

Sara Giovine

«TROUVER UNE LANGUE».

Forme e stili della traduzione di
Rimbaud in Italia

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 2022 Padova University Press

Titolo originale «*Trouver une langue*». Forme e stili della traduzione di Rimbaud in Italia

© 2022 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione
Padova University Press

ISBN 978-88-6938-305-2



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

SARA GIOVINE

«TROUVER UNE LANGUE».

FORME E STILI DELLA TRADUZIONE DI
RIMBAUD IN ITALIA

PADOVA
UP

Indice

Premessa	11
Per una cronistoria delle traduzioni di Rimbaud in Italia	17
La prima stagione poetica di Rimbaud: le traduzioni delle <i>Poésies</i>	35
1. Forme e stili di traduzione in diacronia: l'esempio di <i>Tête de faune</i>	35
2. Tradurre la sintassi: l'esempio di <i>Ma Bohème</i>	69
Tradurre la musica verbale: i <i>Derniers vers</i>	91
1. <i>La Rivière de Cassis</i> tra versioni d'autore e traduzioni di servizio	96
2. Poeti traduttori di poeti (I): l'esempio di <i>Bonne pensée du matin</i>	106
3. Poeti traduttori di poeti (II): l'esempio di <i>Mémoire</i>	123
Tradurre la visione: le prose poetiche di <i>Une Saison en enfer</i> e <i>Illuminations</i>	141
1. <i>La Saison en enfer</i> in Italia: un percorso in diacronia	141
2. Tradurre la sintassi: l'esempio di <i>Après le déluge</i>	174
Bibliografia	201

*Con cautela, guardando
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire
la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, voce.*

(Franco Fortini, *Traducendo Brecht*)

Premessa

Non saprei proprio dire in che senso la poesia di Rimbaud è oggi viva. Forse è viva nel senso stesso in cui è viva la vita.

(Mario Luzi, *Omaggio a Rimbaud*)

È sufficiente scorrere l'elenco, notevole per la qualità e la quantità dei nomi contenuti, dei poeti e degli scrittori che accettano di partecipare all'*Omaggio a Rimbaud* promosso da Vanni Scheiwiller per il centenario della nascita del poeta francese con una lettera, una poesia o un ricordo¹, per farsi un'idea della presenza pervasiva, e ingombrante, della figura e della poesia di Rimbaud nel panorama culturale italiano della prima metà del Novecento: per citare solo alcuni degli interventi più significativi, Bacchelli riconosce tra le sue esperienze «capitali», consumate tra il 1913 e il 1919, proprio la lettura del poeta francese²; Govoni, pur individuando in Baudelaire il padre spirituale di tutta la moderna poesia europea, ritiene sia Rimbaud il «poeta del linguaggio più fecondo di influenza universale», ancora oggi «vitalissimo, in poesia e in prosa»³; Palazzeschi lo definisce il caso «più stupefacente, inquietante e insolubile» della poesia

¹ Scheiwiller 1954. Il volume include, nell'ordine, i 27 contributi di: Bacchelli, Bartolini, Bertolucci, Betocchi, Cardarelli, Carrieri, Comi, De Libero, Gatto, Govoni, Jahier, Luzi, Montale, Palazzeschi, Papini, Pavolini, Pea, Penna, Quasimodo, Reborà, Sbarbaro, Sereni, Sinisgalli, Soffici, Solmi, Ungaretti, Valeri.

² Scheiwiller 1954, 7.

³ Ivi, 19.

da lui conosciuta⁴; Penna ricorda di aver avuto da un amico, nel 1925, la «rivelazione» della sua poesia e della poesia in genere⁵; mentre Sbarbaro definisce Rimbaud, con parole divenute universalmente celebri, la «simpamina» della sua adolescenza, e riporta l'aneddoto del ritrovamento da parte di Montale, in una bancarella di libri usati, di una copia delle poesie di Rimbaud a lui appartenuta⁶. Lo stesso Montale, che nel volume si limita a dedicargli una breve poesia (intitolata *Dopo una «lettura» d'A.R.*), nel 1917 annota, tra gli appunti del suo *Quaderno genovese*, parole di ammirazione per il poeta francese: «Rimbaud è del resto, mi son convinto, un poeta straordinario; un colosso»⁷.

A partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, quando cominciano a circolare anche in Italia le poesie di Rimbaud, insieme ai primi tentativi di traduzione, e soprattutto in seguito all'uscita, nel 1911, della fortunata monografia di Ardenigo Soffici, l'*enfant de colère* non smette infatti di suscitare l'interesse di poeti, scrittori e critici, di epoche e formazione differente, dai vociani agli ermetici, fino ad arrivare alle generazioni più recenti, tutte accomunate dalla necessità di confrontarsi, anche attraverso lo strumento della traduzione, con uno dei grandi padri della poesia moderna. Una testimonianza significativa in tal senso ci è offerta anche da un secondo 'omaggio' a Rimbaud, curato nel 2004 da Marco Munaro e affidato alla voce di 38 poeti veneti contemporanei, che rispondono all'invito del promotore con una traduzione (in italiano o in dialetto), una poesia, un commento o una nota autobiografica⁸: tra questi, Fernando Bandini sottolinea come tradurre Rimbaud abbia rappresentato, soprattutto per i poeti della sua generazione, un'«impresa in cui tutti, prima o poi, si sono cimentati», non solo per misurarsi con la sua abilità versificatoria, ma anche per comprendere a pieno il significato profondo della sua esperienza poetica, mettendo tra parentesi le interpretazioni critiche stratificatesi nell'arco di più di un secolo, che «talvolta obnubilano, invece di chiarirne» il senso⁹. Anche Andrea Zanzotto

⁴ Scheiwiller 1954, 23.

⁵ Ivi, 27.

⁶ Ivi, 30.

⁷ La citazione è riportata da Grata 2016, 93, che ricostruisce la frequentazione giovanile di Montale del poeta d'oltralpe e il suo successivo, più maturo ripensamento dell'opera e della figura di Rimbaud, anche attraverso l'analisi della lirica inclusa nell'*Omaggio* del 1954 (poi ripubblicata, con alcune varianti e con il nuovo titolo di *Per un 'Omaggio a Rimbaud'*, nella sezione *Flashes e dediche della Bufera e altro*).

⁸ Munaro 2004. Il volume è diviso in due parti: nella prima (*Da Rimbaud*) viene ripercorsa la «parabola esistenziale e poetica di Rimbaud, dai versi latini scritti al tempo del collegio all'ultima lettera dettata nel delirio poche ore prima di morire», attraverso la traduzione di alcuni dei testi più significativi della sua produzione in versi e in prosa; mentre nella seconda (*A Rimbaud*) vengono raccolte poesie, lettere, note e riflessioni che gli autori indirizzano a Rimbaud, ricostruendo il personale rapporto intrattenuto con il poeta.

⁹ Bandini 2004, 110.

racconta di come, appena diciassettenne, abbia reagito alla prima lettura di Rimbaud, che appariva a lui e i suoi coetanei come un'«inaspettata novità», proprio traducendolo¹⁰:

Non appena acquistato il libro di Rimbaud, tradussi immediatamente, quasi avidamente, tutto d'un fiato, il *Bateau ivre* e altri frammenti, mai più da me rielaborati. Il mio interesse si rivolgeva anche a altre poesie, ma soprattutto mi esaltava *Les Chercheuses de poux*. Si può dire che Rimbaud tramutava la triste esperienza diffusa dell'impidocchiamento infantile in un'inenarrabile leggenda divina.

Lo stesso fa Piero Bigongiari in un intervento della fine degli anni Ottanta, in cui ricorda la propria precoce e appassionata lettura di Rimbaud, negli anni degli studi universitari, che oltre a esercitare un'influenza «determinante» sullo sviluppo della sua poesia, lo avrebbe spinto a tentare la traduzione di una delle liriche più celebri del poeta francese¹¹, *La Rivière de Cassis*.

Ripercorrere la storia delle traduzioni di Rimbaud in Italia (come si è tentato di fare in questo studio) può allora permettere di ricostruire, almeno in parte, la ricezione e la fortuna del poeta d'oltralpe nel nostro paese, tenendo comunque presente che, come sottolineato dalla critica, il dato relativo al numero e alla frequenza delle traduzioni vada necessariamente integrato con la valutazione del numero e della qualità di studi critici sull'autore tradotto, insieme alla considerazione dell'influsso esercitato sulla produzione letteraria delle generazioni coeve e successive, ai fini di una più corretta ricostruzione della sua diffusione in un paese altro¹². Ma lo studio delle traduzioni italiane di Rimbaud, oltre a costituire un tassello importante nella ricomposizione del quadro della sua fortuna in Italia, permette anche di seguire l'evoluzione in diacronia della pratica della traduzione di poesia nel nostro paese, dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, contribuendo così a tracciare il profilo di quello che ha senza dubbio costituito un capitolo fondamentale della nostra storia letteraria: l'analisi delle traduzioni, nelle loro differenti modalità di realizzazione (linguistiche, stilistiche, metriche) e nella varietà delle sedi di pubblicazione, può infatti dirci molto del gusto di una determinata epoca o stagione letteraria, dello sviluppo del mercato editoriale, o ancora del ruolo di riviste e quotidiani nella promozione e diffusione delle letterature straniere¹³. Inoltre, il confronto tra diverse versioni

¹⁰ Zanzotto 2004, 105-106.

¹¹ Bigongiari 1987, 241-51. Il poeta ricorda anche come, in seguito a tale lettura, avesse proposto come lavoro di tesi al proprio relatore uno studio della *Saison en Enfer*; l'idea, tuttavia, venne poi accantonata a causa del prevalere della sua «scelta di italianista» e dell'interesse per le varianti dei *Canti* leopardiani.

¹² Cfr. i rilievi di Petralia 1960, 48-49.

¹³ Cfr. in proposito le osservazioni di Erba 1971, 89, che sottolinea l'importanza, ai fini di una ricostruzione il più possibile completa della nostra storia culturale (letteraria, di costume,

di uno stesso testo, così come si sono succedute nel tempo, può consentire di ricostruire le «linee evolutive nei fatti di lingua e stile»¹⁴ della storia italiana della traduzione dell'ultimo secolo, oltre ad offrire, in qualche caso, anche la possibilità di illuminare di nuova luce il testo originale, approfondendo il significato di passi di interpretazione più controversa.

Sulla storia novecentesca della traduzione di poesia molto è stato fatto dalla bibliografia critica più recente, grazie a una ricca messe di studi che hanno variamente affrontato l'argomento, dal punto di vista teorico o formale, delineando il profilo linguistico-stilistico di singoli traduttori o proponendo un'analisi contrastiva di più versioni di una stessa lirica, inquadrando il fenomeno nell'ambito di una determinata stagione letteraria o di una particolare sede o iniziativa editoriale. Per quanto riguarda nello specifico l'opera di Rimbaud, disponiamo di vari contributi che si sono occupati, più o meno trasversalmente, delle traduzioni di singole liriche del poeta francese, per lo più concentrandosi sulle versioni d'autore di illustri poeti-traduttori, o di studi che hanno tentato di ricostruire la fortuna del poeta nel nostro paese, ripercorrendo la storia delle sue traduzioni con panoramiche che sono però generalmente circoscritte alla corrente o stagione letteraria indagata¹⁵, o che risultano inevitabilmente datate e incomplete, arrestandosi alla metà degli anni Cinquanta¹⁶. Al fine di delineare un quadro il più possibile completo della storia delle traduzioni italiane di Rimbaud, che ne integri la ricostruzione cronologica dettagliata all'analisi formale delle versioni, si è scelto di strutturare il saggio in quattro sezioni: a una prima sezione introduttiva, che propone una rassegna cronologicamente ordinata delle traduzioni italiane del poeta francese¹⁷, che integra e approfondisce i dati

dell'informazione), di un esame delle traduzioni italiane novecentesche dal francese. Ma cfr. anche la significativa riflessione sul tradurre di Anceschi 2004 [1960], 637-39, secondo il quale le «traduzioni ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità».

¹⁴ Benzoni 2018, 189, che conduce un'interessante riflessione sulla validità critica ed ermeneutica di tale esercizio di analisi contrastiva tra diverse traduzioni.

¹⁵ Cfr., tra i più recenti, Manigrasso 2013, che si occupa delle traduzioni di poesia francese (Rimbaud compreso) dei maggiori poeti-traduttori di area ermetica, e Grata 2016, che offre un'indagine della presenza della poesia francese in Italia (che di nuovo include il nostro poeta) dal secondo dopoguerra ai primi anni Ottanta, analizzando l'opera dei poeti italiani della generazione successiva a quella ermetica. Sulla fortuna e la ricezione di Rimbaud presso i poeti italiani del secondo dopoguerra, cfr. il recente contributo di Miliucci 2021, 13-28.

¹⁶ Si tratta in particolare dei contributi di Nicoletti 1954b e Petralia 1960, i cui dati sono in parte ripresi e integrati da Ricciulli 1976, che si concentra però soprattutto sull'edizione di Grange Fiori 1975.

¹⁷ Tale sezione ripropone, in forma estesa e riadattata, i dati da me presentati in un contributo intitolato «Le traduzioni di Rimbaud in Italia», pubblicato nella rivista «Incontri» (Giovine 2018, 65-77).

presentati dagli studi di Nicoletti e Petralia¹⁸, seguono tre capitoli, ciascuno dei quali dedicato a una differente fase della produzione poetica di Rimbaud, dalle prime liriche in metrica regolare, alle sperimentazioni ritmiche dei versi più tardi, fino alle prose poetiche della *Saison en Enfer* e delle *Illuminations*, con un ordinamento che rispecchia non solo la cronologia delle opere del poeta francese, ma anche un livello crescente di difficoltà di traduzione (secondo quanto riconosciuto da parte della critica¹⁹). Per ciascuna di tali fasi è stata quindi proposta una disamina formale, condotta in ottica contrastiva, delle principali traduzioni italiane di alcuni testi rimbaudiani, scelti tra i più rappresentativi di ciascun periodo, che permettesse di osservare la varietà di approcci formali agli originali da parte dei traduttori (sul piano linguistico, stilistico e metrico) e la loro evoluzione in diacronia, dalle prime traduzioni in prosa, alle versioni poetiche d'autore, fino ad arrivare alle più recenti traduzioni di servizio delle edizioni rivolte al grande pubblico. Il lavoro, specialmente per quanto riguarda i dati presentati nella sezione introduttiva, è stato condotto sulla base degli spogli effettuati per la banca dati bibliografica del progetto SIR TRALYT. *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*²⁰, diretto da Tobia Zanon presso l'Università di Padova e finalizzato alla mappatura digitale delle traduzioni di poesia lirica pubblicate tra Italia e Francia tra XIX e XXI secolo; ma anche le prime riflessioni e i primi saggi di analisi che hanno portato alla realizzazione di questo studio sono nati in seno a tale progetto e hanno potuto beneficiare dei quotidiani confronti e scambi di idee con il responsabile scientifico e gli altri collaboratori del progetto (Elena Coppo, Jacopo Galavotti, Giacomo Morbiato e Laura Organte), che ci tengo qui a ringraziare.

¹⁸ Pur rappresentando un imprescindibile punto di avvio per le ricerche, i dati presentati da tali studi hanno dovuto necessariamente essere integrati con la consultazione delle bibliografie aggiornate dei più recenti saggi critici su Rimbaud, oltre ai cataloghi (cartacei e informatici) delle principali biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale e agli spogli di periodici e riviste letterarie del Novecento (pubblicati in volume o in rete), al fine di recuperare le informazioni relative alle traduzioni pubblicate dopo il 1955.

¹⁹ Le difficoltà principali, per quanto riguarda la traduzione dei cosiddetti *Derniers vers*, sono rappresentate dal prevalere in tali liriche del piano del significante su quello del significato, che diviene secondario rispetto alla suggestione musicale delle parole, mentre per le prose poetiche soprattutto dall'assenza di una tradizione italiana autorevole per il genere del *poème en prose*, insieme al carattere ermetico di tali scritture.

²⁰ Il database, attualmente in corso di perfezionamento, è ospitato in una piattaforma digitale *open access*, consultabile online all'indirizzo www.tralyt.org.

Per una cronistoria delle traduzioni di Rimbaud in Italia

Il primo traduttore di Rimbaud in Italia, come ricorda anche Montale¹, è il poeta ligure Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, che nel 1895, nella sua raccolta *Il libro dei frammenti*², include, oltre a una selezione di poco più di una trentina di liriche giovanili (alcune delle quali già apparse in rivista), anche la traduzione di due testi della prima maniera rimbaudiana: *Les chercheuses de poux* e *Tête de faune*, quest'ultimo però, per ragioni che vedremo nel prossimo capitolo, erroneamente attribuito a Verlaine³. Nella raccolta del ligure, che non a caso si autodefinisce «un fratello lontano di Tristan Corbière e di Arthur Rimbaud e un piccolo cugino di Verlaine»⁴, numerose sono del resto le suggestioni e i rimandi mutuati dalla più recente poesia d'oltralpe, che il giovane probabilmente conosce e assimila attraverso la lettura della seconda edizione dei *Poètes maudits*, del 1888⁵. La stessa inclusione di tali versioni e imitazioni (significativamente prive di testo a fronte) all'interno di una scelta antologica di versi originali dell'autore risulta d'altra parte indicativa di un atteggiamento autoriale inedito verso la traduzione (che sarà poi proprio anche dei poeti-traduttori di area ermetica

¹ Cfr. Guglielminetti 1989, xxxvii.

² Roccatagliata Ceccardi 1895. Come riferisce Zoboli 2003, 12, che ne ha curato una recente riedizione, l'esile volumetto di versi, tirato in poche copie, non recava la data di edizione, ma è lo stesso Ceccardi ad attestarci che «uscì sullo scorcio del 1895» (in una nota alla poesia *Santa*, riproposta nel 1910 nella raccolta *Sonetti e poemì*).

³ Il sottotitolo del testo è infatti *Imitazione da P. Verlaine*. Di Verlaine è invece presente una 'imitazione' del *Colloque sentimentale*, che rende il giovanissimo poeta, allora poco più che ventenne, anche il primo traduttore dell'autore delle *Fêtes galantes*. Per una panoramica sulle traduzioni di Verlaine in Italia cfr., fra gli altri, il repertorio di Fongaro 1957, che si ferma però alla metà degli anni Cinquanta, e Ricciulli 2000. Sullo stesso argomento, mi permetto inoltre di rimandare anche a Giovine 2021, 29-50.

⁴ Ricciulli 2000, 471.

⁵ Cfr. Zoboli 2003, 22.

degli anni Trenta e Quaranta), concepita come forma di appropriazione e assimilazione dei modelli poetici stranieri.

Le versioni poetiche di Roccatagliata Ceccardi resteranno tuttavia a lungo isolate e bisognerà attendere quasi vent'anni prima di imbattersi in una nuova traduzione di Rimbaud in Italia, e più di trenta perché venga nuovamente tentata una trasposizione in versi delle sue poesie: se infatti è vero, come dimostrato da Franco Petralia, che «c'est un lieu commun de dire que Rimbaud a été connu tard en Italie, où l'on se serait intéressé à l'explorateur plus tôt qu'au poète»⁶, in quanto il nome del poeta francese circola tra i letterati del nostro paese già dalla fine dell'Ottocento, è però altrettanto vero che la conoscenza della sua opera è spesso decisamente superficiale, per lo più circoscritta al solo celeberrimo sonetto delle vocali (come di lì a qualche anno denuncerà a piena voce Ardenigo Soffici in apertura del suo celebre saggio su Rimbaud⁷). Ed è proprio con tale volume, pubblicato nell'autunno del 1911 nella collana dei Quaderni della Voce⁸, che il poeta francese diviene finalmente oggetto di un'ampia trattazione monografica (una delle prime non solo in Italia, ma anche in Europa), corredata da un primo tentativo di commento critico e dalla traduzione di un significativo gruppo di prose poetiche (tratte dalle *Illuminations* e dalla *Saison en Enfer*). Consapevole delle difficoltà insormontabili connesse a ogni tentativo di adeguata resa in italiano della lingua poetica di Rimbaud, il critico ne tralascia invece i versi, limitandosi a riportare il testo originale della dozzina di liriche citate⁹. Nonostante gli evidenti limiti dell'opera, che pecca di scarsa scientificità nella selezione e nella citazione delle fonti bibliografiche e forse anche di eccessivo trasporto nel tracciare il profilo quasi leggendario dell'*enfant prodige* della lette-

⁶ Petralia 1960, 36.

⁷ Così infatti l'intellettuale toscano apre il volume: «Chi conosce in Italia gli scritti di Jean-Arthur Rimbaud? Chi ne conosce pure il nome? Pochi o nessuno, a quel che pare: nessuno per lo meno ne parla o ne scrive. I più informati che abbia conosciuto io, gente che passa per essere all'avanguardia, e magari fanatica per tutto ciò che ci vien d'«oltr'alpe e d'oltre mare», mi son venuti dinanzi con l'universalmente noto *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles...* – e ghignando. E forse non sapevan più in là di questo verso ch'è il primo d'un sonetto magnifico» (Soffici 1911, 5).

⁸ Soffici 1911. Il volume riporta come data di edizione il 31 luglio del 1911, ma venne in realtà stampato solo alcuni mesi dopo, a causa dei tagli che l'autore dovette imporre al saggio, originariamente pensato come articolo e poi progressivamente cresciuto di dimensioni (Livi 2002, 29). Sulla gestazione dell'opera, che il critico avrebbe iniziato a progettare alla fine del 1909, in seguito al soggiorno parigino degli anni 1900-1907, si veda in particolare l'accurata ricostruzione di Richter 2003, 239.

⁹ Così l'autore giustifica la sua scelta (il corsivo è mio): «So benissimo che *il tradurre la prosa di Rimbaud* in un'altra lingua è impresa più che difficile disperata. Pure, anche per non empirare il libretto di citazioni francesi, ho voluto provarmici. Se riuscirò a dare una lontana idea del testo, che del resto è necessario aver sott'occhio per seguire il mio discorso, tanto meglio: se no, tanto peggio» (Soffici 1911, 57, n. 1).

ratura francese¹⁰, è tuttavia indubbio che sia grazie a essa che la «nuova poesia» di Rimbaud viene resa «davvero presente all'intelligenza italiana»¹¹. L'opera, accolta con vivo interesse anche dai lettori d'oltralpe, oltre a confermare il ruolo di fondamentale mediatore culturale svolto da Soffici, tra avanguardie francesi e mondo culturale italiano¹², esercita un'influenza decisiva sulla successiva ricezione del poeta francese nel nostro paese. Nasce il mito di Rimbaud, e ciò segna anche l'avvio della sua fortuna in Italia¹³, fortuna che sarà vivissima presso gli scrittori e i poeti della *Voce*: emblematico il caso di Giovanni Papini, che in un celebre articolo apparso su «Lacerba» nel settembre del 1914, lo definisce addirittura «l'uomo nuovo della letteratura francese e universale», dalla cui opera discenderebbe «tutta la poesia moderna, che sia veramente poesia e non paccottiglia di calchi infedeli»¹⁴, mentre si moltiplicano anche nella nostra penisola articoli, saggi e recensioni dedicati alla figura e ai versi del poeta di Charleville, oggetto nel 1917 persino della prima tesi di laurea (discussa a Firenze da Luigi Fallacara), che ne segna l'ingresso nel mondo accademico italiano¹⁵.

All'appassionata lettura di quello che nel 1918 Croce liquiderà sprezzantemente come una moda letteraria passeggera, come un «entusiasmo di prima della guerra»¹⁶, nel (vano) tentativo di arginare quella che si sta trasformando in una vera e propria ossessione delle nuove generazioni poetiche per l'autore francese, non corrisponde però uno sforzo traduttivo altrettanto intenso, e tra gli anni Dieci e gli anni Venti, con l'esclusione delle traduzioni contenute nel volume di Soffici, si contano solo due versioni dell'opera di Rimbaud, quella di

¹⁰ Cfr. Nicoletti 1954b, 295-98, che giudica il testo come un «grosso pasticcio, romantico, rivoluzionario, pre-futurista». Tuttavia, come nota Livi 2002, 6 le accuse di scarso distacco e assenza di scientificità mosse al saggio di Soffici andrebbero ridimensionate in virtù della sua natura di opera di critica militante (e non di scritto accademico), in cui «un pittore e un poeta interrogano un poeta». Va poi considerata la mancanza, a tale altezza cronologica, di edizioni sicure dell'opera di Rimbaud, oltre che di scritti biografici attendibili, che costringono il critico toscano, «per mancanza di meglio», a servirsi dei materiali offerti dal cognato del poeta, Paterne Berrichon (Soffici 2002, 43).

¹¹ Luzi 1992, pp. ix-xxx. Cfr. anche Petralia 1960, 41, che sottolinea come grazie alla monografia di Soffici Rimbaud «cesse d'être le poète de *Voyelles* ou au plus des *Chercheuses de poux*, pour devenir enfin le poète d'*Illuminations* et d'*Une Saison*». Si vedano inoltre le pagine introduttive di Pietromarchi 2001, VIII-IX, che, come Livi 2002, ha curato una ristampa anastatica del saggio di Soffici.

¹² Sulla frequentazione degli ambienti culturali parigini da parte del critico toscano, cfr. Richter 1969.

¹³ Sul mito di Rimbaud, cfr. naturalmente Étiemble 1952-54. Ma si vedano anche le considerazioni di Papini 1954, che replicando a tale studio, volto alla decostruzione puntuale del mito del poeta francese, sottolinea come fu proprio il Rimbaud del mito, e non quello della storia, che «appassionò i giovani e rinnovò la poesia europea» dei primi decenni del Novecento.

¹⁴ Papini 1914.

¹⁵ Cfr. in proposito Richter 1987, 253-62, che ricostruisce il contesto di nascita di tale lavoro di tesi.

¹⁶ Croce 1918, 253-56.

Oreste Ferrari del 1919 e quella di Decio Cinti del 1923¹⁷: il dato tuttavia non sorprende, se si considera la maggiore familiarità dei lettori del tempo con la lingua d'oltralpe (che faceva sì che le opere in versi venissero di norma fruite in originale), e il relativo scarso interesse per la traduzione delle prime avanguardie, che se traducevano, lo facevano per lo più in prosa¹⁸. L'edizione di Ferrari del 1919, pur ignorando i componimenti in versi di Rimbaud, offre tuttavia la prima traduzione integrale dei poemi in prosa, *Illuminations* e *Une Saison en Enfer* (che Soffici aveva invece tradotto solo in parte). Questi sono però fatti precedere dalle prose dei *Déserts de l'amour*, a cui viene in tal modo attribuita, con il posizionamento in apertura di volume, un'importanza sproporzionata rispetto alla loro natura di semplice abbozzo. Altro elemento controverso dell'opera è poi la presenza, con funzione di prologo alla *Saison en Enfer*, della prosa Bethsaïda, terzo frammento delle *Proses évangéliques*, che in Italia resterà a lungo erroneamente legato al testo della *Saison*: la traduzione di Ferrari è infatti condotta sull'edizione delle opere di Rimbaud del 1912 curata da Paterne Berrichon¹⁹, che come noto aveva manipolato in diversi punti il testo delle opere del cognato per accreditarne l'interpretazione cattolica promossa dalla sorella del poeta (oltre ad aver alimentato le più svariate leggende, compresa quella della distruzione della *Saison*, per decenni considerata l'ultima opera del poeta, testamento letterario che annuncia il successivo silenzio poetico²⁰). Del 1923 è invece, come si è detto, la versione di Decio Cinti (segretario personale di Marinetti, oltre che traduttore dal francese di molti dei suoi testi), che a differenza di Ferrari, oltre ai poemi in prosa tenta anche la traduzione di una trentina di liriche del periodo 1870-71. La versione, la prima in Italia che interessi anche i versi del poeta francese (con l'esclusione dei due testi tradotti a fine Ottocento da Roccatagliata Ceccardi), viene però condotta in prosa (analogamente a quanto farà negli stessi anni

¹⁷ Ferrari 1919 e Cinti 1923.

¹⁸ Cfr. le considerazioni di Benzoni 2018, 138, n. 5, che nota come nella prima metà del secolo scorso, la maggiore contiguità del francese all'italiano rispetto ad altre lingue straniere, oltre al prestigio culturale della lingua d'oltralpe, non ancora tramontato a favore dell'inglese, favorisse l'approccio diretto agli originali da parte dei lettori. Ma si veda anche la ricostruzione delle diverse fasi della storia della traduzione in Italia condotta da Fortini 1972, 359-62 (poi ripresa e sviluppata in Id. 2011), che sottolinea come nel decennio 1920-1930 «solo eccezionalmente i poeti sembrano avvertire l'importanza della traduzione per il proprio lavoro».

¹⁹ Berrichon 1912.

²⁰ Cfr., fra tutti, le considerazioni di Matucci 1952, v-L e di Nicoletti 1956, 249-250. Come noto, la tesi sarà smentita dal ritrovamento nel 1901 delle copie dell'opera nei magazzini della tipografia che l'aveva pubblicata, da parte dello studioso belga Losseau, che ne diede comunicazione ufficiale nel 1914. Negli anni successivi, inoltre, con il confronto calligrafico tra i manoscritti delle opere condotto da Bouillane de Lacoste (che cura una nuova, fondamentale edizione critica delle opere di Rimbaud, Lacoste 1939, Id. 1941 e Id. 1949), verrà dimostrata anche la precedenza della *Saison en Enfer* rispetto alle *Illuminations*.

Marinetti con i versi di Mallarmé²¹), mentre le poesie incluse nella *Saison* non vengono neppure riportate in lingua originale, ma semplicemente omesse. Cinti segue inoltre l'esempio di Ferrari nel collocare i *Déserts de l'amour* in apertura di volume, e numerose sono le imprecisioni e gli errori riscontrabili nella *Nota degli Editori*²²; nonostante ciò, l'edizione di Cinti, che sarà fortunato traduttore non solo di Rimbaud, ma anche di Verlaine, Baudelaire e Mallarmé²³, riscuote un notevole successo e verrà più volte ristampata nel corso degli anni. Una nuova edizione rivista sarà riproposta nel 1950²⁴, con qualche modifica operata da Sergio Varini, che corregge alcune traduzioni di Cinti (tralasciando quella delle poesie del primo periodo), aggiunge la versione dei *Derniers vers*, condotta sempre in prosa e collocata all'interno della sezione riservata alle *Illuminations*²⁵, e sostituisce la *Nota* iniziale con la traduzione del medaglione critico proposto da Verlaine nei suoi *Poètes maudits*, lasciando però per il resto «inalterata la confusione dei testi»²⁶, con i *Déserts* in apertura di volume e la *Saison* preceduta dal prologo di Bethsaïda.

La situazione non pare migliorare nel corso dei successivi anni Venti, in cui si assiste a una generale flessione dell'influsso dei modelli letterari d'oltralpe²⁷, complici il clima di restaurazione letteraria e di 'ritorno all'ordine' promosso dalla *Ronda*, e il consolidamento della dittatura fascista, con il suo nazionalismo esasperato e una ricerca di autarchia ben presto estesa anche all'ambito culturale. Inevitabile conseguenza della mutata situazione culturale è la drastica riduzione delle traduzioni di poesia francese, Rimbaud compreso, che dovrà attendere la fine del decennio per una ripresa dell'interesse dei traduttori nei suoi confronti: è infatti solo nel 1929 che compare una nuova traduzione del poeta di Charleville, ad opera di Massimo Spiritini (che traduce in versi *Le dormeur du val* e *Les effarés* per la sua raccolta antologica di lirici francesi²⁸), seguita, qualche anno dopo, dalla traduzione di *Voyelles* di Ermanno Viezzoli, che la in-

²¹ Cfr. Erba 1971, 94-95 e Fortini 2011, 131-32.

²² Tra tutti, citiamo solo l'indicazione della pubblicazione a Charleville della *Saison*, la notizia della sua successiva distruzione e il titolo delle *Illuminations* che diviene *Les Illustrations* (cfr. Nicoletti 1954b, 303).

²³ Cfr. Fortini 2011, 131-32.

²⁴ Cinti, Varini 1950.

²⁵ Secondo l'organizzazione e la suddivisione delle prime edizioni dell'opera di Rimbaud. Sull'argomento cfr. Murphy 1987, 81-88 e Brunel 1988, 1-10, che ricostruiscono la storia editoriale delle *Illuminations* e dei *Derniers vers* e sottolineano come fu solo con le edizioni critiche di Lacoste che questi ultimi vennero separati dai successivi poemi in prosa. Sul rapporto tra le due opere, cfr. inoltre Décaudin 1987, 7-12.

²⁶ Nicoletti 1954b, 303.

²⁷ Cfr. Erba 1971, 95-108, Gialloretto 2004, 97-98, Grata 2016, 17-18, Miliucci 2018, 425-27.

²⁸ Spiritini 1929. La versione del *Dormeur du val* verrà inoltre ripubblicata, con minime varianti, in altre due antologie di poesia straniera di Spiritini (Id. 1934 e 1939).

clude nel 1932 nelle sue *Versioni* di poesia straniera²⁹. Sono i primi segnali di una nuova sensibilità, che segna l'avvio di una stagione di rinnovato interesse per la poesia d'oltralpe, promosso specialmente dall'ermetismo³⁰. È infatti nell'ambito di tale corrente che si forma la cosiddetta terza generazione del Novecento italiano (la terza in ordine di tempo dopo quella ungarettiana e quella montaliana), per la quale Anna Dolfi ha significativamente parlato di «vocazione comparatistica», in quanto ha fatto del confronto con la grande tradizione europea l'elemento centrale per la formazione della propria poetica³¹, dedicandosi intensamente all'attività di traduzione e dando così inizio a quello che Pavese ha in seguito definito il «decennio delle traduzioni»³². Tra la metà degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta la traduzione, «conseguenza psicologica e artistica» di tale vocazione europea, condivisa da tutti gli autori ascrivibili a tale stagione culturale, si specifica come genere letterario autonomo, esplicitandosi nella forma della versione d'autore³³, i cui primi risultati cominciano ad apparire nelle principali riviste e antologie letterarie del tempo (anche se molte di tali versioni saranno poi pubblicate e rese note solo dopo la fine della guerra). In tale contesto di vero e proprio fervore traduttorio³⁴, la poesia di Rimbaud si pone in una posizione di assoluta centralità, che ci viene confermata anche da Mario Luzi, uno dei protagonisti più autorevoli del movimento, che riconosce il poeta francese come vero e proprio nume tutelare dell'Ermetismo:

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, ammesso che si possano usare questi termini, la sostanza di Rimbaud è colata come in un indurito amalgama³⁵.

Nel 1935 Rimbaud è infatti tra gli autori tradotti, insieme a Jammes, Valéry, Verlaine e Supervielle, nelle versioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della Biennale di Venezia (con la traduzione in versi di Mario Muner di sette delle liriche più celebri del biennio 1870-71³⁶); mentre tra la fine degli

²⁹ Viezzoli 1932, che traduce, tra gli altri, anche Villon, de Lamartine, Hugo, de Musset e de Rénier.

³⁰ Si vedano Erba 1971, 110-114, Macrì 1989, 243-56, Grata 2016, 19-21 e Miliucci 2018, 432-38. Sui poeti-traduttori di area ermetica, cfr. inoltre i recenti studi di Manigrasso 2013 e Organte 2018.

³¹ Dolfi 2004b, 17-21. Sulla cosiddetta teoria delle generazioni, cfr. naturalmente Macrì 1995.

³² Cfr. in proposito Mangoni 2004, 11.

³³ Macrì 1989, 243-44. Ma cfr. anche Fortini 2011, 160-61.

³⁴ Cfr. la ricostruzione di Fortini (ivi, 161) per il quale «fra il 1935 e il 1941 non c'era [...] fra Firenze e Milano, nessun aspirante letterato che non traducesse».

³⁵ Luzi 1992, xxvi-xxvii.

³⁶ Muner 1935. I testi tradotti sono: *Sensation*; *Les poètes de sept ans*; *Le bateau ivre*; *Les chercheuses de poux*; *L'étoile a pleuré rose*; *Ophélie*; *Roman*.

anni Trenta e l'inizio dei Quaranta si susseguono le versioni di traduttori-poeti come Beniamino Dal Fabbro e Romano Palatroni, pubblicate prima in rivista e poi riprese in antologie di più ampio respiro: nel '38 Palatroni traduce, sul «Meridiano di Roma», *Voyelles* e *Ma bohème*; nel '39, sempre sulla stessa rivista, *Les chercheuses de poux*³⁷; nel '40 Dal Fabbro offre sul «Tesoretto» la sua «versione-riassunto» dei *Poètes de sept ans*; nel '43 è invece la volta del *Bateau ivre*, tradotto sulla «Ruota» sempre da Dal Fabbro³⁸, che l'anno successivo pubblica la sua antologia di traduzioni, includendo, oltre alle due appena citate, altre quattro versioni poetiche da Rimbaud³⁹. La traduzione di Dal Fabbro delle *Chercheuses* viene poi riproposta nel 1945 in una delle antologie simbolo di tale stagione culturale, i *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, la prima, secondo gli stessi curatori, a raccogliere «traduzioni tentate su testi diversissimi da poeti viventi nell'aria di una stagione comune»⁴⁰. Rimbaud assurge a vero e proprio oggetto di culto tra gli esponenti della nuova generazione poetica, non solo «per la vita scandalosa; il rifiuto di ogni convenzione, anche letteraria; la sete d'assoluto; la sdegnosa rinuncia alla letteratura»⁴¹, ma soprattutto per i contenuti e il linguaggio assolutamente moderni⁴²: non sorprende dunque che insieme a Mallarmé sia tra i poeti più tradotti in Italia tra la metà degli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta. Altro dato rilevante, che notiamo solo di passaggio, in quanto oggetto di più approfondita analisi nel prossimo capitolo, è il fatto che tutte le traduzioni del quindicennio considerato interessino unicamente la prima produzione lirica del poeta francese e siano costantemente condotte in versi, ricorrendo per lo più agli strumenti formali propri della nostra tradizione poetica, *in primis* l'endecasillabo (per quanto anche il doppio settenario continui a essere considerato una valida alternativa per la resa dell'*alexandrin* francese), e quando possibile, tentando anche di mantenere lo schema rimico dell'originale, conformemente a quelli che possiamo definire i 'principi estetici' del tradurre ermetico⁴³: secondo questi ultimi la traduzione è possibile solo se poetica, ed è

³⁷ Palatroni 1938a, Id. 1938b e Id. 1939. Le ultime due traduzioni verranno poi ripubblicate, con varianti minime, nell'antologia curata da Errante, Mariano 1949.

³⁸ Dal Fabbro 1940 e Id. 1943.

³⁹ Id. 1944. Le traduzioni inedite da Rimbaud riguardano in particolare: *Les chercheuses de poux*; *Voyelles*; *L'étoile a pleuré rose*; *Tête de faune*.

⁴⁰ Anceschi, Porzio 1945.

⁴¹ Grata 2016, 21.

⁴² Cfr. Luzi 1992, xxvi. Sulla centralità di Rimbaud per la generazione ermetica, soprattutto come riformatore del linguaggio poetico, cfr. anche Gialloretto 2004, 107-108.

⁴³ Cfr. Manigrasso 2013, 15-20, che riassume i «costituenti ideologici e tecnici del tradurre ermetico». Ma si veda anche quanto scritto dagli stessi protagonisti del movimento, in particolare: Dal Fabbro 1944, 147-58, nell'appendice *Del tradurre* (già apparso, a puntate, nella rivista *Campo di Marte* nel corso del 1939); Anceschi, Porzio 1945, 9-20, nell'introduzione alla loro antologia poetica; e Macri 1989, 243-56.

concepita come originale opera di riscrittura del testo originale, da assimilare alle «più nobili convenzioni formali della cultura di arrivo»⁴⁴ e dotata di un'autonoma dignità estetica.

