXI secolo

a cura di Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giacomo Morbiato

TR Δ LYT

PADOVA
UP



P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

TRALYT

Direttore

Tobia Zanon (Università di Padova)

Comitato scientifico

Pietro Benzoni (Università di Pavia)

Snežana Milinković (Univerzitet u Beogradu)

Marika Piva (Università di Padova)

Volume pubblicato con i fondi del progetto di ricerca SIR 2014 RBSI14URLE:
Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century),
finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR).

Prima edizione 2021 Padova University Press

Titolo originale

© 2021 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione
Padova University Press

ISBN 978-88-6938-277-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

I GESTI DEL MESTIERE

*Traduzione e autotraduzione
tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*

a cura di

Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giacomo Morbiato

PADOVA
UP

Indice

Premessa <i>Tobia Zanon</i>	9
Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano <i>Fabrizio Miliucci</i>	13
«Une chimère vitale et essentielle». Tradurre Verlaine in Italia <i>Sara Giovine</i>	29
Jean Dornis, <i>La poésie italienne contemporaine</i> (1898): fra traduzione e critica letteraria <i>Elena Coppo</i>	51
Il Marinetti bilingue: esercizio poetico tra scrittura e traduzione. Da <i>Poupées électriques</i> a <i>Elettricità sessuale</i> <i>Martina Bolici</i>	67
«Parole soltanto / vorrei»: Milena Milani traduttrice <i>Alessandra Trevisan</i>	87
Prosa in transito. Note sulla ricezione italiana di Char, Michaux e Ponge <i>Giacomo Morbiato</i>	109
Memoria e prolungamento: aspetti di pratica e teoria dell'autotraduzione in Jacqueline Risset <i>Anna Saroldi</i>	131
Il romanzo francese contemporaneo tradotto in Italia: casi di ricezione editoriale negli anni Duemila <i>Barbara Julieta Bellini</i>	155

Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano

Fabrizio Miliucci
Università di Torino

1.

Leggendo le pagine critiche e memoriali scritte su Arthur Rimbaud dai poeti italiani attivi nel secondo Novecento, si ha l'impressione di trovarsi di fronte un bilancio che è in realtà un autobilancio, un impulso a considerare la propria parabola artistica attraverso il confronto privilegiato con il poeta di *Une saison en enfer* e *Illuminations*, personificazione stessa della giovinezza e spettro mentale inafferrabile ma al contempo presente, ritornante. Una questione ancora aperta, di carattere sia filologico che spirituale, ma soprattutto poetico.

Per rendersi conto di ciò, basta leggere i due articoli in cui Vittorio Sereni descrive la storia dei suoi incontri impossibili con il ragazzo di Charleville. In una prima brevissima prosa, risalente al 1950, egli rilegge la cosiddetta lettera del San Gottardo (17 novembre 1878) in cui Rimbaud informava la famiglia di aver attraversato le Alpi, fino al Ticino e a Lugano, ovvero i luoghi d'origine del poeta di *Frontiera* (1941). Sereni segue l'itinerario rimbaudiano meravigliandosi della sua anonimità di viaggiatore: «ci sarà mai stato qualcuno a ricordarsi di lui, a poter dire di aver parlato con Rimbaud? È assolutamente improbabile. Come voler dare un nome a *un'impronta rimasta sulle pareti di una catacomba*».¹

Nella seconda prosa, scritta circa trent'anni più tardi, Sereni descrive un episodio occorso durante una visita in Egitto dove, quasi a compimento dell'immagine usata molto tempo prima, si imbatte nel fatidico nome inciso su un muro del tempio di Luxor. Questo avvenimento ispira uno dei componimenti che,

¹ Sereni 1996, 27, corsivo nostro.

di fatto, chiudono la sua lunga stagione poetica, *RIMBAUD scritto su un muro*. Nei versi, come pure nella prosa che li commenta, l'effetto del «lungo brivido» causato da *quel* nome è vivificato da una misteriosa presenza, fra il divino e l'animale, che al passaggio dell'autore si rifugia repentinamente fra le rovine delle antiche tombe dette *mastabe*: «guizzò via nell'ora del tramonto, dall'una all'altra rovina, un essere caudato, s'imbucò. Spaventato, oppure schivo della nostra presenza? O piuttosto estraneo a questa, vivo in tutt'altra sfera? In ogni modo il nesso tra l'episodio di Luxor e quella fulminea apparizione e scomparsa fu immediato e ne serbai a lungo il ricordo».²

Ancora nei primi anni Ottanta, quando il poeta di *Stella variabile* (1981) si trova a fare i conti con la propria esperienza di vita e di scrittura, il ricordo di Rimbaud informa una sorta di sospetto mentale, l'ombra inafferrabile di una presenza impossibile che, assurdamente, continua a lasciare tracce del proprio passaggio:

Venga per un momento la fitta del suo nome
la goccia stillante dal suo nome
stillato in lettere chiare su quel muro rovente.

Poi mi odierebbe
L'uomo dalle suole di vento
per averci creduto.

Ma l'ombra volpe o topo che sia
frequentatrice di mastabe
sfrecciante via nel nostro sguardo
irrelata ignorandoci nella luce calante.

Anche tu l'hai pensato.

Sparito. Sgusciato nella sua casa
di sassi di sabbia franante
quando il deserto ricomincia a vivere
ci rilancia quel nome in un lungo brivido.³

2.

A coltivare uno speciale rapporto con l'opera di Rimbaud non è solo il poeta di Luino, ma una variegata leva di autori italiani nati fra Otto e Novecento. Nella loro esperienza artistica, il giovane *poète maudit* si presenterà come il meno pacificato dei modelli culturali acquisiti in fase di formazione, incarnando il

² Sereni 2013, 683.