Uniche traduzioni del periodo estranee a tale stagione sono la versione di Vittorio Lori del 1945 e quella di Claudio Sabatini del 1946⁴⁵: il primo ripropone in prosa le liriche di Rimbaud (circa una trentina della prima maniera), rifacendosi in più punti alle traduzioni offerte da Cinti nella fortunata edizione di vent'anni prima⁴⁶; traduce una selezione di prose delle *Illuminations*, tra le quali dichiara di aver scelto le «meno ermetiche»; e tutta la *Saison*, a cui di nuovo antepone la prosa Bethsaïda in funzione di prologo, sul modello di Berrichon, del quale per altro include in apertura di volume una nota biografica di presentazione. Il secondo offre invece una singolare antologia dei primi versi rimbaudiani (per un totale di circa trenta testi), presentati per metà nella loro veste originale, in francese, e per l'altra metà affiancati dalla traduzione italiana in versi liberi⁴⁷, senza alcuna indicazione in merito alle ragioni che lo hanno spinto a tradurre solo alcuni testi, tralasciandone altri. Il curatore si limita infatti a porre da cornice alle liriche proposte la celebre introduzione scritta da Claudel per l'edizione Berrichon del 1912, in francese (con una scelta in qualche modo indicativa di un approccio ormai superato all'opera di Rimbaud) e una breve biografia del poeta redatta da Gérard Walch, sempre in francese.

Successivamente, nel decennio che segue la fine della guerra, con la riapertura delle frontiere culturali e la graduale ripresa del mercato editoriale, si assiste a una vera e propria proliferazione di traduzioni in termini di numero (e qualità) delle pubblicazioni, con l'uscita della maggior parte delle versioni poetiche realizzate negli anni della dittatura e della guerra dai poeti-traduttori di area ermetica. Tali versioni vengono per lo più incluse in antologie di letterature straniere, a uso scolastico o del pubblico colto, che escono con cadenza quasi annuale nell'arco di un decennio che potremmo forse ribattezzare il 'decennio delle antologie'⁴⁸, e contribuiscono a tracciare un bilancio conclusivo della sta-

⁴⁴ Manigrasso 2013, 55.

⁴⁵ Lori 1945 e Sabatini 1946.

⁴⁶ L'edizione di Lori appartiene del resto alla stessa collana (*Poesia*) della casa editrice Editoriale italiana in cui erano apparse le versioni in prosa di Cinti dei maggiori simbolisti francesi (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine). È quindi possibile che sia stato lo stesso editore a richiedere a Lori una traduzione delle opere di Rimbaud in linea con quelle di Cinti (che aveva tradotto Rimbaud, ma per un altro editore, Modernissima), in modo da completare il quadro della poesia francese di fine Ottocento.

⁴⁷ I testi tradotti sono, nell'ordine: *Sensation, Tête de faune, Le dormeur du val, Les effarés, Le buffet, Ma bohème, Les pauvres à l'église, Le bateau ivre, Les chercheuses de poux, Voyelles, Ophélie, À la musique, Première soirée, Roman, Rêvé pour l'hiver, Au Cabaret-Vert, La maline*.

⁴⁸ Cfr. Spignoli 2011, 63-65, che approfondisce proprio il moltiplicarsi di antologie di poesia europea nel decennio successivo alla fine del secondo conflitto mondiale, riconosciuto come

gione traduttoria ermetica ormai giunta al suo termine: nel 1946 viene infatti pubblicata una delle raccolte più rappresentative della corrente, curata da alcuni dei suoi maggiori animatori, l'*Antologia di scrittori stranieri* di Bo, Landolfi e Traverso⁴⁹ (che contiene, tra le altre, la traduzione di *Tête de faune* di Luzi e della *Rivière de Cassis* di Parronchi); dello stesso anno è anche l'*Antologia delle letterature straniere* a cura di Ettore Lo Gatto e Mario Praz⁵⁰ (con la traduzione di quest'ultimo del *Bateau ivre*), mentre l'anno successivo Spiritini propone una nuova raccolta di *Autori stranieri*⁵¹, con una versione da *Ma bohème*; nel '49 è la volta degli *Scrittori stranieri* a cura di Gasparini, Amoretti e Izzo⁵² (con la traduzione di *Voyelles* realizzata dalla Gasparini) e della già citata raccolta di lirica 'universale' di Errante e Mariano⁵³, sorta di «fisica rappresentazione» di quel sogno di una *Weltliteratur* particolarmente vivo nella nuova generazione di poeti⁵⁴ (con i testi tradotti di ben nove liriche di Rimbaud). Il 1950 vede ancora l'uscita di una nuova *Antologia di scrittori italiani e stranieri*⁵⁵ (con la traduzione di due poesie della prima maniera rimbaudiana, *Ma bohème* e *Le dormeur du val*) e di una raccolta scolastica di *Poesia e prosa dal secolo XIII ai giorni nostri*⁵⁶ (che include, tra le altre, la versione di *Ophélie* ad opera di Antonio Traverso); nel '52 Carlo Betocchi riunisce in volume le traduzioni delle «più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi»⁵⁷; mentre nel '53 viene proposta la prima antologia di letterature straniere che includa la traduzione di una delle prose poetiche di Rimbaud⁵⁸. Caratteristica comune di tutte le antologie citate, ispirate dalla convinzione condivisa di uno svolgimento europeo della poesia, quando non addirittura della sua universalità e della sua contemporaneità assoluta, è l'assenza del testo originale a fronte, una scelta indicativa della volontà dei curatori

un periodo particolarmente favorevole a quella che Raboni ha definito la «funzione antologia», strumento privilegiato di diffusione e assimilazione delle letterature straniere nel nostro paese.

⁴⁹ Bo, Landolfi, Traverso 1946.

⁵⁰ Praz, Lo Gatto 1946.

⁵¹ Spiritini 1947.

⁵² Gasparini, Amoretti, Izzo 1949.

⁵³ Errante, Mariano 1949. I testi di Rimbaud tradotti sono: *Ophélie*, *Les effarés*, *Ma bohème*, *Le dormeur du val*, *Les chercheuses de poux*, *L'étoile a pleuré rose*, *Le bateau ivre* (da Romano Palatroni); *Roman* (da Emilio Mariano); e *Première soirée* (da Vincenzo Errante, che lo ripropone nella sua antologia del 1953).

⁵⁴ Prete 2011, 126. Ma cfr. in proposito anche Fortini 2011, 83 e 131, che giudica negativamente l'opera, a causa della tendenza di simili «monumentali imprese» a unificare dal punto di vista linguistico i testi tradotti di diverse lingue e paesi in un «*poetese*» o «*traduzione*» insopportabile.

⁵⁵ Vian, Mambretti, Bussolaro, Locatelli 1950. La traduzione di *Ma bohème* è ripresa dall'antologia di Spiritini 1947, mentre quella del *Dormeur du val*, inedita, è di Gottardo Mellerio.

⁵⁶ Consonni, Mazza 1950.

⁵⁷ Betocchi 1952. Di Rimbaud viene tradotto solo il secondo frammento dei *Déserts de l'amour*.

⁵⁸ Baldi, Pellegrini, Zamboni 1953. Il testo di Rimbaud incluso, *Fleurs* (dalle *Illuminations*), è tradotto da Mario Matucci (tratto da Matucci 1952).

di presentare le traduzioni come risultato di un processo di appropriazione del testo straniero, che una volta trasposto nella nostra lingua, possa dirsi a pieno titolo integrato e assimilato alla tradizione letteraria italiana⁵⁹.

Sebbene in tale decennio il mezzo antologico risulti essere quello preferito dai traduttori per la diffusione delle proprie opere, non mancano però anche esempi di singole prove di traduzione pubblicate in riviste e periodici letterari: per quanto riguarda l'opera di Rimbaud, possiamo citare, del 1946, la «libera versione» di *Tête de faune* di Mario Tassoni (come viene definita dallo stesso traduttore⁶⁰) e quella di *Bonne pensée du matin* di Fortini,⁶¹ che nel '50 traduce anche *L'orgie parisienne*, colpito da quelli che definisce «versi di una splendida bellezza», caricandoli di un «significato politico ben preciso»⁶². Del '48 è invece la traduzione del *Bateau ivre* di Vincenzo Errante⁶³, che anticipa in rivista una delle sue versioni di poesia francese del secondo Ottocento realizzate per l'antologia *Parnassiani e simbolisti francesi*, pubblicata poi con Sansoni nel '53⁶⁴; mentre nel '52 Robert Perroud e Maria Luisa Belleli traducono rispettivamente *Le bateau ivre*⁶⁵ e *Ma bohème*, insieme a due prose delle *Illuminations*⁶⁶ (*Aube* e il quarto paragrafo di *Enfance*). Negli stessi anni sono inoltre edite anche le prime auto-antologie di due illustri poeti-traduttori: nel '48 escono gli *Esercizi* di Giovanna Bemporad⁶⁷, che includono, accanto ad alcune poesie dell'autrice, versioni da Omero e dalla lirica greca, dai simbolisti francesi e dai poeti tedeschi moderni; e nel '51 le *Imitazioni* di Eurialo De Michelis⁶⁸, che traduce Keats, Racine e di nuovo i poeti simbolisti francesi. Anche in questa terza 'fase' della storia della traduzione italiana dei testi rimbaudiani si può in sostanza riscontrare la netta predilezione dei traduttori per la prima produzione dell'autore francese,

⁵⁹ Cfr. Macri 1989, 245-47 e Spignoli 2011, 64-65. Indicative in tal senso sono le parole usate da Attilio Bertolucci in una lettera a Vittorio Sereni per presentare la sua antologia di *Poesia straniera del Novecento*, pubblicata nel 1958 da Garzanti (con traduzioni, tra gli altri, di Luzi, Bigongiari, Caproni e Parronchi): «Sarà un bel libro rilegato, in carta sottile, senza testi a fronte, di *poesia straniera diventata italiana*».

⁶⁰ Tassoni 1946, 3.

⁶¹ Fortini 1946.

⁶² Id. 1950, 22.

⁶³ Errante 1948.

⁶⁴ Id. 1953. Nella raccolta sono incluse le traduzioni di undici liriche di Rimbaud del biennio 1870-71: *Première soirée*, *Rêvé pour l'hiver*, *Ophélie*, *Tête de faune*, *Les effarés*, *Le dormeur du val*, *Ma bohème*, *Les pauvres à l'église*, *Les chercheuses de poux*, *L'étoile a pleuré rose* e *Le bateau ivre*.

⁶⁵ Perroud 1952.

⁶⁶ Belleli 1952.

⁶⁷ Bemporad 1948. Di Rimbaud vengono tradotti, in endecasillabi, *Sensation*, *Ophélie* e *Le bateau ivre*. Sulla raccolta, cfr. De Nardis 1993, 314-15, che ne rileva «fin dal titolo» la forte «suggerzione valéryana».

⁶⁸ De Michelis 1951. Di Rimbaud solo *Ma bohème*, resa in endecasillabi. Un'altra traduzione da Rimbaud, relativa alle *Chercheuses de poux* e condotta sempre in endecasillabi, sarà proposta dall'autore qualche anno più tardi, per cui cfr. n. 91.

per quanto non si possa negare anche l'emergere di un discreto interesse per la *Saison en enfer*, che vanta ben tre edizioni integrali nel corso del decennio: nel '47 viene pubblicata infatti la versione di Luigi Tenconi (riproposta in una nuova edizione solo tre anni dopo⁶⁹); nel '49 esce l'ottima traduzione di Alessandro Parronchi⁷⁰, «effettuata con intuito di poesia»⁷¹, e nel '51 quella di Orsola Nemi, che però si basa ancora sul testo offerto da Berrichon nel 1912, nonostante la pubblicazione nel '41 dell'edizione critica curata dal de Lacoste⁷². Sarà necessario attendere le versioni di Mario Matucci, che traduce le *Illuminations* nel '52 e la *Saison* nel '55 per la prestigiosa collana Biblioteca Straniera di Sansoni⁷³, per avere finalmente delle edizioni italiane criticamente fondate dei poemi in prosa di Rimbaud (basate sul più recente testo critico approntato dagli studiosi d'oltralpe), che ristabiliscono definitivamente, anche in Italia, la corretta cronologia delle due opere e smentiscono una volta per tutte la leggenda della distruzione della *Saison*⁷⁴. Con le edizioni di Matucci l'opera di Rimbaud viene per la prima volta affrontata con il rigore filologico e scientifico di norma riservato ai testi classici (permettendone così anche l'effettivo ingresso nel «discorso universitario italiano sulla poesia moderna»⁷⁵), offerta in una versione italiana che presenta più di un'intelligente soluzione traduttiva e che sarà di conseguenza per lungo tempo presa a modello dai successivi traduttori rimbaudiani.

Ricchissimo di traduzioni è anche il successivo decennio, aperto nel 1954 dal centenario della nascita del poeta, degnamente celebrato da un *Omaggio a Rimbaud*⁶ pubblicato su iniziativa dell'editore Vanni Scheiwiller, che invita a partecipare i più importanti poeti italiani viventi: tra questi tuttavia, solo Ungaretti si ingegna «per elogiarlo di tradurre qualche sua parola», offrendo la versione di una delle prose delle *Illuminations*, *À une raison*⁷⁷, mentre gli altri si limitano a dedicargli dei versi, a tracciarne un breve giudizio o a ripercorrere in poche ri-

⁶⁹ Tenconi 1947 e Id. 1950.

⁷⁰ Parronchi 1949. La traduzione di Parronchi della sezione *Délires II. Alchimie du verbe* sarà in seguito riproposta da Luzi nell'antologia relativa a quella che viene definita prima come l'«idea», e poi come la «strada» del simbolismo europeo (Luzi 1959, su cui cfr. Grata 2016, 20-21).

⁷¹ Ricciulli 1976, 122, n. 7.

⁷² Nemi 1951.

⁷³ Matucci 1952 e Id. 1955.

⁷⁴ Va inoltre ricordato come relativamente al problema della datazione delle due opere, lo studioso italiano non si sia limitato a riprendere le intuizioni del de Lacoste, che aveva dimostrato la precedenza della *Saison* alle *Illuminations*, ma le abbia corrette esprimendo una posizione 'intermedia', presto condivisa dal resto della comunità scientifica, secondo la quale le prose delle *Illuminations* sarebbero state composte in parte prima, in parte durante e in parte dopo la scrittura della *Saison* (Id. 1952, XLIX-I).

⁷⁵ Margoni 1993, 11. Ma si veda anche Ricciulli 2011, 346-55.

⁷⁶ Scheiwiller 1954. Sull'importanza del volume quale documento della ricezione italiana di Rimbaud nella prima metà del Novecento, cfr. Grata 2016, 43-48.

⁷⁷ Scheiwiller 1954, 38.

ghe la prima scoperta e il personale rapporto intrattenuto negli anni con il poeta che più di tutti, come dichiara Sbarbaro, rappresentò la «simpamina» della loro adolescenza⁷⁸. In molti concordano nel ritenere ancora vivissima l'influenza della poesia rimbaudiana, sopravvissuta all'esaurirsi dell'«ubriacatura simbolista ed ermetica» che aveva caratterizzato la prima metà del Novecento⁷⁹, e ora finalmente disponibile per una rilettura più matura e meditata⁸⁰. Un primo esempio di rilettura critica ci viene del resto offerto, in quello stesso anno, dal saggio sul simbolismo francese di Diego Valeri⁸¹ (fine francesista, oltre che poeta ed elegante traduttore non solo dal francese, ma anche dal provenzale e dal tedesco), che nel capitolo dedicato al poeta di Charleville include la traduzione in versi del *Bateau ivre* e di *Tête de faune* (mentre di *Bonne pensée du matin* si limita a dare «prudentemente, il testo» originale), di una parte di *Adieu* della *Saison* e di quattro prose delle *Illuminations* (*Départ, Royauté, À une raison e Génie*), invitando la critica ad abbandonare ogni ricostruzione mitica del 'personaggio Rimbaud' e a concentrarsi invece esclusivamente sul poeta e i suoi testi⁸². Le versioni di Valeri saranno poi riprese, con qualche variante e con l'aggiunta di nuove liriche, nella sua raccolta di traduzioni dal francese del 1960 (edita da Mondadori nella prestigiosa collana dello Specchio, in cui l'anno prima erano apparse anche le sue traduzioni dei *Lirici tedeschi*): in essa il critico dichiara di aver raccolto «non tutto il meglio della lirica di Francia [...], ma solo quel tanto (del meglio) che gli è riuscito di tradurre in modo soddisfacente (o quasi)»⁸³.

Sempre nel '54, escono inoltre otto prove di traduzione di Alessandro Paronchi, che ultimata l'edizione della *Saison*, volge i suoi sforzi alla produzione in versi di Rimbaud: le prime sette versioni vengono pubblicate sulla rivista «L'Ap-

⁷⁸ Scheiwiller 1954, 30.

⁷⁹ Sono parole di Papini (ivi, 24), ma si veda anche quanto scrive Bertolucci, per il quale «mentre le mele d'oro coltivate nell'orto chiuso del classicismo simbolista infradiscono malinconicamente ogni giorno di più, i frutti selvatici della poesia di Rimbaud hanno oggi la dolcezza aspra di quando apparvero lungo strade di un'Europa di fughe e d'esilii» (ivi, 11).

⁸⁰ Cfr. l'omaggio di Solmi, che sottolinea come «oggi, che la grande ondata la quale ha sommosso tutta la poesia moderna [...] va progressivamente ritirandosi, potremo, forse, vederci un poco più chiaro. E può darsi che si approssimi l'ora in cui potremo veramente rileggere Rimbaud» (ivi, 36-37). Proprio Solmi sarà d'altra parte l'autore di un'ampia rilettura critica del poeta francese, data alle stampe da Einaudi un ventennio più tardi (Solmi 1974, su cui cfr. Richter 1976b, pp. 31-48 e Id. 2009, 659, che lo reputa scritto «con pacatezza critica, con informazione sicura, ma anche con profonda passione»).

⁸¹ Valeri 1954.

⁸² Nelle pagine conclusive del capitolo dedicato a Rimbaud lo studioso infatti dichiara: «[...] bisogna avere il coraggio di dire che tutta codesta critica s'è troppo spesso e troppo volentieri smarrita nei labirinti della psicologia e della psicanalisi, perdendo di vista il poeta... Ma Rimbaud ha tutto da guadagnare a esser letto, semplicemente, come poeta: come un grande poeta del Simbolismo» (ivi, 85-86).

⁸³ Id. 1960. Le traduzioni inedite di Rimbaud sono relative a *Ophélie, Voyelles e Bonne pensée du matin* (che non era invece stato tradotto nel saggio del 1954).

prodo»⁸⁴, mentre l'ottava, relativa al *Bateau ivre*⁸⁵, appare sull'*Albero* «nell'ambito di un interessante esperimento articolato sul "parallelo" con un'analogha versione allestita da Vittorio Pagano»⁸⁶. L'anno del centenario vede infine l'uscita della raccolta di versioni dai *Poeti maledetti* di Gianni Nicoletti⁸⁷, seguita l'anno seguente da quella di Clemente Fusero, che pur offrendo ai lettori un numero maggiore di testi rispetto al primo, per Rimbaud continua a basarsi, inspiegabilmente, sull'edizione di Berrichon⁸⁸; del '57 sono invece i maledetti di Pagano, che a differenza dei primi due, che traducono in versi liberi (con una scrittura che parte della critica ha addirittura interpretato come più prossima alla prosa che non alla poesia⁸⁹), ne propone delle versioni rigorosamente metriche⁹⁰.

Nel corso del decennio si conta poi ancora qualche caso di traduzioni di singole poesie pubblicate in riviste e quotidiani o all'interno di antologie scolastiche (ad opera di Eurialo De Michelis⁹¹, Franco Petralia⁹², Simone Scott⁹³ e Luigi De Nardis⁹⁴), ultimi esempi di una pratica che pare tuttavia ormai definitivamente tramontata in favore della pubblicazione delle personali raccolte antologiche dei traduttori, che raccolgano un numero consistente di versioni da uno o più autori stranieri, e dei primi tentativi di edizione integrale dell'opera di Rimbaud. A tale proposito, si segnala l'uscita, nel 1961, dell'edizione curata per Guanda da Cesare Vivaldi, che si limita però a proporre la traduzione solo di una selezione di testi tratti dalle opere principali del poeta⁹⁵, con l'intento per altro di offrire non un'edizione scientifica, bensì una «resa poetica senza pretese filologiche», senza note né bibliografia; e nello stesso anno, la pubblicazione dell'edizione delle *Illuminations* e della *Saison* a cura di Anna Luisa Zazo

⁸⁴ Parronchi 1954. I testi tradotti sono: *Les corbeaux*, *Les premières communions*, *Voyelles*, *Michel et Christine*, *Le pauvre songe* (quarta parte della *Comédie de la soif*), *Faim* e *Bannières de mai* (primo testo di *Fêtes de la patience*).

⁸⁵ Pagano, Parronchi 1954.

⁸⁶ Manigrasso 2013, 34. Sulla storia della rivista, fondata per iniziativa di Girolamo Comi e sede di pubblicazione della maggior parte delle versioni dal francese di Pagano, cfr. Bonea 1985-86, 15-29.

⁸⁷ Nicoletti 1954a. Il testo include le traduzioni di sette liriche della prima maniera (*Les effarés*, *Le mal*, *Tête de faune*, *Accroupissements*, *Les chercheuses de poux*, *Le bateau ivre*, *Voyelles*), e quelle integrali della *Saison* e delle *Illuminations*. Una scelta di tali versioni è ripresa in Id. 1956.

⁸⁸ Fusero 1955. Le traduzioni di Rimbaud sono relative a una trentina di liriche del primo periodo, tutti i *Derniers vers*, e le versioni integrali della *Saison*, delle *Illuminations* e dei *Déserts de l'amour*.

⁸⁹ Cfr. Petralia 1960, 50 e Ricciulli 1976, 122-23.

⁹⁰ Pagano 1957.

⁹¹ De Michelis 1955.

⁹² Petralia 1956. Contiene le traduzioni in versi di *Le buffet* e *Le dormeur du val*.

⁹³ Scott 1958. L'articolo include la traduzione di *Sensation*, *Voyelles* e *Marine*.

⁹⁴ De Nardis 1959. Di Rimbaud viene tradotta in endecasillabi la lirica *Sensation*.

⁹⁵ Vivaldi 1961. L'opera contiene la traduzione di dieci liriche del biennio 1870-71, di due dei *Derniers vers*, buona parte delle *Illuminations* e sei prose della *Saison en enfer*. I poemi in prosa saranno in seguito riproposti dal poeta-traduttore in una nuova traduzione integrale, relativa alla *Saison*, le *Illuminations*, i *Déserts* e le *Proses évangeliques* (Id. 1978).

per Rizzoli, che tuttavia riporta in francese le poesie contenute nella seconda opera⁹⁶. Ma il vero punto di svolta nella storia editoriale delle traduzioni italiane di Rimbaud è rappresentato dalla pubblicazione, nel 1964, della prima edizione pressoché integrale delle opere del poeta francese, curata da Ivo Margoni per Feltrinelli⁹⁷ e ristampata innumerevoli volte nel corso degli ultimi quarant'anni: per la prima volta si dispone così di un'edizione completa e criticamente fondata, con testo originale a fronte, basata sulle più recenti edizioni critiche francesi e corredata da un ricco apparato di note di commento (in buona parte ripreso dall'ottima edizione di Bernard 1960), oltre che da un'ampia introduzione che la critica ha giudicato come «uno dei contributi italiani più belli e importanti su *l'homme aux semelles de vent*»⁹⁸.

Dopo quasi un decennio di silenzio, interrotto solamente dal volume di Ruggero Jacobbi del 1967, che traduce i *Derniers vers*, le *Illuminations* e la *Saison*, basandosi però ancora sul testo di Berrichon⁹⁹, l'esempio di Feltrinelli viene seguito dai maggiori editori italiani, che tra l'inizio degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta fanno uscire i loro 'tutto Rimbaud', dando così risposta a un'esigenza di vasta divulgazione dell'opera del poeta francese che si stava facendo sempre più urgente presso il pubblico italiano: del 1972 è il volume curato da Laura Mazza per la Newton Compton (edizione che verrà poi rivista e aggiornata nell'89 sulla base del testo critico approntato da Adam per la Pléiade proprio nel '72, che la studiosa non aveva quindi potuto visionare¹⁰⁰); del '75 l'edizione delle opere curata da Diana Grange Fiori, ospitata nella collana dei Meridiani Mondadori¹⁰¹ (dove un quindicennio più tardi comparirà anche la sua versione delle opere di Verlaine), che è tuttora una delle più complete a disposizione in italiano, nonché una delle migliori per la qualità della traduzione, «attuata con effetto ed intuito di poesia»¹⁰²; dell'89 il volume delle *Opere in versi e in prosa* della Garzanti, con la traduzione poetica di Dario Bellezza¹⁰³, che già nel '77 aveva offerto, sempre per lo stesso editore, una prima scelta di testi¹⁰⁴;

⁹⁶ Zazo 1961.

⁹⁷ Margoni 1964. L'opera contiene la traduzione integrale delle *Poésies*, dei *Derniers vers*, dei *Déserts de l'amour*, delle *Proses évangéliques*, della *Saison*, delle *Illuminations*, dei tre sonetti di *Les stupra* e di un componimento dell'*Album zutique*.

⁹⁸ Ricciulli 2011, 346. Ma cfr. anche le osservazioni in Id. 1976, 123.

⁹⁹ Jacobbi 1967.

¹⁰⁰ Mazza 1972 e Id. 1989.

¹⁰¹ Grange Fiori 1975.

¹⁰² Tale il giudizio di Bonnefoy nell'introduzione al volume, citato da Ricciulli 1976, 123-26, che nota tuttavia come l'edizione, seppure eccellente, non risulti autosufficiente quanto all'apparato critico, a causa della scelta della traduttrice di riservare gran parte delle note al commento delle sue soluzioni traduttive.

¹⁰³ Bellezza 1989.

¹⁰⁴ Id. 1977. L'edizione comprendeva la traduzione di otto liriche del biennio 1870-71 (*Les étrennes*

del '90 è infine l'edizione delle opere di Einaudi, a cura di Gian Piero Bona, che integra con la traduzione dei poemi in prosa l'edizione delle opere in versi già realizzata per Einaudi nel '73¹⁰⁵. Le traduzioni di Bona sono poi incluse nell'edizione italiana del 1992 del citato volume della Pléiade curato da Antoine Adam, con un'edizione che chiude la fitta serie di volumi monografici dedicati all'opera di Rimbaud nel corso del ventennio¹⁰⁶: il giudizio della critica relativamente a quest'ultimo volume è tuttavia complessivamente negativo, non solo per la scelta di adottare per la parte francese il testo critico approntato da Adam, ritenuto da diversi studiosi imperfetto da più punti di vista (sebbene la sapiente curatela di Mario Richter corregga alcune delle imprecisioni più vistose¹⁰⁷), ma soprattutto per l'accoglimento delle traduzioni di Bona, che in moltissime occasioni si allontanavano dall'originale con «forzature sconcertanti»¹⁰⁸, che solo in qualche caso vengono revisionate in vista della loro ripubblicazione in tale sede.

Gli anni Ottanta vedono inoltre anche l'uscita delle antologie di traduzione dei maggiori poeti-traduttori che avevano operato nella prima metà del Novecento, nell'ambito di un ambizioso progetto editoriale promosso da Giulio Einaudi, che verrà però realizzato solo a metà¹⁰⁹ (con la pubblicazione delle sole raccolte di Sereni, Fortini, Giudici e Luzi, mentre il *Quaderno francese* di Parronchi uscirà nel 1989 ma con Vallecchi): per quanto riguarda Rimbaud, sono da citare la raccolta di Fortini del 1982¹¹⁰, che ripropone la versione di *Bonne pensée du matin*, già apparsa in rivista nel '46, e quella di *Mémoire*, pubblicata per la prima volta nel '78 negli atti del convegno sulla traduzione di Monselice¹¹¹; l'antologia di Luzi, datata 1983¹¹², che include, con qualche variante, la traduzione di *Tête de faune* redatta nel '46 per l'antologia di Bo, Landolfi e Traverso; e il

des orphelins, Ophélie, À la musique, Ma bohème, Les corbeaux, Oraison du soir, Les sœurs de charité, Voyelles), di sei dei *Derniers vers* (*L'Éternité; Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang; Larme; La Rivière de Cassis; Âge d'or e Bannières de mai*), delle *Illuminations* e della *Saison*.

¹⁰⁵ Bona 1973 e Id. 1990.

¹⁰⁶ Adam 1992.

¹⁰⁷ Sui limiti dell'edizione di Adam 1972, relative specialmente all'apparato critico, e le parziali modifiche apportate nella sua versione italiana, cfr. le considerazioni di Ricciulli 1993b, 183-96.

¹⁰⁸ Ricciulli 2011, 352 e n. 45.

¹⁰⁹ Cfr. in proposito Manigrasso 2013, 45-46. Il progetto nasce da un'idea di Fortini e Mengaldo, come ricostruito da quest'ultimo nella premessa al *Quaderno di traduzioni* di Caproni (Mengaldo 1998, vi). Ma cfr. anche quanto scritto da Fortini a proposito della raccolta di Sereni: «questo bellissimo libro di Sereni si colloca all'inizio di una serie dell'editore Einaudi. La serie vorrebbe accogliere libri che il poeta possa considerare come propri sebbene composti di traduzioni; serie che ho proposto io medesimo e che si augura di poter accogliere opere di Luzi, Giudici, Caproni, Zanzotto» (Fortini 1981, 166).

¹¹⁰ Id. 1982. Entrambe le versioni saranno riproposte e commentate dall'autore nelle sue lezioni sulla traduzione, nell'ambito di un seminario tenuto a Napoli nel novembre del 1989 (edite postume in Id. 2011).

¹¹¹ Fortini 1978, 22.

¹¹² Luzi 1983.

citato quaderno di traduzioni di Parronchi, che riprende alcune delle versioni comprese nell'edizione della *Saison* del '49, insieme a quelle pubblicate in rivista nel '54¹¹³.

Ancora, sono da segnalare nella produzione di tale periodo, oltre a due nuove edizioni delle *Illuminations*, curate rispettivamente da Franco Latino nel 1980¹¹⁴ e da Cosimo Ortesta nel 1986 (che lo stesso anno offre anche la versione italiana dei versi di Rimbaud¹¹⁵), la pubblicazione di un paio di traduzioni isolate: alcune di queste appaiono in antologie tematiche, come quella curata da Glauco Viazzi nel '76 sui simbolisti francesi¹¹⁶ (con la sua versione di *L'étoile a pleuré rose*) o quella di Gabriele-Aldo Bertozzi del '79 sulla poesia d'amore¹¹⁷ (con versioni da Apollinaire, Cros e appunto Rimbaud, di cui vengono tradotti i *Déserts de l'amour* e *Les Stupra*); mentre altre vengono pubblicate in rivista, come i venti componimenti in versi tradotti da Francesco Di Pilla nell'ambito di un seminario sulla traduzione dell'inizio degli anni Ottanta¹¹⁸, o la versione della *Chanson de la plus haute tour* di Gianni D'Elia, del 1992¹¹⁹.

Gli anni Novanta, aperti dalla già citata edizione italiana della Pléiade, proseguono poi con le traduzioni delle opere rimbaudiane in versi redatte da Mariuca Larocchi per la collana degli Oscar Mondadori¹²⁰ e con le edizioni di Bertozzi delle *Illuminations* e della *Saison* per la Newton¹²¹. Queste ultime si inseriscono nel quadro delle iniziative promosse per il centenario della morte del poeta dall'Internazionale Novatrice Infinitesimale (o Inismo), fondata dallo stesso Bertozzi, e offrono per la prima volta delle traduzioni realizzate sulla base delle redazioni autografe di Rimbaud, rispettando anche «les changements et même les ratures dans la traduction»¹²². Negli stessi anni, si misurano con la traduzione della *Saison* anche Davide Rondoni (che pone in appendice anche una scelta di versi)¹²³, Cosimo Ortesta¹²⁴ e Alessandro Quattrone, che affianca alla *Saison* anche la sua versione delle *Illuminations*¹²⁵. Lo stesso Quattrone l'anno

¹¹³ Parronchi 1989.

¹¹⁴ Latino 1980.

¹¹⁵ Ortesta 1986a e Id. 1986b.

¹¹⁶ Viazzi 1976.

¹¹⁷ Bertozzi 1979.

¹¹⁸ Di Pilla 1981-82. I testi tradotti sono: *Sensation, Le châtement de Tartufe, À la musique, Venus Anadyomène, Le mal, Rages de Césars, Le dormeur du val, Au Cabaret-Vert, La maline, L'éclatante victoire de Sarrebruck, Le buffet, Ma bohème, Les assis, Tête de faune, Les douaniers, Oraison du soir, L'étoile a pleuré rose, Les chercheuses de poux, Jeune ménage, Qu'est-ce pour nous, mon cœur.*

¹¹⁹ D'Elia 1992.

¹²⁰ Larocchi 1990 e Id. 1992.

¹²¹ Bertozzi 1994 e Id. 1995.

¹²² Id. 2007, 95. Cfr. in proposito anche Giansante 2007, 85.

¹²³ Rondoni 1995. Una seconda edizione viene ristampata, con alcune varianti, nel 2012 (Id. 2012).

¹²⁴ Ortesta 1996.

¹²⁵ Quattrone 1996.

seguinte, nel '97, offre la traduzione delle prime opere in versi di Rimbaud¹²⁶, poi riproposta nel 2016 in un volume unitario che raccoglie versi e prose poetiche dell'autore francese¹²⁷.

Infine, i successivi anni Duemila si aprono con l'uscita dell'edizione delle opere in versi e in prosa di Rimbaud curata da Paola Ricciulli con la traduzione di Bianca Lamanna, accolta nella prestigiosa collana dei Diamanti della Salerno¹²⁸, e si chiudono con la pubblicazione presso Marsilio dell'edizione integrale dell'opera del poeta curata da Olivier Bivort, con la traduzione di Ornella Tajani¹²⁹. Al centro, si colloca l'*Omaggio a Rimbaud* del 2004 promosso da Marco Munaro per celebrare i 150 anni della nascita del poeta, che replica la fortunata iniziativa di Scheiwiller di cinquant'anni prima: il risultato è un «quaderno collettivo di traduzioni e di lettere al *Veggente*»¹³⁰, che raccoglie nella sua prima parte un significativo numero di testi tradotti da ciascuna opera (in italiano e in dialetto), e nella seconda una raccolta di testimonianze dei più importanti poeti e scrittori di area veneta, che indirizzano al poeta francese i propri versi o il racconto della propria formazione poetica, passata inevitabilmente attraverso la lettura delle sue opere. Ci viene così documentata la vitale persistenza della fortuna poetica di Rimbaud, che dopo più di un secolo continua a essere percepito, anche dalle nuove generazioni di poeti, come «un coetaneo, un fratello»¹³¹, che «ha *illuminato* sul senso e la direzione che doveva avere la poesia per essere all'altezza del nostro tempo; che era già il suo»¹³².

¹²⁶ Quattrone 1997.

¹²⁷ Id. 2016.

¹²⁸ Lamanna 2001.

¹²⁹ Bivort 2019. Del 2014 è invece la traduzione dei soli versi del poeta offerta da Bruno Arrighi. Da segnalare anche, del 2007, la traduzione del *Bateau ivre* di Fernando Bandini (Bandini 2007), che nel 1992 aveva già tradotto *Mémoire* (Id. 1992), con una versione poi confluita in Munaro 2004.

¹³⁰ Munaro 2004, 7.

¹³¹ Ivi, 99.

¹³² Ivi, 95.

La prima stagione poetica di Rimbaud: le traduzioni delle *Poésies*

1. Forme e stili di traduzione in diacronia: l'esempio di *Tête de faune*

Partiamo, per la nostra rassegna sulle forme e i modi della traduzione della poesia di Rimbaud in Italia, dalle versioni relative a *Tête de faune*, una delle liriche più celebri tra quelle appartenenti alla prima stagione poetica dell'autore francese, composta presumibilmente nell'inverno del 1870-71¹: abbiamo deciso di esaminarla per prima non solo in virtù della sua misura breve (tre quartine di *décasyllabes* a rima alternata), che agevola il confronto analitico tra le differenti soluzioni linguistico-stilistiche adottate dai traduttori², ma anche per la storia della sua precoce e fortunata ricezione. *Tête de faune* è infatti tra i componimenti di Rimbaud che vantano il numero maggiore di traduzioni nel nostro paese³ (insieme a *Voyelles* e *Le bateau ivre*⁴), ed è anche il primo a essere trasposto in italiano, già alla fine dell'Ottocento; costituisce di conseguenza un esempio particolarmente rappresentativo ai fini di una ricostruzione il più possibile esaustiva dell'evoluzione della prassi traduttoria italiana della poesia rimbaudiana.

La prima traduzione italiana del testo è opera del poeta ligure Roccatagliata Ceccardi, che, come si è accennato nelle pagine precedenti, la include, insieme alla traduzione delle *Chercheuses de poux*, nella sua raccolta di versi del 1895, *Il libro dei frammenti*: si tratta di una versione metrica, che riproduce fedelmente la forma dell'originale, non solo nella sua strutturazione strofica in quartine,

¹ Sulla datazione del componimento, cfr. Adam 1992, 1066.

² Cfr. in proposito le considerazioni di Mengaldo 1991b, 175.

³ Per un elenco completo delle traduzioni italiane della lirica rimandiamo alle schede bibliografiche del portale TRALYT (online all'indirizzo www.tralyt.org).

⁴ Sulle traduzioni italiane del *Bateau ivre*, cfr. Rasera 2012.

ma anche nella resa del *décasyllabe* con l'endecasillabo e della rima, che viene però restituita con uno schema variato (prima incrociato, poi alternato e infine di nuovo incrociato) rispetto a quello rigorosamente alternato del testo di Rimbaud. Di seguito i due testi, l'originale francese nella versione accolta dalle moderne edizioni critiche⁵, e la traduzione di Roccatagliata Ceccardi⁶:

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
 Dans la feuillée incertaine et fleurie
 De fleurs splendides où le baiser dort,
 Vif et crevant l'exquise broderie,

In un frascato – nido di verzura
 sparsa d'oro – fra' rami costellati
 d'enormi fiori, a bocche ampie foggiate,
 – vivo – einmezzo alla splendida pittura,

Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches
 Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
 Sa lèvres éclate en rires sous les branches.

un Fauno pazzo, spalanca il suo grosso
 occhio e morsa un fior co bianchidenti;
 il labbro come vin d'ottobre, rosso,
 scoppia in riso tra le rame virenti,

Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –
 Son rire tremble encore à chaque feuille
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
 Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

e – rapida faina – la risata
 s'effonde e squilla, garrula, pel fôlto:
 la quiete che il bosco tien raccolto
 par d'un volo di passere turbata.

La traduzione ceccardiana, pur fedele al dato metrico del testo originale, a una prima ricognizione pare caratterizzarsi per l'estrema libertà di trasposizione, che è del resto implicitamente ammessa dall'autore con il sottotitolo selezionato («Imitazione»), oltre che in qualche modo legittimata dalla scelta di non affiancare alla versione il testo francese e di includerla all'interno di una raccolta di versi originali propri, quasi a suggerire un'equiparazione della traduzione alla scrittura poetica in proprio dell'autore. Alcune di queste 'libertà' (anche se non tutte) si spiegano tuttavia col fatto che il poeta ligure si basa, per la sua traduzione, sul testo edito da Verlaine nella seconda edizione dei *Poètes maudits*, del 1888⁷, che riprende la versione della lirica pubblicata sulla «Vogue» due anni prima. La riportiamo di seguito (evidenziandone in corsivo le varianti):

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
 Dans la feuillée incertaine et fleurie
 D'*énormes fleurs* où l'*acre* baiser dort,

⁵ Le liriche di Rimbaud, salvo indicazioni, si citano dall'edizione delle opere di Bernard 1960 (che si rifà in larga misura a quelle di Lacoste 1939 e Mouquet, Renéville 1946). Nel caso specifico di *Tête de faune*, va segnalato che a partire da inizio Novecento, dopo il suo ritrovamento in un quaderno di Verlaine, viene adottato come testo di riferimento la copia eseguita dal poeta francese attorno al settembre del 1871, che si differenzia in diversi punti dalla versione pubblicata dallo stesso Verlaine su «La Vogue» nel giugno 1886: secondo la critica quest'ultima sarebbe stata ricostruita a memoria dal poeta, e ciò spiegherebbe la presenza di errori e imprecisioni (cfr. Bernard 1960, 387 e Adam 1992, 1065-66).

⁶ Roccatagliata Ceccardi 1895, 37 (poi in Zoboli 2003, 50).

⁷ Cfr. in proposito Zoboli 2003, 22.

Vif et devant l'exquise broderie,

Le Faune *affolé* montre ses *grands yeux*
Et mord *la fleur rouge avec* ses dents blanches.
Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
Sa lèvre éclate en rires *par* les branches.

Et quand il a fui – tel *un* écureuil –
Son rire *perle* encore à chaque feuille
Et l'on *croit* épeuré par un bouvreuil
Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

Anche la stessa erronea attribuzione della lirica a Verlaine va ricondotta al fatto che Roccatagliata Ceccardi legge i maggiori simbolisti francesi nelle versioni offerte dall'antologia verlainiana, che include il testo di *Tête de faune* non nella sezione riservata a Rimbaud, bensì in quella che il poeta francese dedica a sé stesso (sotto lo pseudonimo del «Pauvre Lélian»): in essa, Verlaine accenna infatti anche alla propria attività critica, riportando due liriche rimbaudiane (*Le cœur volé* e appunto *Tête de faune*), assenti nella prima edizione dell'opera, «in cui Lelian credeva d'aver trovato un simbolo per alcune fasi del proprio destino»⁸. Il posizionamento della lirica all'interno di tale sezione (e forse anche una lettura distratta della stessa, dato che la paternità delle due liriche è esplicitamente indicata dall'autore⁹) potrebbero quindi aver determinato l'errore attributivo.

Tra le libertà più evidenti della versione, non riconducibili alle varianti del testo di riferimento, vi sono la resa di «exquise broderie» con «splendida pitura» (probabilmente indotta anche dalla ricerca della rima con «verzura»); la riduzione dei due «grands yeux» del fauno a un solo «grosso occhio» spalancato¹⁰, quasi ad accentuarne espressionisticamente la natura temibile e mostruosa, di satiro «pazzo»; e l'accostamento finale di quest'ultimo non a uno scoiattolo, come nell'originale («tel un écureuil»), ma a una «rapida faina», con una scelta lessicale che oltre a sottolineare l'indole predatoria e animalesca del fauno (evidenziata anche dalla traduzione di «mord» non con «morde», ma con il più espressivo «morsica», di norma riferito ad animali¹¹), marca il parallelismo

⁸ Grange Fiori 1988, 151.

⁹ «Depuis, Pauvre Lélian a produit un petit livre de critique [...] à propos de quelques poètes méconnus. Ce libelle se nommait *Les Incompris*; on n'y lisait pas encore, entre autres choses, d'un nommé Arthur Rimbaud, ceci» (ivi, 150).

¹⁰ Non è tuttavia da escludere l'ipotesi di un'errata interpretazione del verso da parte del traduttore.

¹¹ Cfr. GDLI, s.v. *morsicare*, § 1: «afferrare con forza fra i denti, affondandoli una o più volte; mordere, azzannare (e per lo più è riferito ad animali, in part. feroci e nocivi, per indicare un atto diretto a offendere, a ferire, a dilaniare)».

tra i due esseri tramite la ripresa fonica della sillaba iniziale dei due termini¹². Ancora, il singolo «bouvreuil» del testo francese si trasforma nella traduzione in un più affollato «volo di passere» (anche con declinazione del sostantivo al femminile); e viene eliminata l'immagine del bacio sia nella prima, sia nell'ultima terzina, sostituita nel primo caso dal sintagma di sapore letterario «a bocche ampie foggiate», che di nuovo accentua espressionisticamente il carattere antropomorfo e minaccioso della natura rappresentata nel testo (qui riferito agli «enormi fiori»), mentre nel secondo «le Baiser d'or du Bois, qui se recueille», anticipato nel penultimo verso, diviene più semplicemente la «quiète che il bosco tien raccolto».

La versione di Roccatagliata Ceccardi si caratterizza inoltre per l'alta dose di letterarietà, che possiamo però considerare in larga parte fisiologica in un testo poetico di fine Ottocento: accanto alla presenza di alcuni tratti quasi inerziali, come la scrizione analitica delle preposizioni articolate («in mezzo a la splendida pittura»¹³) o viceversa quella sintetica di *pel*¹⁴ (in «s'effonde e squilla, garrula, *pel* fôlto»), o il largo ricorso all'apocope vocalica¹⁵ (in *fior, vin, tien, par*), si osserva la tendenziale adozione di un lessico ricercato e selezionato, di ascendenza lirica e tradizionale, a partire dall'opzione per il più raro «frascato» (< «*feuillée*», che la quasi totalità dei traduttori italiani rende invece con «fogliame»), che viene scelto anche per la sua consistenza fonica, in particolare per la combinazione iniziale di fricativa e vibrante, entrambe disseminate all'interno del testo; ma si noti anche la variante antica e letteraria «verzura»; la resa di «*par les branches*» con il sintagma «tra le rame virenti», di sapore dannunziano e con ripresa allitterante della vibrante; lo sdoppiamento dittologico del verbo francese «*perle*» in «s'effonde e squilla», con riferimento alla risata del fauno, definita nella traduzione italiana «garrula», con una forma di influenza pascoliana e dannunziana insieme¹⁶; e l'uso di «quiète» come trisillabo, con dieresi. Altro tratto riconducibile alla tradizione poetica nostrana è infine l'introduzione

¹² L'intero testo è del resto caratterizzato da una fitta trama allitterativa, che insiste, tra gli altri suoni, sulla ripetizione della fricativa labiodentale sorda, che il traduttore cerca di riprodurre nella sua versione.

¹³ Cfr. inoltre, nella traduzione ceccardiana delle *Chercheuses*, «*da le fragili dita*»; «*ne l'odorosa / quiete*»; «*Il vin de l'indolenza*». Ma il tratto è naturalmente rinvenibile anche nelle poesie coeve dell'autore, per es. in «*a l'ansia del desio*» (*Un po' di grigio*); «*il sonno de la morte*» (ivi); «*al cheto e limpido miraggio / de l'anima*» (*Romanza senza parole*).

¹⁴ Cfr. Serianni 2009, 149-51.

¹⁵ Cfr., nella traduzione *Le cercatrici di pidocchi*, oltre alle numerose forme verbali tronche (*sorgon, solcan, olezzan, rompon, fan, delirar, singhiozzar*), le varianti *vin, cuor, sospir, ognor, vegetal* (in rima con *assal*).

¹⁶ Sulla consistente presenza dell'influsso pascoliano e dannunziano nella raccolta del poeta ligure, cfr. Zoboli 2003, 21.

di tre inarcature, ciascuna collocata tra il primo e il secondo verso di ogni quartina, che si aggiungono all'unica già presente nel testo francese (tra il secondo e il terzo verso della prima strofa), secondo modalità appunto proprie della sintassi poetica italiana, caratterizzata, rispetto a quella francese, da una maggiore propensione alla movimentazione delle sue strutture in rapporto al metro.

Il precoce tentativo di traduzione poetica di Roccatagliata Ceccardi resta, tuttavia, per lungo tempo privo di seguito: la successiva trasposizione italiana del testo, apparsa circa un trentennio più tardi, è infatti costituita da una versione in «onesta prosa», del tutto «aderente alla sintassi dell'originale e stilisticamente inerziale»¹⁷, che viene proposta da Decio Cinti nel 1923, insieme alla traduzione dei poemi in prosa e di una scelta di liriche della prima maniera rimbaudiana. Ardengo Soffici infatti, nel suo saggio del 1911, come si è detto non traduce i componimenti in versi di Rimbaud, che vengono citati in lingua originale, mentre Ferrari si limita alla traduzione dei soli poemi in prosa, a riprova del fatto che le avanguardie non traducono (e se lo fanno, lo fanno in prosa), nella comune convinzione, propria di tale decennio, oltre che avvallata dal giudizio autorevole di Croce, dell'assoluta intraducibilità della poesia. Di seguito il testo di Cinti¹⁸, che pur proponendo una versione in prosa, qui come nelle altre traduzioni del volume, riproduce lo stacco strofico tra le quartine dell'originale, attraverso un'organizzazione del testo in tre paragrafi distinti, separati da uno spazio bianco:

Nel frascato, scrigno verde chiazzato d'oro, nel frascato
incerto e fiorito d'enormi fiori in cui dorme l'acre bacio, il
fauno vivace davanti a quel ricamo squisito,

fuori di sé, spalanca i grandi occhi, e morde il rosso
fiore coi denti bianchi. Bruno e sanguinante come un vino
vecchio, il suo labbro scoppia in risate attraverso i rami,

e quando egli è fuggito via come uno scoiattolo, il suo
ridere stilla ancora da ogni foglia, e sembra impaurito da un
fringuello il bacio d'oro del bosco che medita.

Nel complesso, la traduzione, che non verrà inclusa nella riedizione del volume del 1950 curata da Sergio Varini (che come si è detto esclude le versioni dei primi versi di Rimbaud), si rivela strettamente fedele alla lettera del testo originale, tanto da configurarsi quasi come una versione di servizio, priva di ogni velleità di reale confronto stilistico con l'originale: le uniche lievi libertà che il traduttore si concede sono l'inserimento del dimostrativo all'interno del sintag-

¹⁷ Benzoni 2018, 139, che si riferisce alla traduzione di Cinti delle *Fleurs du mal*, con parole però applicabili anche alla sua traduzione dell'opera di Rimbaud.

¹⁸ Cinti 1923, 27.

ma «*quel ricamo squisito*», che sostituisce la presenza del semplice determinativo del testo francese; la rinuncia al possessivo «ses», forse ritenuto pleonastico da Cinti, limitandosi a rimarcare l'ovvia appartenenza al fauno dei «*grands yeux*»; e l'anticipazione dell'aggettivo di colore al relativo sostantivo in «*morde il rosso fiore*», con conseguente formazione di una struttura chiasmica nella disposizione degli elementi rispetto alla successiva sequenza «*coi denti bianchi*», che varia la costruzione parallelistica dell'originale (una soluzione stilistica per cui operanno moltissimi dei successivi traduttori del testo, secondo modalità proprie della nostra tradizione poetica, che agli schemi anaforici e parallelistici tende a preferire forme di simmetria più mosse e dinamiche¹⁹).

Nonostante il carattere pressoché inerziale di questa e delle altre versioni di Cinti, le sue edizioni dei maggiori simbolisti francesi godono di una discreta fortuna tra i lettori contemporanei e vent'anni più tardi saranno ancora prese a modello da Vittorio Lori, che nel 1945 offre la sua traduzione in prosa, oltre che della *Saison* e di alcune delle *Illuminations*, di un discreto numero di liriche della prima stagione poetica di Rimbaud. Ed è soprattutto nelle traduzioni di queste ultime che Lori riprende ampiamente le scelte di Cinti, offrendo delle versioni che in molti casi rappresentano dei veri e propri calchi di quelle del predecessore²⁰: è il caso appunto anche di *Testa di fauno*, di cui si riporta di seguito il testo²¹, che si discosta in un ridottissimo numero di casi (evidenziati in corsivo) dalla versione di Cinti, per altro tutti riconducibili alla differente versione assunta come testo base per la traduzione. A differenza di Cinti, che traduce ancora dalla versione della lirica pubblicata sulla «Vogue» a fine Ottocento, negli anni Quaranta Lori può infatti ormai disporre dell'edizione critica delle poesie di Rimbaud curata dal de Lacoste nel 1939, che stabilisce come testo di riferimento la copia eseguita da Verlaine nel 1871.

Nel frascato, scigno verde chiazzato d'oro, nel
frascato incerto e fiorito d'enormi fiori in cui dorme
l'acre bacio, *un fauno*, vivace, *squarciando* quel ricamo
squisito,

come fuori di sè spalanca i grandi occhi, e morde
i rossi fiori coi *candidi* denti. Bruno e sanguinante
come un vino vecchio, il suo labbro scoppia in risate
attraverso i rami,

e quando egli è fuggito via come uno scoiattolo,
il suo ridere *tremola* ancora da ogni foglia, e *si vede*
impaurito da un fringuello il bacio d'oro del Bosco che
medita.

¹⁹ Cfr. in proposito le osservazioni di Mengaldo 1987, 330-31.

²⁰ Sulle possibili ragioni di tale ripresa, cfr. quanto osservato a p. 24 e specialmente nella n. 46.

²¹ Lori 1945, 30.

L'opzione di Lori per una trasposizione in prosa dei versi di Rimbaud risulta tuttavia a tale altezza cronologica del tutto isolata, in controtendenza rispetto alle scelte operate dagli altri traduttori tra la metà degli anni Trenta e la metà dei Quaranta, quando cominciano a comparire i primi tentativi di traduzione poetica, rigorosamente in metrica: è infatti il decennio che vede l'avvio della nuova stagione culturale dell'ermetismo, caratterizzata da una vigorosa ripresa d'interesse per le lettere straniere, in particolare per la poesia, e da un considerevole impegno dei suoi principali esponenti nell'attività di traduzione²², che considerano non come semplice esercizio stilistico o mero strumento di mediazione culturale, bensì parte integrante della loro ricerca e scrittura poetica, forma di dialogo e scambio fruttuoso con gli autori tradotti²³, di cui assimilano temi, immagini e codici formali. Escono le prime versioni d'autore da Rimbaud, tra gli autori più tradotti dagli ermetici, i cui sforzi traduttori si concentrano quasi esclusivamente sui versi della prima fanciullezza del poeta francese: per quanto riguarda *Tête de faune*, negli anni Quaranta la lirica conta, oltre a due versioni in versi liberi, ad opera di Mario Tassoni²⁴ e Claudio Sabatini²⁵ (di cui non ci occuperemo, in quanto estranee a tale stagione), due traduzioni poetiche che possiamo considerare esemplari della pratica del tradurre ermetico. Si tratta della versione di Beniamino Dal Fabbro (traduttore di mestiere che aveva già offerto in rivista la traduzione di altre due liriche di Rimbaud²⁶), che la pubblica all'interno della sua raccolta di traduzioni del 1944; e di quella di Mario Luzi, realizzata per l'antologia di letteratura straniera curata da Bo, Landolfi e Traverso nel 1946, e poi riproposta in forma identica nella sua raccolta di traduzioni dal francese del 1980, e, con qualche variante, ancora in quella del 1983²⁷:

Dentro lo scrigno verde a macchie d'oro
del fogliame indeciso e di sgargianti
corolle sparso dove il Bacio posa,
squarciando tal vago ricamo un vivo

e intimorito Fauno occhiaggia e morde
a denti bianchi nei purpurei fiori;

Nel fogliame, crin verde a chiazze d'oro,
dentro il fogliame incerto, sotto il ramo
di fiori accesi in cui il bacio ha ristoro,
vivo, fendendo il fragile ricamo

un fauno mostra i due occhi atterrito;
morde coi denti bianchi i rossi fiori:

²² Cfr. quanto già detto alle pp. 21-24.

²³ Cfr. in proposito Miliucci 2018, 432-34. Ma si veda anche quanto scritto da Fortini 1977, 105-106 nella sezione riservata ai poeti-traduttori di area ermetica della sua antologia critica sulla poesia novecentesca, in cui sottolinea come la traduzione abbia rappresentato per essi un luogo di sperimentazione e di esperienza stilistica di valore eccezionale.

²⁴ Tassoni 1946, 3.

²⁵ Sabatini 1946, 14.

²⁶ Dal Fabbro 1940 e Id. 1943.

²⁷ Luzi 1980 e Id. 1983, 41, che si distinguono dall'antologia del 1946 per la presenza del testo originale a fronte, affiancato alla traduzione. Un primo confronto tra le versioni di Dal Fabbro e di Luzi è stato condotto da Manigrasso 2013, 51-57, di cui sono state qui riprese alcune osservazioni.

sanguigna e bruna come un vecchio vino
la bocca in risa rompe sotto i rami.

E quando sparve simile a una lepre
e il riso tra le foglie ancor ne trema,
il Bacio d'oro vedi che per tema
d'un fringuello nel bosco si raccoglie²⁸.

cotto e sanguigno come un vino arditto
il labbro scoppia in risa tra i frescori.

Quando è fuggito come uno scoiattolo,
quel riso trema ancora nelle foglie
e là, impaurito da un fringuello, il timido
Bacio d'oro del Bosco si raccoglie²⁹.

Dal punto di vista metrico, in entrambe le versioni si osserva la resa del *décasyllabe* con l'endecasillabo, in conformità con i principi teorici dell'ermetismo, che promuove il recupero degli strumenti metrico-formali della tradizione lirica nostrana, specialmente nell'ambito di quell'operazione di accoglimento e assimilazione alla cultura d'arrivo dei testi lirici stranieri che è per gli ermetici la traduzione, e che risulta per essi possibile solo se condotta in versi³⁰: lo stesso Dal Fabbro, autore di quei paragrafi *Sul tradurre* (pubblicati sulla rivista «Campo di Marte» nel 1939 e poi riproposti in appendice all'antologia del traduttore del 1944) che rappresentano una sorta di 'manifesto' della poetica della traduzione ermetica³¹, dichiara la piena fiducia nella traducibilità della poesia, negandone però risolutamente ogni possibilità di resa in prosa («Traduzioni in prosa di poesie, non esistono»³²) e segnando così un netto distacco rispetto ai decenni precedenti, in cui abbiamo visto non essere infrequente la trasposizione in prosa di testi lirici, Rimbaud incluso. A differenza di Dal Fabbro, che si limita a riprodurre la misura versale e l'organizzazione strofica dell'originale francese, in maniera del tutto coerente a quanto sostenuto in sede teorica (dove si condanna ogni pretesa di esatto calco dei moduli metrici di una lingua altra, a cui è invece

²⁸ Dal Fabbro 1944, 36.

²⁹ Bo, Landolfi, Traverso 1946, 398. Entrambe le versioni si basano sulla copia della lirica eseguita da Verlaine, assunta come testo base dalle più recenti edizioni dell'opera poetica di Rimbaud, a partire come si è detto da Lacoste 1939.

³⁰ Cfr., fra gli altri, Macrì 1989, 243, che sottolinea che la «traduzione o è poetica (intenzionale) o non è».

³¹ Così dichiara Dal Fabbro 1944, 167-68 nelle note poste in appendice al volume: «Questi paragrafi, alla fine d'un libro temerario, da considerarsi come un'approfondita lettura di poeti svoltasi tra il 1932 e il 1944, non propongono nessuna ragione a suo favore: non sono che una poetica del tradurre scoperta via via, contemporaneamente al lavoro, piuttosto che applicata a esso». Ancora, nell'introduzione alla seconda edizione, sottolinea come tali paragrafi «partendo dal concetto classico di "imitazione", caro a Leopardi, [...] svolgevano una teoria della traduzione in versi quale opera autonoma del poeta-traduttore, parafrasi e trascrizione del testo, bastante a se stessa, operazione non linguistica ma di linguaggio, creazione riflessa ma non necessariamente in sott'ordine al testo primitivo» (Id. 1966, 14). Sulle posizioni teoriche di Dal Fabbro in merito alle traduzioni di poesia, cfr. inoltre Luzzi 2011, 145-50 e Manigrasso 2013, 49-50.

³² Dal Fabbro 1944, 155. A differenza di quest'ultimo, Luzi non affianca alle sue prove di traduzione una vera e propria riflessione teorica sul problema della traduzione di poesia, come era invece «di rito negli anni tra il trenta e il quaranta», in quanto considera la traduzione un «oggetto eminentemente empirico» (Luzi 1983, v-vi). Alcune considerazioni si ritrovano comunque in Id. 1974, 61-62 e Id. 1989, 145-49.

opportuno «alludere con discrezione, sempre guidati da un'intima e propria legge di ritmo»³³), Luzi ne riprende anche lo schema rimico alternato, con la sola eccezione della coppia sdrucchiola *scoiattolo : timido* dell'ultima quartina (che nella tradizione poetica italiana è del resto convenzionalmente equiparata alla rima, secondo modalità rilanciate nel corso del Novecento soprattutto da Montale³⁴). La traduzione del poeta fiorentino, che è per altro l'unica da esso tentata (o quanto meno pubblicata) da Rimbaud, sebbene la centralità e la decisiva influenza della sua produzione sugli sviluppi della poesia del Novecento siano state a più riprese evidenziate dallo stesso Luzi³⁵, si distingue da quella di Dal Fabbro anche per la maggiore attenzione riservata alla riproduzione del profilo musicale del testo originale³⁶: a tale proposito si osservi la traduzione 'fonica' del francese «*écrin*» con «*crin*», che è anche forma aulica e letteraria, che risponde a quella tendenza alla liricizzazione e all'innalzamento di registro propria di molte versioni luziane³⁷, e soprattutto la ripresa della trama allitterativa

³³ Luzi 1989, 151. Il pensiero è condiviso anche da Anceschi, Porzio 1945, 14, che riflettendo sulle forme e i modi della traduzione propri della stagione ermetica, biasimano l'«ambizione sbagliata» di taluni traduttori «di "resa fotografica" che sforza la lingua, e testimonia solo di una astratta scienza filologica».

³⁴ Cfr. Mengaldo 1987, 328, che ne rileva l'impiego anche nelle traduzioni di Solmi. Cfr. inoltre Organte 2012, 249-53, che sottolinea come Luzi traduttore tenda a preferire alla riproduzione fedele e integrale degli schemi rimici originali una loro più libera allusione, attraverso il ricorso a procedimenti fonici compensativi come assonanze, consonanze e appunto uscite sdrucchiole, e come la riproduzione quasi perfetta dei rimemi nella sua versione di *Tête de faune* rappresenti di fatto un'eccezione pressoché isolata.

³⁵ Cfr. il già citato saggio intitolato *Nel cuore dell'orfanità* (Luzi 1992), posto in apertura dell'edizione italiana del volume della Pléiade delle opere di Rimbaud, che traccia una ricostruzione sintetica delle vicende relative alla ricezione italiana del poeta francese nel corso del Novecento, ritenuto da Luzi un «esplicito riferimento onnipresente». Ma Rimbaud era già stato incluso da Luzi tra i maestri del Simbolismo europeo nella sua antologia di poesia francese pubblicata da Garzanti nel 1959 (Luzi 1959, 113-19), che ospita liriche tradotte da alcuni dei maggiori esponenti della stagione ermetica, tra cui Leone Traverso, Poggioli, Valeri, Macrì, Parronchi, Pagano e Baldi. D'altra parte il fatto che Luzi abbia offerto una sola traduzione da Rimbaud non deve sorprendere troppo, se si considera che la sua personale antologia di traduzioni dal francese conta nel complesso appena una trentina di versioni, che abbracciano un ampio arco temporale, dal Cinquecento di Ronsard al Novecento di Supervielle, Michaux e Frénaud: si tratta quindi di una raccolta che, come esplicitato dallo stesso autore nella premessa al volume, non rappresenta per nulla il suo «libro ideale della poesia francese, ma semplicemente il grafico di certi punti di accensione spontanea o provocata», indotta da quelle pagine «che in qualche modo *lo* hanno irretito e costretto al gioco» (Luzi 1983, VIII). Per una panoramica su Luzi traduttore dal francese, cfr. Organte 2012, 243-93 e Zanon 2017, 7-23.

³⁶ Sulla particolare attenzione riservata da Luzi alla riproduzione degli aspetti musicali delle liriche tradotte, specialmente di quelle ascrivibili alla tradizione simbolista, cfr. Manigrasso 2013, 157-58.

³⁷ Cfr. in proposito le osservazioni di Mengaldo 1991b, 192 e Organte 2012, 268-72. La forma viene tuttavia sostituita nella riedizione del testo contenuta in Luzi 1983, 41, forse perché ritenuta eccessivamente marcata in direzione letteraria, e quindi corretta con il traduttore letterale «scigno». La correzione comporta inoltre la parziale riscrittura del primo distico, con la rinuncia alla replicazione anaforica della voce «fogliame» ad attacco di verso (che riproduce

della lirica francese, caratterizzata dalla disseminazione fonica della fricativa labiodentale sorda a rendere il frusciare della vegetazione attraversata dal fauno, la cui presenza viene addirittura amplificata nella traduzione di Luzi. Il suono viene infatti riverberato non solo nei corrispettivi traduttori italiani dei termini francesi interessati dal fenomeno (nell'ordine *fogliame, fiori, fauno*, di nuovo *fiori, fuggito e foglie*³⁸), ma anche nella sequenza «fendendo il fragile ricamo», con iterazione anche della vibrante (e con conseguente scarto lessicale nella resa semanticamente impropria di «exquise» con «fragile»); nel sintagma «tra i frescori», con opzione per una variante letteraria più ricercata³⁹, forse motivata anche da esigenze di rima, che traduce il più neutro «sous les branches» del testo francese, di nuovo con allitterazione della labiodentale combinata con quella di altri suoni, qui costituiti dalla vibrante e dalla sibilante («il labbro scoppia in risa tra i frescori»); e ancora nella traduzione di «bouvreuril» con «fringuello», che pur rappresentando la soluzione traduttiva prediletta dalla maggior parte delle versioni italiane della lirica, sia per la presenza del nesso consonantico iniziale *fr-*, sia per la relativa familiarità del termine nella lingua poetica tradizionale, non costituisce però il traduttore più corretto della voce francese⁴⁰, che è invece da identificare con la forma «ciuffolotto» (per lo più evitata dai traduttori in quanto quasi del tutto priva di attestazioni nella tradizione letteraria nostrana⁴¹). Decisamente più sfumata la ripresa della dimensione fonica del testo originale attuata da Dal Fabbro, che come si è detto non ne riproduce lo schema rimico alternato (e addirittura rinuncia anche alla rima inerziale *foglie : raccoglie* dell'ultima quartina, facendo retrocedere il sintagma all'interno del verso⁴²) e attenua il peso dell'allitterazione, circoscritta all'itera-

quella dell'originale «Dans la feuillée [...] / Dans la feuillée»), compensata però dall'inserzione dell'avverbio locativo «là» in apertura di entrambi i versi del distico, che concorre per altro anche al conferimento di un tono più colloquiale al dettato: «Nel fogliame, crin verde a chiazze d'oro, / dentro il fogliame incerto [...]» > «Là nello scrigno verde a chiazze d'oro, / là nel fogliame incerto [...]».

³⁸ L'unica forma con fricativa iniziale a non essere riprodotta è l'aggettivo *fleurie* del v. 2, sostituito dal sintagma «sotto il ramo», per esigenze rimiche (: *ricamo*) e prosodiche (come rilevato da Organte 2012, 281). Sempre per necessità rimiche, Luzi rinuncia anche alla sequenza allitterante «ainsi qu'un vin vieux», tradotta con «come un vino arditto» (: *atterrito*), con una scelta aggettivale (nel significato di 'rosso vivo fiammante'), che tuttavia contribuisce all'«intensificazione espressionistica della componente coloristica» del testo, cui concorre anche la resa di «fleurs splendides» con «fiori accesi» (ivi, 269).

³⁹ Cfr. GDLI s.v. *frescore*, che per il Novecento riporta un'attestazione isolata nelle poesie di Govoni.

⁴⁰ Questa, infatti, la definizione del TLFi: «Passereau à gros bec noir et court, au plumage gris et noir, rouge sous le ventre, que l'on apprivoise facilement et que l'on peut dresser à siffler et même à parler».

⁴¹ La voce è significativamente assente in tutte e cinque le impressioni del *Vocabolario della Crusca* e registrata dal TB solo come termine specialistico della zoologia. Il GDLI (s.v.) riporta una sola attestazione letteraria, dai *Poemi italici* di Pascoli.

⁴² La conseguenza, forse involontaria, è la formazione di una rima paronomastica a contatto

zione della vibrante ai vv. 8 («la bocca in risa rompe sotto i rami») e 10 («e il riso tra le foglie ancor ne trema»). Ciò che maggiormente accomuna le due traduzioni è piuttosto l'adozione di un registro stilistico di impostazione elevata e letteraria, che è del resto consueta nelle versioni ascrivibili alla stagione ermetica⁴³, in cui la critica ha riconosciuto la presenza di un «abito stilistico uniforme», di un codice formale unificante in larga parte appunto riconducibile alla koinè poetica italiana⁴⁴ (efficacemente sintetizzato da Fortini nell'immagine dell'«aria di famiglia» che si respirerebbe in molte di tali traduzioni⁴⁵), che risulterebbe evidente soprattutto a livello lessicale: oltre alla forma apocopata *crin* rilevata in apertura della versione di Luzi, di cui si è già detto, tra le singole tessere lessicali che contribuiscono ad aumentare il tasso di letterarietà delle due traduzioni, che risulta comunque decisamente più marcato in quella del bellunese⁴⁶, possiamo citare la traduzione di «dort» rispettivamente con «posa» (Dal Fabbro) e «ha ristoro» (Luzi), varianti più ricercate rispetto alla soluzione letterale «dorme» adottata dai precedenti traduttori in prosa; la resa, nella versione di Dal Fabbro, dell'aggettivo «exquise» con il leopardiano «vago», nel significato di 'squisito, grazioso', e di «fleurs rouges» con «purpurei fiori», per altro con anteposizione dell'aggettivo cromatico al relativo sostantivo e conseguente formazione di un'elegante struttura chiastica che suddivide equamente lo spazio versale grazie all'anticipazione al verso precedente, in posizione di innesco, del verbo⁴⁷ («e morde / a DENTI bianchi nei purpurei FIORI»); la sopraccitata tradu-

(*trema* : *tema*).

⁴³ Sulla letterarietà di tali versioni, cfr. Fortini 2011, 81-84, e specialmente Mengaldo 1987, 345 sulla tendenza non solo di Solmi, ma anche di altri poeti-traduttori del tempo «a rispondere a termini più 'neutri' degli originali con elementi non solo più marcati, ma che appartengono spesso e inequivocabilmente alla tradizione del moderno come s'è costituita in Italia, e soprattutto alla tradizione 'montaliana'». E ancora: «Quale che sia la precisa colorazione del fatto (aulicismo, lessico più risentito, lessico con una sua precisa intertestualità letteraria), noi cogliamo qui qualcosa che, al di là del caso individuale che pur rende il fenomeno particolarmente istruttivo, mi pare tipico del tradurre poetico in generale».

⁴⁴ Mengaldo 1975a, 133-34, che sottolinea che l'adozione di una tale koinè linguistica e stilistica condivisa avrebbe «condizionato fortemente i traduttori anche dopo il declino della "scuola"», almeno fino alla fine degli anni Cinquanta. Tale aspetto è del resto riconosciuto anche dagli stessi protagonisti del movimento, che ricordano come in quegli anni si traducesse con la lingua dei poeti coetanei, che a loro volta avevano assimilato i modelli stranieri attraverso le versioni dei poeti traduttori (cfr. Macrì 1989, 245-47).

⁴⁵ Fortini 1955, 6-7, che parla inoltre, per le traduzioni del periodo, della formazione di «un linguaggio di sostenuto decoro, la cui ambizione maggiore era l'atemporalità; linguaggio centripeto e astratto dal quale erano stati depennati sia i troppi gravi arcaismi della tradizione e di D'Annunzio sia gli elementi 'veristici' della bucolica pascoliana e della secessione crepuscolare».

⁴⁶ Sulla spiccata letterarietà linguistico-stilistica delle traduzioni di Dal Fabbro, cfr. Luzzi 2011, 151-54 e Manigrasso 2013, 67-68. L'adozione di un lessico eletto e prezioso è del resto propria anche di Dal Fabbro poeta in proprio, come evidenziato da Zucco 2011b, 87-90.

⁴⁷ Anteposizione dell'aggettivo di colore e formazione di una struttura chiastica si osserva in realtà anche nella traduzione di Luzi, in cui si legge: «morde coi denti bianchi i rossi fiori».

zione luziana del sintagma «*sous les branches*» con «tra i frescori»; la perifrasi di sapore letterario e poetico «in risa rompe», adottata da Dal Fabbro, di nuovo con sommovimento dell'ordine naturale delle parole, con una scelta che marca la maggiore propensione del bellunese all'uso di materiale linguistico tradizionale, quando non addirittura arcaizzante, rispetto a Luzi (che qui opta infatti per la più usuale «scoppiare in risa»), evidente anche nell'opzione per la forma verbale «sparve», con uso solenne del passato remoto in sostituzione del passato prossimo dell'originale («il a fui») e della maggior parte dei traduttori, e nella traduzione dell'aggettivo «*épeuré*» con l'aulico «tema», che il poeta fiorentino rende invece con il più neutro e letterale «impaurito». La letterarietà delle due versioni emerge inoltre nel largo ricorso all'apocope (in *crin*, *tal*, *ancor*) e a fenomeni di inversione di stampo classicheggiante, di nuovo più frequenti in Dal Fabbro (che del resto vi ricorre abbondantemente anche nella scrittura di versi propri⁴⁸), spesso combinati con la figura del chiasmo (come in «del FOGLIAME indeciso e di sgargianti / COROLLE», con disposizione in inarcatura del fenomeno e «sineddoche preziosa» di «corolle» per «fleurs»⁴⁹), e nell'uso diffuso dell'inarcatura⁵⁰ secondo modalità proprie della koinè lirica italiana, soprattutto da parte del poeta bellunese: a differenza di Luzi, che si limita a riprodurre la sola inarcatura presente nel testo originale, tra i vv. 2-3 («[...] sotto il ramo / di fiori accesi in cui il bacio ha ristoro»), e a introdurne una di più forte intensità nell'ultimo distico («[...] il timido / Bacio d'oro del Bosco si raccoglie»), probabilmente col fine di esporre in punta di verso l'uscita sdrucchiola necessaria al mantenimento dello schema rimico alternato, Dal Fabbro realizza una versione fortemente inarcata, che vede l'inserzione del fenomeno quasi ad ogni verso e addirittura a cavallo tra le prime due quartine, con frattura rilevata tra due membri di una coppia aggettivale («[...] un vivo // e intemorito Fauno occhieggia e morde»). Tale aspetto si combina inoltre con l'adozione di una sintassi di respiro ampio e disteso, di chiara ascendenza leopardiana, comune a molte delle versioni di Dal Fabbro (e particolarmente evidente soprattutto nella sua traduzione del *Bateau ivre*⁵¹), a cui Luzi si contrappone invece con l'opzione per una costruzione periodale più 'slegata', realizzata anche attraverso la soppressione in due casi della congiunzione *e* in attacco di verso⁵² («*Et mord les fleurs rouges de ses dents*

⁴⁸ Cfr. Zucco 2011b, 94-95.

⁴⁹ Manigrasso 2013, 56.

⁵⁰ L'inserzione *ex novo* di inarcature non attestate negli originali rappresenta del resto un tratto comune a molte delle traduzioni coeve, che mira a 'calare' i testi tradotti nell'alveo della tradizione poetica italiana: come osserva Mengaldo 2007a, 93-94, l'ampia presenza del fenomeno in tali versioni va quindi interpretata come «un fatto di grammatica poetica prima ancora che stilistica».

⁵¹ Su cui cfr. Manigrasso 2013, 63-68.

⁵² Sulla tendenza luziana a eliminare congiunzioni coordinanti, articoli e possessivi nelle sue traduzioni col fine di evidenziare le simmetrie sintattiche, cfr. Organte 2012, 260-61.

blanches» > «morde coi denti bianchi i rossi fiori»; «*Et quand il a fui – tel qu'un écureuil*» > «Quando è fuggito come uno scoiattolo») e la conseguente giustapposizione asindetica delle diverse frasi coordinate.

Nel corso dei successivi anni Cinquanta si assiste a un ulteriore incremento delle traduzioni di Rimbaud nel nostro paese, la maggior parte delle quali offerte all'interno di antologie tematiche dedicate alla poesia francese del secondo Ottocento⁵³, che si succedono numerose quali ultimi risultati d'autore dell'intensa stagione traduttoria, ormai conclusa, promossa dai poeti ermetici, o viceversa come primi tentativi di risposta all'esigenza di divulgazione della letteratura d'oltralpe sempre più viva nel pubblico italiano dopo la fine della guerra, che richiede scelte di testi più ampie (quando non addirittura integrali dell'opera dei singoli autori), e traduzioni stilisticamente meno elaborate, più letterali e 'di servizio'⁵⁴. La prima produzione lirica del poeta di Charleville continua comunque a essere al centro dell'interesse dei traduttori anche in tale decennio, in cui si contano ben cinque versioni di *Tête de faune*: da una parte le versioni poetiche, in metrica regolare, di Vincenzo Errante, Vittorio Pagano e Diego Valeri, tra gli ultimi esponenti di un capitolo della storia della traduzione poetica giunto ormai al tramonto⁵⁵, accomunati dalla fiducia nella traducibilità della poesia e soprattutto dal rigoroso rispetto della costruzione metrica degli originali, che considerano una necessità ineludibile⁵⁶ (variamente giustificata in premesse, prefazioni e altri paratesti in cui riflettano sulla pratica del tradurre); e dall'altra le traduzioni in versi liberi, quasi prosastiche⁵⁷, di Gianni Nicoletti e Clemente Fusero, prive di intenti letterari e decisamente più fedeli alla lettera del testo originale, che rispondono alla finalità primariamente divulgativa delle loro antologie. Per quanto riguarda la versione di Errante, raccolta insieme alle sue

⁵³ Per una visione d'insieme delle antologie di poesia straniera pubblicate nel nostro paese nel corso degli anni Cinquanta, cfr. Spignoli 2011, 93-96 e Manigrasso 2013, 35-37.

⁵⁴ Cfr. in proposito la periodizzazione delle stagioni traduttorie italiane operata da Fortini 2011, 72-73, che sottolinea come il periodo compreso tra il 1945 e il 1970 veda il prevalere di «traduzioni di servizio con una forte accentuazione della loro funzione informativo-didascalica», e ancora Id. 1977, 106, in cui si nota come nel dopoguerra «la ripresa, editorialmente molto ricca, delle traduzioni di poesia dette la prevalenza a "versioni di servizio", letterali o riga-a-verso; e quasi solo gli autori che avevano operato nella stagione precedente continuano il loro rapporto "assoluto" col testo originale».

⁵⁵ Va tuttavia ricordato come, a differenza di Errante e Pagano, più direttamente riconducibili alla temperie ermetica, Diego Valeri assuma una posizione più defilata nel panorama culturale di inizio Novecento: il poeta veneto resta infatti estraneo ad affiliazioni di scuole e correnti poetiche (cfr. Galaverni 2007, 15-43).

⁵⁶ Cfr., oltre alle specifiche dichiarazioni degli autori in questione, di cui si dirà, Macri 1989, 245, che riconosce come la versione metrica, con «ritmi conformi in generale alla tradizione italiana con gli effetti metrici e linguistici derivati dalle lingue degli originali», fu uno dei 'miti' della sua generazione.

⁵⁷ Cfr. in proposito il giudizio di Petralia 1960, 50 e Ricciulli 1976, 122-23

traduzioni di altre dieci liriche di Rimbaud (oltre che di altri autori del secondo Ottocento) nell'antologia sansoniana del 1953 *Parnassiani e simbolisti francesi*, la scelta di optare per una resa fedele della dimensione metrica dell'originale viene così argomentata nella *Prefazione* alla raccolta, in cui l'autore si dichiara

un traduttore tenacemente avvinto a quello stesso culto della Forma, nonché a quella stessa fede nella Tecnica come nel più potente e indispensabile mezzo sensibile, e quindi estetico, per incorporare nell'attuata poesia, all'esterno, un interiore *raptus* patetico e fantastico⁵⁸;

un traduttore convinto non solo della «possibilità del tradurre in versi», ma anche della «necessità del tradurre in poesia la poesia»⁵⁹, che nelle sue versioni ha tentato di attenersi il più possibile

alla disciplina del rispetto verso le sue «forme» e verso le sue «tecniche» originali. Nella cercata simigliante imitazione dei metri e delle partiture strofiche, quando fu appena possibile: e fu quasi sempre, anche non senza un laborioso impegno, possibile. Nelle peculiarità del lessico e della sintassi poetica. Perfino nella quasi costante fedeltà ai sistemi delle rime terminali e interne, ai richiami di cadenze su cadenze, alle assonanze e alle allitterazioni, alle chiavi musicali delle modulazioni melodiche⁶⁰.

A differenza di Pagano e Valeri, che traducono il testo rimbaudiano da poeti (sebbene il secondo sia, come noto, anche, critico e docente universitario), la prospettiva di Errante, filologo, critico e germanista, traduttore specialmente dal tedesco (anche se non solo⁶¹), è inoltre quella di un traduttore-critico, che, come dichiarato in sede teorica, opera la trasposizione di un testo poetico da una lingua a un'altra attraverso «l'intuizione critica, prima, e attraverso la mimèsi poetica, poi»⁶². Il primato della componente critica e interpretativa dell'atto tra-

⁵⁸ Errante 1953, xxxvi.