³ Ivi, 315.

simbolo stesso della poesia. È pertanto necessario chiedersi come l'opera rimbaudiana arrivi al dopoguerra e quale sia l'uso che ne viene proposto in vista di un cambio di paradigma politico, sociale ed estetico, dopo la fine del periodo culminato nel secondo conflitto mondiale. Conclusa la stagione intensiva delle traduzioni d'autore, che occupa gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, impegnando una gran quantità di poeti,⁴ cominceranno a comparire diversi articoli, come quelli sereniani, che riepilogano e riattraversano una fase della storia ricettiva cui quegli stessi poeti-traduttori avevano dato attivamente impulso.

Uso il termine «tradizione» al posto del più canonico «influenza» perché, secondo la felice intuizione di Michael Baxandall,⁵ non vorrei limitarmi a riepilogare gli estremi della fortuna peninsulare del francese, ma proverò a valutare come l'opera e addirittura la leggendaria biografia dell'*homme aux semelles de vent* siano state assorbite nel dibattito poetico novecentesco del nostro paese, trovando volta a volta – e quasi autore per autore – una specifica rilettura.

Nel quadro della poesia italiana del dopoguerra, infatti, il nome di Rimbaud è portatore di una serie di significati che spesso sono più indicativi di quanto la percezione postuma non possa cogliere. Utilizzando il lessico di Pierre Bourdieu, c'è allora da chiedersi quale «capitale simbolico» abbia favorito l'interpretazione e l'appropriazione di questo corpus poetico, quali siano state le forze in gioco tra «nuovi entranti» e «consacrati» al momento di tentarne una traduzione-appropriazione, quali i confini del «campo letterario» in cui tale ricezione si è svolta e, in definitiva, quale ruolo abbia giocato la funzione rappresentata da questo autore, tra elaborazione individuale e condivisione.⁶

Un tale approccio sembra prestarsi al caso di Rimbaud anche in virtù del fatto che la propagazione della sua opera e della sua leggenda è stata quanto mai ambigua, adattandosi alle più disparate proposizioni interpretative, come sintetizzato da Luciano Anceschi già nel 1938: «Rimbaud è stato, a volta a volta, cristiano, comunista, neo-orfico, riformatore, profeta, messia secondo i lettori».⁷ Eppure, non sarebbe corretto ridurre il discorso sulla ricezione di questo autore a una presenza divisiva. Al contrario, nel Novecento italiano, l'obliqua presenza rimbaudiana ha determinato un moto di comunanza e unità per buona parte degli autori impegnati sul fronte del rinnovamento e del superamento dei presupposti estetici ereditati dalla stagione precedente. Pur aprendosi a una teoria di più o meno legittimi fraintendimenti, la fisionomia del giovane ardennese ha interessato le scelte di molti scrittori e poeti, attirati innanzi tutto dalla modernità della sua opera.

⁴ Cfr. Manigrasso 2013, 27-37.

⁵ Cfr. Baxandall 2000, 88-92.

⁶ Cfr. Bourdieu 2013.

⁷ Anceschi 1942, 224.

Riandando con la memoria a quella stagione culturale, Mario Luzi ha scritto:

Quel periodo di effervescente cooperazione tra uomini molto diversi nel tema unificante del messaggio e del linguaggio poetico e che fu poi detto Ermetismo non aveva numi esclusivi, ma Rimbaud era un sottinteso oppure un esplicito riferimento onnipresente. [...] Nei fondamenti dell'Ermetismo [...] la sostanza di Rimbaud è colata come in un indurito amalgama. Non ci fu, mi pare, nessuno di quei tentativi intollerabilmente gaglioffi che hanno nelle loro proposizioni parateoriche i giovani in gruppo o i movimenti di avanguardia. Semmai un Rimbaud fu opposto a un altro Rimbaud nelle sedi dovute: un Rimbaud populista e *communard* a un altro che aveva messo in discussione non solo le classi ma la vita. [...] La laicità fredda e irridente che Rimbaud aveva contrapposto sappiamo bene a quali nauseanti consacrazioni era, in quegli anni durissimi, estesa a significazione ontologica e funzionava da punto di possibile e per alcuni inevitabile raccordo con il marxismo. [...] Nell'epoca terminale e nazistica del fascismo, durante e dopo la guerra di Spagna, è verosimile che ci sia stata una violenta fagocitazione per nulla riguardosa e anche poco corretta di principi e di volontà non assimilabili.⁸

Di questa ricostruzione, colpisce innanzi tutto il rifiuto categorico di ogni intenzione interpretativa aprioristica. Secondo le parole di Luzi, nell'esperienza dell'ultimo ermetismo, la lettura di Rimbaud costituirebbe un «indurito amalgama», frutto di un avvicinamento individuale perseguito a monte di una qualsiasi elaborazione di scuola. La presa di distanze da questo aspetto contribuisce all'idea di un moto condiviso a partire da istanze individuali, una base formatasi spontaneamente – e quindi scevra da qualunque «tentativo intollerabilmente gaglioffo» di interpretazione – in opposizione a qualunque allineamento programmatico visto, evidentemente, con sospetto. Tale precisazione allude senza dubbio all'importazione futurista dell'opera rimbaudiana in Italia e a chi ne fu il principale propugnatore, ovvero Ardengo Soffici, dietro la cui sagoma si intuisce l'obiettivo più corposo di Giovanni Papini, «troncone umano, fornito d'intelletto».⁹

In secondo luogo, appare significativa l'assunzione di una figura franta, ovvero la presa d'atto dell'ambiguità cui il poeta della fuga e della negazione si sarebbe prestato nel quadro dell'Italia poetica novecentesca: un Rimbaud in funzione populista *opposto* a un altro – di cui, fra le righe, si intuisce la maggiore legittimità di cui lo investe Luzi – che testimonia la vita in sé, più che un suo (piuttosto inattendibile) ordinamento sociale. Opporre Rimbaud a Rimbaud significa opporre poetica a poetica, riconoscere come «nelle sedi dovute» si procedesse a letture e interpretazioni diverse in virtù di un diverso sentire di

⁸ Luzi 1995, 263-66.