⁵⁹ Ivi, xxxviii.

⁶⁰ Ivi, xxxvi.

⁶¹ Per un profilo complessivo dell'opera di Errante traduttore, cfr. i contributi nel volume curato da Cercignani, Mariano 1993. Per un quadro degli autori francesi tradotti, cfr. Kanceff 1993, 33-43.

⁶² Errante 1953, xxxvii. Cfr. anche le considerazioni contenute nella presentazione all'antologia *Orfeo*: «Perché tradurre in poesia – lo ribadiamo – è sempre anche opera di critica in atto. E solo attraverso questa lenta paziente accuratissima – gioiosa e torturante – preparazione, può nel traduttore agguerrirsi il severo controllo, per l'appunto critico, indispensabile a guidare poi l'estro poetico individuo al duro travaglio tecnico di mimèsi estetica, in cui si risolve il suo impegno di riprodurre quel complesso di caratteri penetrati e assimilati, per entro la mutata atmosfera poetica di un diverso idioma» (Errante, Mariano 1949, xviii). La riflessione teorica condotta dal critico sul tema della traduzione d'arte, considerata come fine ultimo dello studio critico di un autore, è sintetizzata nella breve scheda dedicata ad Errante da Albanese, Nasi 2015, 157-58: il volume raccoglie alcuni dei più significativi contributi sulla traduzione letteraria apparsi in Italia tra il 1900 e il 1975, tra cui un breve intervento di Errante dal titolo «Del tradurre poetico», pubblicato nel 1949 nella rivista «Il Ponte», nella forma della recensione ad alcune traduzioni shakespeariane di Quasimodo.

duttivo, insieme al principio della fedeltà imprescindibile alla forma metrica dei testi tradotti, comporta tuttavia di frequente, nelle versioni del traduttore, un allontanamento, più o meno marcato a seconda dei casi, dal dato semantico della lirica originale, come appunto avviene anche nella versione di *Tête de faune*, di cui riportiamo di seguito il testo⁶³ (accolto nel volume senza l'originale a fronte, come risulta del resto usuale nelle antologie di traduzioni del periodo):

D'entro il frascame, scrigno verde macchiato d'àcini
d'oro (penombra vaga, tutta fiorita, a sciami,
di fulgide corolle, in cui dormono i baci),
fendendo, brusco, il folto dei preziosi ricami,

un Fauno disviato, con ambo gli occhi, ammicca:
e morde i fiori rossi, con i candidi denti.
Di bruno sangue infusa, come di mosto, spicca,
la bocca: e in risa esplose, tra i rami sonnolenti.

E allor ch'egli è fuggito, con un sol guizzo, bello,
quel suo gran riso trema, sospeso a fiori e a foglie.
E si scorge, atterrito dal trillo di un fringuello,
il Bacio d'òr del Bosco, che tutto si raccoglie.

Il primo dato da rilevare è il fatto che l'opzione per il doppio settenario, costantemente impiegato da Errante nella resa dell'*alexandrin*, viene qui estesa anche alla trasposizione del *décasyllabe*, con una scelta inedita per i traduttori della lirica rimbaudiana⁶⁴, dettata forse dalla volontà di conformare tutte le traduzioni proposte all'interno della raccolta alla stessa misura versale, o più probabilmente in ragione della maggiore estensione del verso composto, che permette un più disteso dispiegarsi dei contenuti dei singoli versi, altrimenti costretti nello spazio più ridotto dell'endecasillabo (preferito dalla larga maggioranza degli altri traduttori 'metrici' del testo). Puntuale invece il rispetto dello schema rimico alternato (con l'unica eccezione della coppia *àcini: baci*, che dà però luogo alla formazione di una rima ipermetra, del tutto lecita nella koinè lirica novecentesca⁶⁵), che costringe il traduttore ad alcuni scarti e deviazioni rispetto alla lettera del testo originale: nella prima quartina il fogliame della poesia francese («la feuillée incertaine et fleurie») diviene metonimicamente una «penombra vaga, tutta fiorita», ulteriormente determinata da un sintagma («a sciami») assente nell'originale e la cui inserzione si motiva appunto con la ricerca della rima con la formula metaforica «il folto dei preziosi ricami», quest'ul-

⁶³ Errante 1953, 302.

⁶⁴ Tale metro sarà in seguito adottato anche nelle traduzioni della lirica di Margoni 1964, 81-83 (di cui si dirà) e in Quattrone 1997, 83 (ripubblicata con varianti in Id. 2016, 78).

⁶⁵ Cfr. Mengaldo 1975b, 208-209 e Id. 1991c, 55-56.

tima anche con declinazione al plurale del sostantivo e conseguente effetto di indeterminatezza, secondo modalità peculiari della ‘grammatica’ ermetica⁶⁶ (per altro rilevabili anche, sempre in posizione di rima, nella traduzione di «le baiser dort» con «dormono *i baci*» e di «à chaque feuille» con «sospeso *a fiori e a foglie*», in quest’ultimo caso anche con omissione dell’articolo). Ancora, nella quartina successiva la riproduzione dello schema alternato fa sì che i rami tra cui il fauno si districa, per irradiazione dell’immagine iniziale dei baci che dormono, divengano «sonnolenti»; mentre nell’ultima, eliminata la comparazione animale con lo scoiattolo, sostituita dal sintagma modale «con un sol guizzo» a esprimere la rapidità della fuga del fauno, si osserva l’aggiunta in punta di verso della forma aggettivale «bello», semanticamente ingiustificata, che costituisce di conseguenza una mera zeppa, lì collocata unicamente per ragioni metriche. Dal punto di vista delle scelte lessicali, la traduzione di Errante si caratterizza inoltre per la consistente presenza di lessemi riconducibili al *côté* pascoliano-dannunziano, a partire dal «frascame» del primo verso, che, mantenendosi su un registro elevato, si oppone al traduceute più comune «fogliame» e varia con un suffisso in *-ame* di ascendenza dannunziana⁶⁷ il letterario «frascato» adottato dai primi traduttori. Un influsso analogo è poi riconoscibile, sempre nello stesso verso, nella collocazione della forma sdrucchiola «àcini» in posizione di rima o nel ricorso, poco più sotto, all’aggettivo «fulgide» (di nuovo con opzione per un termine sdrucchiolo) come corrispettivo letterario e prezioso del francese «splendides» (riferito nell’originale ai «fleurs», che qui, come già nella versione di Dal Fabbro, divengono per sineddoche letteraria delle «corolle»), o ancora nell’accentuazione espressionistica del dato coloristico nella seconda quartina, in cui la bocca del fauno, «brunie et sanglante ainsì qu’un vin vieux», non solo «in risa esplose» (< «éclate in rires»), ma addirittura «spicca», «come di mosto» (con inserzione *ex novo* di una forma verbale che marca la componente visiva della strofa), mentre il suo accostamento cromatico con il rosso vivo del sangue risulta enfatizzato dall’opzione per il sintagma complesso «di bruno sangue infusa» (che varia la forma aggettivale semplice del testo francese, «sanglant»), grazie alla più chiara esplicitazione dell’elemento sanguigno, che non solo connota il colore della bocca del fauno, ma addirittura, per analogia, è come se ne bagnasse e intridesse le labbra⁶⁸.

⁶⁶ Cfr. la ricostruzione dei tratti costitutivi dell’ermetismo operata da Mengaldo 1991a, 138, poi ripresa da Zublena 2014, 411-12.

⁶⁷ Cfr. in proposito Mengaldo 1975b, 205-206 e Organte 2012, 270-71.

⁶⁸ La presenza dell’impronta dannunziana in molte delle traduzioni di Errante è brevemente annotata anche da Fortini 2011, 130-31. Si veda inoltre, nelle altre versioni rimbaudiane di Errante, il ricorso alla forma preposizionale arcaica e letteraria *lunghe* o alla variante aulica *nivale* per ‘nevoso’ (in *Ofelia*), l’opzione per il parasintetico *allumarsi* (che è però anche calco del francese *allumer* dell’originale) e per la forma aggettivale sdrucchiola *rutilo* (negli *Attoniti*), l’adozione del

Metrica è, come si è detto, anche la traduzione di Pagano, pubblicata nel 1957 all'interno della sua *Antologia dei poeti maledetti*, il cui sottotitolo «Versioni metriche» esibisce già in apertura di volume il principio che ha guidato il poeta-traduttore nelle sue versioni dal francese e che del resto rappresenta a parere di quest'ultimo anche il «comun denominatore» dei poeti antologizzati, tutti ugualmente dominati dall'esigenza metrica di «ordine, di costruzione, di disciplina formale». Questa la spiegazione che ne viene fornita nell'*Avvertenza* premessa alla raccolta:

È chiaro dunque il titolo *metrico* da noi addotto come comun denominatore di queste sette poeti. E pertanto si capisce perché è metrica la traduzione che ne abbiamo tentata. Ciò che in fondo s'è voluto qui tradurre, magari con eccessiva ambizione, è soprattutto la maniera in cui le ragioni *maudites* vanno a farsi valere come ragioni di poesia. [...] Il metro ci ha sedotti, e il metro in verità ci ha vincolati più che non ci aspettassimo. [...] Non resterebbe che giustificarcì della versificazione elaborata, degli *equivalenti* tecnici del verso francese che spesso con temerarietà abbiamo pensato di proporre⁶⁹.

Ma è soprattutto nella nota posta in appendice alla sua *Antologia* di versioni da Nerval del 1955 che l'autore chiarisce la sua posizione in merito alla necessità di tradurre in metrica, che lungi dal rappresentare una forma inerziale di «adesione ad una tradizione», costituisce invece per Pagano un fondamentale «elemento creativo-espressivo, mezzo e fine della poesia»⁷⁰:

[...] la nostra di tradurre metricamente non è una fissazione da artigiani perdigiorno, bensì un bisogno di chi, volgendo da una lingua a un'altra un poeta (e non per soli fini didascalici), crede di capire che, per questo poeta, la *metrica* è un elemento sostanziale, inalienabile e necessario all'espressione poetica⁷¹.

A differenza di Errante o di Macrì, che traducono da critici-poeti, sulla base di un preciso progetto culturale, l'ottica di Pagano traduttore è infatti quella di un poeta, che considera l'atto del tradurre una vera e propria esperienza creativa (che presuppone la condizione poetica di chi traduce⁷²), e che ritiene di conseguenza la propria attività di traduttore⁷³ come parte integrante della propria

prefissato *imperlare* (in *Quartina*) o ancora dei vari frequentativi in *-io*, attestati in quasi tutte le versioni (*rigóglio*, *frúscio*, *odorio*, ecc.).

⁶⁹ Pagano 1957, XIX-XX.

⁷⁰ Giusti 2002, 210.

⁷¹ Pagano 1955, 23.

⁷² Cfr. quanto scritto dall'autore in un articolo che recensisce una traduzione di Mallarmé: «Tradurre è ben altra cosa dal commentare; e l'essenza poetica di una lingua è identica per i francesi e per gl'italiani: si tratta in fondo di cogliere i termini di questa identità, gli equivalenti dell'espressione, ossia bisogna sforzarsi di raggiungere lo scopo con mezzi analoghi, se pure esteriormente diversi» (Pagano 1947, 6).

⁷³ Sull'attività di Pagano traduttore di lirica francese, si vedano Bonea 1985-86, 15-29, che ne

produzione poetica (di cui costituirebbe, secondo la felice formulazione di Bornea 1985-86, la «seconda stagione»). Quanto alla sua versione di *Testa di fauno* (riportata qui di seguito⁷⁴), Pagano propone una più canonica trasposizione del *décasyllabe* con l'endecasillabo, strutturato, esattamente come nell'originale, in quartine a schema rimico alternato:

Nel fogliame, urna verde sparsa d'ori,
nell'incerto fogliame ov'è assopito
il bacio in mezzo ad abbaglianti fiori,
vivo e rompendo il fascinoso ordito,

stravolto un fauno mostra gli occhi – e il dente
bianco corolle rosse azzanna... Scocca
sotto i rami un suo riso – ed è fulgente
di sangue, è un vino vecchio la sua bocca.

Poi, se fugge – scoiattolo – di botto,
tremulo ad ogni foglia il riso dura
e, mentre si raccoglie, un ciuffolotto
il bacio d'oro del Bosco spaura.

Il rigoroso rispetto della forma metrica del testo francese si combina tuttavia con una maggiore movimentazione della sintassi, sia in rapporto all'ordine delle parole, frequentemente alterate rispetto alla loro disposizione naturale (prevalente nel testo di partenza), sia in relazione al metro, da cui la conseguente realizzazione di una versione fortemente inarcata, specialmente nella strofa centrale, interessata dal fenomeno ad ogni verso, con lo scopo di rendere anche sul piano formale il sommovimento generale della natura causato dall'apparizione improvvisa del fauno⁷⁵: se nella prima quartina Pagano si limita a mantenere una sola inarcatura, tra i vv. 2-3, come nell'originale, va però sottolineato come la figura impiegata da Rimbaud si configuri di più debole intensità, separando dal relativo sintagma preposizionale («de fleurs splendides») un sintagma nominale, disteso a occupare l'intero spazio versale, dal significato di per sé autonomo e concluso, che non richiederebbe ulteriori specificazioni («dans la feuillée incertaine et fleurie»). In Pagano viene invece sostituita da una frattura più marcata, di tipo cataforico, tra verbo e soggetto («ov'è assopito / il bacio»),

ricostruisce le diverse tappe storico-editoriali, e Giusti 2002, 203-29, che ne mette in luce la sostanziale coincidenza temporale con il periodo di collaborazione alla rivista «L'Albero», promossa da Girolamo Comi, che infatti ospita molte delle traduzioni dell'autore (utilmente repertorate in appendice all'articolo).

⁷⁴ Pagano 1957, 155.

⁷⁵ Sulla tendenza di Pagano a complicare la sintassi delle sue versioni e a sommuovere le componenti del discorso con inversioni di sapore letterario, cfr. Giusti 2002, 211 e Manigrasso 2013, 156 e 158.

conseguita attraverso la variazione dell'ordine delle parole, che dispone in inarcatura l'immagine del bacio assopito, e a cornice attorno a essa, ad aprire e chiudere il distico, il sintagma nominale sdoppiato in due complementi dalla costruzione sintattica parallela, entrambi con anteposizione letteraria dell'aggettivo al relativo sostantivo («nell'*incerto* fogliame», «in mezzo ad *abbaglianti* fiori»). Integralmente inarcata è poi la quartina successiva, con l'inserzione *ex novo* del fenomeno ad ogni verso, di nuovo attuata per mezzo di inversioni di vario tipo: nel primo verso si osserva l'anticipazione in posizione di innesco del sostantivo «dente», divenuto soggetto nella traduzione italiana e separato da un'inarcatura forte dal corrispondente aggettivo cromatico, che, come nell'originale, è posposto ad esso e forma un parallelismo a contatto nella simmetrica disposizione degli elementi con il sintagma successivo, che ha funzione di oggetto diretto («e il *dente* / BIANCO *corolle* ROSSE azzanna»). Quest'ultimo è inoltre anteposto al predicato, che a sua volta forma un chiasmo a contatto nella disposizione degli elementi della sequenza soggetto/verbo con la successiva forma verbale, anticipata in innesco in apertura di frase, di nuovo con inarcatura marcata a separare due elementi strettamente coesi, il cui legame risulta per altro evidenziato anche dalla trama fonica della vibrante e della sibilante che interessa l'intera frase («Scocca / sotto i rami un suo riso»). Anche l'accostamento delle labbra del fauno al colore rosso sangue del vino, trasformato da Pagano in un'analogia attraverso l'eliminazione della congiunzione comparativa del testo francese⁷⁶, di nuovo secondo modalità proprie della scrittura ermetica (rinvenibili anche nella resa del nesso temporale *quand* che apre l'ultima strofa con un *se* «simbolistico-moderno (e montaliano)»⁷⁷ e nella declinazione al plurale del sostantivo *ori* del primo verso⁷⁸), viene sdoppiato in due brevi proposizioni nominali parallele e disposto in inarcatura («ed è fulgente / di sangue, è un vino vecchio la sua bocca»), per altro in posizione invertita rispetto al testo francese, in cui risulta anteposto allo scoppio di risa del fauno. Inversione dell'ordine degli elementi dell'originale si rileva infine anche nell'ultima quartina, con anticipazione all'inizio del secondo distico della breve relativa finale, trasformata in una temporale («e mentre si raccoglie»), e disposizione in chiusura di lirica della forma verbale «spaura», allontanata dal relativo soggetto tramite iperbato in inarcatura («un *ciuffolotto* / il bacio d'oro del Bosco *spaura*). La versione di Pagano si caratterizza poi anche per la letterarietà delle scelte lessicali, che combinandosi con i molteplici interventi di ordine delle parole di cui si è detto, dan-

⁷⁶ Per la presenza dello stilema nelle traduzioni degli ermetici fiorentini, cfr. Organte 2018, 287.

⁷⁷ Mengaldo 1987, 349, che ne registra la presenza nelle traduzioni dal francese e dall'inglese di Solmi. Per l'uso del costruito nella produzione lirica montaliana, cfr. invece Bozzola 2006, 96-97.

⁷⁸ Qui anche per ragioni di rima (con *fiore*).

no luogo a un «organismo palesemente orientato in senso arcaizzante»⁷⁹: si noti in particolare la traduzione di «écrin» con il poetico «urna», l'opzione per la variante del relativo «ove», di sapore letterario, accanto a quella per il predicato «è assopito» a tradurre il semplice «dort» del testo francese, o ancora l'adozione degli aggettivi scelti «fulgente» e «tremulo» (quest'ultima forma sdrucchiola da ricondurre a quel «sottofondo pascoliano» proprio di molta della produzione ermetica coeva⁸⁰) e, a suggellare il testo, la selezione del verbo leopardiano «spaura»⁸¹, con una scelta letteraria a rendere quella che nell'originale è invece una variante regionale («épeuré» per «apeuré»⁸²). Ciò che ne risulta è una traduzione che oggi percepiamo come irrimediabilmente datata e artificiosa⁸³, in cui si può forse riconoscere quella «limpida e fredda solennità» individuata da Fortini⁸⁴ come caratteristica di buona parte delle traduzioni appartenenti a tale stagione culturale.

Decisamente più equilibrata la versione di Valeri, anch'essa condotta nel rispetto della forma metrica dell'originale, ma caratterizzata da una letterarietà media, senza scarti vistosi verso l'alto o verso il basso, e da una maggiore aderenza, sintattica oltre che semantica, all'originale. Ne diamo di seguito il testo, nella versione pubblicata nel 1954 all'interno del volume valeriano sul *Simbolismo francese*⁸⁵, che sarà poi riproposta nel 1960, con varianti minime e con l'aggiunta del testo originale a fronte, nell'antologia di traduzione dei *Lirici francesi*⁸⁶:

⁷⁹ Manigrasso 2013, 158, che si riferisce a una traduzione da Baudelaire con parole però estendibili a gran parte delle versioni di Pagano. Sul lessico arcaico del traduttore, cfr. anche Bonea 1985-86, 25.

⁸⁰ Mengaldo 2007b, 105. Per il ricorrere di tali forme nelle traduzioni ermetiche, cfr. Organte 2018, 275.

⁸¹ Unica nota dissonante è rappresentata dalla specificazione avverbiale «di botto», di sapore colloquiale, che Pagano introduce nell'ultima quartina per mantenere lo schema rimico alternato, grazie alla rima con il sostantivo «ciuffolotto», traduce esatto di «bouvreuil», che come si è detto viene però per lo più evitato dai traduttori della lirica rimbaudiana.

⁸² Cfr. Bernard 1960, 381, n. 3 («Épeure est un ardennisme pour *apeure*») e 388, n. 5.

⁸³ Cfr. in proposito Fortini 2011, 83-84, che sottolinea come molte traduzioni poetiche del periodo, proprio perché fortemente tributarie, nella loro veste linguistico-stilistica, della tradizione letteraria, siano soggette a una «più rapida obsolescenza».

⁸⁴ Ivi, 153.

⁸⁵ Valeri 1954, 78. L'opera, di taglio divulgativo, costituisce la trasposizione scritta di un ciclo di otto radio-conversazioni tenute dall'autore per il Terzo Programma della Rai, che ripercorreva la storia della stagione poetica del Simbolismo, tracciando un breve profilo dei suoi principali protagonisti, i cui testi più celebri (circa una cinquantina) erano stati appunto presentati nelle traduzioni tentate da Valeri.

⁸⁶ Id. 1960, 187. Gli unici interventi riguardano, nell'ultima quartina, l'eliminazione della maiuscola in *bacio* e *bosco* e la sostituzione della variante sintetica della preposizione articolata *sulle* con quella analitica *su le*, secondo una tendenza correttoria propria di Valeri, che predilige le varianti analitiche anche nella sua scrittura poetica (per cui cfr. soprattutto Zublena 2007, 57-70). In quest'ultima versione, la traduzione viene poi ripubblicata, insieme ad altre versioni del poeta,

Dentro il fogliame, scigno verde e oro,
dentro il fogliame ondeggiante e fiorito
di accesi fiori, ove il bacio si placa,
stracciando a un tratto il merletto squisito,

un fauno mostra i suoi occhi sbarrati
e morde i rossi fiori coi denti bianchi.
Bruno e sanguigno come un vino vecchio
scoppia il suo labbro in risate croscianti.

Quando a mo' di scoiattolo è fuggito,
trema ancora il suo riso sulle foglie.
Sopraggiunge un fringuello, e il Bacio d'oro
del Bosco, timoroso, si raccoglie.

L'opzione per una traduzione metrica, che Valeri reputa imprescindibile, per cercare di riprodurre «almeno l'andamento ritmico del testo originale, nella varia misura dei versi, e ove occorra, nella disposizione strofica delle rime», nonostante l'oggettiva impossibilità di restituirne pienamente il profilo musicale⁸⁷, non viene però perseguita con la stessa ostinazione di Errante e Pagano, che nel loro tentativo di riprodurre il più possibile fedelmente lo schema metrico originario, giungono talora, come si è visto, ad alcune evidenti forzature: il poeta veneto infatti, se mantiene la struttura strofica del testo francese, organizzato in quartine⁸⁸, e ricorre, nella trasposizione della misura versale, all'equivalenza tradizionale endecasillabo/*décasyllabe*, rinuncia alla restituzione perfetta dello schema rimico, mantenendo una sola coppia di rime per strofa, per altro in un caso sostituita dall'assonanza tra *bianchi* e *croscianti* (sebbene anche l'assenza di rima, quando collocata in posizione fissa, possa considerarsi secondo le convenzioni metriche novecentesche un espediente formale 'compensativo', equiparabile alla rima stessa⁸⁹), ed evitando così di costringere il testo in una 'gabbia' metrica troppo rigida. La traduzione valeriana si rivela abbastanza fe-

negli atti del secondo convegno di Monselice dedicato alla traduzione letteraria (Valeri 1974, 77).

⁸⁷ Id. 1962, 59. Secondo il poeta, che in tale breve intervento ragiona sul problema «sostanzialmente insolubile» della traduzione, tale aspetto rappresenterebbe infatti la vera essenza, l'«incanto particolare» di ogni testo poetico, affidato «al movimento ritmico, al giuoco degli accenti più o meno forti, alle pause di varia durata tra parola e parola, all'impasto dei fonemi, all'incidenza di una dieresi, alla suggestione musicale di una rima, al trascorrere di un verso nell'altro per mezzo di un enjambement, e via dicendo: tutte condizioni che, mutando la lingua, non possono non mutare e perciò cadere» (ivi, 57).

⁸⁸ Sulla fedeltà al dato metrico delle versioni valeriane, cfr. le osservazioni di Mengaldo 2007a, 89-91, che la ritiene vera 'dominante' del poeta-traduttore. Il critico evidenzia inoltre la predilezione di Valeri per i testi strutturati in quartine, che rappresentano appunto la maggioranza tra quelli da lui tradotti. La quartina è del resto la forma strofica preferita anche nella sua personale produzione poetica (Ramat 1991, 97-100).

⁸⁹ Sulla non-rima e la sua funzione nella poesia del Novecento, cfr. Mengaldo 1991c, 56-57.

dele alla lirica originale anche dal punto di vista della costruzione sintattica e del suo rapporto con il metro, con l'inserzione *ex novo* di una sola inarcatura, nel distico finale («e il Bacio d'oro / del Bosco»), e con limitati interventi nel settore dell'ordine delle parole, mai eccessivamente marcati e in larga parte interpretabili come «fenomeni di acclimatazione a quella dose di letterarietà che ancora permane nella lingua poetica italiana ed è invece estranea a quella francese, molto meno libera nella *dispositio* dei costituenti»⁹⁰: è il caso dell'anteposizione classica dell'aggettivo al sostantivo rilevata al v. 3 («di *accesi* fiori») e al v. 6, in quest'ultimo caso anche con apocope vocalica del sostantivo e formazione di un elegante chiasmo a contatto⁹¹ («e morde i *rossi* FIOR coi *DENTI bianchi*»), o della prolessi del verbo al v. 8 e al v. 10 a imprimere maggiore slancio all'attacco del verso («*scoppia* il suo labbro in risate *croscianti*»; «*trema* ancora il suo riso su le foglie»), nella prima occorrenza anche con intensificazione della trama fonica del verso originale, caratterizzato dall'iterazione della sibilante e della vibrante, attraverso l'inserzione dell'aggettivo onomatopeico *croscianti*, che riproduce il suono dell'improvviso scoppio di risa del fauno. In Valeri la presenza dell'elemento letterario e tradizionale, rappresentato dal ricorso, comunque moderato, a stilemi propri della tradizione lirica nostrana (quali apocopi, inversioni, chiasmi e inarcature), e a singole varianti letterarie (come il relativo *ove* o la forma analitica della preposizione articolata *su le* nella versione definitiva della traduzione), viene tuttavia controbilanciata dall'impiego di voci ed espressioni di sapore più colloquiale e familiare (come la forma verbale «stracciando» a tradurre il francese «*crevant*», reso da Errante, e prima di lui da Luzi, con il più aulico «fendendo»; o l'aggettivo «sbarrati» a qualificare espressionisticamente gli occhi del fauno sconvolto; o ancora il gruppo preposizionale in forma tronca *a mo' di*): il risultato è una traduzione di registro stilistico medio, che si distingue per quell'equilibrato dosaggio di linguaggio comune e lingua letteraria che del resto caratterizza anche la produzione di Valeri poeta in proprio⁹².

Alle versioni metriche di *Tête de faune* tentate da Errante, Pagano e Valeri, si contrappongono, negli stessi anni, le traduzioni in versi liberi, non rimate, di Nicoletti e Fusero, che le accolgono all'interno delle loro edizioni dei poeti maledetti francesi, pubblicate rispettivamente nel '54 e nel '55 (la prima solo con i testi in traduzione italiana, la seconda anche con gli originali francesi a fronte).

⁹⁰ Organte 2012, 264.

⁹¹ Ma viceversa, al v. 4, con posposizione, per ragioni di rima, dell'aggettivo al sostantivo rispetto alla posizione anteposta dello stesso nel testo originale («l'*exquise* broderie» > «il merletto *squisito*»).

⁹² Cfr. Zublena 2007, 63-64, che osserva come nella poesia di Valeri la presenza di materiale linguistico quotidiano, che non è comunque mai spinta fino «all'abbassamento vistoso di un Moretti», ne controbilancia la componente più vistosamente letteraria e tradizionale, dando luogo a una scrittura che opta costantemente per una «scelta linguistico-stilistica moderata».

Di seguito il testo delle due traduzioni:

Tra il fogliame, scrigno verde chiazzato d'oro,
Tra il fogliame incerto e fiorito
Splendidi fiori ove dorme il bacio,
Vivo e incrinante il ricamo squisito,

Un fauno spaventato mostra i suoi due occhi
E morde i rossi fiori con i denti bianchi.
Bruno e sanguinante come un vecchio vino,
Il suo labbro ride a scoppi sotto i rami.

E quand'egli è fuggito – così che uno scoiattolo –
Il suo riso trema ancora in ogni foglia,
E lo si vede impaurito da un fringuello
Il Bacio d'oro del Bosco, che si raccoglie⁹³.

Nel fogliame, scrigno verde maculato d'oro,
nel fogliame indistinto e fiorito
di splendidi fiori ove il bacio dorme,
vivace e squarciando lo squisito ricamo

un fauno spaventato mostra i suoi due occhi
e morde i fiori rossi con i suoi denti bianchi:
brunito e sanguigno come un vino vecchio
il labbro esplose in risa sotto i rami.

E quand'è fuggito come uno scoiattolo,
il suo riso ancor trema su ogni foglia
e si vede spaurito da un fringuello
il bacio d'oro del bosco, che si raccoglie⁹⁴.

La traduzione di Fusero, che Paola Ricciulli nella sua breve panoramica delle traduzioni italiane di Rimbaud reputa «in gran parte accettabile»⁹⁵, anche se ancora condotta sui testi dell'edizione ormai superata di Berrichon 1912, si configura come una traduzione sostanzialmente di servizio, molto letterale, che funge più da appoggio alla lettura dell'originale, cui è non a caso affiancata, che non da rilettura critica o riscrittura poetica: le uniche lievi libertà che il traduttore si concede sono infatti l'anteposizione dell'aggettivo nel sintagma inarcato «di splendidi fiori» della prima quartina; la rinuncia al possessivo, sostituito dal semplice determinativo, nella traduzione di «sa lèvre» con «il labbro» nella strofa successiva; e nell'ultima l'anteposizione al relativo predicato della specificazione avverbiale, usata in forma apocopata, in «il suo riso ancor trema». L'intento principale di Fusero, divulgatore e traduttore di professione dal francese e dall'inglese (e in misura minore anche dallo spagnolo), impegnato nella stesura di una nutrita serie di profili biografici di grandi personaggi del passato (da Cesare Borgia a Leonardo da Vinci, da Mozart a Gandhi) per conto dell'editore Dall'Oglio, per il quale pubblica nel 1951 anche una *Vita e poesia di Rimbaud*, non è infatti quello di offrire una versione d'autore, di qualità letteraria, bensì permettere al pubblico italiano una più ampia conoscenza dell'opera del poeta francese, attraverso una vasta selezione dei suoi testi (che comprende, oltre alle *Illuminations* e alla *Saison*, tutti i *Derniers vers* e ben trenta liriche della prima maniera rimbaudiana).

Abbastanza letterale anche la traduzione di Nicoletti, critico e docente uni-

⁹³ Nicoletti 1954a, 232.

⁹⁴ Fusero 1955, 539.

⁹⁵ Ricciulli 1976, 122.

versitario, esperto conoscitore dell'opera di Rimbaud⁹⁶, le cui molteplici versioni dal francese affiancano la sua riflessione critica sulla letteratura d'oltralpe. Lo studioso, nella sua trasposizione della lirica, pur nella sostanziale aderenza alla lettera del testo originale, non rinuncia tuttavia a qualche minimo ritocco di stampo letterario e tradizionale: si tratta in particolare dell'anteposizione dell'aggettivo in «splendidi fiori» (registrata anche in Fusero, ma qui anche con omissione della preposizione *di* e trasformazione del sintagma preposizionale in un'apposizione nominale), che si ritrova anche in «vecchio vino» e soprattutto in «rossi fiori», con formazione del solito chiasmo a contatto con il successivo complemento «denti bianchi». In direzione analoga vanno anche la resa del francese «crevant» con la forma «incrinante» (in alternativa ai più letterali «squarciando» e «rompendo» della maggior parte delle traduzioni di servizio), per altro con declinazione del verbo al participio presente, che assume funzione pienamente verbale secondo un uso proprio della lingua letteraria antica⁹⁷; e forse anche la postposizione dell'aggettivo in «ricamo squisito» (rispetto alla posizione anteposta dello stesso nell'originale), a formare, come già in Valeri, una rima isolata con «fiorito». Si tratta comunque di una letterarietà del tutto residuale, se non inerziale, che non intacca la natura di servizio della traduzione di Nicoletti e la finalità primariamente divulgativa della sua antologia (accolta nella prestigiosa collana di traduzioni Utet dedicata ai «Grandi scrittori stranieri»), una finalità che si farà sempre più preminente nel corso del successivo decennio, con la pubblicazione delle prime edizioni integrali dell'opera del poeta francese, promosse dai maggiori editori del nostro paese e affidate alla curatela di francesisti, traduttori di mestiere, scrittori o poeti.

La successiva traduzione di *Tête de faune* va appunto ricondotta a tale nuova stagione della ricezione editoriale di Rimbaud in Italia, inaugurata nel 1964 dall'uscita presso Feltrinelli della prima edizione quasi completa dell'opera del poeta francese, curata da Ivo Margoni, francesista impegnato lungo l'intero arco della sua carriera, in qualità di critico e di traduttore, in un vero e proprio «corpo a corpo con l'opera dell'*enfant de colère*»⁹⁸. Il merito principale dell'edizione, di cui lo studioso precisa comunque la natura strettamente divulgativa (nonostante la presenza di un ricchissimo apparato critico), è senz'altro quello di aver finalmente offerto «al pubblico italiano più vasto e differenziato la possibilità di incontrare un Rimbaud praticamente completo, di studiarlo ed eventualmente di conoscerlo»⁹⁹. La traduzione dei testi rimbaudiani, che affianca

⁹⁶ Tra le pubblicazioni dedicate al poeta francese, si ricordino almeno Nicoletti 1948 e Id. 1965.

⁹⁷ Cfr. in proposito Rohlfs § 723 e Serianni 1989, 481-82.

⁹⁸ Margoni 1964, v.

⁹⁹ Ivi, XLVIII. Ciò decreta la notevole fortuna dell'edizione, più volte ristampata nel corso degli anni (per un elenco esaustivo delle ristampe, si rimanda alle schede del portale TRALYT).

gli originali francesi riprodotti secondo l'edizione critica del de Lacoste, risulta tuttavia in più punti «discutibile»¹⁰⁰, per la presenza di alcuni lievi slittamenti semantici, per lo più indotti dalla scelta di Margoni di trasporre le liriche della prima stagione rimbaudiana in versi regolari, «sempre corrispondenti, nel numero, a quelli degli originali francesi»¹⁰¹, e soprattutto per diversi esempi di mancata riproduzione della costruzione sintattica originaria, un aspetto che in Rimbaud assume invece di frequente un'importanza non secondaria¹⁰². Dal punto di vista linguistico, il traduttore decide poi di optare, scartata la «*koinè* lirica contemporanea, artificiosa e accademica», per

un italiano ottocentesco ma decisamente depurato da ogni scoria scolastica, al fine di evitare, traducendo Rimbaud, di fare un *pastiche* di una zona della nostra tradizione letteraria¹⁰³.

Nonostante gli sforzi dichiarati dell'autore ai fini di una restituzione il più possibile fedele della «coloritura ritmica, lessicale, stilistica e [...] storica degli originali», in grado di «trasmetterne nella nostra lingua le particolarità tecniche»¹⁰⁴, tale scelta si traduce spesso nell'assunzione di un registro linguistico e stilistico antiquato, privo di quella freschezza e levità che sarebbe forse necessaria a una moderna traduzione della lirica di Rimbaud. Di seguito la versione di Margoni¹⁰⁵:

Dentro il fogliame, scrigno verde pezzato d'oro,
Dentro il fogliame vago che fiorisce di fiori
Splendidi dove un bacio s'annida addormentato,
Rompendo vivamente lo squisito ricamo,

Un fauno stralunato mostra i suoi occhi accesi
E morde i fiori rossi con i candidi denti.
Bruno e sanguinolento come un vino stravecchio,
Sotto i rami il suo labbro scoppia in un lungo riso.

Quand'è scappato via – simile a uno scoiattolo
Tremola quel suo riso ancora ad ogni foglia,

¹⁰⁰ Cfr. il giudizio di Ricciulli 1976, 123, che sottolinea come la traduzione di Margoni «sia pure agile e disinvolta, rispecchia spesso scarsa considerazione dello slittamento del significante sotto il significato e, quindi, della presenza, ad un tempo, di una lingua e di un linguaggio».

¹⁰¹ Margoni 1964, XLVI, che nella *Nota alla traduzione* giustifica la sua scelta di tradurre in metrica regolare le *Poésies*, impresa rivelatasi invece impossibile per la maggior parte dei *Derniers vers*.

¹⁰² Cfr. in proposito soprattutto Richter 1988, 185-89, che evidenzia i limiti della traduzione di Margoni proprio dal punto di vista del mancato rispetto delle scelte sintattiche degli originali.

¹⁰³ Margoni 1964, XLVII.

¹⁰⁴ Ivi, XLVI-XLVII.

¹⁰⁵ Ivi, 81-83. Il testo è riproposto, con minime varianti, in Margoni 1981, 81-83 (in cui si osserva, al v. 1, la sostituzione dell'aggettivo «pezzato» con «chiazzato»; al v. 5 di «stralunato» con «stupefatto»; e infine al v. 11 del sintagma «fringuello marino» con il diminutivo «fringuellino»).

E si vede, impaurito da un fringuello marino,
L'aureo Bacio del Bosco raccogliersi sereno.

Come si è detto Margoni, pur rinunciando alla riproduzione degli schemi rimici originali, traduce ancora in metrica, una scelta che, con la sola eccezione di Gian Piero Bona, non verrà condivisa dai successivi traduttori dell'opera integrale di Rimbaud, che opereranno invece per una resa libera, in versi non regolari: nel caso particolare di *Testa di fauno*, si osserva un'organizzazione del testo in quartine di doppi settenari, che in verità contrasta con la citata rivendicazione dell'autore di aver sempre rispettato la corrispondenza metrica con i versi francesi. L'adozione del doppio settenario, che Margoni impiega costantemente nella resa dell'alessandrino francese, viene infatti qui estesa (come già in *Errante*) anche alla trasposizione del *décasyllabe*, il cui più corretto equivalente formale sarebbe invece costituito dall'endecasillabo (a cui il traduttore però più spesso ricorre come corrispondente dell'*octosyllabe*¹⁰⁶). Se in qualche caso ciò consente al traduttore di non rinunciare ad alcun costituente dei versi originali, ricalcandone fedelmente il contenuto, in molti altri comporta un'inevitabile dilatazione del testo, determinata dalla necessità di includere nuovi elementi (per lo più aggettivi e avverbi) a colmare la più estesa misura versale: nella prima quartina il più icastico «fleurie» dell'originale viene quindi ampliato in una breve relativa («che fiorisce»), a cui viene accostato il sintagma «di fiori», anticipato al verso precedente in posizione di innesco (con conseguente formazione di un'inarcatura di più forte intensità tra sostantivo e attributo e più marcata messa in rilievo del gioco etimologico e allitterante tra i due elementi della sequenza). Nella stessa strofa la forma verbale semplice «dort» viene dilata nel più disteso e poetico segmento «s'annida addormentato» (con trasferimento del valore semantico del verbo francese nell'aggettivo avverbiale), mentre il successivo aggettivo monosillabico «vif» viene trasformato in una specificazione avverbiale di maggiore corposità sillabica («rompendo *vivamente*»). Ancora, nella seconda quartina si osserva l'aggiunta in punta di verso dell'attributo «accesi», a caratterizzare espressionisticamente gli occhi del fauno stupefatto, le cui labbra sono accostate al colore di un vino che nella traduzione italiana non è semplicemente vecchio, ma «stravecchio», con opzione per una forma superlativa di sapore colloquiale e familiare¹⁰⁷, accanto all'inserzione, in chiusura di strofa, dell'aggettivo «lungo» a qualificare il riso del fauno, che compensa, in termini di durata temporale, la riduzione al singolare del sostantivo («*éclate en rires*» > «scoppia in un *lungo*

¹⁰⁶ Lo si ritrova per esempio nella traduzione di *Première soirée, Les corbeaux, Chant de guerre parisien, Le cœur volé e Les mains de Jeanne-Marie*, tutti appunto composti in *octosyllabes*.