⁹ Ivi, 255.

fondo. Il contrasto che ne deriva, sembra ancora suggerire il poeta di Castello, sarebbe stato risolto dal passare del tempo, dal prevalere naturale di una tendenza sull'altra, nonostante il biasimo verso le forzature di sinistra, espresso in maniera piuttosto marcata: «il democratico, il *communard* si associavano allora con la rivolta e con la riforma senza troppi scrupoli».¹⁰

Un ultimo appunto riguarda, infine, il non-detto che annulla la memoria di qualunque resistenza estetica e morale all'opera rimbaudiana. Una tale reticenza elide dal discorso critico le notazioni del più inflessibile oppositore italiano di questa poesia, Benedetto Croce, attivo in tal senso fin dal 1917,¹¹ liquidato da Luzi con un cenno alla «storicizzazione frettolosa del fenomeno»¹² che sarebbe stata operata dal filosofo.

Dalla lettura luziana emergerebbero così due vittime illustri: chi per primo ha divulgato l'opera di Rimbaud nel nostro paese (Soffici, e per traslato l'esperienza avanguardistica di inizio secolo) e chi trovò motivo di opporvisi in maniera veemente e continuata (Croce, la "dittatura" dell'idealismo). Il primo, nonostante l'importanza del suo ruolo storico, sarebbe colpevole di un appiattimento derivante da un'interpretazione «parateorica» totalizzante, il secondo, di aver perpetrato un rigido rifiuto, da contraddire insieme ai limiti di un intero sistema estetico.

Da tale ricostruzione derivano i due elementi concettuali che possono simbolicamente rappresentare i battenti della porta attraverso cui anche la poesia rimbaudiana, simbolo di un rinnovamento ben diverso da quello delle avanguardie storiche, viene traghettata attraverso il periodo bellico, dopo un itinerario primo-novecentesco tutt'altro che lineare. Due punti di contatto che stabiliscono una reciproca influenza fra il modo in cui l'autore di *Une saison en enfer* continuerà ad essere letto, tradotto e interpretato, e l'indeterminatezza del discorso poetico italiano del periodo postbellico, reso incerto dall'enigma di una difficile continuità sulla scia della tradizione.

3.

Un punto di partenza della nostra disamina può essere indicato nel libretto d'omaggio "reclamato" da Enrico Falqui e pubblicato da Vanni Scheiwiller nel 1954, in occasione del centenario rimbaudiano.¹³ I ventisei autori riuniti per l'oc-

¹⁰ Ivi, 266.

¹¹ Cfr. Croce 1950, 200-06.

¹² Luzi 1995, 258.

¹³ Cfr. *Omaggio* 1954. A Roma, nella sala della «Biblioteca Nazionale Centrale» che prende il nome del critico e che ne conserva il fondo librario, una copia del volumetto porta questa dedica: «A Enrico Falqui | "inventore" di questo | "omaggio a Rimbaud" | cordialmente | Vanni Scheiwiller |

casione, dalla B di Bacchelli alla V di Valeri, rappresentano a pieno le ragioni delle generazioni attive prima della Seconda guerra mondiale, dai nati negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento (Bacchelli, Bartolini, Betocchi, Cardarelli, Comi, Govoni, Jahier, Montale, Palazzeschi, Papini, Pavolini, Pea, Rebora, Sbarbaro, Soffici, Ungaretti, Valeri) ai nati nei primi anni del secolo XX (Carrieri, de Libero, Gatto, Penna, Quasimodo, Sinisgalli, Solmi) fino alla generazione del Dieci, rappresentata da una sparuta pattuglia di tre poeti allora quarantenni (Bertolucci, Luzi, Sereni). Questa partizione cronologica basterebbe a delineare i confini del campo entro cui si era svolta la ricezione rimbaudiana nell'*entre-deux-guerres*.

Mancano all'appello, per fare solo alcuni nomi, Franco Fortini, che pure era stato uno dei più tempestivi traduttori di Rimbaud nella primissima stagione postbellica, facendo uscire già nel 1946 una versione di *Bonne pensée du matin* su «Il Politecnico»,¹⁴ e Alessandro Parronchi, traduttore nel 1949 di *Una stagione all'Inferno*¹⁵ e, sempre nell'anno del centenario, di *Sette poesie* su «L'Approdo»¹⁶ e di *Le bateau ivre* su «L'Albero», in concorso con una versione analoga firmata da Vittorio Pagano.¹⁷ Anche Pier Paolo Pasolini, che ormai aveva portato a compimento la sua prima produzione e si apprestava, qualche anno più tardi, a far uscire *Le ceneri di Gramsci* (1957), è escluso dal novero dei partecipanti a quella che, seppure nei limiti di una piccola pubblicazione, possiamo considerare un'occasione circondata da una certa aura d'ufficialità, trattandosi dell'«omaggio a Rimbaud dei poeti italiani viventi», secondo quanto impresso sul colophon.

Il primo dato da registrare è dunque generazionale. A farsi carico di una riflessione che ha tutto il sapore della stagione conclusa, della continuità dubbia e della rilettura come riconsiderazione, sono autori che, nel quadro della poesia italiana di metà anni Cinquanta, possono definirsi affermati: una rappresentanza delle cosiddette tre generazioni ermetiche indicate da Oreste Macri,¹⁸ più qualche rappresentante esterno, legato al nome del francese per consuetudine individuale. È loro il compito di pronunciare una parola comune, nonostante dalle pagine di questo libretto appaiano tanti Rimbaud quanti sono gli autori a prendere la parola.