¹⁰⁷ Cfr. Seriani 1989, 658. Lo stesso tono è riconoscibile anche nel ricorso, nella strofa successiva, nella versione del 1981, al diminutivo «fringuellino», che viene introdotto, sempre per ragioni sillabiche, non dal semplice indeterminativo, ma dall'indefinito «qualche».

riso»). Quest'ultimo ricompare infine nell'ultima quartina, dove risulta introdotto, oltre che dal possessivo, dal dimostrativo «quel», che oltre a rafforzare la coesione testuale del testo, di nuovo contribuisce alla formazione del più esteso verso composto. Tale funzione di riempimento dello spazio versale è del resto rivestita anche dal rafforzamento pleonastico del verbo esprime la fuga del satiro, realizzato attraverso l'aggiunta di un avverbio di allontanamento («Et quand il a fui» > «Quand'è scappato *via*»), e dall'ampliamento della breve frase relativa finale, trasformata in un'infinitiva con specificazione avverbiale («qui se recueille» > «raccolgersi *sereno*»). Quanto alla letterarietà «ottocentesca» della versione, si possono forse citare la resa dell'aggettivo francese «incertaine», riferito al fogliame, con la forma leopardiana «vago» (adottata già da Dal Fabbro¹⁰⁸, anche se con un referente diverso, a connotare la successiva immagine del ricamo); l'opzione per la variante poetica (e sdrucchiola) «tremola» in luogo del più usuale «trema», anche con anteposizione letteraria al soggetto in posizione rilevata di *incipit* versale; e la sostituzione del sintagma preposizionale «d'or» con l'aggettivo di relazione scelto «aureo», accanto ai numerosi fenomeni di *ordo artificialis*: oltre a quelli già citati, sono da rilevare la solita struttura chiasmica del secondo verso della seconda quartina, a variare il parallelismo dell'originale (che viene però qui realizzata con l'anteposizione non del primo, ma del secondo aggettivo cromatico, «morde i FIORI rossi con i candidi DENTI»), l'anticipazione del complemento circostanziale alla fine della stessa strofa («Sotto i rami il suo labbro scoppia in un lungo riso») e del già menzionato aggettivo «aureo» alla fine dell'ultima.

Molte delle soluzioni traduttive di Margoni sono riprese nella successiva edizione integrale delle opere di Rimbaud, curata da Laura Mazza per la Newton Compton una decina di anni più tardi, nel 1972 (poi riproposta in una nuova edizione rivista e aggiornata nel 1989¹⁰⁹): Mazza, che è anche autrice di svariate grammatiche e antologie di lingua e letteratura francese per le scuole ed è dunque sensibile all'importanza della componente divulgativa delle coeve imprese editoriali, rinuncia a una resa metrica delle liriche di Rimbaud e, pur basandosi ampiamente sulle traduzioni offerte da Margoni, ne corregge molte delle libertà di trasposizione, offrendo una versione decisamente più fedele alla lettera del testo francese, che guarda anche alle precedenti proposte traduttive di Fusero e Nicoletti (che significativamente firma l'introduzione al volume) e che si riavvicina a una funzione primariamente di servizio della traduzione, di supporto alla

¹⁰⁸ Cfr. pp. 41 segg.

¹⁰⁹ L'aggiornamento, come avverte la traduttrice, si era reso necessario in seguito all'uscita, proprio nel 1972, della nuova edizione critica delle opere di Rimbaud curata da Antoine Adam (Adam 1972).

lettura dell'originale a cui risulta affiancata¹¹⁰:

Dentro il fogliame, scrigno verde maculato d'oro,
dentro il fogliame esitante e fiorito
di splendidi fiori in cui dorme un bacio,
vivacemente squarciando l'artistico ricamo,

un fauno mostra i suoi occhi accesi
e morde fiori rossi con i suoi denti bianchi.
Bruno e sanguinolento, come un vino invecchiato,
il suo labbro scoppia in lunghe risa sotto i rami.

E dopo ch'egli è fuggito – come uno scoiattolo –
la sua risata ancora vibra in ogni foglia,
e si vede, spaurito da un fringuello,
l'aureo Bacio del Bosco che si raccoglie in se stesso¹¹¹.

Nella prima quartina, accanto alla sostituzione dell'aggettivo «vago» che in Margoni qualifica poeticamente il fogliame con una forma participiale («esitante») semanticamente più affine al francese «incertaine», si osserva così il ripristino dell'inarcatura tra i vv. 2-3 nella sua struttura originaria, tra sintagma nominale e relativo sintagma preposizionale («et fleurie / De fleurs splendides» > «e fiorito / di splendidi fiori»), e una resa più letterale della breve relativa da esso dipendente («où le baiser dort» > «in cui dorme un bacio»). Nella strofa successiva la traduttrice rinuncia inoltre al chiasmo aggettivale che nel predecessore (così come in molti altri traduttori prima di lui) variava la struttura parallelistica dell'originale, optando invece per un calco fedele del verso francese¹¹²; corregge l'iperbolico «stravecchio» nel più neutro «invecchiato» (che è del resto la forma più comunemente impiegata in italiano per indicare un vino o un altro distillato sottoposto a stagionatura); e ristabilisce l'ordine originario degli elementi dell'ultimo verso, insieme alla declinazione al plurale del sostantivo «risa», che però, come in Margoni, continuano a essere definite «lunghe». Restituzione dell'ordine naturale degli elementi si riscontra anche nella traduzione della strofa successiva, dove si osserva inoltre il ripristino della congiunzione coordinante in apertura e della costruzione relativa in chiusura, che viene tuttavia estesa attraverso la specificazione «in se stesso», che ha forse la funzione di chiarire, più dell'aggettivo avverbiale aggiunto da Margoni («sereno»),

¹¹⁰ Cfr. in proposito Ricciulli 1976, 123, che sottolinea come l'edizione risponda all'esigenza di «una vasta divulgazione dell'opera di Rimbaud, certo molto importante» in tale decennio, ma che allo stesso tempo essa si sottragga a «un più specifico impegno nella traduzione».

¹¹¹ Mazza 1972, 109. La traduzione si presenta in forma invariata anche nella successiva edizione del 1989.

¹¹² Che non è tuttavia perfetto, a causa della caduta del determinativo che nel testo francese è anteposto al sintagma «fleurs rouges».

la specifica accezione semantica di *raccogliersi*. Dello studioso viene comunque mantenuta la trasformazione dell'aggettivo monosillabico «vif» in una più ampia forma avverbiale (che Mazza varia però lievemente con l'opzione per l'equivalente sinonimico «vivacemente» e con la collocazione anteposta al verbo, analogamente all'originale); l'aggiunta dell'attributo «accesi» a caratterizzare gli occhi del fauno e, implicitamente, la sua condizione di stupore (alla cui chiara esplicitazione la traduttrice decide di rinunciare, omettendo la traduzione del francese «effaré»); e la trasformazione del complemento «d'or» nell'aggettivo «aureo», anche qui in posizione anteposta al sintagma specificato.

Un ulteriore passo in avanti verso la realizzazione di una traduzione strettamente fedele alla lirica originale, dal punto di vista sia della costruzione sintattica sia della dimensione semantica, e allo stesso tempo pienamente adattata al sistema linguistico di arrivo, priva di coloriture lessicali estranee all'uso corrente, marcatamente letterarie o antiquate, e agevolmente fruibile da un lettore italiano contemporaneo di media cultura, è rappresentato dalla versione di Bianca Lamanna, che traduce il testo, insieme alle altre maggiori opere in versi e in prosa di Rimbaud, per l'edizione curata da Paola Ricciulli per la Salerno Editrice nel 2001¹¹³:

Nel fogliame, scrigno verde macchiato d'oro,
 Nel fogliame incerto e fiorito
 Di fiori splendidi ove il bacio dorme,
 Vivo e rompendo lo squisito ricamo,

Un fauno sbigottito mostra i suoi due occhi
 E morde i fiori rossi coi denti bianchi.
 Brunito e sanguinante come un vino vecchio
 Il labbro scoppia in risa sotto i rami.

E quando è fuggito – tal che uno scoiattolo –
 Quel riso trema ancora ad ogni foglia
 E si vede impaurito da un ciuffolotto
 Il Bacio d'oro del Bosco, che si raccoglie.

La versione, condotta in quartine di versi liberi non rimati, priva di velleità di confronto letterario con l'originale, rappresenta senza dubbio una delle migliori traduzioni di servizio attualmente a disposizione per il pubblico italiano,

¹¹³ Lamanna 2001, 127. La curatrice così presenta i criteri della traduzione nella nota introduttiva al volume: «La fedeltà sonora e visiva, oltre che semantica, al testo di Rimbaud ha costituito il principio che ha guidato il traduttore [...]. Non si è mai tentato di alleggerire, cancellare (il discorso vale soprattutto per le *Poésies*) o intervenire in alcun modo in un testo che il lettore 'tout en antennes et en regards' deve accettare di seguire, sentire, assorbire attraverso i cinque sensi, senza tentare di piegarlo ad un significato immediatamente comprensibile *alla ragione*» (Lamanna 2001, LII-LIII).

che ha saputo far tesoro di quasi un quarantennio di tentativi di traduzione integrale dell'opera di Rimbaud, di tutte le «vittorie, ma anche delle sconfitte» di ogni precedente «traducteur et déchiffreur» dei versi del poeta francese¹¹⁴: vengono così corretti anche gli scarti e le deviazioni minime dall'originale rilevati nella traduzione della Mazza, rispetto alla quale il fogliame ritorna a essere, più fedelmente al francese, «incerto» e il ricamo «squisito»; il sostantivo «bacio» è introdotto, come nell'originale, dal determinativo e anteposto al predicato, cui segue il calco perfetto dell'aggettivo francese usato con valore avverbiale; viene reintrodotta il determinativo davanti all'oggetto di «morde» e il vino della similitudine è definito, esattamente come nel testo francese, semplicemente «vecchio»; mentre il volatile che turba la quiete del bosco viene finalmente indicato con la denominazione scientificamente più corretta di «ciuffolotto».

Di tutt'altro stampo la versione realizzata dal poeta Gian Piero Bona, che nel 1973 pubblica con Einaudi le sue traduzioni poetiche dei versi di Rimbaud¹¹⁵ (poi riproposte in forma pressoché invariata nel 1990, in un volume edito sempre da Einaudi, che contiene anche le sue versioni delle opere in prosa del poeta d'oltralpe). La traduzione della lirica, condotta nel rigoroso rispetto della forma metrica dell'originale, in quartine di endecasillabi a schema rimico alternato (con la sola eccezione della strofa centrale, dallo schema incrociato), si configura infatti più come una forma di personale riscrittura poetica del testo francese, che non come una traduzione letterale, di ausilio per il lettore, ponendosi in aperta contrapposizione alle tendenze del coevo mercato editoriale. La ricerca di una fedeltà metrica integrale all'originale, estesa anche all'uso della rima, comporta del resto alcune inevitabili forzature sul piano della resa semantica e sintattica, che parte della critica ha duramente rimproverato al traduttore, giudicando le sue versioni «insopportabili, presuntuose», addirittura «estranee al Rimbaud»¹¹⁶. Bona, che giustifica le sue scelte nel breve saggio posto in appendice all'edizione del 1973¹¹⁷, oltre che in un contributo teorico sul problema della traduzione della fine degli anni Ottanta¹¹⁸, interviene comunque a correg-

¹¹⁴ Lamanna 2001, LII.

¹¹⁵ La selezione dei testi tradotti, limitata alle sole opere in versi, nell'avvertenza al volume viene dal poeta ricondotta a una «scelta assolutamente personale», da motivare non con «un giudizio di valore», bensì con una «passione, stimolo di un'attitudine verso la bellezza delle scansioni formali» (Bona 1973, 15).

¹¹⁶ Bertozzi 1994, 14. Cfr. anche Ricciulli 2011, 352.

¹¹⁷ «Qua e là ho scelto il sacrificio di alcune parole, omesse o forzate nel senso, piuttosto che l'umiliazione della metrica e della rima. Alla pedante aderenza che troppo spesso finisce per zoppicare in un ibrido sciatto, assai meglio è l'infedeltà armonica» (Bona 1973, 419).

¹¹⁸ Al termine dell'intervento, in cui il poeta riflette sulla possibilità e sulla necessità della traduzione, da considerare un atto d'amore nei confronti del poeta tradotto, accenna con tali parole ai giudizi della critica sulle sue versioni dell'autore francese: «Quando tradussi l'opera di Rimbaud, alcuni 'moralisti negativi' mi fecero notare alcune inesattezze morfologiche; scherzosamente risposi

gere alcune di tali forzature in vista della ripubblicazione delle sue traduzioni nel volume rimbaudiano della Plèiade italiana curata da Richter nel '92, con interventi che risultano tuttavia minimi e non ne modificano dunque l'assetto complessivo. Di seguito il testo di *Testa di fauno* nella sua prima versione¹¹⁹, di cui verrà parzialmente riscritto solo il distico finale¹²⁰:

Nel fogliame, scigno verde dall'orme
dorate, vago fogliame fiorito
di fiori splendidi ove il bacio dorme,
vivo e rompendo il ricamo squisito,

un fauno morsica i rossi fiorami
con bianchi denti, occhieggiando smarrito.
Antico vino sanguigno e brunito,
scoppia a ridere il suo labbro tra i rami.

– Quale scoiattolo – appena fuggito,
trema ancora il suo riso per le foglie;
vedi, a un fringuello marino, spaurito,
che il Bacio aureo del Bosco si raccoglie.

La ricerca della rima fa per esempio sì che nella prima quartina l'immagine dello scigno verde a cui viene metaforicamente accostato il fogliame non sia descritto come semplicemente *macchiato* d'oro (come nella maggior parte delle versioni che traducono fedelmente il francese «taché»), ma più poeticamente qualificato dal sintagma inarcato «dall'orme / dorate» (con elisione letteraria e tradizionale della preposizione articolata dinanzi a sostantivo plurale), mentre nella successiva la rappresentazione del morso dei «fleurs rouges» da parte del fauno, resa più espressiva dal ricorso alla variante «morsica» come traduce del francese «mord»¹²¹, viene anticipata al primo verso, con esposizione in posizione finale dell'oggetto diretto, tradotto da un suffissato in *-ame* di sapore dannunziano («rossi fiorami») che di nuovo permette il mantenimento dello schema rimico¹²². La proposizione che occupava il primo verso della strofa («Un faune effaré montre ses deux yeux») viene condensata in una gerundiale implicita ritardata in chiusura di distico («occhieggiando smarrito»), attraverso l'opzione

che 'avevo fatto sbagliare apposta l'originale', volevo essere più rimbaudiano di Rimbaud» (Bona 1989, 143).

¹¹⁹ Id. 1973, 115 e Id. 1990, 91.

¹²⁰ In Adam 1992, 195: «e vedi che, da un fringuello spaurito, / il Bacio aureo del Bosco si raccoglie».

¹²¹ Come già nella versione di Roccatagliata Ceccardi, per cui cfr. pp. 35 segg.

¹²² Su tale tipologia di suffissati cfr. Mengaldo 1975b, 205-206 e Organte 2012, 270-71. Di stampo letterario è anche la traduzione del francese «incertaine» della prima strofa con il leopardiano «vago», una soluzione che Bona probabilmente riprende dalla versione di Margoni 1964.

per un parasintetico di ascendenza pascoliano-dannunziana¹²³ e la collocazione in punta di verso dell'aggettivo, in rima con il successivo attributo cromatico riferito al vino, che Bona definisce più elegantemente «antico» (anche con anteponizione letteraria al sostantivo) e a cui il labbro del fauno viene accostato analogicamente, tramite l'eliminazione della congiunzione comparativa. La rima in *-ito* viene infine ripresa anche nell'ultima quartina, per mezzo della posposizione al comparante della breve temporale che apre la strofa («appena fuggito»), e nel terzo verso della forma participiale al complemento d'agente, reso, forse per ragioni di metro, con «fringuello marino»¹²⁴: quest'ultima soluzione sarà però corretta nella versione definitiva della traduzione, che vede l'eliminazione dell'aggettivo *marino* e il ripristino della congiunzione coordinante iniziale (soppressa nella prima versione), insieme all'anticipazione al primo verso del distico del *che* completivo.

Le successive traduzioni di Diana Grange Fiori e Dario Bellezza, che traducono l'opera in versi e in prosa di Rimbaud rispettivamente per i Meridiani Mondadori (1975) e per Garzanti (1989¹²⁵), si collocano a metà strada tra le versioni letterali, più propriamente di servizio, offerte da Mazza e Lamanna, e la riscrittura metrico-poetica di Bona: le loro versioni della lirica, riportate qui di seguito, si configurano infatti come traduzioni piuttosto fedeli, che non rinunciano però a una minima libertà di trasposizione, di resa letteraria del testo originale, riprendendo così la pratica, di lungo corso nel nostro paese, della versione d'autore¹²⁶:

Nel fogliame, scrigno verde a chiazze d'oro,
 Nell'incerto fogliame fiorito
 Di fiori splendenti dove il bacio dorme,
 Ardito lacerando la trama delicata,

Un fauno attonito affaccia i suoi due occhi

Tra le foglie, verde scrigno macchiato d'oro,
 tra le incerte foglie fiorite
 di splendidi fiori dove dorme un bacio,
 vivo, strappando il lieve ricamo,

un fauno spaurito mostra i suoi occhi

¹²³ Sui suffissati verbali in *-eggiare*, cfr. Mengaldo 1975b, 206 e Organte 2018, 266.

¹²⁴ Secondo il *Vocabolario Treccani* (s.v. *fringuello*), *fringuello marino* sarebbe il nome comune o regionale proprio del ciuffolotto (che abbiamo detto essere l'esatto equivalente del francese *bouvreuil*): non è quindi da escludere che il traduttore abbia optato per tale sintagma (già impiegato da Margoni nella prima versione della sua traduzione) non solo per ragioni metriche, di necessità di riempimento dello spazio versale, ma anche per ricerca di un traduttore più esatto.

¹²⁵ L'autore aveva in realtà già offerto una prima scelta di versi tradotti da Rimbaud nel 1977, sempre per Garzanti, che non includeva tuttavia la lirica qui presa in esame.

¹²⁶ Cfr. Fortini 2011, 165, che riconduce a tale filone, oltre alle versioni della Grange Fiori, anche quelle di Cosimo Ortosta, che traduce le poesie e le prose di Rimbaud tra gli anni Ottanta e Novanta (Ortosta 1986a, Id. 1986b e Id. 1996). Per ragioni di tempo e spazio, non prenderemo qui in considerazione la versione di *Tête de faune* di quest'ultimo (condotta in versi liberi), così come quella di Alessandro Quattrone (Quattrone 1997, 83, poi con varianti in Id. 2016, 78) e la più recente di Bruno Arrighi (Arrighi 2014, 161), che traducono ancora in metrica, rispettivamente in doppi settenari e in endecasillabi rimati.

Mordendo con bianchi denti i fiori rossi.
 Brunita e sanguinante come un vino vecchio
 Scoppia in una risata la bocca tra le fronde.

e morde i fiori rossi con denti bianchissimi.
 Scuro e sanguigno come vino invecchiato
 il suo labbro esplode in risa tra le fronde.

Quando – come uno scoiattolo – è fuggito
 Trema ancora la risata in ogni foglia
 E vediamo intimorito da un fringuello
 Raccogliersi il Bacio del Bosco, il bacio d'oro¹²⁷.

E quando s'è dileguato - come uno scoiattolo -
 il riso suo ancor trema tra le foglie;
 lo vedi spaventarsi d'un fringuello
 quel bacio aureo del bosco, e rannicchiarsi¹²⁸.

Il principio della «stretta fedeltà alla lettera del testo», che Grange Fiori dichiara di aver seguito nella sua traduzione dell'opera rimbaudiana, è stato infatti da questa sempre combinato con un «tentativo di trascrizione musicale» dello stesso¹²⁹, oltre che con la ricerca di una trasposizione precisa e al tempo stesso poetica delle scelte lessicali dell'originale e delle loro specifiche valenze semantiche. Bellezza va oltre, addirittura rivendicando di essere stato il primo poeta in Italia a tradurre davvero Rimbaud¹³⁰, facendosi «possedere dal bardo di Charleville» e restituendo così «l'anima vera» del poeta e dei suoi versi in versioni che il traduttore stesso definisce fedelissime, ma anche menzognere, in quanto consapevolmente filtrate dal ricorso al suo personale idioletto poetico¹³¹. Se poi passiamo ad osservare più da vicino, in ottica contrastiva, le soluzioni traduttive adottate dai due autori nelle loro versioni della lirica, notiamo come Bellezza traduca il francese «dans» che apre entrambi i versi del primo distico con la preposizione *tra*, con una scelta adottata già da Nicoletti e qui riproposta a tradurre anche altre preposizioni alla fine della seconda quartina («Sa lèvre éclate en rires *sous les branches*» > «il suo labbro esplode in risa *tra* le fronde») e al secondo verso della terza («Son rire tremble encore *à chaque feuille*» > «il riso suo ancor trema *tra* le fronde»), con lo scopo di intensificare la disse-

¹²⁷ Grange Fiori 1975, 79.

¹²⁸ Bellezza 1989, 99.

¹²⁹ Grange Fiori 1975, cv. Sulla qualità della traduzione, cfr. le considerazioni di Ricciulli 1976, 123-30.

¹³⁰ Così scrive il poeta-traduttore nella premessa al volume: «In Italia nessun poeta l'ha mai tradotto; sia nelle versioni libere, sia nelle fedeli, letterali messe a punto, si sono cimentati con lui traduttori che non posseggono una lingua, devono chiederla in prestito a striminzite letture, a retoriche inservibili. Io sono il primo poeta ad avventurarsi in tanto affronto» (Bellezza 1989, XLVI).

¹³¹ Sempre nella premessa, si legge infatti: «Il problema unico è 'trovare una lingua', tutto qui, come direbbe Lui. E tutto quello che si potrebbe fare nel tradurlo, lasciandosi invadere dalla poesia, dalla musica, dalla sua metrica isterica, dal ritmo segreto del poeta è, senza indugi o resistenze, di restituire, [...] nell'incubo della diversa lingua, nell'altro esterno linguaggio contrario e simile nello spirito, che appartiene al traduttore-poeta (unico che possa riuscire nell'impresa fallendo) – per restituire [...] l'anima vera, sacrilega e criminale di Rimbaud». E ancora: «Bisogna diventare Rimbaud, cioè esserlo. Io, immodestamente, mi sono lasciato possedere dal bardo di Charleville [...]. Per questo, per sempre, la mia traduzione, fedelissima, è anche la più bella, la più menzognera» (Bellezza 1989, XLVI).

minazione fonica della vibrante all'interno della lirica, a differenza di Grange Fiori, che opta per un più neutro *nel* (impiegato anche nella traduzione letterale di Fusero e in quella più recente di Lamanna). Nel primo verso il poeta, con un'inversione di stampo letterario e tradizionale, antepone inoltre l'aggettivo di colore al relativo sostantivo («*verde* scrigno macchiato d'oro»), mentre nel successivo entrambi i traduttori trasformano la coppia aggettivale dell'originale in un'elegante disposizione a cornice dei due aggettivi («tra le *incerte* foglie *fiorite*» il primo; «Nell'*incerto* fogliame *fiorito*» la seconda), e rendono, in chiusura di strofa, il francese «*exquise*» rispettivamente con «*lieve*» e «*delicata*» (in luogo dell'inerziale «*squisito*» scelto dalla maggioranza dei traduttori più recenti) a rimarcare poeticamente la fragilità e la leggerezza del ricamo. In direzione letteraria vanno anche i fenomeni di inversione introdotti nella quartina successiva da Grange Fiori, che varia la disposizione parallelistica degli aggettivi di colore del secondo verso con una struttura chiasmica («Mordendo con *bianchi* DENTI i FIORI *rossi*») e pone in posizione rilevata di *incipit* versale il predicato dell'ultimo verso («*Scoppia* in una risata la bocca tra le fronde»), chiuso in entrambe le versioni, forse per ragioni anche foniche, dal traduttore letterario e poetico «*fronde*», in luogo del più prosastico «*rami*» riscontrato nella maggior parte delle traduzioni precedenti. Nella versione della traduttrice, anteposizione letteraria del predicato si rileva infine anche nell'ultima quartina, in «*Trema* ancora la risata in ogni foglia», mentre in quella di Bellezza, con interventi di analogo sapore, si osservano, nello stesso verso, la posposizione del possessivo e il ricorso all'avverbio in forma apocopata («il riso suo ancor *trema* tra le foglie») e, in chiusura di lirica, l'opzione per l'aggettivo scelto «*aureo*» in sostituzione del breve complemento di specificazione dell'originale, mantenuto invece da Grange Fiori, che tuttavia sdoppia il sintagma, replicandone la testa nominale e suggellando così anaforicamente il verso («il Bacio del Bosco, il bacio d'oro»). Nel complesso, si tratta, come si è visto, di interventi minimi, che non comportano scarti vistosi dalla lettera del testo originale, limitandosi a conferire una patina di letterarietà tradizionale alle versioni, attraverso il recupero di stilemi propri della koinè lirica nostrana, che risultano tuttavia progressivamente accantonati nella pratica del tradurre poesia dell'epoca contemporanea, in cui sembrano prevalere le esigenze di ampia divulgazione imposte dal coevo mercato editoriale.

2. Tradurre la sintassi: l'esempio di *Ma Bohème*

La seconda lirica che prendiamo in considerazione è *Ma Bohème*, un sonetto di *alexandrins* a quartine eterofone risalente verosimilmente all'estate del

1870¹³², che sviluppa i temi, cari alla poetica rimbaudiana, del vagabondaggio e dell'evasione lirica. Il sonetto è tra i più celebri del poeta francese e tra i più tradotti nel nostro paese, e l'analisi delle sue traduzioni, agevolata anche in questo caso dalla misura breve del componimento, come già per *Tête de faune* (dal quale si differenzia però sia per la struttura strofica, sia per la misura versale), ci permette di completare il quadro dei traduttori italiani di Rimbaud e allo stesso tempo di verificarne il comportamento di fronte a organismi metrici differenti. Ma non solo: raccogliendo gli spunti critici sviluppati da Mario Richter in una lontana (ma ancora oggi valida) lettura della lirica¹³³, si potrà procedere a una valutazione delle traduzioni che tenga in primo luogo conto della resa sintattica dell'originale, ritenuta di primaria importanza dallo studioso. Secondo Richter, proprio la distribuzione della sintassi all'interno del componimento rappresenta uno degli aspetti formali più rilevanti del testo, di cui il poeta si servirebbe «per dare forma alla sua idea lirica di fondo»¹³⁴: le due quartine iniziali sono infatti scandite dalla giustapposizione paratattica e asindetica di otto proposizioni principali (ciascuna delle quali coincidente con la misura sillabica del singolo verso), che riproduce a livello formale il «ritmo della marcia (o della fuga)» del soggetto poetico in esse descritto¹³⁵. Con il passaggio alle terzine, aperte dalla congiunzione coordinante *et*, si assiste a un forte rallentamento ritmico, determinato sul piano sintattico dall'assunzione di un unico, ampio periodo, ipotatticamente dilatato, che mima invece il «movimento sinuoso e abbandonato» della *rêverie* del poeta¹³⁶, che ha arrestato la sua marcia per sedersi, in contemplazione, ai bordi delle strade. Proprio nella contrapposizione ritmico-sintattica tra le due parti del sonetto è da ricercare, secondo Richter, il valore strutturale profondo del testo, che è dunque necessario riprodurre in un'ipotetica trasposizione della lirica in una lingua altra: ciò non è tuttavia avvenuto nella traduzione di Margoni del 1964 (che il critico reputa comunque tra le migliori a disposizione in Italia), presa da esempio da Richter in un intervento della fine degli anni Ottanta, per dimostrare «quanto possa perdere il traduttore di Rimbaud che non ritenga necessario rispettare le scelte sintattiche presenti nel testo originale»¹³⁷.

¹³² Cfr. Bernard 1960, 384, n. 7, secondo la quale l'espressione «ces bons soirs de septembre» del v. 10 è da interpretare come un'allusione precisa alla prima fuga del poeta, avvenuta il 29 agosto del 1870: secondo diversi interpreti la scrittura del testo sarebbe quindi da collocare nel periodo immediatamente successivo a tale data. Adam 1992, 1032 ne posticipa tuttavia la stesura all'ottobre dello stesso anno, anche sulla base della datazione riportata nella versione della lirica pubblicata sulla «Revue indépendante» nel 1889.

¹³³ Richter 1972, 95-101. L'analisi è stata poi riproposta, con alcune aggiunte e variazioni, in Id. 1976a, 27-35 e Id. 1993a, 40-44.

¹³⁴ Richter. 1988, 186.

¹³⁵ Id., 1993a, 41.

¹³⁶ Ivi, 42.

¹³⁷ Richter 1988, 185. Insieme a *Ma Bohème*, viene analizzata anche la traduzione, sempre di

Una volta ripercorse le osservazioni del critico, tenteremo di verificare se le successive edizioni italiane dell'opera del poeta francese si caratterizzino per un maggiore rispetto della sintassi, per poi estendere il confronto tra le versioni anche agli altri livelli di analisi (metrica, lessico, ecc.) e infine allargarlo alle precedenti traduzioni della lirica, dalle prime versioni in prosa alle successive trasposizioni poetiche in metrica regolare. Di seguito, l'originale francese nel testo autografo della raccolta *Demeny* (accolto dalle principali edizioni critiche) e la versione di Margoni, contenuta nella fortunata edizione delle opere di Rimbaud da lui curata per Feltrinelli nel 1964¹³⁸:

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
 Mon paletot aussi devenait idéal ;
 J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
 Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

Mon unique culotte avait un large trou.
 Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
 Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
 Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
 Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
 De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
 Comme des lyres, je tirais les élastiques
 De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

Andavo, i pugni stretti nelle tasche sfondate,
 Ed anche il mio pastrano diventava ideale;
 Andavo sotto il cielo, Musa, ed ero il tuo fido;
 Quanti splendidi amori ho mai sognato allora!

Negli ultimi calzoni avevo un largo squarcio.
 - Pollicino sognante, spargevo nel mio errare
 Rime. L'Orsa Maggiore mi faceva da ostello.
 - Le mie stelle nel cielo dolcemente fruscavano;

Le ascoltavo, seduto ai lati delle strade,
 In quelle sere miti di settembre e sul viso
 Le gocce di rugiada m'eran vino gagliardo;

E, rimando nel cuore di fantastiche tenebre,
 Tiravo, come fossero delle lire, gli elastici
 Delle scarpe ferite, col piede accanto al cuore!

Anche a un'osservazione rapida dei due testi, appare evidente come il traduttore, attento come di consueto alla trasposizione fedele dei versi francesi, non si sia invece preoccupato del mantenimento della costruzione sintattica originaria: il secondo verso della lirica è infatti aperto, in maniera del tutto arbitraria e ingiustificata¹³⁹, dalla congiunzione coordinante *ed*, che fa così venir meno l'incalzante successione asindetica di brevi frasi principali che caratterizza le quartine nel testo francese. La stessa congiunzione viene invece eliminata all'inizio delle terzine, sostituita da un punto e virgola al termine delle quartine,

Margoni, dell'ultima strofa di *Les Poètes de sept ans*, con considerazioni in parte riprese in Id. 1993b, 185-91.

¹³⁸ Margoni 1964, 77. La versione viene riproposta, con alcune varianti, in Id. 1981, 77: in essa viene eliminato l'aggettivo «stretti» riferito ai «pugni» (assente nell'originale); la traduzione poetica «spargevo nel mio errare» viene sostituita dalla più letterale «sgranavo nella corsa», così come il sintagma «ai lati delle strade» viene corretto nel più preciso «sul ciglio delle strade»; e le «sere miti» divengono «dolci».

¹³⁹ Così secondo Richter 1988, 187, che la definisce addirittura una «palese e ingiustificata offesa all'idea poetica di Rimbaud».

che introduce in tal modo una pausa e un movimento di chiusura laddove in Rimbaud si osserva l'apertura interstrofica tra le due parti del sonetto, che dà l'avvio al processo di dilatazione sintattica della seconda parte della lirica. In essa, lo stesso sviluppo verticale della sintassi, articolata in una principale cui si legano una serie di brevi subordinate, viene inoltre alterato nella traduzione attraverso la trasformazione delle due relative introdotte da *où* (rispettivamente ai vv. 10 e 12) in due coordinate aperte dalla congiunzione *e*, che spezzano così in più parti il periodo unitario dell'originale.

Un comportamento sostanzialmente analogo si riscontra nella successiva traduzione di Laura Mazza, datata 1972, che come si è detto riprende molte delle scelte traduttive del predecessore, in genere limitandosi a correggerne le libertà più vistose (relative soprattutto al lessico e all'ordine delle parole)¹⁴⁰: non sorprende dunque che nella sua versione di *Ma Bohème*, qui sotto riportata¹⁴¹, la traduttrice abbia seguito Margoni nell'adozione di quelle soluzioni traduttorie che abbiamo visto essere responsabili dell'alterazione della sintassi originale. In particolare, viene mantenuta l'introduzione *ex novo* della congiunzione coordinante all'inizio del secondo verso, così come l'aggiunta della stessa nelle due terzine, in sostituzione del relativo *où*, mentre la pausa breve posta da Margoni al termine delle quartine, anche qui combinata con la soppressione del nesso sindetico, viene addirittura trasformata in un punto fermo, interrompendo così, in maniera ancora più marcata della versione precedente, «la continuità del passaggio estremamente fluido fra i due diversi movimenti delle quartine e delle terzine»¹⁴².

Me ne andavo con i pugni nelle tasche sfondate,
ed anche il mio cappotto diventava ideale;
andavo sotto il cielo, Musa! ed ero un tuo fedele.
Quanti splendidi amori ho sognato allora!

Gli unici miei calzoni avevano un gran buco.
- Pollicino sognante, spargevo sulla mia strada
delle rime. L'Orsa Maggiore era il mio ostello.
- Le mie stelle in cielo facevano un dolce fru-fru.

Le ascoltavo seduto sul ciglio delle strade
nelle dolci sere di settembre e sentivo
gocce di rugiada sulla fronte, come un vino gagliardo;

e, rimando in mezzo a quelle ombre bizzarre,
come se fossero una lira, tiravo, gli elastici

¹⁴⁰ Cfr. pp. 62-63.

¹⁴¹ Mazza 1972, 103-105.

¹⁴² Richter 1988, 187.

delle mie scarpe ferite, un piede contro il cuore!

Limitandoci sempre alla sola osservazione della resa sintattica, vediamo come anche la traduzione dell'anno successivo di Gian Piero Bona non si distingue per un maggiore rispetto delle strutture periodali del testo originale, come del resto risulta facilmente prevedibile se si considera quanto già rilevato sulla tendenza del poeta-traduttore ad affrontare le sue versioni da Rimbaud come personali riscritture poetiche dei testi di partenza¹⁴³: nella prima quartina il distico di apertura è trasformato in un periodo unitario, che accorpa le due principali che nell'originale risultano giustapposte asindeticamente nei due versi; mentre nella successiva la regolare distribuzione delle frasi nei singoli versi viene alterata tramite il ricorso a una sintassi fortemente inarcata, che vede la presenza dell'*enjambement* a ogni verso (attestato invece nel testo francese unicamente tra i vv. 6-7¹⁴⁴). Inoltre, come Margoni, anche Bona interviene sul passaggio interstrofico tra quartine e terzine, interrompendone la continuità attraverso l'introduzione di una pausa intermedia (data dal punto e virgola) e l'eliminazione della congiunzione coordinante, che viene invece aggiunta all'inizio della seconda terzina, in sostituzione del nesso subordinante originario:

I pugni nelle tasche rotte, me ne andavo
con il mio pastrano diventato ideale;
sotto il cielo andavo, o Musa, a te solidale;
oh! là, là! quanti splendidi amori sognavo!

La sola braca aveva un largo buco. – In corsa
sgranavo rime, Puccetto sognante. E l'Orsa
Maggiore era la mia locanda. – Lassù
le stelle in cielo avevano un dolce fru fru;

le ascoltavo, seduto ai lati delle strade,
nelle sere del buon settembre ove rugiade
mi gocciavano in fronte un vino di vigore;

e, rimando in mezzo ai tenebrori fantastici,
come fossero lire, tiravo gli elastici
delle mie scarpe ferite, un piede sul cuore!¹⁴⁵

Se con la successiva versione di Dario Bellezza del 1977 si ritorna a una

¹⁴³ Cfr. pp. 64-66.

¹⁴⁴ Cfr. in proposito Richter 1976a, 29, che sottolinea come l'inclusione della figura sia motivata dall'intento di sottolineare, «avec une incontestable élégance, la 'vanité charmante' de l'activité du jeune poète, comme l'a justement souligné J. Gengoux» (con riferimento a Gengoux 1950, 192).

¹⁴⁵ Bona 1973, 113. Poi con varianti minime, per lo più grafiche e di punteggiatura, in Adam 1992, 121-23. La sola variante significativa è quella relativa al reintegro del possessivo dell'originale al v. 8, così riscritto: «le mie stelle in cielo avevano un dolce fru fru» (corsivo mio).

traduzione decisamente più vicina alla lettera del testo francese, che ripristina l'ordine originario delle parole insieme alla caratteristica costruzione sintattica della lirica, data dalla contrapposizione tra organizzazione paratattica delle quartine e sviluppo ipotattico delle terzine, va però detto che neppure in questo caso siamo di fronte a una restituzione integralmente fedele della sintassi originaria: la continuità sintattica tra le due parti del sonetto viene infatti spezzata dall'inserzione di un punto fermo al termine delle quartine e dalla soppressione della congiunzione di apertura delle terzine (come già nella versione di Laura Mazza). La prima a tentare di riprodurre anche tale aspetto è Diana Grange Fiori nella sua traduzione della lirica per i Meridiani Mondadori, in cui l'apertura interstrofica tra le due parti del sonetto viene addirittura intensificata attraverso l'introduzione di un'inarcatura forte tra aggettivo e sostantivo («[...] le mie stelle avevano un leggero // fru-fru»), appunto collocata a cavallo tra quartine e terzine. In queste ultime viene tuttavia meno l'articolazione ipotattica del periodo, a causa della trasformazione dell'apposizione nominale che chiude la lirica in una frase verbale coordinata alla principale («un pied près de mon cœur» > «e avevo un piede accanto al cuore»). Di seguito i testi delle due traduzioni, rispettivamente di Bellezza e Grange Fiori:

Me ne andavo, i pugni nelle tasche sfondate;
anche il mio cappotto diventava ideale;
andavo sotto il cielo, Musa!, ed ero il tuo leale;
oh! quanti amori assurdi ho strasognato!

Nei miei unici calzoni avevo un largo squarcio.
- Pollicino sognatore, in corsa sgranavo
rime. Il mio castello era l'Orsa Maggiore.
- Le mie stelle in cielo facevano un dolce fru-fru.

Le ascoltavo, seduto sul ciglio delle strade,
nelle calme sere di settembre in cui sentivo
sulla fronte le gocce di rugiada, come un vino vigoroso;

in cui, rimando in mezzo a quelle ombre fantastiche,
come fossero lire, tiravo gli elastici
delle mie suole ferite, con un piede contro il cuore¹⁴⁶.

Me ne andavo, coi pugni nelle tasche sfondate;
Anche il mio paltò diventava ideale;
Andavo sotto il cielo, Musa! ed ero il tuo fedele;
Perbacco! quanti amori splendidi ho sognato!

I miei pantaloni avevano un vasto strappo.
- Pucettino sognante, nella corsa sgranavo
Rime. La mia locanda era l'Orsa Maggiore.
- Nel cielo le mie stelle avevano un leggero

Fru-fru, l'ascoltavo seduto sul ciglio della via,
Le belle sere settembrine in cui la rugiada
M'imperlava la fronte come un vino di vigore;

In cui, poetando fra le ombre favolose,
Tiravo come lire gli elastici alle scarpe
Ferite, e avevo un piede accanto al cuore¹⁴⁷!

È solo con la più recente versione di Bianca Lamanna, edita nel 2001¹⁴⁸, che

¹⁴⁶ Bellezza 1977, 21 (poi riproposta, senza varianti, in Id. 1989, 91).

¹⁴⁷ Grange Fiori 1975, 75.