9/1/55».

¹⁴ Cfr. Rimbaud 1946.

¹⁵ Cfr. Rimbaud 1949.

¹⁶ III, aprile-giugno 1954, 2, pp. 31-35. Le poesie sono: *I corvi*; un estratto da *Le prime comunioni*; *Vocali*; *Michele e Cristina*; estratti da *Commedia della sete (Il povero sogna e Fame)* e *Stendardi di maggio*.

¹⁷ Settembre 1954, n. 19-22, pp. 25-28. Alle pp. 20-23 è il testo originale, alle pp. 23-25 la versione di Pagano, a p. 20 una breve introduzione siglata O.M. (Oreste Macri).

¹⁸ Cfr. Macri 1995.

Oppure, al contrario, possiamo considerare la situazione da una prospettiva inversa e notare che l'omaggio appare come una sorta di bilancio postumo proprio perché condotto da autori già saldamente innestati nel campo letterario, i quali indulgono al ricordo e alla lettura retrospettiva. Sentiamo, in ogni caso, cinque voci tolte dall'inedito coro:

Saranno venticinqu'anni, trenta, che non rileggevo, che, letteralmente, non riaprivo lo smilzo volume dell'opera di Rimbaud. Perché? Perché, per ricordarmene, non m'occorreva rileggerlo [...]. (Riccardo Bacchelli)

Nessuno venuto dopo di lui, né Lorca né Esenin né Hart Crane né Eluard, è così intatto, giovane, nuovo. Eppure stiamo celebrando un centenario, forse tutti con un inconfessato senso di colpa: chi di noi infatti non lo ha tradito, non ha tradito la promessa fattagli nel profondo del cuore negli anni della prima, selvaggia e tenera conoscenza della poesia? (Attilio Bertolucci)

Anche i poeti hanno una via delle Indie da percorrere. Rimbaud fu davvero *le bateau ivre* che mi ci condusse attraverso per sbarcarmi nel «continente nuovo» che finalmente lui aveva scoperto e fu allora che io appresi la verità della poesia. Vi sono poeti maggiori e definitivi, soltanto lui è riuscito a far della propria come un verbo di poesia. (Liberio de Libero)

Rimbaud fu la «simpamina» della mia adolescenza. Montale trovò un giorno su una bancarella una copia dell'edizione *Mercure de France*; vi mancava il ritratto del poeta, fatto da Fantin-Latour. «Ho capito da questo che la copia proveniva da te» mi disse Montale. (Camillo Sbarbaro)

Ma oggi, che la grande ondata la quale ha sommosso tutta la poesia moderna, e che assunse volta per volta i nomi di decadentismo, simbolismo, futurismo, imagismo, surrealismo, va progressivamente ritirandosi, potremo, forse, vederci un poco più chiaro. E può darsi che si approssimi l'ora in cui potremo *veramente* rileggere Rimbaud. (Sergio Solmi)¹⁹

Il filo conduttore di queste testimonianze riguarda un apprendistato letterario marcato dal primo incontro con il poeta oggetto dell'omaggio, cui istintivamente si ritorna nel momento del ricordo. Ricordare Rimbaud significa soprattutto rapportarsi a una stella fissa in base alla distanza che si ritiene di aver percorso, seguendo le volute irrazionali del battello ebbro o tradendo la promessa fatta al giovane poeta che si era stati. Solo l'affermazione di Solmi, che di Rimbaud è stato uno studioso lucido e fedele negli anni, si apre alla prospettiva di un avvicinamento futuro, scevro dagli schemi della storiografia letteraria, ovvero da tutti gli orpelli interpretativi che intralciano l'intelligenza del testo.

Visti così, gli anni del secondo dopoguerra potrebbero sembrare più che

¹⁹ *Omaggio* 1954, 7, 11, 17, 30 e 36-37.

altro un momento di chiusura e appena accennata riconsiderazione del modo ricettivo risalente all'inizio del secolo. In realtà, si tratta di un momento di grande attività, in parte gravato dal peso del mito che l'*enfant terrible* si trascinava dietro fin dal giorno della sua prematura scomparsa. A questo mito, molti cercano di rispondere attraverso l'approfondimento filologico e traduttivo, reso necessario anche dal periodo di sospensione dei rapporti italo-francesi occorso durante gli anni Trenta e Quaranta e da una certa lentezza che si registrava, anche oltralpe, nell'ordinarne il corpus letterario.

Se, allora, Ungaretti lavora già dal 1945 a un'edizione rimbaudiana che non vedrà mai la luce,²⁰ nello stesso decennio, poeti come Beniamino Dal Fabbro, Giovanna Bemporad e i già citati Fortini, Parronchi e Luzi portano avanti l'ufficio della traduzione:

Jusqu'à 1944, pendant une cinquantaine d'années, si l'on exclut les traductions incorporées dans la monographie de Soffici, il n'existe que deux traductions d'œuvres intégrales de Rimbaud: celle d'Oreste Ferrari en 1919 et celle de Diego [sic] Cinti en 1923. Par contre, il y en a onze de 1945 à 1959. De même [...] beaucoup plus nombreuses qu'auparavant sont, pendant les quinze dernières années, les traductions de poèmes isolés ou de morceaux choisis, parues soit dans les journaux et les revues, soit dans des recueils poétiques, soit enfin dans les anthologies des littératures étrangères à l'usage des classes terminales des lycées et des personnes cultivées. [...] De 1929 à 1959 [...] on relève 21 noms de traducteurs en vers, mais on est surpris de constater qu'un nombre si élevé de traducteurs n'a traduit que 19 poèmes en tout. Le Bateau ivre tient largement la tête avec onze traductions; suivent Les Chercheuses, Voyelles, Sensation et Ophélie avec six traductions; Ma Bohème, Tête de Faune, Le Dormeur du val avec cinq; Les Effarés, et L'Etoile a pleuré rose... avec quatre; Roman avec trois; Les Pauvres à l'église, Rêvé pour l'hiver, Première Soirée, Les Poètes de sept ans avec deux; Au Cabaret-Vert, La Maline, A la Musique, Le Buffet avec une seule traductions.²¹

Queste parole rendono conto della dimensione, ma anche dei limiti, di un'appropriazione contrastiva più che collaborativa, in cui lo stesso repertorio è tradotto da più autori, in vista magari di una sistemazione antologica che offra un panorama di tutta la poesia francese moderna. Si registra così il fiorire di antologie collettive o individuali che selezionano, ordinano e presentano a un pubblico di lettori sempre più vasto l'essenza di uno studio condotto negli anni precedenti, stabilendo una definitiva zona di sovrapposizione fra le competenze e le pertinenze del critico, del traduttore e del poeta.²²

²⁰ Cfr. Picon 1998, 265-74.

²¹ Petralia 1960, 48-51.

²² Per una rassegna esaustiva delle traduzioni rimbaudiane in Italia dalla fine dell'Ottocento al secondo decennio del Duemila, cfr. Giovine 2018.

4.

Ma il primo campo da tenere in considerazione per l'avvio della ricezione rimbaudiana del dopoguerra non è quello delle antologie, quanto quello delle riviste. *Buona ispirazione del mattino*, nella traduzione curata da Fortini, esce su «Il Politecnico» nel 16 febbraio 1946. Nello stesso numero, abbiamo l'annuncio di una raccolta fondi per i bambini di Cassino, un articolo sulle nazionalizzazioni in Cecoslovacchia, un reportage sulla Liguria firmato da Italo Calvino e Stefano Terra e un lungo articolo sui surrealisti. Il testo di Rimbaud appare affianco ad alcuni fotogrammi del film *Un chien andalou* (1929) di Buñuel e Dalì²³ e a certi detti memorabili di André Breton e Paul Éluard, giusto in corrispondenza di un esempio di scrittura automatica di Raymond Queneau. La traduzione è accompagnata da un breve inquadramento critico dello stesso Fortini:

Questa lirica non è, come il famoso *Bateau ivre*, un tempestoso fiume di immagini, ma piuttosto un acuto idillio. [...] I carpentieri di Rimbaud si ingentiliscono nella freschezza di quella mattina, perdono realtà, per diventare favolosi soggetti di un sultano babilonese. E si spiega così l'invocazione a Venere, a questa estrema umanizzazione della Bellezza, che diventa quasi una popolana vivandiera. C'è in questi versi una fisica felicità, simboleggiata da quella Venere che porta ai lavoratori l'acquavite (*eau de vie*, acquavite e acqua-vita) e che si conclude nel largo verso finale pieno di luce e d'aria.²⁴

A queste parole segue un breve medaglione in cui viene sottolineata l'attività di quei poeti, romanzieri, pittori e filosofi "maledetti" che, nel corso dell'Ottocento, «rappresentano la protesta del sentimento, della fede e della bestemmia irrazionale contro l'ottimismo di quella parte dell'esperienza romantica che si chiamò idealismo in filosofia o liberalismo in politica».²⁵ Fortini inserisce così in un contesto storico-filosofico di protesta antiliberalista l'attività di quei poeti e pensatori in seno ai quali era germogliato il fiore della poesia rimbaudiana.

Ancora più chiaro appare l'implicito legame che unisce Fortini a Rimbaud nel caso di una seconda traduzione, stavolta risalente al 1950. Si tratta di *Paris se repeuple*, detta anche *L'orgie parisienne*, pubblicata nella sua versione italiana nella rivista «Delta» di Napoli.²⁶ Anche in questo caso un breve commento del traduttore accompagna il componimento:

Questa poesia non è certo delle migliori cose di Rimbaud diciassettenne [...]. E tuttavia contiene versi di una splendida bellezza, soprattutto nella sua seconda metà. Sono stato spinto a tentarne una trascrizione in Italiano per ragioni che hanno poco a che fare con la poesia, o molto, non so: perché non riuscivo

²³ Di cui è riprodotto anche il quadro *Persistenza della memoria*, 1931.

²⁴ Rimbaud 1946.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cfr. Rimbaud 1950.

a cavarmi di mente quel verso: «O Cité douloureuse...» e lo caricavo di un significato politico ben preciso. E mi chiedevo come mai sia scomparsa affatto dalla lingua poetica italiana la possibilità dell'ingiuria e del gambo; se non in forma aulica, avvolta in latinismi come in carta di caramelle.

Sia nell'idillio operaio della *Bonne pensée* che nell'immagine di assedio de *L'orgie parisienne* riecheggia il tentativo di una lettura attualizzante dal punto di vista storico e ideologico. L'accostamento implicito al surrealismo è poi una vera e propria anticipazione dello scarto che porterà Fortini ad occuparsi di questo movimento negli anni immediatamente successivi, nel tentativo di coniugare una nuova idea di poesia con un più coerente quadro politico.