¹⁴⁸ Lamanna 2001, 118-19. Un'ottima traduzione della lirica, rispettosa della struttura sintattica originaria, è in realtà offerta già da Marica Larocchi nel 1992 (Larocchi 1992, 115), che tuttavia si allontana dal testo francese per alcuni lievi scarti semantici. Per un elenco completo delle

si riscontra una resa finalmente adeguata dei valori sintattici dell'originale, che tiene probabilmente conto anche delle osservazioni di Richter di qualche anno prima (non a caso citato nella nota bibliografica iniziale del volume¹⁴⁹): la traduttrice, che nella sua edizione italiana delle opere di Rimbaud si impegna in una restituzione il più possibile fedele dei testi francesi, riproduce infatti sia la successione paratattica di brevi principali asindeticamente giustapposte nei versi delle quartine (con la sola eccezione del v. 2, aperto dalla congiunzione coordinante, ma comunque sintatticamente autonomo dal precedente, da cui è separato da un punto e virgola), sia lo sviluppo ipotattico delle terzine, correttamente avviato, come nell'originale, dalla congiunzione *e*, che marca la transizione fluida e sintatticamente aperta tra le due parti del componimento:

Me ne andavo, i pugni nelle tasche sfondate;
 E il mio cappotto pure diventava ideale;
 Andavo sotto il cielo, Musa! ed ero il tuo fedele;
 Oh! là, là! quanti amori splendidi ho sognato!

La mia unica braca aveva un largo buco.
 - Pollicino sognante, sgranavo nella corsa
 Rime. – La mia locanda era l'Orsa maggiore.
 - Le mie stelle in cielo avevan un dolce frou-frou

E le ascoltavo, seduto ai lati delle strade,
 Le belle sere di settembre in cui avvertivo gocce
 Di rugiada alla fronte, come un vino di vigore;

In cui, rimando fra le ombre fantastiche,
 Come fossero lire, tiravo gli elastici
 Delle mie scarpe ferite, un piede accanto al cuore!

Estendendo il confronto tra le versioni agli altri livelli di analisi, vediamo come dal punto di vista metrico i soli ad optare per una trasposizione in metrica regolare dell'originale, analogamente a quanto già osservato per *Tête de faune*, sono Margoni e Bona: il primo, pur rinunciando qui come altrove alla riproduzione dello schema rimico originario, conduce le sue versioni da Rimbaud nel rispetto costante del principio della corrispondenza sillabica con i versi francesi e decide quindi di tradurre gli *alexandrins* della maggior parte delle prime li-

traduzioni italiane di *Ma Bohème* (alcune delle quali, per ovvie ragioni di tempo e di spazio, non saranno qui prese in considerazione), si rimanda al citato portale bibliografico del progetto TRALYT (www.tralyt.org).

¹⁴⁹ Nella nota viene segnalata sia la raccolta di saggi di Richter del 1976 (in cui viene riproposta la lettura del sonetto già comparsa in rivista nel 1972), sia il volume collettaneo sulla traduzione poetica curato da Sergio Sacchi nel 1988, che contiene l'intervento del critico sulla traduzione del sonetto di Margoni.

riche rimbaudiane con il doppio settenario, verso composto tradizionalmente considerato l'equivalente formale più naturale di quello francese. Il traduttore, consapevole tuttavia di come tale verso, a causa della sua struttura rigidamente bipartita, sia spesso tacciato di monotonia e prosasticità¹⁵⁰ e quindi evitato da molti traduttori, che gli preferiscono l'endecasillabo (anche in virtù del rapporto di stretta omologia culturale intercorrente con il verso principe della tradizione poetica francese¹⁵¹), sente il dovere di giustificare la propria scelta, che viene così argomentata nella *Nota alla traduzione*:

Conosco l'antipatia dei traduttori italiani nei riguardi del doppio settenario, o martelliano, che ho adottato per rendere gli alessandrini di cui si è servito quasi sempre Rimbaud nella prima raccolta. Questo verso è generalmente accusato di essere artificiale, pesante, monotono, privo di seri antecedenti italiani e dunque sprovvisto di prestigio poetico, decisamente inferiore, in ogni caso, all'endecasillabo, verso insieme lirico e narrativo, come appunto l'alessandrino. L'uso dell'endecasillabo mi era vietato dalla necessità di evitare, per non creare fastidiosi squilibri fra le due pagine, di allungare la versione, ma una prima obiezione plausibile agli argomenti citati è che se il martelliano è pesante e monotono, lo è sicuramente anche l'alessandrino, al quale corrisponde assai bene¹⁵².

Bona offre invece una traduzione metrica che, se dal punto di vista della misura versale alterna doppi settenari regolari con tredecasillabi di ascendenza govoniana (una combinazione impiegata anche altrove nella raccolta per la resa del verso francese), dal punto di vista rimico riproduce fedelmente lo schema di rime dell'originale (con la sola eccezione della seconda quartina, in cui la struttura incrociata del testo francese viene variata in uno schema a rima baciata). In versi liberi, non rimati, sono al contrario condotte la maggior parte delle successive versioni della lirica¹⁵³ (tra cui quelle qui prese in considerazione, di Mazza, Bellezza, Grange Fiori e Lamanna), in cui i traduttori, in linea con le tendenze prevalenti dell'editoria contemporanea, preferiscono rinunciare alla resa metrica dell'originale per concentrare i loro sforzi su una più corretta restituzione del dato semantico del testo di partenza.

¹⁵⁰ Sulla fortuna alterna del verso nella nostra storia letteraria, cfr. la ricostruzione di Brugnolo 1996. Per l'uso nelle traduzioni settecentesche di alcuni classici del teatro francese, cfr. Zanon 2009, 35-40.

¹⁵¹ Per una rassegna esemplificativa delle differenti soluzioni formali adottate dai poeti-traduttori di area ermetica nella resa del verso francese, cfr. Organte 2018, 49-66. Cfr. inoltre i rilievi di Benzone 2018, 140-44 sulla trasposizione in italiano dell'*alexandrin* baudelairiano.

¹⁵² Margoni 1964, XLVI-XLVII.

¹⁵³ Ma in doppi settenari non rimati traducono ancora Larocchi 1992 e Quattrone 1997 (con una versione riproposta, in forma identica, in Id. 2016), mentre la più recente versione di Arrighi 2014 è in endecasillabi rimati secondo lo schema originario (una resa metrica che il traduttore dichiara di essere riuscito a realizzare per una «felice combinazione», *ivi*, 64).

Quanto alle singole scelte lessicali e stilistiche dei traduttori, troviamo sostanziale conferma di quanto già rilevato nell'osservazione delle traduzioni di *Tête de faune*: Margoni si distingue di nuovo per la letterarietà «ottocentesca» della sua versione¹⁵⁴, risultato dell'adozione di soluzioni linguistico-stilistiche volte a calare la lirica di Rimbaud nel solco della tradizione lirica italiana, mentre in Bona la presenza di singole tessere lessicali di sapore letterario e poetico, insieme ai numerosi interventi di sommovimento dell'ordine delle parole, è da imputare all'operazione di riscrittura poetica dell'originale attuata dal poeta-traduttore nelle sue traduzioni dal francese, che spesso comporta forzature e scarti semantici, più o meno marcati a seconda dei casi. A tali versioni si contrappongono le traduzioni di Mazza e Lamanna, che si configurano anche in questo caso come versioni di servizio, più strettamente fedeli al dato semantico di partenza, mentre in una posizione intermedia tra i due estremi appena delineati si collocano le versioni di Bellezza e di Grange Fiori, che pur nella sostanziale fedeltà alla lettera del testo originale, non rinunciano a una minima dose di letterarietà, riuscendo così forse nell'impresa, ai più preclusa, di realizzare delle traduzioni a un tempo 'belle e fedeli'. Nella prima quartina vediamo come il «paletot» del testo francese, tradotto letteralmente da Mazza, Bellezza e Lamanna con «cappotto», è invece reso da Margoni e Bona con il più raro e disusato «pastrano»¹⁵⁵, anche se la soluzione più felice è forse quella di Grange Fiori, che opta per la forma «paltò», adattamento italiano del termine francese, che ne costituisce anche il perfetto calco fonico. Se i traduttori sono tutti concordi nel rendere più espressiva l'immagine iniziale dei pugni chiusi¹⁵⁶ nelle «poches crevées», attraverso il ricorso all'aggettivo «sfondate» a qualificare le tasche del poeta (cui si sottrae solo Bona, che preferisce ricorrere al più neutro «rotte»), la forma «féal», voce feudale di origine medievale che indica propriamente il vassallo fedele al sovrano o a un suo superiore¹⁵⁷, è invece variamente trasposta in italiano: mentre Margoni tenta di riprodurre la specifica coloritura temporale del termine originale attraverso il ricorso all'italiano «fido», che il traduttore dichiara di aver tratto dai «nostri romanzi popolari ottocenteschi di ispirazione scottiana»¹⁵⁸, Mazza, Grange Fiori e Lamanna decidono di rinunciarvi, traducendo la forma con «fedele», variante sinonimica di uso più comune

¹⁵⁴ Cfr. in proposito quanto dichiarato dall'autore in Margoni 1964, XLVII.

¹⁵⁵ La voce è segnalata come disusata dal *Vocabolario Treccani Sinonimi e contrari*, s.v. *paletot*.

¹⁵⁶ Cfr. Bernard 1960, 384, n. 2, che la definisce «attitude familière à Rimbaud» e riporta un passo da una lettera del poeta a Izambard del 2 novembre 1870, in cui compare appunto l'immagine dei «poings dans les poches». Cfr. anche Adam 1992, 1031, n. 4.

¹⁵⁷ Cfr. TLFi s.v. *féal* '(personne) qui est fidèle à une autorité supérieure, en particulier à son suzerain, à son souverain', che ne registra il duplice valore, aggettivale e sostantivale.

¹⁵⁸ Margoni 1964, 368, n. 2.

nella lingua corrente (salvo poi chiarirne in nota l'esatto valore¹⁵⁹). Lo stesso fa Bona, che forse per ragioni metriche, di formazione della rima e di riempimento della misura versale, la sostituisce con il più ampio sintagma «a te solidale», che però non rende pienamente l'idea di fedeltà 'feudale' espressa dalla voce francese, che necessita quindi anche in questo caso di essere esplicitata in nota¹⁶⁰. A ragioni metriche è forse da ricondurre anche la scelta di Margoni, unico tra i traduttori considerati, di non mantenere la forma pronominale del verbo di movimento che apre il componimento («Je m'en allais»), che viene invece tradotto con il semplice «andavo», poi correttamente impiegato anche per rendere il «J'allais» del v. 3: in tal modo viene però a perdersi la variazione in poliptoto fra le due forme verbali, simmetricamente collocate in posizione di *incipit* versale, che secondo la critica marcherebbe il passaggio tra «la volonté de détachement, de départ, de fugue» (appunto espressa dal primo verbo), e l'effettiva concretizzazione di tale desiderio di fuga e di movimento, che assumerebbe, proprio grazie al ricorso alla seconda forma verbale, «une valeur d'absolu, de liberté enfin atteinte»¹⁶¹. Lo stesso Margoni, con una scelta in questo caso ripresa da Mazza, rinuncia, nella stessa strofa, anche all'esclamazione di sapore colloquiale «Oh! là là», che nel testo francese segue l'invocazione classicheggiante alla Musa, creando una dissonanza senza dubbio consapevolmente ricercata da Rimbaud¹⁶². L'esclamativa, correttamente riprodotta da Bona e Lamanna, è invece variata da Grange Fiori in «perbacco», che forse accentua l'abbassamento di registro perseguito dal poeta francese, mentre Bellezza, riducendola a un semplice «oh», dell'uso anche poetico, ne falsa forse l'originaria sfumatura familiare (che tenta però di recuperare con l'impiego, nello stesso verso, del prefissato di sapore colloquiale «strasognare»¹⁶³ come traduce del francese «rêver»). Bellezza si distingue anche per la singolare traduzione, nella strofa successiva, di «auberge» con «castello» (reso invece più fedelmente con «ostello» e «locanda» dagli altri traduttori), volta forse a enfatizzare l'atmosfera sognante e fiabesca del passo¹⁶⁴, in cui l'immagine del poeta in marcia viene accostata a quella di un

¹⁵⁹ Cfr. Mazza 1972, 355, n. 3, che glossa il termine riprendendo proprio il «fido» impiegato da Margoni («termine medievale che indica appunto il 'fido', il vassallo fedele al suo signore») e Lamanna 2001, 118, n. 3, che chiosa il termine con «il tuo fedele servitore». Bellezza traduce invece con il semanticamente affine «leale» (forse per conservare la rima inerziale con l'«ideale» del verso precedente), ma poi in nota ne chiarisce il valore ricorrendo al traduce «fedele» utilizzato dagli altri autori.

¹⁶⁰ Cfr. Bona 1973, 355, n. 3: «voce feudale per *fidèle*».

¹⁶¹ Richter 1976a, 29.

¹⁶² Cfr. Adam 1992, 1032, n. 1.

¹⁶³ Sul prefisso *stra-*, cfr. Serianni 1989, 658.

¹⁶⁴ Cfr. Richter 1993a, 43-44, che dietro all'evocazione del personaggio di Pollicino riconosce non solo la fortunata versione della fiaba scritta da Perrault, ma anche una leggenda popolare di più antica tradizione, che identificava Pollicino con il mitico conduttore del Grande Carro celeste, il cui

«Petit-Poucet rêveur» che sparge rime lungo il cammino, proprio come il popolare personaggio della fiaba di Perrault (a cui tutti i traduttori si riferiscono con il nome con cui è tradizionalmente conosciuto nel nostro paese, «Pollicino», eccetto Bona e Grange Fiori, che optano per «Pucchetto» e «Pucettino»¹⁶⁵) spargeva sassolini per non smarrire la strada di casa. Il passaggio al tono lirico delle terzine è marcato in Margoni dalla traduzione del sintagma «ces bons soirs de septembre» con «in quelle sere dolci di settembre», che sono invece semplicemente «calme» nella versione di Bellezza e «belle», con una scelta lessicale più letterale, in quelle di Grange Fiori e Lamanna, mentre Mazza mantiene l'aggettivo impiegato dal predecessore, ripristinando però nella frase l'ordine originario degli elementi («nelle dolci sere di settembre»). Nel verso successivo Margoni si distingue inoltre per la trasformazione della breve comparativa in un accostamento analogico di sapore poetico (con inversioni e impiego del verbo in forma apocopata, «e sul viso / Le gocce di rugiada m'eran vino gagliardo»), che si rileva anche nella successiva traduzione di Bona, anche con ricorso al plurale indeterminato¹⁶⁶ «rugiade» in luogo delle «gouttes / De rosée» dell'originale e trasferimento del valore semantico del sostantivo nella forma verbale scelta «gocciare»¹⁶⁷ («ove rugiade / mi gocciavano in fronte un vino di vigore»). La comparativa è invece correttamente restituita dagli altri traduttori, tra cui Grange Fiori, che dona però maggiore letterarietà alla sua versione attraverso il ricorso al parasintetico «imperlare», tra le formazioni caratteristiche della koinè poetica novecentesca¹⁶⁸ («la rugiada / M'imperlava la fronte come un vino di vigore»), a cui è da ricondurre anche il suffissato «tenebrori» impiegato da Bona nella successiva terzina, per rendere, in maniera forse più espressiva, come già in Margoni (che era ricorso però alla variante più comune «tenebre») quelle che nel testo francese sono più semplicemente delle «ombres» (tradotte letteralmente da tutti gli altri autori con «ombre»).

Se proviamo ora a volgere lo sguardo indietro alle precedenti versioni della lirica, vediamo come la storia delle traduzioni italiane di *Ma Bohème* segua in larga parte lo stesso percorso delineato per *Tête de faune*: il sonetto, che nei

nome nel dialetto vallone è appunto quello di *Châûr-Pôcè* (ossia *Char-Poucet* 'carro di Pollicino). Proprio per questo motivo, secondo il critico l'immagine dell'abitazione notturna del poeta «à la Grande-Ourse» non può essere interpretata come una semplice rilettura dell'espressione tradizionale «je couchais à la belle étoile» (come invece inteso da Bernard 1960, 384).

¹⁶⁵ Forse in virtù della maggiore vicinanza fonica al nome originale francese del personaggio, sebbene non si possa escludere che i due traduttori abbiano avuto presente la traduzione della fiaba di Perrault di Collodi, pubblicata a fine Ottocento e intitolata proprio *Pucettino*. Pur ricorrendo nella sua traduzione alla variante «Pucchetto», in nota Bona si riferisce tuttavia al personaggio con l'appellativo tradizionale italiano di «Pollicino» (Bona 1973, 355).

¹⁶⁶ Sul plurale poetico, cfr. Serianni 2009, 165-67.

¹⁶⁷ Cfr. GRADIT, s.v., che lo glossa come di "basso uso".

¹⁶⁸ Cfr. Mengaldo 1975b, 206.

primi due decenni dello scorso secolo è plausibilmente conosciuto e letto nel nostro paese in lingua originale¹⁶⁹, è tradotto per la prima volta in italiano solo nel 1923, nella fortunatissima versione in prosa delle opere di Rimbaud offerta da Decio Cinti per *Modernissima*¹⁷⁰, che come si è detto sarà poi riproposta in forma pressoché identica da Vittorio Lori circa un ventennio più tardi¹⁷¹:

Andavo, colle mani nelle tasche sfondate; anche il mio
pastrano diventava ideale; andavo sotto il cielo, o Musa, e
ti ero fedele. Ah! perdio! quanti splendidi amori sognavo!

I soli calzoni che possedessi avevano un largo buco.
Petit-Poucet sognatore, sgranavo delle rime nella mia corsa.
La mia locanda era *All'Orsa Maggiore*. Le mie stelle face-
vano in cielo un dolce fruscio,

e le ascoltavo, seduto sul margine delle strade, in quelle
buone sere di settembre in cui mi sentivo gocce di rugiada
sulla fronte, come un vino di vigore,

e in cui, rimando tra le ombre fantastiche, tiravo, come
cetre, gli elastici delle mie scarpe ferite, tenendomi un
piede sul cuore!

Come si vede, la traduzione di Cinti, pur condotta in prosa, mantiene le partizioni strofiche del testo originale, riprodotte attraverso la distribuzione del materiale testuale in paragrafi (tra loro distinti da uno spazio bianco)¹⁷², ed è condotta nel rigoroso rispetto del dato semantico e sintattico originale: il traduttore riproduce fedelmente la caratteristica costruzione periodale del sonetto, in particolare la contrapposizione ritmico-sintattica tra l'andamento paratattico delle quartine e lo sviluppo ipotattico delle terzine, e le sue scelte lessicali si discostano solo sporadicamente dalla lettera del testo francese. Tra i casi di lieve deviazione semantica vi sono, oltre alla mancata resa della forma pronominale intensiva del verbo di movimento di apertura, la traduzione di «poings» con il

¹⁶⁹ Il sonetto è infatti tra le liriche commentate e citate in lingua originale nel saggio di Soffici di inizio secolo, che contribuisce a una prima diffusione della poesia di Rimbaud in Italia (cfr. Soffici 1911, 26-27).

¹⁷⁰ Cinti 1923, 51.

¹⁷¹ Lori 1945, 50. L'unica variante è costituita dall'ampliamento, nella seconda terzina, della comparativa «come cetre» (corrispondente al francese «comme des lyres») in «come corde di cetra», introdotto forse per rendere più trasparente l'accostamento metaforico tra gli elastici delle scarpe e lo strumento a corde.

¹⁷² Cfr. Benzoni 2018, 139-40, che parla in proposito di «strofe di prosa», comuni ad altre traduzioni in prosa di lirica francese di inizio secolo, che proprio in virtù di tale caratteristica, secondo il critico sono da considerare quasi come «testi di frontiera» tra la traduzione poetica e la resa prosastica.

più neutro «mani», che disinnesci la carica espressiva dell'immagine dei pugni chiusi, e la sostituzione dell'esclamazione colloquiale «oh! là là» del quarto verso con «perdio», interiezione anch'essa popolare, ma priva forse della sfumatura scherzosa implicita nella prima. Se nella quartina successiva l'autore sceglie di non tradurre il nome di *Petit-Poucet*, che viene quindi citato in francese, alla fine della stessa preferisce sostituire con il sostantivo italiano «fruscio» la voce onomatopeica «frou-frou» impiegata da Rimbaud, sebbene questa sia attestata anche in italiano (per lo più nella variante adattata «fru fru»), forse perché ritenuta di intonazione eccessivamente colloquiale e dunque non adeguata a una composizione di carattere lirico¹⁷³. Non chiara infine la scelta di tradurre «lyres» con «cetre» (variante sinonimica meno esatta del corrispettivo italiano del termine, «lire»¹⁷⁴), che con l'eccezione di Lori non sarà infatti ripresa da alcun traduttore.

Per avere la prima traduzione poetica del sonetto bisogna invece attendere la fine degli anni Trenta, quando cominciano ad apparire nel nostro paese i primi tentativi di trasposizione in versi delle liriche di Rimbaud, pubblicati in rivista o in antologie poetiche di letteratura straniera, ad uso scolastico o del pubblico colto: per quanto riguarda *Ma Bohème*, la prima in ordine di tempo è la versione metrica di Romano Palatroni, pubblicata nel settembre del 1938 sul «Meridiano di Roma» (su cui appaiono anche le sue traduzioni di *Voyelles* e delle *Chercheuses de poux*¹⁷⁵) e poi riproposta, con alcune varianti, nella citata antologia di «lirica universale» curata da Errante e Mariano nel 1949, che accoglie numerose altre versioni di Palatroni¹⁷⁶. Di seguito il testo della sua *Zingaresca* (come l'autore ha scelto di trasporre il titolo¹⁷⁷), nella versione del 1938¹⁷⁸:

¹⁷³ Sebbene tali contrasti tra lirico e colloquiale, sublime e popolare siano in verità esplicitamente ricercati dal poeta e disseminati all'interno dell'intero componimento (cfr. Adam 1992, 1033, n. 5).

¹⁷⁴ Cfr. GRADIT, che riporta per *lira* la seguente definizione «strumento a corda originario dell'antica Grecia, simile alla cetra ma con cassa più piccola» e *Vocabolario Treccani*, che sottolinea che la *cetra* (s.v.) «si distingueva dalla lira per le maggiori dimensioni e la struttura più robusta, spec. della cassa armonica».

¹⁷⁵ Rispettivamente Palatroni 1938a e Id. 1939.

¹⁷⁶ Errante, Mariano 1949, 984-85. Sempre di Rimbaud, l'antologia contiene anche le traduzioni di Palatroni di *Ophélie*, *Les effarés*, *Le dormeur du val*, *Les chercheuses de poux*, *L'étoile a pleuré rose*, *Le bateau ivre*.

¹⁷⁷ Si tratta di una scelta successivamente ripresa da De Michelis 1951, Fusero 1955 e Margoni 1964, dettata forse dalla volontà di trasporre, con parole italiane, l'immagine di vita randagia e vagabonda efficacemente riassunta dalla voce francese *bohème*. Quest'ultima viene invece mantenuta nei titoli di quasi tutte le altre traduzioni italiane, con l'eccezione di quella di Errante 1953 (intitolata *Vita di vagabondo*), Pagano 1957 (*La mia vita randagia*), Quattrone 1997 (*Come uno zingaro*) e Arrighi 2014 (*Vagabondaggi*).

¹⁷⁸ Palatroni 1938b, 9. La successiva versione della traduzione si distingue, oltre che per minime varianti di punteggiatura, per la correzione del sostantivo «versi» del v. 7 con «rime», calco perfetto del termine «rimes» dell'originale, e per l'eliminazione della congiunzione comparativa e dell'articolo indeterminativo al v. 10 («come un»), sostituite dal solo avverbio «quasi».

Erravo, i pugni stretti nelle tasche sfondate,
zingaro folle dentro l'ideale cappotto;
erravo, ed ero, Musa, il tuo fedele, sotto
il cielo. Quanti sogni! Favole mai narrate.

Dai buchi delle brache occhieggiava la pelle.
Pucettino sognante, nella randagia corsa
sgranavo versi. L'oste dell'Insegna dell'Orsa
m'attendeva. Nel cielo c'era un brusio di stelle.

L'ascoltavo seduto sul ciglio delle strade,
mentre sulla mia fronte, come un vino d'ardore,
la brezza settembrina gocciava le rugiade.

E, rimando nell'ombre fiabesche della notte,
come corde di lira (un piede contro il cuore)
tendevo i lacci elastici delle mie scarpe rotte.

La ricerca di una perfetta resa metrica dell'originale, qui realizzata attraverso il ricorso a doppi settenari regolarmente rimati secondo lo schema rimico originario (con l'eccezione delle terzine, in cui la rima è mantenuta, ma con una disposizione leggermente variata), comporta, come spesso avviene in questi casi, la mancata restituzione della costruzione sintattica del testo tradotto, oltre a numerosi esempi, anche vistosi, di allontanamento dal dato semantico originario: per quanto riguarda il primo aspetto, vediamo come nella prima quartina le due proposizioni asindeticamente giustapposte nei primi due versi dell'originale siano trasformate in un unico periodo disteso ad occupare l'intero distico; mentre nei successivi due versi, così come nell'intera seconda quartina, l'accostamento delle brevi principali, di cui viene mantenuta l'autonomia sintattica, risulta in più punti metricamente scompaginato, a causa dell'inserzione di numerose inarcature, che alterano la corrispondenza lineare tra costruzione sintattica e spazio versale che invece caratterizza il testo francese. La continuità sintattica tra le due parti del sonetto è inoltre interrotta dall'introduzione, al termine delle quartine, di un punto fermo, che viene aggiunto anche tra le due terzine, causando la suddivisione di quello che nell'originale è invece un periodo unitario, articolato ipotatticamente a cavallo tra le due strofe. Sul piano della resa semantica, osserviamo poi come il traduttore, oltre a rinunciare alla riproduzione del costrutto pronominale del verbo francese «aller», come già Cinti (dal quale si distingue però per l'adozione del traducevole scelto «erravo»), si allontani dalla lettera del testo originale eliminando il predicato del v. 2 («devenait») e compensandone la caduta con l'inserzione del sintagma appositivo «zingaro folle», che permette di riprendere l'immagine del poeta vagabondo suggerita dal titolo della traduzione e allo stesso tempo di colmare la misura versale (e alla medesima, duplice

funzione è da ricondurre anche l'aggiunta al v. 6 dell'aggettivo «randagia», a qualificare la «corsa» del soggetto). A ragioni rimiche è poi probabilmente da imputare la riscrittura del v. 5, in cui il «large trou» di Rimbaud è declinato al plurale «buchi», dai quali, con un'immagine particolarmente espressiva assente nell'originale¹⁷⁹, «occhieggiava la pelle», quest'ultima in rima con il sintagma di sapore pascoliano «brusio di stelle», che traduce abbastanza efficacemente l'onomatopeico «frou-frou» del testo francese¹⁸⁰. Sempre a ragioni metriche è infine da ricondurre anche la riduzione al v. 11, in posizione di rima, del sintagma «gouttes / De rosée» al solo sostantivo «rugiade», con un plurale poetico successivamente ripreso da Bona (che del resto recupera anche la formazione denominale «gocciare»¹⁸¹), così come, nella terzina successiva, l'aggiunta della specificazione temporale, semanticamente superflua, «della notte», collocata in punta di verso in rima con l'aggettivo «rotte», con il quale il traduttore rende, in termini più neutri, l'immagine espressionistica delle «souliers blessées» usata da Rimbaud.

La versione poetica di Palatroni resta tuttavia per qualche anno priva di seguito, almeno fino al termine del secondo conflitto mondiale, quando, con la graduale ripresa del mercato editoriale italiano ed europeo, si assiste finalmente alla pubblicazione di nuove traduzioni della lirica, che si succedono con cadenza quasi annuale nel corso di tutto il successivo decennio: il '46 vede l'uscita della versione in versi liberi di Claudio Sabatini, all'interno della sua antologia scelta dei *Premiers vers* di Rimbaud¹⁸²; l'anno successivo è la volta della traduzione metrica di Massimo Spiritini, che include la lirica nella sua raccolta di *Autori stranieri*¹⁸³ (poi riproposta con minime varianti grafiche nell'antologia di letteratura italiana e straniera *Iperione*, curata da Vian *et al.* nel 1950¹⁸⁴); del '51 e del '52 sono le versioni d'autore di Eurialo De Michelis e Maria Luisa Belleli, pubblicate rispettivamente in un'antologia di traduzioni dall'eloquente titolo di *Imitazioni*¹⁸⁵, e in coda a un articolo di bilancio complessivo sul mito e sulla figura di Rimbaud¹⁸⁶; nel '53 esce la traduzione metrica di Vincenzo Errante, realizzata per la sua scelta di liriche dei *Parnassiani e simbolisti francesi*¹⁸⁷, mentre di due

¹⁷⁹ Altra immagine introdotta *ex novo* dal traduttore è quella dell'«oste dell'Insegna dell'Orsa» che attende il poeta, quando nell'originale si parla unicamente dell'«auberge [...] à la Grande-Ourse».

¹⁸⁰ Cfr. Bernard 1960, 384, n. 6, che parla in proposito di «notation originale, qui assimile le scintillement des étoiles à une sensation auditive».

¹⁸¹ Elementi che fanno supporre, con buona dose di probabilità, la conoscenza da parte del poeta-traduttore della versione di Palatroni.

¹⁸² Sabatini 1946, 54-56.

¹⁸³ Spiritini 1947, 60.

¹⁸⁴ Vian, Mambretti, Bussolaro, Locatelli 1950, 430.

¹⁸⁵ De Michelis 1951, 24.

¹⁸⁶ Belleli 1952, 57.

¹⁸⁷ Errante 1953, 306.

anni più tardi è la versione letterale, quasi di servizio, in versi liberi, di Clemente Fusero, che traduce il sonetto per la sua antologia dei *Poeti maledetti*¹⁸⁸; infine, chiude la serie la trasposizione metrica di Vittorio Pagano, che nel '57 propone una nuova raccolta di traduzioni dei poeti maledetti di Francia¹⁸⁹. Si tratta, nella quasi totalità dei casi, di versioni poetiche, per lo più condotte in metrica regolare e pubblicate all'interno di raccolte di traduzioni d'autore o di antologie tematiche o scolastiche (significativamente prive di testo a fronte), che si susseguono numerose nell'arco di quello che è stato non a caso identificato come il «decennio delle antologie»¹⁹⁰: dal punto di vista della resa metrica, la soluzione prevalente è quella adottata già da Palatroni, che prevede la riproduzione della struttura strofica del sonetto, insieme al suo schema rimico (in qualche caso leggermente variato), e la trasposizione dell'*alexandrin* francese con il doppio settenario; minoritaria invece la scelta di De Michelis e Pagano, che come vedremo optano per la resa del verso francese con l'endecasillabo (rispettivamente libero e rimato).

Formalmente prossime alla versione di Palatroni sono in particolare le traduzioni di Spiritini e di Errante, in doppi settenari rimati, in cui la riproduzione fedele della forma metrica originaria si accompagna a libertà abbastanza vistose sul piano della resa sintattica e semantica, oltre a una sensibile accentuazione del tasso di letterarietà della lirica, evidente nelle soluzioni linguistico-stilistiche adottate: nella versione di Spiritini del 1947, riportata qui di seguito, il semplice «aller» del testo francese è infatti tradotto prima con «ramingavo», dell'uso specificatamente letterario, e poi con la forma «incedea», con dileguo poetico della consonante labiodentale (rilevabile anche nei successivi «splendea», «piovea» e «sede»¹⁹¹); l'avverbio «aussi» è reso, invece che con il più comune «anche», con il disusato «financo», mentre l'esclamazione colloquiale posta da Rimbaud al termine della prima quartina è sostituita dalla creazione di un verso di intonazione più lirica, simmetricamente bipartito in due emistichi paralleli, marcati dall'anafora dell'aggettivo *quanti*. Alla letterarietà della versione concorrono inoltre le apocopi vocaliche (in «fuor», «sen», «qual»), i fenomeni di inversione (come nel sintagma «degli astri il coro», impiegato come traducevole più elevato della voce onomatopeica «frou-frou»), il ricorso al plurale poetico «rugiade» (anche con omissione del determinativo, che ne accentua l'indeterminatezza), la formazione parasintetica «imperlare», e ancora l'uso dell'articolo

¹⁸⁸ Fusero 1955, 537-39.

¹⁸⁹ Pagano 1957, 150.

¹⁹⁰ Cfr. in proposito Spignoli 2011, 63-65.

¹⁹¹ In «incedea» e «sede» anche con ricorso alla desinenza etimologica in *-a* dell'imperfetto indicativo di prima persona, secondo modalità proprie della lingua poetica tradizionale (cfr. Serianni 2009, 203-206).

eliso anche dinanzi a forma plurale (in «tra l'alte ombre spettrali», con elegante disposizione a cornice dei due aggettivi attorno al sostantivo)¹⁹². Sul piano della resa sintattica, oltre alla mancata riproduzione dell'autonomia periodale dei singoli versi delle quartine e dell'articolazione ipotatticamente unitaria delle terzine, si osserva inoltre come non vengano mantenute neppure le significative inarcature dell'originale (compresa quella che determina la formazione della rima irriverente *fantastiques : élastiques*¹⁹³), probabilmente a causa della rigida griglia metrica imposta dal traduttore alla propria versione:

Ramingavo coi pollici fuor delle tasche rotte,
s'era fatto «ideale» financo il mio pastrano
- incedea nel crepuscolo, Musa, un tuo cortigiano! -
quanti amori in un'anima, quanti sogni ogni notte!

Nelle brachesse, le uniche! si apriva un ampio foro,
Puccettino fantastico sgranavo rime in corsa;
splendea lassù magnifico l'Albergo alla Grande Orsa,
sul mio capo, dolcissimo, piovea degli astri il coro.

Ad ascoltarlo estatico, lungo i cigli stradali,
io sedea sotto il fascino del cielo settembrino,
rugiade m'imperlavano come un fervido vino;

e un piede al sen stringendomi, tra l'alte ombre spettrali,
rimatore romantico, qual lira, con le dita
percorrevo gli elastici d'una scarpa ferita.

L'adozione di un registro elevato e letterario caratterizza anche la versione del 1953 di Errante, un traduttore-critico di cui abbiamo già notato la tendenza a forzare le proprie versioni dal francese per obbedire alla rigorosa «disciplina del rispetto»¹⁹⁴ verso le forme e le tecniche del testo originale, di cui viene infatti più fedelmente riprodotto, rispetto a Palatroni e Spiritini, lo schema rimico anche delle terzine: proprio la ricerca della rima, insieme alla necessità di colmare la misura versale, fa sì che il «paletot» della lirica francese divenga in italiano un «cappotto nero», con una specificazione cromatica assente nell'originale, che rima con la forma «scudiero» scelta come traduce di «féal» (di cui condivide l'appartenenza alla sfera semantica 'feudale'). Per la stessa ragione, nella quarti-

¹⁹² La letterarietà che contraddistingue la traduzione di Spiritini risulta d'altra parte evidente anche nelle altre versioni che il traduttore propone nelle sue fortunate antologie di letteratura straniera per le scuole, tra cui la traduzione di *Le dormeur du val* e di *Les effarés* del 1929. Queste ultime rappresentano anche i primi tentativi di traduzione in versi delle liriche di Rimbaud in Italia, dopo l'esperimento isolato di Roccatagliata Ceccardi, che ne traduce due poesie alla fine dell'Ottocento.

¹⁹³ Cfr. Richter 1976a, 30-32.

¹⁹⁴ Errante 1953, xxxvi.

na successiva i calzoni del poeta presentano non un semplice buco, ma un «fior di sdrúscio», con opzione per una forma regionale toscana¹⁹⁵ che permette la formazione della rima con «frúscio», mentre nella prima terzina le «gouttes de rosée», che divengono nella traduzione delle «gocce di brina», vengono qualificate attraverso il ricorso all'aggettivo «rade», assente nell'originale (in rima con il sostantivo «strade» del verso precedente). Al registro letterario sono invece da ascrivere, oltre alle posposizioni del possessivo («i sogni miei fantastici», «L'uniche brache mie», nel secondo esempio anche con elisione dell'articolo dinanzi a plurale, rilevabile anche in «l'ombre»), l'uso dell'imperfetto con diletto della labiodentale «aveano» e del participio passato «assiso» (che è però anche calco fonico del francese «assis»): nel complesso la traduzione risulta comunque meno artificiosa di quella di Spiritini, oltre che decisamente più rispettosa della sintassi originale.

Me ne andavo, coi pugni nelle tasche sfondate.
Mi diventava etereo, fino il cappotto nero!
Sotto le stelle, o Musa, io ero il tuo scudiero.
Quante avventure, splendide, non mi sono sognate?

L'uniche brache mie, aveano un fior di sdrúscio.
Puccettino sognante, sgranavo nella corsa
rime... La mia locanda? All'insegna dell'Orsa.
... Ma le mie stelle, in cielo, facevano un gran frúscio!

Io le ascoltavo, assiso agli orli delle strade,
nelle sere d'autunno, in cui sentivo rade
gocce di brina in fronte, come un vino di vigore;

o, rimando, con l'ombre, i sogni miei fantastici,
come corde di lira, tiravo i cionchi elastici
delle mie scarpe rotte, un piede contro il cuore.

Alle versioni in doppi settenari di Spiritini, Errante e Belleli (che abbiamo scelto di non prendere in considerazione), si contrappongono le traduzioni poetiche di De Michelis e Pagano, entrambe incluse nelle loro personali antologie di traduzione e caratterizzate dal ricorso all'endecasillabo come equivalente formale dell'*alexandrin* francese: tuttavia, mentre il primo struttura la versione nella forma della strofa libera di endecasillabi (adottata anche nella successiva traduzione delle *Chercheuses de poux*, pubblicata in rivista in occasione del centenario della nascita del poeta¹⁹⁶), il secondo mantiene la struttura strofica del

¹⁹⁵ Toscanismo è anche l'aggettivo «cionchi» 'troncati, mozzati' (cfr. *Vocabolario Treccani e Fanfani*Uso, s.v.), impiegato dal traduttore in riferimento agli elastici delle scarpe, probabilmente anche per esaurire lo spazio sillabico del doppio settenario.

¹⁹⁶ De Michelis 1955, 5.

sonetto e ne riproduce fedelmente anche lo schema rimico originario. Di seguito il testo delle due versioni:

Coi pugni dentro le mie tasche rotte,
andavo; diventava anima anch'esso
il mio cappotto; o Musa, sotto il cielo
andavo, ed ero il tuo Fedele armato.
Oh sì, davvero, che stupendi amori
Sognai! Avevo, unico paio, un largo
strappo ai calzoni; e via correndo, rime
sgranavo, trasognato Pucettino.
All'insegna dell'Orsa era l'albergo.
Facevano un fruscio dolce le mie
stelle nel cielo; e ad ascoltarle stavo,
seduto al ciglio delle strade, quelle
soavi sere di settembre, in cui
gocce sentivo di rugiada, come
un forte vino, sulla fronte; in cui
fra le fantastiche ombre poetando,
come corde di lira alle mie scarpe
lacerate gli elastici tiravo,
tenendo un piede in sì presso il mio cuore.

Andavo, i pugni nelle tasche a brani.
Diveniva ideale anche il cappotto.
Andavo, Musa, tuo vassallo, sotto
le stelle... Oh sogni tersi! amori arcani!...

Le brache mie, le sole, tutte rotte.
- Pucettino sognante, in quella corsa
sgranavo rime. E albergo m'era l'Orsa.
- Frullo degli astri miei, dolce, alla notte...

E l'udivo, sul bordo delle strade,
nel pio settembre, a sera – e le rugiade
sulla mia fronte, vino di vigore...

E rimando, tra i sogni più fantastici,
tiravo, come lire, per gli elastici
le scarpe stracce, un piede accanto al cuore!

In De Michelis l'adozione dello sciolto, «metro tipico della tradizione (e della traduzione) in versi italiana di tipo narrativo e discorsivo»¹⁹⁷, impiegato negli stessi anni anche dal francesista Luigi De Nardis nelle sue traduzioni dei poeti dell'Ottocento francese¹⁹⁸, comporta la realizzazione di una versione fortemente inarcata, che vede l'inserzione del fenomeno dell'*enjambement* quasi ad ogni verso, e la dilatazione della misura del testo, che a causa delle minore estensione sillabica dell'endecasillabo rispetto al verso francese, passa dai 14 versi originari ai 19 della traduzione. Come suggerito dallo stesso titolo (leopardiano) della raccolta e poi esplicitato dal traduttore nella *Nota* finale, la sua versione persegue, più che una stretta «fedeltà alla lettera» dell'originale, una «fedeltà allo spirito» dello stesso, nel tentativo di comporre un «testo che sia valido per sé»¹⁹⁹ e che viene infatti presentato da solo, non affiancato alla versione originale francese. Dal punto di vista semantico non si rilevano tuttavia scarti vistosi risplettera del testo originale e le singole soluzioni lessicali non risultano eccessivamente

¹⁹⁷ Benzoni 2018, 140.