Sarebbe ingenuo affermare che in queste due prove, per quanto precoci e significative, Fortini proponga una lettura marxista di Rimbaud. Tuttavia, la suggestione di una Parigi assediata dai prussiani evoca un evidente parallelo con l'occupazione straniera subita dall'Italia, stimolando l'attualissima questione di una poesia di Resistenza. Allo stesso modo, la scena proletaria dei carpentieri serviti dalla Venere-vivandiera veicola un aggiornamento inedito all'interno di una tradizione che, anche nelle zone di tangenza con l'area socialista, era stata rurale più che operaia. Lo spazio di una suggestione interpretativa motiva il legittimo desiderio di un rinnovamento, ed è sul valore di questo desiderio – tutto interno alla storia della poesia italiana di metà secolo – che si basa la dialettica ricettiva e il relativo peso di un autore come Rimbaud.

Dalla parte opposta della medesima tensione, un altro precoce e instancabile traduttore di cose francesi, Alessandro Parronchi, si proverà nell'impresa di rendere in italiano il «tempestoso fiume di immagini» del *Battello ebbro*, testo che sembra evitato da Fortini quasi per una diffidenza di tipo estetico-ideologico. Come anticipato, l'esperimento di Parronchi avviene in concomitanza con un altro importante poeta-traduttore, ovvero Vittorio Pagano. Alimentando la pratica della multitraduzione d'autore,²⁷ i due pubblicano, una di seguito all'altra, le rispettive versioni del poemetto sulla rivista «L'Albero». Siamo di nuovo al 1954. A “moderare” l'incontro è Oreste Macrì, direttore della rivista e vecchia conoscenza della poesia ermetica, il quale commenta con queste parole il singolare esperimento:

Per le vie della pura grazia amicale, con le quali unicamente si alimenta la nostra rivista, ci son pervenute ben due versioni del poema di Rimbaud, *Le Bateau ivre*. Ci è grato presentarle entrambe [...] per il loro carattere profondamente diverso e quasi opposto in ordine al tessuto metrico e alla conseguente interpretazione [...]. Vittorio Pagano, più attento e ligio al semantema e a uno specchio

²⁷ Dall'occorrenza significativa, in questi anni, per quanto riguarda gli autori dell'Ottocento francese. Fra anni Quaranta e Cinquanta, ad esempio, *L'après-midi d'un Faune* di Stéphane Mallarmé conta più di venti versioni in italiano.

fedelissimo dell'«apparenza» metrica dell'originale; Alessandro Parronchi, non meno rispettoso dei significati letterali, ma [...] libero e aperto nel trattamento della strofa e dell'endecasillabo, continuamente franti e ricomposti a immagine di un testo più intimo e segreto. Pagano cerca il poeta della storia della poesia, Parronchi il maestro, l'esempio simile alla propria voce, al proprio sangue poetico.

Con questa introduzione, Macrì sembra voler significare che, mentre per il primo poeta-traduttore il *vertere* in italiano da un'altra lingua si configura come un raffinato strumento di servizio, nel caso del secondo, la pratica della traduzione è ormai divenuta un modo per entrare in contatto con (e forse in possesso di) una poesia da considerare parte integrante della propria medesima identità espressiva; pertanto Pagano ricercerebbe il poeta di *Le Bateau ivre* in un dimensione storica, mentre Parronchi richiederebbe al testo una sorta di rispecchiamento artistico ed esistenziale.

Proviamo a definire meglio questa affermazione con una comparazione delle due versioni. La prima grande differenza da segnalare risiede nel fatto che, mentre Pagano si ingegna di mantenere lo schema rimico (ABAB) che caratterizza le venticinque quartine di alessandrini dell'originale, Parronchi sacrifica tale aspetto al verso libero, perseguendo però una più regolare adesione sintattica alla strofa rimbaudiana, i cui elementi sono puntualmente rifusi e riposizionati dall'altro traduttore. Analogamente sembra avere la scelta di riversare l'alessandrino in un flusso di versi la cui lunghezza oscilla fra l'endecasillabo e una sorta di riecheggiamento del doppio settenario, mentre Pagano si rivolge senz'altro all'endecasillabo.

Poste queste premesse, si può constatare come la versione di quest'ultimo risulti più orientata alla "compressione" del materiale poetico, ingabbiato in uno schema ritmico e sonoro piuttosto regolare, quasi a mimare il progressivo disfacimento del battello impazzito, mentre Parronchi, al contrario, sceglie di seguire più da vicino l'originale accavallarsi di immagini, creando strofe irregolari che restituiscano il ritmo casuale del viaggio folle e autodistruttivo. Due versioni/interpretazioni che giustamente stimolavano l'attenzione di Macrì, il quale, nel complessivo apprezzamento di entrambe le prove, non mancava di rimarcare il valore dell'immedesimazione posta alla base della versione parronchiana.

Per altro, nell'esperienza del poeta fiorentino, la ricerca di una poesia «similare alla propria voce» durava almeno dal 1949, quando, come già ricordato, egli aveva pubblicato per l'editrice Fussi di Firenze la sua versione di *Una stagione all'inferno*. Quella traduzione s'innestava nell'alveo di una piccola serie personale che comprendeva *Il pomeriggio di un fauno* di Stéphane Mallarmé (1945), *Poesie di Humilis* di Germain Nouveau (1945), *Le chimere* di Gerard De Nerval (1946) e *Il centauro e altri poemi* di Maurice de Guérin (1951), disegnando una

traiettorie piuttosto nette del gusto ermetico e della sua ultima maturazione. Particolarmente importante è quanto si legge nell'introduzione alle poesie del poeta noto come Humilis, compagno e sodale di Rimbaud.

Nella proposizione parronchiana, l'oscuro poeta francese, presentato per la prima volta al pubblico italiano, sarebbe il portatore di una fede originaria, un panteismo concreto di cristiano radicale, che sfocia nel misticismo e nell'eremitaggio urbano.²⁸ Non è impreciso affermare che la stessa sorgiva energia fosse ricercata anche nell'opera di Rimbaud, il quale, a ben vedere, offriva l'indicazione di una via spirituale intima e fuori dall'ortodossia, bruciata tutta nell'esperienza artistica sovrapposta a quella biografica: una *poesia come vita* che deve essere parsa la strada ideale ai giovani lettori degli anni Venti-Trenta, alla ricerca di un modo per aggirare l'invasione della situazione politica vigente.

Ma, così come sarebbe fuorviante indicare un Rimbaud marxista per Fortini, risulterebbe altrettanto ingenuo indicare un Rimbaud cristiano ed esistenziale per la lettura di Parronchi e dei suoi compagni di viaggio. Il caso, infatti, non è tanto quello di un'interpretazione condotta in una direzione o in un'altra, quanto quello di una sempre più specifica definizione di sé operata dal traduttore-poeta attraverso la potenziale ambiguità dell'opera con cui ha stabilito di confrontarsi. È su questo che si gioca il rapporto doppio e speculare fra quella che vorrei definire la "psicologia ricettiva" del poeta, che adatta le percezioni del lettore in funzione dell'attività creativa, e l'opera che accede a una diversa tradizione letteraria attraverso il suo lavoro di acquisizione e adattamento linguistico-culturale.

Da questo punto di vista, la proposta di Baxandall si complica ulteriormente, configurandosi come un uso dei materiali artistici non scevro dalla somma delle precedenti letture. I tratti caratteristici della tradizione rimbaudiana nel secondo dopoguerra italiano si presentano come il risultato di un incontro fra la necessità di costruire una prospettiva originale dei poeti-lettori-traduttori e l'autorità di una tradizione invalsa, implicita nella lettura apparentemente incondizionata delle opere. Per un'ampia leva di poeti italiani, Rimbaud è l'immagine della giovinezza (parola che, come ricorda Giorgio Caproni, per la sua generazione continuerà a risuonare come l'inno di una stagione funesta), della ribellione estrema, della fuga dalla realtà, dell'esperienza intima e assoluta della poesia.

La presenza di questo autore nelle traduzioni dei poeti attivi nel cuore del secolo XX si propone come il frammento di una conferma, stimolando con efficacia la maturazione definitiva della propria identità.

²⁸ Cfr. Nouveau 1945, 7-10.

5.

La questione della lettura cristiana di Rimbaud in Italia ha avuto grande eco, determinando una parabola indicativa del posizionamento del francese nel campo della nostra poesia primo-novecentesca. In principio, è la protesta sempre più accorata di Croce contro l'idea di ravvisare qualunque validità estetica e spirituale nell'esperienza rimbaudiana, massimamente se in relazione a un supposto misticismo. La sua posizione, ripresa con pari veemenza negli anni Trenta, trova estensori d'eccezione anche a distanza di anni, se addirittura Soffici sente il bisogno, ancora nel 1956, di scrivere un articolo dal titolo *Rimbaud vero*, in cui prova a liberare l'autore dal suo ingombrantissimo mito, facendo specifico riferimento all'assurdità di una sua interpretazione cristiana.²⁹

Eppure, non sembra essere questo lo scarto più significativo nei termini di un'interpretazione attiva nell'area cattolica italiana. Un cambio di prospettiva decisivo, amplificato dal caso della poesia rimbaudiana, sembra piuttosto maturare nel dialogo intessuto da autori vicini come Carlo Betocchi e, appunto, Parronchi (e la somma dei suoi sodali, a cominciare da Carlo Bo). In un suo ricordo di gioventù, Andrea Zanzotto ha descritto perfettamente quale fosse la situazione della ricezione rimbaudiana sul finire degli anni Trenta:

Giunto a Padova, all'inizio dell'università, seppi dell'uscita di una sorta di *opera omnia* di Arthur Rimbaud. Dal mio limitato punto di vista di campagnolo veneto – perché tale mi consideravo – pensai che avrei potuto avere la grande occasione, a 17 anni, di sentire la vicinanza di uno che a 17 anni era già un "grande". Per questo, raggranellati i soldi, ordinai alla libreria Draghi il volume *Œuvres de Arthur Rimbaud – vers e proses – préface de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, MCMXXXVII, il 6 novembre 1938. Naturalmente di Rimbaud si parlava molto nelle più varie sedi. Qualcosa di Rimbaud era inoltre già apparso, comunque in ritardo rispetto alla situazione culturale europea, in numerose situazioni, dalle riviste al corso universitario. Il fatto che fosse Paul Claudel, esponente dell'esistenzialismo cattolico, a presentare Rimbaud nell'edizione da me acquistata, era significativo di un'operazione di recupero di Rimbaud al cattolicesimo. [...] Sembrava assecondare questa concezione la stessa collocazione, in seguito radicalmente modificata in quanto oggi filologicamente non attendibile, dei libri di Rimbaud in questo volume, con *Une saison en enfer* (chiusa dal brano *Adieu*) posta alla fine del libro.³⁰

Sia Betocchi che Parronchi, a distanza di circa un decennio l'uno dall'altro, parlano di questo brano come di un lascito spirituale. Il primo interviene sulle colonne del «Frontespizio» nel luglio del 1938, rappresentando cosa il poeta francese avesse significato per sé e per la propria generazione in un articolo

²⁹ Cfr. Soffici 1956.