¹⁹⁸ In sciolti sono condotte le sue traduzioni da Baudelaire, Mallarmé e appunto Rimbaud, di cui traduce però solo la lirica *Sensation* (in De Nardis 1959, 155-56).

¹⁹⁹ De Michelis 1951, 78-79. Sul problema della traduzione l'autore riflette anche in un intervento teorico di qualche anno più tardi, in cui sottolinea come «pur avendo di mira una traduzione che sia anche 'fedele' nel testo, quel che serve è ricreare nel complesso del componimento, da immagine a immagine, una analoga leggerezza delle immagini in confronto al senso che le sottende, un'analoga rispondenza in musicalità di ritmo e suono» (Id. 1961, 330-31).

marcate in direzione aulica e letteraria (come invece avveniva nelle versioni di Spiritini ed Errante); il tratto stilistico più evidente, che concorre ad aumentare il tasso di liricità della versione è piuttosto rappresentato dall'insistito ricorso a fenomeni di inversione, spesso con collocazione di uno degli elementi coinvolti in posizione rilevata di innesco o di *rejet*: i due verbi di movimento che nella lirica originale aprono simmetricamente il primo verso di ciascuno dei due distici della prima quartina, nella traduzione sono infatti posposti in *rejet* al resto della frase («Coi pugni nelle tasche rotte, / andavo», «o Musa, sotto il cielo / andavo»); anteposizione del verbo al relativo soggetto si rileva invece ai vv. 2-3 e 10-11, di nuovo in inarcatura («diventava anima anch'esso / il mio cappotto», «Facevano un fruscio dolce le mie / stelle nel cielo»), e numerosi sono anche i casi di anteposizione dell'oggetto o di altri complementi al verbo («e via correndo, rime / sgranavo»; «gocce sentivo di rugiada», in questo caso anche con iperbato tra i due elementi del sintagma nominale; «fra le fantastiche ombre poetando»; «alle mie scarpe / lacerate gli elastici tiravo»).

In Pagano, invece, il rigoroso rispetto dello schema rimico originario insieme alla necessità di condensare il contenuto dei singoli versi nella misura più ridotta dell'endecasillabo comporta, più che la massiccia introduzione dell'inarcatura (rilevata nella versione di De Michelis), la rinuncia ad alcuni costituenti minimi della frase (soprattutto possessivi, congiunzioni e preposizioni, ma anche verbi) e diverse forzature sul piano della resa semantica: il francese «crevées», tradotto nella maggior parte delle versioni con l'aggettivo «sfondate» (o meno spesso «rotte»), è reso con il sintagma scelto «a brani», che permette la formazione della rima con «arcani», impiegato come traducevole degli «amours splendides» dell'originale (qui sdoppiati, in dittologia, in «sogni tersi» e appunto «amori arcani»). Nella quartina successiva le «brache» del poeta sono genericamente descritte come «tutte rotte», in rima con la specificazione temporale, assente nel testo originale, «alla notte» del v. 8, in cui si rileva anche la scelta lessicale non particolarmente felice di tradurre con «frullo» la voce onomatopeica «frou-frou» (con cui condivide il nesso consonantico iniziale ma da cui risulta semanticamente distante²⁰⁰); mentre nella prima terzina la caduta di due predicati su tre, insieme all'omissione della congiunzione comparativa, contribuisce a rendere più ellittica e indeterminata l'espressione («e le rugiade / sulla mia fronte, vino di vigore»).

Una versione poetica in metrica regolare è ancora proposta nel 1961 dal

²⁰⁰ Il termine *frullo* indica infatti propriamente 'il rumore che producono gli uccelli quando si alzano in volo' (sebbene secondo il GDLL, s.v., possa indicare per estensione anche un 'rumore simile a un fruscio o a un sibilo prolungato'); il traducevole più corretto è quindi forse *fruscio* (per cui non a caso optano molti traduttori della lirica), che indica un rumore più lieve, prodotto da vesti strascicate o foglie mosse dal vento.

poeta Cesare Vivaldi, che traduce per Guanda una scelta di versi rimbaudiani (insieme alle prose della *Saison en Enfer* e delle *Illuminations*), offrendone una «resa poetica, senza pretese filologiche»²⁰¹, estranea dunque alla stagione dei ‘tutto Rimbaud’ che sarà aperta di lì a qualche anno dalla fondamentale edizione di Margoni e che vedrà l’uscita delle prime edizioni italiane integrali dell’opera del poeta francese, corredate di note e ricchi apparati critici. Come esplicitato dallo stesso Vivaldi, il vero obiettivo della sua traduzione è infatti quello di tentare una «ritrascrizione poetica» dell’opera di Rimbaud, condotta non con l’ausilio dei «mezzi severi e precisi del filologo»²⁰², bensì con quelli del poeta: il risultato sono delle versioni abbastanza fedeli, «se non nella lettera nello spirito»²⁰³ dei testi originali, con alcune libertà e lievi deviazioni semantiche in molti casi indotte dalla natura metrica delle traduzioni. Nel caso di *Ma Bohème*, tradotta in doppi settenari rimati, osserviamo in particolare la resa, forse anacronistica, del francese medievale «féal» con il termine burocratico «fiduciario», a formare la rima con l’aggettivo «immaginario» usato come traduce di «idéâl», mentre i generici «amours splendides» del testo originale sono qui trasformati in «mille amanti splendide», con conseguente declinazione al femminile del participio «sognate» ad esse riferito (in rima con lo «sfondate» del primo verso). Nelle terzine la necessità di condensare o viceversa dilatare il contenuto versale nella misura del doppio settenario determina inoltre l’acostamento analogico, con caduta della congiunzione comparativa, tra le «gouttes de rosée» (qui, come in altre traduzioni, risolte nel plurale «rugiade») e il «vin de vigueur», oltre alla trasformazione dei semplici «élastiques» dell’originale in improbabili «guarnizioni elastiche». Abbastanza fedele si rivela al contrario la resa sintattica della lirica francese, soprattutto nella successione paratattica di brevi principali delle quartine e nell’apertura interstrofica tra quartine e terzine, il cui legame coordinativo viene tuttavia trasformato in un nesso subordinante di tipo relativo, mentre il periodo unitario delle terzine viene spezzato in più principali coordinate:

Me ne andavo, coi pugni nelle tasche sfondate;
 ed anche il mio cappotto divenne immaginario;
 andavo sotto il cielo, Musa! tuo fiduciario;
 oh oh! le mille amanti splendide che ho sognate!

²⁰¹ Così l’autore nell’introduzione al volume (Vivaldi 1961, 23).

²⁰² Ivi, 113.

²⁰³ Ivi, 22. Così il poeta giustifica le sue scelte traduttive, non sempre integralmente fedeli all’originale: «Chi leggerà le traduzioni che seguono potrà forse pensare che si sia voluto da parte nostra forzare i testi per sottolineare il modo di lettura proposto. [...] Non ci è stato possibile tradurre Rimbaud senza accentuarne il dato espressionistico, ma crediamo che non sia possibile, oggi, tradurlo in un’altra maniera».

I miei soli calzoni avevano un gran buco.
- Puccettino sognante, sgranavo nella corsa
delle rime. Il mio albergo era quello dell'Orsa.
- Le mie stelle nel cielo facevano un fru fru

che ascoltavo seduto sul ciglio delle strade,
in quelle buone sere di settembre: e rugiade
sentivo sulla fronte, un vino di vigore;

e rimando là in mezzo alle ombre fantastiche,
come lire tiravo le guarnizioni elastiche
delle mie scarpe rotte, un piede contro il cuore!²⁰⁴

²⁰⁴ Vivaldi 1961, 39.

Tradurre la musica verbale: i *Derniers vers*

Rispetto alle liriche della prima stagione poetica rimbaudiana, i cosiddetti *Derniers vers* (titolo sotto il quale sono tradizionalmente raccolti i versi composti dal poeta francese tra la primavera e l'estate del 1872¹) hanno goduto in Italia di una fortuna critica decisamente più scarsa, almeno fino agli studi di Mario Matucci avviati nella metà degli anni Cinquanta², che hanno messo in luce l'importanza fondamentale di tali componimenti nel quadro della ricerca poetica di Rimbaud e nell'evoluzione della sua produzione³. Al ridotto interesse della critica italiana della prima metà dello scorso secolo è corrisposto, negli stessi anni, anche un minore impegno dei nostri traduttori verso le liriche della seconda 'fase' della produzione rimbaudiana, di cui si contano quindi, con limitate ecce-

¹ I componimenti, che nelle prime edizioni sono stampati insieme alle prose poetiche della *Saison* e delle *Illuminations*, a partire dall'edizione Berrichon 1912 vengono raccolti sotto il titolo di *Vers nouveaux et chansons*, in una sezione distinta delle *Illuminations* (suddivise in una prima parte che raccoglie le ultime opere in versi e una seconda relativa invece ai *Poèmes en prose*). L'effettiva separazione dalle *Illuminations* si ha però solo con le edizioni critiche di Lacoste del 1939 e del 1949 (relative rispettivamente alle *Poésies* e alle *Illuminations*), mentre il titolo di *Derniers vers* compare a partire dall'edizione di Mouquet, Renéville 1946. Cfr. Murphy 1987, 81-88, Brunel 1988, 1-10 e sui differenti titoli della raccolta, Id. 1986, 12.

² Si tratta in particolare di Matucci 1954 e Id. 1970, poi confluiti nella silloge della metà degli anni Ottanta (Id. 1986, 47-58). Sui versi del 1872 l'autore ritorna anche nel decennio successivo, in Id. 1993b, 79-87.

³ La tesi principale sostenuta dal critico è che la primavera del 1872 abbia giocato un «rôle fondamental, de fracture presque, dans l'histoire de la poésie rimbaldienne» (Id. 1986, 47): secondo Matucci, proprio la ricerca poetica di tale stagione, caratterizzata dalla sperimentazione di diverse forme metriche e di un nuovo tipo di scrittura, che realizzasse più compiutamente la poetica della 'Voyance', avrebbe infatti preparato il terreno al successivo abbandono da parte di Rimbaud della scrittura in versi a favore della prosa e alla stesura del gruppo visionario delle *Illuminations*, che sviluppano alcuni dei motivi e degli spunti formali dei *Dernier vers*, approfondendo lo stile ermetico in essi prefigurato.

zioni, solo traduzioni sporadiche e per lo più relative a singoli testi. In tale contesto, che perdura almeno fino alla pubblicazione, tra gli anni Sessanta e Settanta, delle prime edizioni italiane integrali dell'opera di Rimbaud, si osserva anche un numero decisamente più circoscritto di versioni d'autore rispetto a quello delle prime poesie, su cui si concentrano gli sforzi prevalenti di molti poeti-traduttori del nostro paese. Il dato è senza dubbio da ascrivere, oltre che a ragioni di ordine tematico e talora anche di gusto personale, alle maggiori difficoltà di traduzione di tali versi, caratterizzati da uno «stile ermeticamente canzonettistico»⁴, che vede il frequente ricorso a versi brevi e cantabili, fittamente tramati di fenomeni fonici, e il prevalere di immagini visive e accostamenti analogici dal significato spesso ambiguo e non di immediata comprensibilità. Proprio il prevalere del piano del significante su quello del significato è unanimemente riconosciuto dalla critica come uno dei maggiori ostacoli che si frappongono a una piena traducibilità dei *Derniers vers*, ostacolo del resto esplicitamente ammesso anche da alcuni dei traduttori dell'opera integrale di Rimbaud, costretti a misurarsi anche con le liriche del 1872: Franco Petralia, per esempio, nel ricostruire la fortuna italiana del poeta nella prima metà del Novecento, riconosce nella quasi totale assenza di traduzioni dei *Derniers vers* una riprova della loro «quasi impossibilità» di traduzione⁵, a suo parere dovuta soprattutto alla centralità della suggestione musicale dei ritmi e delle parole, dal valore semantico vago e indeterminato; Mario Matucci, in un intervento sulle ragioni che lo hanno condotto alla traduzione delle *Illuminations*, sottolinea come, a causa del loro ermetismo, la trasposizione poetica di tali versi rappresenti «une entreprise désespérée», a meno che a non sia affidata a un poeta della stessa levatura di Rimbaud, in grado di «recréer la poésie»⁶ (ma il risultato sarebbe di fatto una poesia differente); mentre Andrea Schneider-Soltanianzadeh, prendendo l'esempio della lirica *L'Eternité*, evidenzia come di fronte alla particolare densità semantica dei versi del 1872, ogni traduttore sia inevitabilmente costretto a privilegiare solo uno dei molti significati possibili e a rinunciare a una resa poetica che preservi tutti i livelli (metrico, semantico, fonologico) del testo originale⁷.

La posizione più defilata dei *Derniers vers* nella storia della ricezione e del-

⁴ Margoni 1964, xxiii. Il critico sottolinea inoltre come il carattere ermetico di tali versi sia da ricondurre all'attuazione in essi di «un'operazione radicale di depurazione e di decantazione della materia polemica e autobiografica» che invece caratterizzava le prime liriche del poeta, «riducendo la confessione al minimo, affidando il discorso a una trama trasparente di immagini rette qua e là da parole-chiave» (ivi, xxv).

⁵ Petralia 1960, 49 e 51.

⁶ Matucci 1998, 73.

⁷ Schneider-Soltanianzadeh 1998, 79. Ma si vedano anche le considerazioni di Wetzel 1990, 107-108 e Id. 1998, 15 relative alle opere più tarde di Rimbaud, sull'impossibilità di tradurle veramente il significante, che può a suo giudizio solo essere commentato o al massimo imitato, e sull'inevitabile impoverimento del testo originale che risulta da ogni tentativo di traduzione.

la traduzione della poesia di Rimbaud nel nostro paese ci induce a seguire un percorso differente rispetto a quello seguito per le liriche del biennio 1870-71: il ridotto numero di traduzioni relative ai componimenti del 1872 non rende infatti possibile seguire l'evoluzione in diacronia dei diversi approcci formali dei traduttori di Rimbaud attraverso il confronto linguistico-stilistico tra le versioni di uno stesso testo, succedutesi dalla fine dell'Ottocento a oggi, come invece si è fatto nel capitolo precedente. Ai fini di una ricostruzione il più possibile completa della storia e delle forme della traduzione dei *Derniers vers* si è quindi optato per una panoramica cronologicamente ordinata, in cui sono state di volta in volta prese in esame le versioni italiane di differenti testi originali, con lo scopo di mettere in luce le più significative soluzioni formali in esse adottate.

La prima traduzione che interessi anche le liriche della seconda stagione poetica di Rimbaud è quella offerta nel 1923 da Decio Cinti, che nella sua fortunata edizione delle opere rimbaudiane ne traduce un solo testo (*Chanson de la plus haute tour*⁸), includendolo, secondo l'organizzazione testuale delle prime edizioni francesi⁹, tra le prose delle *Illuminations*: la versione, l'unica del volume (insieme a quella di *Marine* e di *Les reparties de Nina*) a essere condotta in versi e non in prosa¹⁰, si rivela molto fedele nelle scelte sintattiche e semantiche alla lettera dell'originale, come del resto abbiamo visto essere usuale nel traduttore. Ci limiteremo di conseguenza a riportarne il testo, affiancato a quello della lirica originale:

Oisive jeunesse

A tout asservie

Par délicatesses

J'ai perdu ma vie.

Ah ! que le temps vienne

Où les cœurs s'éprennent !

Je me suis dit : Laisse,

Et qu'on ne te voie.

Oziosa giovinezza

a tutto asservita,

per delicatezza

sprecai la mia vita.

Ah! venga il tempo

in cui i cuori s'invaghiscano!

Io dissi a me stesso: Lascia,

e non farti vedere.

⁸ Cinti 1923, 107.

⁹ Anche il testo di riferimento su cui è condotta la traduzione è quello delle prime edizioni francesi, che riproducono la versione della lirica pubblicata nel giugno 1886 su «La Vogue»: questa si differenzia dal testo adottato dalle più recenti edizioni critiche (che si basano sull'autografo della raccolta Messein) per la differente collocazione della quinta strofa, che viene anticipata ai vv. 13-18.

¹⁰ La ragione è forse da ricercare nella ridotta estensione sillabica dei versi della lirica francese (composta da sei sestine di *pentasyllabes*), eccezionale rispetto al prevalente impiego dell'*alexandrin* nelle poesie della prima maniera rimbaudiana: il traduttore avrà allora forse voluto rimarcare la novità di versificazione che caratterizza i *Derniers vers* appunto attraverso una trasposizione in versi liberi invece che in prosa. Una soluzione analoga è adottata da Cinti anche per rendere i versi liberi di *Marine*, così come l'alternanza tra versi brevi e misure più tradizionali (*octosyllabes* e *tétrasyllabes*) delle *Reparties de Nina*.

Et sans la promesse
De plus hautes joies,
Que rien ne t'arrête,
Auguste retraite.

O mille veuvages
De la si pauvre âme
Qui n'a que l'image
De la Notre-Dame :
Est-ce que l'on prie
La vierge Marie ?

J'ai tant fait patience
Qu'à jamais j'oublie.
Craintes et souffrances
Aux cieus sont parties,
Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines.

Ainsi la prairie
A l'oubli livrée,
Grandie et fleurie
D'encens et d'ivraies ;
Au bourdon farouche
De cent sales mouches.

Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah ! que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent !

E senza la promessa
di più alte gioie,
nulla ti fermi,
augusto isolamento.

O mille vedovanze
della sì povera anima
che non ha altro che l'immagine
della Madonna;
forse che si prega
la vergine Maria?

Ebbi tanta pazienza
che per sempre dimentico.
Timori e sofferenze
son partite pel cielo
e la sete morbosa
oscura le mie vene.

Così la prateria
abbandonata all'oblio
ingrandita e fiorita
d'incenso e d'erbacce:
al ronzio selvaggio
di cento immonde mosche.

Oziosa giovinezza
a tutto asservita
per delicatezza
sprecai la mia vita.
Ah! venga il tempo
in cui i cuori s'invaghiscono!

La precedente edizione di Oreste Ferrari del 1919, pur offrendo la traduzione integrale delle opere in prosa di Rimbaud (insieme alle quali erano tradizionalmente stampati i *Derniers vers*), ignorava invece completamente tali liriche, che del resto erano ritenute di secondaria importanza anche da Soffici, che nel suo saggio del 1911 non ne riportava il testo (come per i componimenti del primo periodo), limitandosi a citare di sfuggita solo il titolo di tre di esse¹¹ (*Chanson de la plus haute tour, Michel et Christine e Bruxelles*). I *Derniers vers* continuano a essere ignorati dai traduttori italiani anche per tutto il successivo ventennio, fino alla metà degli anni Quaranta, quando viene pubblicata l'edizione di Vitto-

¹¹ Soffici 1911, 54-55, che identifica in esse le «tre tappe caratteristiche» del percorso rimbaudiano di progressivo abbandono della prosodia tradizionale a favore della prosa visionaria delle *Illuminations*, che rifiutano la costrizione di «uno schema architettonico o come che sia logico».

rio Lori, che come si è detto riprende molte delle traduzioni di Cinti, compresa quella della *Chanson de la plus haute tour* (su cui interviene con minime correzioni¹²), e allarga la scelta dei versi rimbaudiani più tardi, sempre inclusi tra le prose delle *Illuminations*, anche a *Mémoire* (tradotta in prosa) e a *Fêtes de la faim* (resa invece in versi liberi). Con alcune correzioni, la traduzione di Cinti della *Chanson de la plus haute tour* è riproposta, in forma prosastica, anche nella riedizione del volume cintiano curata da Sergio Varini nel 1950¹³, che aggiunge inoltre la traduzione integrale di tutti i *Derniers vers* (la prima tentata in Italia): le versioni delle liriche, poste come nell'edizione Berrichon all'interno di una sezione a parte delle *Illuminations* (intitolata *Versi nuovi e canzoni*¹⁴), sono tutte condotte in prosa e si configurano come traduzioni piuttosto inerziali, quasi di servizio, molto aderenti alla lettera dei testi originali, in linea quindi con le versioni già proposte da Cinti un ventennio prima, che vengono qui appunto integrate con una più ampia scelta di testi, estesa anche ai versi della primavera del 1872.

Ma negli stessi anni si hanno, finalmente, anche i primi tentativi di trasposizione poetica delle liriche rimbaudiane più tarde, che si inseriscono nel quadro del generale fermento traduttorio che caratterizza il panorama culturale italiano e in particolare l'attività dei poeti ermetici tra gli anni '30 e '40: nonostante gli interessi traduttori prevalenti di tale generazione poetica si focalizzino, come si è detto, soprattutto sulle prime liriche di Rimbaud, alcuni esponenti scelgono di misurarsi anche (o talora solamente) con la successiva produzione in versi del poeta francese. Alessandro Parronchi offre nel 1946 la sua versione della *Rivière de Cassis*, pubblicata in una delle antologie più rappresentative della stagione (l'*Antologia di scrittori stranieri* curata da Bo, Landolfi e Traverso) accanto alla traduzione di Luzi di *Tête de faune*¹⁵; e nello stesso anno viene pubblicata in rivista la versione di *Bonne pensée du matin* di Franco Fortini (che trent'anni più tardi tenterà anche una traduzione poetica di *Mémoire*). Sempre Parronchi nel '54 propone sulle pagine della rivista «L'Approdo» la traduzione di altri tre liriche della seconda maniera rimbaudiana (*Michel et Christine*, la quarta sezione di *Comédie de la soif* e *Bannières de mai*¹⁶), insieme a quella di quattro

¹² Lori 1945, 79-80. Il traduttore interviene in particolare a correggere i casi in cui Cinti abbia erroneamente reso il *passé composé* del testo originale con il passato remoto (come in «sprecai la mia vita» e «ebbi tanta pazienza», corrette rispettivamente in «ho sprecato» e «ho tanto pazientato»), o a sostituire le soluzioni lessicali del predecessore con dei traducenti più moderni («innamorarsi» invece di «invaghirsi» per rendere il francese «s'éprendre») o più esatti (come «prato» in luogo di «prateria», dal francese «prairie»; o «sete malsana» invece di «morbosa», a tradurre il «malsaine» dell'originale).

¹³ Molte di tali correzioni fanno tesoro degli aggiustamenti introdotti già da Lori 1945.

¹⁴ Cinti, Varini 1950, 37-62.

¹⁵ Per cui si veda l'analisi proposta nel primo capitolo, alle pp. 42-47.

¹⁶ Parronchi 1954, 33-35.

componenti del biennio 1870-71, mentre tre anni più tardi Vittorio Pagano include nella sua antologia di traduzioni metriche dei poeti maledetti non solo tredici tra le più celebri *Poésies* di Rimbaud, ma anche ben nove dei suoi *Derniers vers*. Si tratta comunque di esperimenti del tutto isolati, che almeno in termini numerici non possono competere con le versioni d'autore dei primi versi del poeta ardennese (che in quegli stessi anni si succedono numerose all'interno di riviste e antologie), ma che possono rivelarsi di notevole interesse per la varietà delle soluzioni metrico-formali adottate dai diversi poeti-traduttori. Nei successivi paragrafi proveremo quindi a offrire un saggio di analisi di alcune delle più significative versioni d'autore dei *Derniers vers* apparse in Italia dalla metà degli anni Quaranta all'inizio degli anni Ottanta (quando tale felice stagione traduttiva giunge al termine), di volta in volta rapportate con le traduzioni di servizio proposte dalle moderne edizioni divulgative dell'opera di Rimbaud o con le successive trasposizioni poetiche tentate in anni più recenti da poeti e scrittori contemporanei.

1. *La Rivière de Cassis* tra versioni d'autore e traduzioni di servizio

Tra le versioni d'autore citate, la prima in ordine di tempo è, come si è detto, quella della *Rivière de Cassis* proposta nel 1946 dal poeta fiorentino Alessandro Parronchi¹⁷, che sceglie di tradurre la lirica in versi liberi non rimati. Ne riportiamo di seguito il testo, insieme all'originale nella versione adottata dalle più recenti edizioni critiche francesi¹⁸:

La Rivière de Cassis roule ignorée	Scorre il fiume di Cassis ignorato
En des vaux étranges :	In strane valli :
La voix de cent corbeaux l'accompagne, vraie	L'urlo di cento corvi l'accompagna, vera
Et bonne voix d'anges :	E cara voce d'angeli :
Avec les grands mouvements des sapinaies	Coi grandi movimenti degli abeti
Quand plusieurs vents plongent.	Quando i venti si tuffano.
Tout roule avec des mystères révoltants	Tutto scorre con misteri nauseanti
De campagnes d'anciens temps ;	Di campagne d'altri tempi ;
De donjons visités, de parcs importants :	Di torri visitate, di parchi importanti :
C'est en ces bords qu'on entend	In queste rive si sentono

¹⁷ Bo, Landolfi, Traverso 1946, 398. Il testo della traduzione, come risulta del resto usuale nelle antologie letterarie di tale stagione, è pubblicato senza la versione originale a fronte. A differenza delle versioni del 1954, la traduzione non viene riproposta da Parronchi nella sua antologia di traduzioni del 1989.

¹⁸ Il testo adottato è l'autografo della raccolta Messein, che presenta alcune varianti rispetto alla versione pubblicata sulla «Vogue» nel 1886 e poi riproposta nelle prime edizioni francesi dell'opera di Rimbaud (cfr. in proposito Adam 1992, 1111).

Les passions mortes des chevaliers errants :	Le passioni morte dei cavalieri erranti :
Mais que salubre est le vent !	Ma com'è salubre il vento!
Que le piéton regarde à ces clairesvoies :	Guardi a questi cancelli il pellegrino :
Il ira plus courageux.	Andrà più coraggioso.
Soldats des forêts que le Seigneur envoie,	Soldati inviati ai boschi dal Signore,
Chers corbeaux délicieux !	Cari corvi deliziosi!
Faites fuir d'ici le paysan matois	Cacciate di qui il furbo villano che trinca
Qui trinque d'un moignon vieux.	Con un vecchio moncherino.

L'opzione per una traduzione metricamente libera, che non si preoccupa di riprodurre fedelmente la forma dell'originale (dal punto di vista non solo della struttura strofica, ma anche della misura versale e dello schema rimico), rappresenta del resto una costante delle versioni parronchiane, anche di quelle relative alle prime liriche di Rimbaud: in controtendenza rispetto alle abitudini della maggior parte dei traduttori di area ermetica¹⁹, il poeta fiorentino tende infatti ad anteporre alla ricerca di una più o meno rigorosa fedeltà metrica il principio della stretta fedeltà alla lettera dell'originale, sul piano sintattico e soprattutto semantico²⁰. Le tre sestine della *Rivière de Cassis*, ciascuna delle quali formata da tre *hendécasyllabes* alternati a tre versi di misura più breve (talora *pentasyllabes* e più spesso *heptasyllabes*), legati tra loro dalla rima o dall'assonanza, sono quindi rese da Parronchi con tre sestine dalla versificazione irregolare, che si limita ad alludere alla misura dei versi originali²¹ e in cui la presenza della rima o di altri legami fonici si rivela del tutto sporadica ed episodica²². Maggiore attenzione viene al contrario riservata a una riproduzione il più possibile fedele del dato semantico e sintattico del testo francese, da cui il traduttore si distacca solo in limitate occasioni, con minimi interventi di variazione relativi soprattutto all'ordine delle parole, che permettano una restituzione della lirica straniera fedele, ma al tempo stesso filtrata dal ricorso a stilemi propri della tradizione poetica italiana: nel primo verso il verbo viene anteposto al relativo soggetto e collocato in posizione rilevata di *incipit* versale e di poesia (con una figura classica che si rileva anche all'inizio della terza strofa, aperta dalla forma imperativa «Guardi»), mentre nei versi successivi si osserva, con interventi di analogo

¹⁹ Incluso Mario Luzi, alla cui traduzione di *Tête de faune* viene affiancata la versione di Parronchi, quasi a suggerire un confronto tra due differenti modalità di approccio formale alla traduzione del poeta francese.

²⁰ Cfr. in proposito le osservazioni di Manigrasso 2013, 76-78, che rileva il tratto nel suo confronto tra la traduzione di Parronchi del sonetto nervaliano *Delfica* e le versioni allestite da Diego Valeri e Nelo Risi.

²¹ Gli *hendécasyllabes* sono variamente resi dal poeta con l'endecasillabo o il tredecasillabo, mentre i versi brevi oscillano nella traduzione italiana tra la misura del quinario e quella dell'ottonario.

²² Oltre alla conservazione inerziale della rima desinenziale della seconda sestina, con la serie di aggettivi partecipiali in *-anti*, si osserva unicamente, nella stessa strofa, la rima ipermetra *sentono* : *vento* e, nella successiva, la quasi rima *coraggioso* : *deliziosi*.

sapore letterario, l'anteposizione dell'aggettivo al corrispondente sostantivo, in «strane valli» (< «vaux étranges») e «furbo villano» (< «paysan matois»). L'anticipazione in punta di verso della breve relativa «che trinca», posta nel testo originale in apertura del successivo, è invece probabilmente da ricondurre al tentativo del traduttore di conservare, almeno dal punto di vista grafico-visivo, l'alternanza tra versi lunghi e brevi (e alla stessa ragione è forse da imputare anche la caduta dell'aggettivo francese «plusieurs» al termine della prima sestina, sostituito nella traduzione dal semplice determinativo plurale «i»). Sul piano delle singole scelte lessicali, nonostante Manigrasso nel suo studio rilevi una certa affinità tra le versioni di Parronchi e quelle di Beniamino Dal Fabbro per l'ampio ricorso a voci arcaiche e dall'elevato gradiente di letterarietà²³, nel caso specifico di questa traduzione non si registrano soluzioni lessicali marcate in tale direzione; le uniche 'deviazioni' rispetto all'originale sono forse rappresentate dalla traduzione della prima occorrenza del francese «voix», al v. 3, con il più espressivo «urlo», a rendere più minacciosa l'immagine dei cento corvi (oltre che più stridente il contrasto con la «cara voce d'angeli» del verso successivo); e la resa di «piéton», letteralmente 'pedone' (termine con il quale Rimbaud era solito appellare anche sé stesso²⁴), con «pellegrino», che consente al traduttore di accentuare l'atmosfera medievaleggiante del componimento (e insieme formare la rima con il sostantivo finale «moncherino»). L'adozione di un lessico piano e quotidiano caratterizza del resto, con limitate eccezioni, anche le altre tre versioni parronchiane dei *Derniers vers*, che si discostano quindi dalla letterarietà più marcata delle altre sue traduzioni dal francese, inclusa quella del *Bateau ivre*²⁵, pubblicata nel '54 sulla rivista «L'Albero» accanto alla versione di Vittorio Pagano, dal «carattere profondamente diverso e quasi opposto in ordine al tessuto metrico e alla conseguente interpretazione»²⁶, nonostante la comune adozione di un registro elevato e letterario. Le considerazioni poste in calce alle due traduzioni da Oreste Macrì, che rileva la distanza formale che separa le due lezioni²⁷ e al tempo stesso la loro natura strettamente complementare, possono

²³ Cfr. Manigrasso 2013, 58-59. Tale aspetto caratterizza del resto anche la produzione di Parronchi poeta, per cui cfr. Fanfani 1998, 61-101. Si veda inoltre Baldacci 1998, 15-31.

²⁴ Cfr. in proposito Bernard 1960, 431, n. 6, che riporta il passo di una lettera a Demyen.

²⁵ Pagano, Parronchi 1954, 20-28. Per un'analisi della traduzione si rimanda a Manigrasso 2013, 63-68, che la confronta con la versione dello stesso testo condotta circa un decennio prima da Beniamino Dal Fabbro.

²⁶ Pagano, Parronchi 1954, 20. Così secondo Macrì, che si occupa di presentare brevemente le due versioni. Sulla storia della rivista, anche in rapporto all'attività di Pagano traduttore, cfr. Bonea 1985-86, 15-29.

²⁷ Il critico sottolinea come Vittorio Pagano si dimostri «più attento e ligio al semantema e a uno specchio fedelissimo dell'“apparenza” metrica originale; Alessandro Parronchi, non meno rispettoso dei significati letterali, ma – nel suo consueto commercio coi simbolisti (Nerval, Mallarmé...) – libero e aperto nel trattamento della strofa e dell'endecasillabo, continuamente

essere facilmente estese anche al confronto tra le versioni dei due traduttori della *Rivière de Cassis*, che Pagano traduce per la sua antologia dei poeti maledetti francesi del 1957 (insieme ad altre otto liriche dei *Derniers vers*, tutte tradotte in metrica regolare). Di seguito il testo della traduzione di Pagano²⁸:

Il fiume di Cassis rotola in valli strane,
 ignorato: i corvi a cento
 crocidano a scorta, voci d'angelo arcane,
 vere e pie: col movimento
 vasto degli abeti, quando v'affonda immane
 l'onda multipla del vento.

Tutto rotola con misteri rivoltanti
 di campagne assai remote,
 di torri visitate, di parchi importanti:
 lì si sentono, alle prode,
 le morte passioni dei cavalieri erranti...
 Ma che vita il vento scuote!

Guardi il pedone tutto questo graticciato:
 più coraggio avrà in cammino.
 Corvi, fanti delle selve che Dio ha mandato,
 cari e dolci, il contadino
 cacciate da qui, che brinda smaliziato
 con un vecchio moncherino!

Diversamente da Parronchi, a prevalere in Pagano è il principio della fedeltà metrico-formale al testo originale, la cui esatta riproduzione non è limitata alla struttura strofica, ma estesa anche alla misura versale e allo schema rimico: nella sua versione le sestine risultano regolarmente rimate secondo lo schema alternato dell'originale (che nel caso della seconda sestina, proprio come nel testo francese, prevede la sostituzione della rima con l'assonanza²⁹ nella sequenza *remote* : *prode* : *scuote*), mentre l'*hendécasyllabe* viene sistematicamente reso con il tredecasillabo, con una regolarità che il traduttore estende anche ai versi brevi, che in Rimbaud sono rappresentati alternativamente dal *pentasyllabe* e dall'*heptasyllabe* e nella traduzione sono invece sempre trasposti nella misura dell'ottonario. Il rigido rispetto della costruzione metrica originaria, ritenuta da Pagano una necessità assolutamente ineludibile, in ragione della sostanzialità dell'elemento metrico nella realizzazione di ogni testo poetico³⁰, comporta

franti e ricomposti a immagine di un testo più intimo e segreto» (Pagano, Parronchi 1954, 20).

²⁸ Pagano 1957, 171.

²⁹ Cfr. Bernard 1960, 430, n. 1, che parla per la seconda strofa di una vera e propria «laisse assonancée».

³⁰ Cfr. le considerazioni formulate in proposito dal traduttore nelle note di accompagnamento alle sue versioni, in Pagano 1955, 23 e Id. 1957, XIX-XX.

tuttavia vistose forzature sul piano della resa sintattica (oltre che semantica), con numerosi interventi di alterazione dell'ordine originario delle parole e della disposizione dei periodi all'interno dell'organismo metrico, con la conseguente realizzazione di una versione fortemente inarcata, come d'altra parte avviene di frequente nelle sue traduzioni³¹: la ricerca costante della rima insieme alla necessità di condensare o viceversa dilatare il contenuto dei versi originali nelle misure sillabiche autoimposte fa infatti sì che per esempio nella prima sestina il complemento di luogo «in valli strane», nel testo francese disteso ad occupare l'intero secondo verso, in virtù della maggiore estensione sillabica venga invece anticipato al primo in sostituzione dell'aggettivo avverbiale «ignorato», posposto in *rejet* all'inizio del successivo. La misura di quest'ultimo è quindi colmata tramite l'anticipazione dell'immagine dei corvi, collocata in inarcatura a cavallo tra i vv. 2-3, e se nel secondo distico il traduttore rinuncia alla riproduzione dell'inarcatura forte che nel testo originale scinde la coppia aggettivale «vraie / Et bonne voix d'anges» (sostituita in punta di verso dall'aggettivo «arcane», inserito *ex novo* da Pagano per ragioni di rima), la figura è però sistematicamente introdotta nei versi successivi, dal ritmo franto e mai coincidente con lo sviluppo sintattico delle frasi. Più aderente alla costruzione metrico-sintattica dell'originale la traduzione della seconda sestina, cui segue tuttavia una terza strofa di nuovo caratterizzata da una notevole movimentazione della sintassi e dal diffuso ricorso all'inarcatura, combinata nel secondo distico anche con l'iperbato, che spezza l'autocitazione rimbaudiana da *Les Corbeaux* («Chers corbeaux délicieux» > «Corvi, fanti delle selve che Dio ha mandato, / cari e dolci»³²). A differenziare la versione di Pagano da quella del poeta fiorentino è inoltre la maggiore letterarietà delle soluzioni lessicali adottate, che tendono a rispondere a termini più neutri dell'originale, tradotti invece per lo più letteralmente da Parronchi: il francese «voix», impiegato nel testo originale per qualificare il verso dei corvi, è reso in traduzione dalla forma verbale «crocidano», dell'uso pascoliano-dannunziano³³, mentre il predicato ad esso riferito, «l'accompagne», è reso dal sintagma modale di sapore poetico e indeterminato «a scorta», con impiego della preposizione *a* che risponde a modalità proprie della grammatica

³¹ Cfr. quanto già osservato in merito alla sua traduzione di *Tête de faune*, alle pp. 38-41. Cfr. inoltre Giusti 2002, 211 e Manigrasso 2013, 156-58.

³² Il verso del componimento *Les Corbeaux*, che si differenzia da quello della *Rivière de Cassis* per la presenza dell'articolo determinativo, nella traduzione della prima lirica è invece reso con «i cari corvi, i deliziosi alati», con sdoppiamento del sintagma motivato dalla necessità di colmare la misura dell'endecasillabo, scelto da Pagano come equivalente dell'*octosyllabe* dell'originale (Pagano 1957, 151).

³³ Cfr. GDLI, s.v. *crocidare*, § 1. Tipicamente dannunziana è anche la disposizione della voce sdrucciola a inizio verso, ritardata tramite *enjambement* (per cui cfr. Mengaldo 1975a, 129).

ermetica³⁴ (rilevabili anche nel precedente «a cento», che, riferendosi sempre ai corvi, sostituisce il semplice aggettivo numerale dell'originale). Di diretta ascendenza ermetica è anche la nominalizzazione della frase verbale del v. 6 («Quand plusieurs vents plongent»), trasformata nel sintagma genitivo «l'onda multipla del vento»³⁵ (anche con declinazione al singolare del secondo sostantivo motivata da ragioni di rima), a cui viene però anteposto un nuovo predicato («v'affonda immane»), che colma la misura sillabica del verso precedente e permette la formazione della rima con gli aggettivi «strane» ed «arcanes». Dell'uso genericamente letterario sono invece la forma «prode» nel significato di 'rive'³⁶ come traduce del francese «bords» (che è però scelto anche in virtù dell'assonanza con «remote» e «scuote»), la traduzione di «Soldats des forêts» con il più ricercato «fanti delle selve» e i numerosi fenomeni di *ordo artificialis*, tra cui l'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo al v. 11, che determina la realizzazione di un verso classicamente bipartito in due sintagmi simmetrici, con elegante disposizione a chiasmo dei relativi aggettivi («le morti PASSIONI dei CAVALIERI erranti»)³⁷.