³⁰ Zanzotto 2004, 105.

intitolato *La lezione di Rimbaud*. Egli vede nel silenzio che seguirebbe *Addio* un «passo indietro, cioè un fatto d'umiltà, una umiliazione»³¹ che è anche la condizione massima cui può ambire qualunque artista che tenda a Dio, nell'impossibilità sostanziale di far arrivare la letteratura alle altezze più sublimi della vita, ovvero della fede: «la poesia di fede, non è fede in sé».³² Nella prospettiva del secondo, invece, che nel 1949 introduce brevemente la propria traduzione di *Una stagione all'inferno*, la rinuncia poetica è ormai divenuta un formidabile atto d'accusa, un esercizio spirituale che ha poco a che vedere con l'autoumiliazione della fede, un modo per svelare la falsità della vita e rinnovarla con «una morte che sbocca nella resurrezione immediata».³³

La divergenza mostrata da Betocchi e Parronchi in merito al “cristianesimo” di Rimbaud sembra ripercorrere per intero l'attrito su cui, proprio alla fine degli anni Trenta, si era divisa la redazione del «Frontespizio», con l'uscita dalla redazione dei collaboratori più giovani. Nella sensibilità dei poeti del Dieci, la parabola artistica rimbaudiana non sarebbe più portatrice di una radicale lezione di umiltà, ma rappresenterebbe, al contrario, un'irripetibile esperienza di autocoscienza spirituale: «non era nato per rifiutare niente della vita», afferma Parronchi alla fine della sua introduzione.³⁴ La testimonianza di una forza superiore alla poesia non bastava più: nell'esperienza dei giovani poeti cattolici, essa era diventata l'irresistibile forza di un'identificazione, come confermato ancora dalla rievocazione di Luzi:

Negli scherni, nelle imprecazioni, nelle laceranti empietà, nella cosiddetta rivolta di Rimbaud c'è un umile, filiale sottinteso religioso che sarebbe vano cercare nella tragedia *hautaine* di Mallarmé e che Verlaine, senza curarsi di capirlo nei suoi acerbi recessi, aveva però fraternamente intuito. Questa condizione depauperata e desiderosa era anche la mia, la nostra, al momento di tentare l'avventura della poesia e della vita.³⁵

Per provare a chiudere il cerchio delle domande poste in apertura sulla scorta delle teorizzazioni di Bourdieu, si può affermare che la presenza del giovane di Charleville abbia agito come un potente catalizzatore nell'esperienza di quei poeti che si sono occupati, direttamente o indirettamente, della sua riacquisizione dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. In una scala di valore assolutamente autonoma, Rimbaud è definitivamente divenuto, in quella stagione, sia il simbolo della poesia contro o forse al di fuori della storia, sia l'esempio più radicale del conflitto fra arte e vita, che tanto continuerà a tormentare i poeti

³¹ Betocchi 1985, 132.

³² Ivi, 131.

³³ Rimbaud 1949, 11.

³⁴ Ivi, 12.

³⁵ Luzi 1995, 263.

scivolati dalla dittatura al conflitto bellico e dalla ricostruzione al cosiddetto miracolo economico, alle prese con un costante dubbio sul valore della propria ispirazione e della poesia *tout court*.

Dimenticati i furori barbarici degli anni Quaranta, il nome di Rimbaud si riaffaccia alla mente dei suoi vecchi lettori adolescenti come il segnacolo di una gioventù sospesa, forse addirittura come un oscuro testimone di quel lungo e continuato trauma. È allora che l'enigma della sua poesia e della sua biografia, la «simpamina» (l'amfetamina) di cui parla Sbarbaro, si rivela una sostanza ancora fortemente in circolo.

Bibliografia

- Aneschi 1942 = Luciano A., *Di una lettura metafisica di Rimbaud*, in Id., *Saggi di poetica e di poesia*, Firenze, Parenti, pp. 221-24.
- Baxandall 2000 = Michael B., *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi.
- Betocchi 1985 = Carlo B., *La lezione di Rimbaud*, in Id., *Confessioni minori*, Firenze, Sansoni, pp. 128-32.
- Bourdieu 2013 = Pierre B., *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore.
- Croce 1950 = Benedetto C., *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, Bari, Laterza.
- Giovine 2018 = Sara G., *Le traduzioni di Rimbaud in Italia*, «Incontri», 33/2, pp. 65-77.
- Luzi 1995 = Mario L., *Nel cuore dell'orfanità*, in Id., *Naturalezza del poeta*, Milano, Garzanti, pp. 246-68.
- Macri 1995 = Oreste M., *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Cesati.
- Manigrasso 2013 = Luciano M., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press.
- Nouveau 1945 = Germain N., *Poesie di Humilis*, traduzione di A. Parronchi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1945
- Omaggio 1954 = *Omaggio a Rimbaud*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- Petralia 1960 = Franco P., *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Firenze, Sansoni antiquariato.
- Picon 1998 = Isabel V.P., «*Une œuvre originale de poésie*». Giuseppe Ungaretti traducteur, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Rimbaud 1946 = Arthur R., *Buona ispirazione del mattino*, traduzione e commento di F. Fortini, «Il Politecnico», 21, 16 febbraio, p. 3.
- Rimbaud 1949 = Arthur R., *Una stagione all'Inferno*, traduzione di A. Parronchi, Firenze, Fussi.
- Rimbaud 1950 = Arthur R., *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, «Delta», 3-4,

gennaio, pp. 22-25.

Soffici 1956 = Ardengo S., *Rimbaud vero*, «Il Corriere della Sera», 16 febbraio, p. 3.

Sereni 1996 = Vittorio S., *Rimbaud a Lugano*, in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, pp. 24-27.

Sereni 2013 = Vittorio S., *Poesie e prose*, Milano, Mondadori.

Zanzotto 2004 = Andrea Z., *Ripensando a Rimbaud*, in *Da Rimbaud a Rimbaud*, a cura di Marco Munaro, Rovigo, Il Ponte del Sale, pp. 105-06.