Tra la versione di Parronchi del '46 e quella di Pagano del '57 si colloca, oltre alla traduzione in prosa dell'edizione Cinti, Varini del 1950, la trasposizione in versi liberi di Clemente Fusero, che nel 1955 pubblica un'ampia scelta di testi tradotti dei maggiori poeti maledetti di Francia, incluso Rimbaud, di cui traduce non solo buona parte delle liriche del biennio 1870-71, ma anche tutti i *Derniers vers*. Le osservazioni già formulate in merito alle traduzioni di Fusero delle prime liriche rimbaudiane³⁸ possono estendersi anche a questa e alle altre versioni dei testi successivi del poeta francese e non ci soffermeremo dunque lungamente sulla sua traduzione della *Rivière de Cassis*: anche un rapido raffronto con la versione letterale, in prosa, di Sergio Varini (che affianchiamo qui di seguito a quella di Fusero, a cui risulta in più punti prossima³⁹), è infatti in grado di metterne in luce il carattere sostanzialmente inerziale, di servizio,

³⁴ Cfr. Mengaldo 1991a, 138-39 e Organte 2018, 293-94.

³⁵ Cfr. Mengaldo 1991a, 139, che riconduce il costruito alla «tendenza dell'ermetismo alla sostantivazione e all'etichetta emblematica», e Organte 2018, 294-95, che elenca le molteplici modalità di configurazione della cosiddetta «metafora del genitivo» nelle traduzioni di area ermetica.

³⁶ Cfr. GDLI, s.v., che riporta esempi poetici novecenteschi da Montale e da Luzi, e *Vocabolario Treccani*, che in tale significato marca il termine come letterario.

³⁷ Il registro letterario è inoltre mantenuto anche laddove il testo originario si distingue per il ricorso a forme più espressive, come il verbo «trinque» dell'ultimo verso, tradotto letteralmente con «trinca» da Parronchi (e dalla maggior parte dei traduttori della lirica) e invece sostituito con il più neutro «brinda» da Pagano.

³⁸ Cfr. alle pp. 57-58 l'analisi della sua traduzione di *Tête de faune*.

³⁹ Non sarà un caso che Petralia 1960, 50 e Ricciulli 1976, 122-23 la reputino una traduzione in prosa.

privo di ambizioni di riscrittura poetica dell'originale. Gli unici lievi ritocchi volti a conferire una minima coloritura letteraria alla versione riguardano la preferenza per la variante del relativo «ove», l'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo all'interno dei sintagmi «morte passioni» e «scaltro contadino» (che si ritrovano però anche nella traduzione di Varini), e il ricorso all'apocope vocale in «fuggir», tutti elementi che comunque non compromettono la letteralità di fondo della traduzione, il cui intento primario è quello di fungere da ausilio alla lettura dell'originale (a cui è affiancata):

Il Fiume di Cassis scorre, ignorato, in valli strane;
la voce di cento corvi lo accompagna, vera
e buona voce d'angioli, con grandi movimenti
d'abeti sotto i tuffi del vento.

Tutto scorre con misteri ripugnanti di campagne
d'altri tempi, di torrioni ispezionati, di parchi
solenni: son queste le rive dove si sentono le
morte passioni dei cavalieri erranti. Ma come è
salubre il vento!

Guardi il viandante questi varchi, e andrà più
coraggioso. Soldati della foresta inviati dal Signore,
cari corvi deliziosi, fate fuggire di qui lo
scaltro contadino che trinca con un vecchio moncherino⁴⁰.

Il Fiume di Cassis scorre ignorato
in valli strane:
la voce di cento corvi l'accompagna, verace
e buona voce d'angeli,
coi grandi movimenti degli abeti
sotto i tuffi molteplici dei venti.

Tutto scorre con misteri ripugnanti
di campagne d'altri tempi,
di torrioni infestati, di parchi solenni:
sono queste le rive ove si sentono
le morte passioni dei cavalieri erranti:
ma come è salubre il vento!

Guardi il viandante queste cancellate:
andrà più coraggioso.
Soldati delle foreste inviati dal Signore,
cari corvi deliziosi,
fate fuggir da qui lo scaltro contadino
che trinca con un vecchio moncherino⁴¹.

Una soluzione intermedia tra la radicale riscrittura poetica di Pagano e la traduzione letterale di Varini e di Fusero è proposta qualche anno più tardi dal poeta Cesare Vivaldi, che traduce la lirica nel 1961, includendola nella sua scelta di testi in versi e in prosa del poeta francese⁴²: la versione, l'unica insieme a quella di *Mémoire* relativa a un testo dei *Derniers vers*, tenta infatti di offrire una «ritrascrizione poetica» dell'originale⁴³, che si serve di metri tradizionali (che sono tuttavia variamente combinati all'interno di strofe non isometriche⁴⁴) e conserva, ove possibile, la rima (anche se non sempre organizzata secondo

⁴⁰ Cinti, Varini 1950, 42.

⁴¹ Fusero 1955, 607.

⁴² Vivaldi 1961, 69.

⁴³ Ivi, 13.

⁴⁴ L'*hendécasyllabe* francese è infatti variamente reso con l'endecasillabo e il doppio settenario, mentre i versi brevi sono alternativamente trasposti nella misura del quinario, del settenario o dell'endecasillabo.

l'originario schema alternato⁴⁵). Allo stesso tempo però, la relativa fedeltà metrico-formale al testo francese non ne compromette la sostanziale aderenza al dato semantico e sintattico (come avveniva invece nella traduzione di Pagano):

Il Fiume di Cassis scorre ignorato
 in valli strane:
 il gridare dei corvi l'accompagna, mutato
 in voce d'angeli:
 e gli abeti con grandi movimenti
 sotto il tuffo dei venti.

Tutto va con misteri ripugnanti
 di campi d'altri tempi;
 di torrioni infestati, di giardini importanti:
 sono queste le rive ove tu senti
 le passioni defunte dei cavalieri erranti:
 ma come sono salutari i venti!

Chi passa dia un'occhiata a queste cancellate:
 s'andrà più coraggiosi.
 Soldatesche dei boschi dal Signore inviate,
 miei corvi deliziosi!
 Fate fuggire il furbo contadino
 che trinca con un vecchio moncherino.

La traduzione di Vivaldi si discosta infatti dalla lettera dell'originale solo in un ridotto numero di casi: come già in Parronchi, la prima occorrenza del sostantivo «voix», forse anche per ragioni di *variatio* (per evitare la ripetizione a contatto della stessa forma, impiegata da Rimbaud anche nel verso successivo), è tradotta in termini più espressivi e resa con l'infinito sostantivato «gridare», mentre l'accostamento analogico con la «vraie / et bonne voix d'anges» è reso esplicito attraverso l'introduzione in punta di verso del participio «mutato», che sostituisce per ragioni rimiche la coppia aggettivale posta in inarcatura nel testo francese. Al fine di condensare il contenuto versale del v. 6 nella misura breve del settenario, il traduttore ne trasforma inoltre l'originaria sintassi verbale in nominale, attraverso l'opzione per il sintagma «sotto il tuffo dei vento», ripresa forse da Fusero (con il quale condivide anche la scelta per l'aggettivo participiale «ripugnanti» come traduce di «révoltants» e di «torrioni visitati» per «donjons visités», il ricorso al relativo «ove» e la traduzione di «clairesvoies»⁴⁶

⁴⁵ Nella traduzione la rima, talora sostituita dall'assonanza o da altri legami fonici, è infatti organizzata secondo lo schema alternato dell'originale solo nella strofa centrale, mentre la prima e l'ultima presentano uno schema alternato nei primi quattro versi e baciato negli ultimi due.

⁴⁶ Il termine è così trascritto nell'autografo di Rimbaud (cfr. Bernard 1960, 150 e Adam 1992, 1112, n. 5).

con «cancellate»). Per le stesse ragioni il francese «campagnes» è reso in traduzione con il sostantivo «campi» (una soluzione che però comporta la rinuncia alla duplice valenza semantica del termine originale, insieme agreste e guerresca⁴⁷), mentre nella sestina successiva cade la specificazione avverbiale «d'ici» e i corvi sono qualificati non come «cari», esatto corrispettivo del francese «chers», ma dal possessivo monosillabico «miei».

A una trasposizione metrica fedele di questa e delle altre liriche tarde di Rimbaud rinunciano definitivamente i traduttori delle maggiori edizioni integrali dell'opera rimbaudiana, incluso Ivo Margoni, che pure aveva tentato delle traduzioni metriche delle *Poésies*: nella nota alla traduzione lo studioso giustifica l'inevitabilità della propria scelta, sottolineando come si sia rivelato

impossibile rendere ritmicamente regolare la versione della maggior parte dei *Derniers vers*. Facendosi ermetica, la lingua esclude infatti, da qualsiasi metro sia retta, la possibilità di ricercare sinonimi più lunghi o più brevi, di togliere l'aggettivo inessenziale, di dare il sopravvento alla parola-chiave, di sistemare la zeppa (inevitabile, anche se, in questa traduzione, molto rara), e paralizza dunque il movimento di ricostruzione analogica che permette di realizzare un metro regolare senza tradire il discorso originale e i suoi caratteri. Per quel che riguarda i versi brevi e la musica delle canzonette ermetiche, sarebbe stato auspicabile, ovviamente, renderli in modo altrettanto rapido e “ingenuo”, ma il fatale estendersi del verso italiano rendeva vana l'impresa: tradurre in settenari o in ottonari l'“ingenuità” dei quinari francesi sarebbe stato falsare la tonalità, e dunque la musicalità rimbaudiana. Abbiamo dunque tentato, quando la cosa era possibile, di trasporre l'atmosfera delle canzonette grazie a un ritmo che la ricreasse liberamente⁴⁸.

Lo stesso Bona, tra i pochissimi a tentare ancora una trasposizione metrica della poesia di Rimbaud estesa anche ai *Derniers vers*, propone una traduzione della *Rivière de Cassis* strutturata in sestine rimate di dodecasillabi e settenari, ma è poi costretto a rinunciare alla restituzione integrale dello schema rimico quando, tentando di correggerne le forzature più vistose, rivede la versione in vista della ripubblicazione all'interno dell'edizione italiana del volume della *Pléiade* curato da Adam⁴⁹. I più recenti traduttori dell'opera di Rimbaud, soprat-

⁴⁷ Cfr. in proposito Bernard 1960, 431, n. 4, che contesta l'interpretazione del de Lacoste, che intende il sostantivo unicamente nel significato di 'guerre'.

⁴⁸ Margoni 1964, XLVII.

⁴⁹ In Adam 1992, 267, le «voci d'angeli» della prima sestina, definite «arcane» nella prima versione della traduzione (Bona 1973, 299, poi riproposta in forma identica in Id. 1990, 269), divengono «vere», con una scelta lessicale più aderente all'originale (< «vraie / et bonne voix d'anges»), che determina però la caduta dell'iniziale corrispondenza rimica con l'aggettivo «strane» del secondo verso; le «campagne morenti» della seconda strofa vengono più correttamente qualificate come «d'un tempo» (< «campagnes d'anciens temps»), anche in questo caso con rinuncia alla rima con le forme «senti» e «venti»; mentre nell'ultima sestina la resa semanticamente oscura della breve relativa «que le Seigneur envoie» con l'apposizione «divine missioni» (in rima con «pedoni»)

tutto quelli impegnati nella curatela delle edizioni proposte dalle maggiori case editrici italiane, si rivelano nel complesso più interessati a una restituzione il più possibile esatta e precisa del piano semantico dei testi originali, che si presenta tuttavia più difficoltosa nel caso dei versi ermetici più tardi, in cui le «espressioni di ogni giorno, le parole “qualunque”» si caricano spesso di valori semantici secondari che non è sempre possibile riprodurre nella lingua d'arrivo⁵⁰: come sottolineato da Margoni, diviene allora di fondamentale importanza, più che nelle liriche del primo periodo, «determinare con la massima esattezza possibile la fisionomia talora sfuggente di ogni parola, cercare di conservarne il rilievo e la qualità evocatrice», insieme ai valori sintattici e ritmici⁵¹. Ed è proprio a partire dai rilievi di Margoni, che allestisce la sua edizione con grande cura filologica, che vengono introdotte alcune soluzioni lessicali più appropriate anche nella resa della *Rivière de Cassis* (che tra i *Derniers vers* non è comunque tra quelli che si distinguono per il maggiore tasso di ermetismo): per la prima volta si osserva che il francese «rivière» non indica propriamente un fiume (come il termine era stato fino ad allora tradotto), bensì un «fiumiciattolo, e particolarmente un corso d'acqua che sbocca in un fiume»⁵². Lo studioso lo traduce quindi con «ruscello», pur non dichiarandosi del tutto soddisfatto della soluzione⁵³, che di conseguenza corregge nella riedizione del volume del 1981⁵⁴, in cui accoglie la lezione «rivo» introdotta per primo da Bona nel '73⁵⁵ e poi ripresa da Grange Fiori e da Lamanna⁵⁶. Sempre Margoni, rifacendosi all'autorevole edizione critica del de Lacoste, rileva come «sapinaie» (letteralmente 'abetaia', da *sapin* 'abete') sia da interpretare come un termine «ardennese o forgiato da R. sul modello

è sostituita dal sintagma «messi divini», più vicino al significato dell'originale. Alla volontà di regolarizzazione della misura versale è invece da ricondurre la correzione del v. 7 («Tutto *rotola* coi misteri ripugnanti» > «Tutto *scorre* coi misteri ripugnanti»), che permette di uniformarne l'estensione sillabica agli altri versi lunghi della lirica, sempre tradotti con il dodecasillabo. Alla riproduzione della rima rinunciano invece in partenza gli unici altri due traduttori metrici della lirica, Larocchi 1990 e Quattrone 1997, che strutturano le loro versioni in sestine di endecasillabi e settenari.

⁵⁰ Cfr. in proposito le considerazioni di Grange Fiori 1975, cv-cviii, che espone le difficoltà affrontate nella traduzione dei «pochi, “facili” versi dell'*Eternité*», in cui ogni parola riveste un'importanza assoluta, il cui significato non si esaurisce nel semplice valore letterale.

⁵¹ Margoni 1964, XLVII.

⁵² Ivi, 407, n. 1.

⁵³ Così segnala in nota: «“ruscello” non rende però perfettamente il senso francese» (ivi).

⁵⁴ Id. 1981, 153.

⁵⁵ Bona 1973, 299 e 391, n. 1 (poi in Id. 1990, 269 e Adam 1992, 267): «*rivière* è rivo e non fiume».

⁵⁶ Cfr. Grange Fiori 1975, 772, che non si limita a riprendere la soluzione di Bona, ma in nota argomenta ampiamente le ragioni della maggiore correttezza del sostantivo «rivo» quale traducevole di «rivière», riportando anche le definizioni lessicografiche dei due termini. Bellezza 1977, 41 (poi in Id. 1989, 191) opta invece per «fiumara», corrispondente semanticamente forse meno esatto, che ha però il vantaggio di conservare il genere femminile della voce francese.

di *saulaie* (salceto), *hêtraie* (faggeto)»⁵⁷ e la sua traduzione con la forma «abeti» (impiegata nelle prime versioni della lirica) risulti di conseguenza impropria: lo studioso opta inizialmente per il sostantivo «pinete»⁵⁸ (ripreso nelle successive traduzioni di Mazza e Bona⁵⁹), che tuttavia indica una differente tipologia di bosco e viene quindi poi sostituito con il più corretto «abetaie», adottato già da Grange Fiori e in seguito ripreso anche da Lamanna⁶⁰. La forte accezione spreghiativa implicita nel sintagma «paysan matois», in cui è possibile leggere l'avversione di Rimbaud per i contadini suoi conterranei⁶¹, è riconosciuta e messa in rilievo dalla maggior parte delle edizioni più recenti, che traducono l'appellativo in termini più espressivi: quello che nelle precedenti versioni della lirica era designato, in toni più neutri, semplicemente come un «contadino furbo» o «scaltrò» diviene in Margoni, Grange Fiori e Bellezza un «bifolco» (qualificato rispettivamente come «astuto»⁶², «scaltrò» e «furbastro»); meno efficace forse la traduzione di Bona, che optando per il traduce più neutro «contadino», accostato alla forma aggettivale «birbone», di intonazione più scherzosa che dispregiativa, attenua la carica espressiva del sintagma originario. Infine, a interrogarsi sulla reale accezione di «moignon» (tradotto letteralmente in quasi tutte le versioni con «moncone» o «moncherino») è la sola Grange Fiori, che annota come la voce possa anche indicare una «parte la quale, senza avere mai subito amputazioni, abbia forma paragonabile a un moncherino» e traduce quindi con il corrispondente più espressivo «zampaccia», a indicare quella che a suo parere è solo una «manaccia che *pare* un moncone»⁶³.

2. Poeti traduttori di poeti (I): l'esempio di *Bonne pensée du matin*

Il 1946, oltre alla traduzione della *Rivière de Cassis* proposta da Parronchi in rivista, vede anche l'uscita di un'altra importante versione d'autore dei *Derniers vers* la traduzione di *Bonne pensée du matin* di Franco Fortini, apparsa prima sul «Politecnico» (che, come è noto, accoglie negli anni anche altre versioni

⁵⁷ La paternità rimbaudiana del termine, *hapax* secondo il TLF, è invece esclusa da Bivort 2019, 701, n. 3, che lo ritiene una semplice variante regionale antica di *sapinière*.

⁵⁸ Margoni 1964, 153-55.

⁵⁹ Mazza 1972, 179-81 e Bona 1973, 299 (con una lezione mantenuta anche nelle successive edizioni).

⁶⁰ Grange Fiori 1975, 153-55 e Lamanna 2001, 251-55.

⁶¹ Cfr. Bernard 1960, 431, n. 8, che riporta un passo da una lettera a Delahaye.

⁶² Margoni 1964, 155 e 407, che inoltre chiosa: «L'impennata finale contro gli "astuti bifolchi" è nella linea dell'antipatia nei riguardi dei contadini suoi conterranei più volte manifestata dal poeta, ma mi pare esprimere anche un desiderio più largo di spopolare del tutto questa natura pervasa di passato nauseante».

⁶³ Grange Fiori 1975, 772.

fortiniane dal francese⁶⁴), e poi riproposta, con numerose varianti di cui si dirà, nell'antologia einaudiana di traduzioni pubblicata dall'autore nel 1982⁶⁵. La traduzione di Fortini, che nella sua prima apparizione in rivista si presenta corredata da un breve commento e da una nota biografica su Rimbaud, ma senza l'accompagnamento del testo originale⁶⁶ (come è del resto usuale nelle riviste e nelle antologie letterarie del tempo), rappresenta il primo tentativo di trasposizione poetica della lirica, che pure è tra i componimenti del 1872 più noti e apprezzati del poeta francese, ma che nonostante questo, fino alla pubblicazione tra gli anni '60 e '70 delle prime edizioni italiane integrali dell'opera di Rimbaud, conta solo quattro traduzioni⁶⁷: oltre a quella di Fortini, la versione in prosa di Cinti, Varini 1950; quella in versi, ma comunque molto letterale di Fusero 1955; e la traduzione poetica di Valeri 1960). Di seguito il testo della traduzione di Fortini nella versione del 1946⁶⁸, affiancato dall'originale francese (che riproduciamo secondo il testo critico accolto dalle moderne edizioni⁶⁹):

⁶⁴ Sulle traduzioni di poesia francese accolte nella rivista, cfr. il recente contributo di Caristia 2019, 331-48, che offre anche alcuni interessanti rilievi sulle traduzioni fortiniane.

⁶⁵ L'antologia si colloca nell'ambito del progetto editoriale promosso da Giulio Einaudi e ideato dallo stesso Fortini, volto alla pubblicazione delle antologie di traduzione di alcuni dei maggiori poeti italiani del '900 (cfr. quanto detto nel primo capitolo, p. 31 e note relative).

⁶⁶ Il testo a fronte, bersaglio polemico di molti interventi di Fortini sul tema della traduzione poetica, è d'altra parte ritenuto dal poeta «superfluo» nel caso delle versioni d'autore, dei rifacimenti, delle ricreazioni «e anche di tutti quei casi, frequentissimi soprattutto nelle edizioni dei classici, nei quali la [...] distanza fra originale e versione rinvia silenziosamente a scelte dei traduttori che meglio si gioverebbero dell'assenza dell'originale» (cfr. Fortini 2011, 94-95). Il critico mette inoltre in luce come nel caso di lingue più note o più prossime all'italiano (come appunto il francese), il testo a fronte possa assumere una duplice valenza e trasformarsi quindi in un «segnale contraddittorio»: se da una parte l'affiancamento all'originale può suggerire la natura puramente sussidiaria della traduzione, «come una via abbreviata al dizionario» (ivi, 62), dall'altra la stessa presenza del testo a fronte può trasformarsi una «autorizzazione ad una indipendenza creativa» (Id. 1972, 363). Va inoltre segnalato come Fortini, pur esprimendo apprezzamento per la scelta di Montale di togliere i testi a fronte dal suo *Quaderno di traduzione* nell'edizione definitiva della propria opera in versi, edita da Einaudi nel 1980 (Id. 2011, 95), non faccia lo stesso nella propria antologia di traduzione del 1982, in cui verranno reintrodotti, forse a causa di scelte editoriali imposte, i testi originali omessi nella prima sede di pubblicazione delle sue versioni.

⁶⁷ Il numero delle traduzioni aumenta se consideriamo la versione del testo inclusa nella *Saison en enfer*, tradotta già da Ferrari 1919 e Lori 1945, e poi ancora da Parronchi 1949, Cinti, Varini 1950 (mentre Cinti 1923, pur offrendo la traduzione integrale della *Saison*, ne ometteva i testi poetici citati nell'*Alchimie du verbe*), Nemi 1951, Nicoletti 1954a, Maticucci 1955, fino ad arrivare alla più recenti edizioni italiane integrali della *Saison* o dell'opera completa di Rimbaud. Per un elenco completo delle traduzioni della lirica nelle due versioni si rimanda alle schede bibliografiche del portale TRALYT (www.tralyt.org).

⁶⁸ Fortini 1946, 3.

⁶⁹ Il testo adottato è l'autografo della raccolta Messein. Come noto, esiste anche un secondo manoscritto dello stesso testo, che non presenta alcun segno di punteggiatura né le maiuscole all'inizio dei versi, il titolo o la data (cfr. Bernard 1960, 155 e Guyaux 2009, 203) e che Bivort 2019, 699 ritiene «testimonianza di una ricerca prosodica totalmente inedita – e inaudita – con la quale Rimbaud anticipa di quasi quarant'anni una pratica diffusa solo a partire dalle avanguardie

A quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bosquets l'aube évapore
L'odeur du soir fêté.

Mais là-bas dans l'immense chantier
Vers le soleil des Hespérides,
En bras de chemise, les charpentiers
Déjà s'agitent.

Dans leur désert de mousse, tranquilles,
Ils préparent les lambris précieux
Où la richesse de la ville
Rira sous de faux cieux.

Ah ! pour ces Ouvriers charmants
Sujets d'un roi de Babylone,
Vénus ! laisse un peu les Amants,
Dont l'âme est en couronne.

O Reine des Bergers !
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,
que leurs forces soient en paix
En attendant le bain dans la mer, à midi.

La mattina alle quattro, d'estate,
Dura ancora il sonno d'amore
Sotto gli alberi, l'alba svapora
Le feste della serata.

Ma là giù nell'immenso cantiere,
Verso il sole delle Esperidi,
Già scamicciati s'agitano
I carpentieri.

Nel prato deserto, tranquilli,
Preparano sale preziose
Dove la ricca città
Riderà sotto cieli dipinti.

Oh, per questi operai mirabili
Soggetti a un Re di Babilonia, Venere!
Tu lascia un po' gli amanti
Dalle anime in corona.

Regina dei Pastori!
Porta ai lavoratori l'acqua-vita,
Perché le loro forze siano in pace
Nell'attesa del bagno, a mezzogiorno, in mare.

Nell'analisi della versione può soccorrerci la riflessione critica condotta sul problema della traduzione letteraria dallo stesso Fortini, un autore che nel panorama del nostro Novecento ha incarnato forse più di altri la nuova figura di intellettuale che è insieme poeta, critico e traduttore, tratteggiata da Mengaldo nel suo profilo dei *Poeti italiani del Novecento*⁷⁰: per Fortini, come per molti poeti della sua generazione, l'attività di traduzione si configura come un'occasione di sperimentazione stilistica⁷¹ e insieme un esercizio comparativo e di lettura critica, che si conclude in un atto di scrittura scaturito dal rapporto dialettico e di «tensione tra la memoria dell'originale e l'apprensione del nuovo "originale" ossia della traduzione»⁷². Nell'ambito di tale dialettica, il poeta-traduttore tende a operare più in vista del testo d'arrivo che in ossequio a quello di partenza, tentando di «costituire, se possibile, uno stato di necessità del testo italiano, quindi

storiche». Sul valore di «studio» del testo, che come tale viene commentato e riprodotto (con alcune varianti) dallo stesso Rimbaud nel capitolo *Délires II. Alchimie du verbe* di *Une Saison en enfer*, cfr. soprattutto Richter 1990, 38-51 (poi in Id. 1993a, 79-96).

⁷⁰ Cfr. Mengaldo 1978, xxxi-xxxiii. Per un profilo complessivo della poliedrica attività intellettuale di Fortini resta ancora insuperata la presentazione di Id. 1974, 11-24.

⁷¹ Cfr. le considerazioni formulate in Fortini 1977, 105-106 sui poeti-traduttori di area ermetica.

⁷² Id. 1973, 363.

di una sua autonomia e consistenza»⁷³: il risultato, secondo quanto ipotizzato dal critico in sede teorica, sarà allora un testo poetico da valutare indipendentemente dal testo di partenza⁷⁴, i cui elementi testuali costitutivi risultano in molti casi ricomposti dal poeta-traduttore secondo una gerarchia differente, che ne dissolve per esempio la ritmicità e la metricità originaria «per giungere ad una diversa»⁷⁵. A tale specifica visione della traduzione poetica andranno ricondotte le molteplici libertà formali che caratterizzano le versioni di Fortini, che d'altra parte lo stesso autore, nella premessa alla propria antologia di traduzioni, invita a considerare come «scritture *sue*»⁷⁶, e quindi estranee alle ragioni didascaliche che sono invece alla base delle cosiddette traduzioni-parafasi, dominate dalla ricerca di una più stretta fedeltà ai valori sintattici e lessicali dell'originale.

Proprio la versione di *Bonne pensée du matin*, che Fortini rivede e corregge nell'arco di circa un quarantennio (come testimoniato dalle date poste in calce al testo nella sua versione definitiva, 1945-1980), viene citata dal critico nelle sue lezioni sulla traduzione⁷⁷ come esempio di quel processo di alterazione e ricomposizione, con altra gerarchia, delle componenti e dei livelli testuali dell'originale nel testo d'arrivo, oltre che dell'effetto di «decentramento» o spaesamento che ne deriva⁷⁸, che il traduttore tende a controbilanciare attraverso il ricorso a strategie di compensazione formale (i cosiddetti “compensi”)⁷⁹. Nel caso specifico della nostra versione, tali compensi sono rappresentati da fenomeni di «saturazione fonica in funzione compattante e centripeta»⁸⁰ (a cui il traduttore, come vedremo, ricorre diffusamente anche nella sua traduzione di

⁷³ Fortini 2011, 94.

⁷⁴ Così infatti argomenta Fortini nelle sue lezioni sulla traduzione: «Se ogni interpretazione dell'atto di traduzione deve concludere (e non può non concludere) ad una interpretazione del testo di arrivo, credo di poter concludere [...] che *l'interpretazione della traduzione di “poesia” in “poesia” nasce (meglio: può nascere) contrastiva o comparativa ma si conclude nella valutazione critico-qualitativa del testo d'arrivo, indipendentemente dalla comparazione col testo di partenza*» (ivi, 85).

⁷⁵ Ivi, 116.

⁷⁶ «Voglio dire che, soprattutto per quanto riguarda i cosiddetti classici, milito per traduzioni quanto è possibile “scientifiche” e non soggettive, da condurre con criteri verificabili, espliciti e sistematici; mentre le versioni che qui pubblico sono scritture mie, costruite secondo tutt'altro metodo o, meglio, con metodo nessuno» (Id. 1982, VIII).

⁷⁷ Si tratta della seconda lezione, intitolata «I “compensi” nelle traduzioni di poesia» (Id. 2011, 111-25). Le quattro lezioni, edite postume, furono tenute da Fortini nell'ambito di un seminario universitario svolto a Napoli nel novembre del 1989. Una prima versione del testo delle lezioni (frutto della sbobinatura del corso) è stata pubblicata in formato ebook a cura di Erminia Passannanti (Id. 2009).

⁷⁸ Id. 2011, 113-14.

⁷⁹ Cfr. in proposito le osservazioni di Prete 2011, 116-17 sulla tendenza di Fortini a ricercare nelle sue traduzioni corrispondenze e simmetrie su piani diversi da quelli di superficie o metrico-ritmici.

⁸⁰ Fortini 1988, 204-205.

Mémoire), volti a sopperire soprattutto alla mancata riproduzione della struttura metrica originaria, secondo una costante delle versioni fortiniane⁸¹. Partendo dall'osservazione del testo originale, notiamo che in *Bonne pensée du matin* Rimbaud riprende uno schema prosodico tra i più classici, quello delle quartine rimate di *octosyllabes* chiuse da un *hexasyllabe* finale, ma lo varia introducendovi una relativa varietà ritmica, per cui gli *octosyllabes* risultano quasi sempre "falsati", richiedendo l'elisione di alcune *e* atone per rientrare nel computo sillabico del verso⁸²; solo la quarta strofa si rivela del tutto aderente allo schema tradizionale, mentre nell'ultima la struttura appare addirittura rovesciata⁸³, con l'*hexasyllabe* posto in apertura, seguito da due *octosyllabe* e da un *alexandrin* finale a suggellare il componimento⁸⁴. A contenere e in qualche modo contrastare simili irregolarità interviene la regolarità delle rime, la cui presenza, con la sola eccezione dell'ultima strofa (in cui viene sostituita dall'assonanza), risulta costante, seppure variata nello schema (incrociato nella prima quartina, alternato nelle successive). A tale funzione di contenimento della rima⁸⁵ rinuncia invece Fortini, che conduce la sua versione in quartine di versi liberi, di misura varia, che si limitano ad alludere sul piano grafico all'alternanza tra versi brevi e versi lunghi della struttura strofica originaria: la mancata riproduzione dello schema rimico⁸⁶, insieme a quella del profilo prosodico delle singole quartine,

⁸¹ Cfr. l'analisi di Manigrasso 2013, 85-105, che mette in luce tale aspetto confrontando la versione di Fortini di *Le crépuscule du matin* di Baudelaire con quella condotta da Parronchi. Su Fortini traduttore cfr. inoltre Mengaldo 2020, 19-25, che ne analizza la versione di un poemetto di Milton (che rappresenterebbe per altro l'unica traduzione fortiniana dall'inglese), e Fantappiè 2020, 27-45, che ne prende invece in esame le versioni dal tedesco, mettendo in luce come gli originali vengano resi propri dal poeta-traduttore attraverso l'applicazione di una «"marcatura" sintattico-metrica di matrice brechtiana che [...] ha costituito la cifra della poesia di Fortini stesso».

⁸² Cfr. Bernard 1960, 434, n. 1 e Guyaux 2009, 898, che sottolinea come il sillabismo corrisponda in tal modo a quello della dizione naturale. Lo stesso nota anche come nella versione della lirica citata nella *Saison* Rimbaud rinunci «au principe de l'octosyllabe assoupli» per introdurre una maggiore varietà ritmica, attraverso il ricorso a versi di misura oscillante tra le 3 e le 12 sillabe.

⁸³ Cfr. Bivort 2019, 699, che sulla scorta di Guyaux 2009, 898, nota come la disposizione grafica della strofa, i cui versi si succedono secondo una misura sillabica crescente, disegni una piramide, «à la manière de certains calligrammes, ou du moins d'une relation entre graphie, strophe et poésie».

⁸⁴ Non è da escludere che proprio lo sperimentalismo metrico che caratterizza il componimento sia tra le ragioni che hanno indotto Fortini a tentarne una trasposizione in versi italiani: il poeta riconduce infatti a motivazioni analoghe la sua scelta di tradurre il quinto movimento di *Mémoire*, in cui la rielaborazione dell'*alexandrin* propria della ricerca poetica rimbaudiana raggiungerebbe i suoi massimi livelli, facendosi «"stupefacente addio a sette secoli" e nello stesso tempo ricostruzione di un altro, odierno, alessandrino» (Fortini 1988, 202).

⁸⁵ Cfr. le considerazioni di Richter 1993a, 82, che ritiene che l'unità generale del testo (soprattutto nella versione della lirica citata all'interno della *Saison*) sia da ricercare proprio nella relativa regolarità delle rime, che avrebbe la funzione di contrastare e al tempo stesso mettere in rilievo la varietà ritmica dei versi.

⁸⁶ La mancata riproduzione degli schemi rimici originari rappresenta del resto una costante

è però appunto compensata dall'ampia messe di fenomeni fonici disseminati all'interno della lirica, a partire dal verso di apertura, caratterizzato dall'iterazione insistita della dentale e della vocale centrale (*La mattina alle quattro, d'estate*). Se nella prima quartina Fortini rinuncia anche alla rima inerziale ancora : *svapora* (conservata dalla maggior parte dei traduttori) attraverso la retrocessione dell'avverbio all'interno del verso, tale perdita è però compensata dalla quasi-rima *amore : svapora* (quest'ultima anche in rima interna con *ancora*), oltre che dalla replicazione fonica a contatto *ALBERi ALBa*. Una quasi-rima arricchita da ulteriori legami fonici è anche quella che si instaura tra il primo e l'ultimo verso della prima strofa (*d'estate : le feste della serata*), così come della seconda (*CANTiere : CARpentieri*⁸⁷), i cui versi centrali, accomunati dalla chiusa sdrucchiola⁸⁸, risultano fittamente tramati dall'allitterazione della sibilante e, in misura minore, dell'affricata palatale nella sua variante sorda e sonora (*Verso il sole delle Espèridi, / Già scamiciati s'agitano*). Una ricca trama allitterativa attraversa anche le successive quartine: in particolare la terza (nella sequenza *PRato DESERTO/PREPARANO/PREZIOSE*⁸⁹, e *RICCA città/RIDERà*, anche con formazione di una rima interna tronca), per altro legata agli estremi dall'assonanza *tranquilli : dipinti*; la quarta (*Oh, PER/OPERAi mirabili, RE/VENERE, AMANTI/ANIME IN CORONA*), in cui si rileva di nuovo una coppia versale con uscita sdrucchiola (*mirabili/Venere*, formata tramite l'anticipazione in punta di verso del nome della divinità, collocato invece all'inizio del successivo nell'originale), oltre a una rima interna imperfetta (*Babilonia : corona*); e infine la quinta (*PASTORI/PORTA/LAVORATORI/LORO FORZE/mezzogiorno*), suggellata dall'assonanza finale *pace : mare*. L'ultima

delle versioni di Fortini, che nei suoi interventi teorici riflette sul progressivo indebolimento, nella poesia italiana del '900, del tradizionale ruolo normativo della rima e sulla conseguente «sopraggiunta intraducibilità in rima di qualsiasi grande poeta straniero» (Manigrasso 2013, 87). Cfr. in particolare Fortini 2011, 119-23, in cui si sostiene come proprio a partire dalla presenza o dall'assenza della rima sia possibile ricostruire la «storia della nostra poesia dalla fine dello scorso a quella del presente secolo [...] e, attraverso l'opera dei poeti-traduttori, cercare di vedere se, dove e in che misura quella parte del sistema formale del traduttore-autore che si manifesta nel sottosistema delle rime interviene o prevale su quello del testo cultura di partenza».

⁸⁷ I due termini risultano legati dalla rima e dall'allitterazione della sillaba iniziale anche nel testo originale, in cui, come osservato da Richter 1993a, 85, la scelta del sostantivo *charpentiers* è probabilmente motivata, oltre che dal legame fonico con *chantier*, dalla presenza al suo interno della voce *char*, che alluderebbe ai sintagmi tradizionali *char du soleil* o *char de l'Aurore*, spesso impiegati in poesia in riferimento all'alba.

⁸⁸ Cfr. Mengaldo 2020, 23 sulla tendenza di Fortini traduttore a caratterizzare le chiuse di verso con voci sdrucchiole, secondo modalità che il critico reputa, più che un "compenso" alla caduta delle rime originali, come «un loro contrapposto». Analoga interpretazione viene data dei versi allitteranti, a cui il traduttore ricorrerebbe non alla ricerca di un'«equivalenza» con l'originale, bensì in vista di una sua «ricreazione».

⁸⁹ L'allitterazione, attestata già nell'originale francese nella sequenza *PRÉparent les lambris PRÉciux* (su cui cfr. le osservazioni di Richter 1993a, 86-87), viene però intensificata da Fortini, che la estende al verso precedente attraverso la traduzione di «désert de mousse» con «prato erboso».

strofa, che nel testo originale si configura come quella investita dal massimo di irregolarità ritmica, è al contrario l'unica in cui Fortini ricorre esclusivamente a versi tradizionali, scelti tra gli equivalenti più comuni dei corrispondenti versi francesi (rispettivamente un settenario a rendere l'*hexasyllabe* di apertura, due endecasillabi per tradurre gli *octosyllabes* e un doppio settenario per l'*alexandrin* finale⁹⁰), a ulteriore riprova di come l'opera di decostruzione formale cui il poeta-traduttore sottopone gli originali non ne implica «una totale dissoluzione metrica»⁹¹.

La fitta tessitura fonica che caratterizza la prima versione della traduzione fortiniana viene tuttavia drasticamente diradata nella versione definitiva del testo, accolta come si è detto all'interno della personale antologia di traduzione del poeta, al termine di un lungo lavoro di correzione e di riscrittura del cui risultato quest'ultimo non si dichiara comunque interamente soddisfatto⁹². Ne riportiamo di seguito il testo, evidenziandone in corsivo le varianti⁹³:

D'estate, il mattino, alle quattro
dura ancora il sonno d'amore.
Sotto *le pergole* l'alba svapora
gli odori della serata.

Ma *laggiù* nell'immenso cantiere
verso il sole delle Espèridi
seminudi i carpentieri
di già si agitano.

In quel deserto di muschi apprestano
attenti gli stucchi preziosi
dove *opulenta* la città
sotto finti cieli rida.

Ah per quegli operai splendidi
servi di un re di Babilonia,
Venere! lasciali un poco, gli amanti
che hanno l'anima in ghirlanda.

⁹⁰ Cfr. le parole usate dallo stesso Fortini per commentare, nella sua versione di *Mémoire*, il ricorso al doppio settenario, un verso che «può 'fare', come si dice, Francia» (Fortini 1988, 204).

⁹¹ Manigrasso 2013, 101.

⁹² Ripercorrendo il suo rapporto con Rimbaud in occasione del conferimento del premio Monselice per la traduzione, così infatti il critico commenta la sua versione: «Il 16 febbraio 1946, sul "Politecnico" ebbi a pubblicare, con un commento, una versione di *Bonne pensée du matin* che poi ho rifatto e corretto più volte, fino a una stampa di dieci anni fa; scontento del risultato ma, come spiegherò, meno scontento della 'riuscita' che è invece il frammento da *Mémoire*» (Fortini 1988, 201).

⁹³ Id. 1982, 139.

O Regina dei Pastori!
 Porta ai lavoratori l'acqua-vita
 perché le loro forze siano in pace
in attesa del bagno, a mezzogiorno, in mare.

Le correzioni introdotte da Fortini comportano, come si vede, la scomparsa di gran parte dei legami fonici e allitterativi prima rilevati, specialmente di quelli collocati in sede di rima, insieme all'affermazione di un ritmo decisamente più spezzato e sincopato, evidente soprattutto nel verso iniziale («D'estate, il mattino, alle quattro», come ammesso dallo stesso poeta⁹⁴) e in quello finale, caratterizzato in verità da un andamento ritmico franto già nella prima versione della traduzione, qui però accentuato attraverso la sostituzione della variante elisa della preposizione articolata con quella semplice («*nell'attesa*» > «*in attesa del bagno, a mezzogiorno, in mare*»). Un analogo effetto di 'incredulità' della linea prosodica è ottenuto, al v. 15, per mezzo del ripristino della breve esclamativa iniziale (che nella prima versione era stata retrocessa al verso precedente, in posizione di rima) e della dislocazione a destra, con ripresa pronominale, dell'oggetto diretto, con conseguente duplice interruzione del flusso sintattico-intonativo («Venere! lasciali un poco, *gli amanti*»). Nel passaggio alla versione definitiva, aumentano inoltre le fratture ritmiche indotte dalle inarcature, introdotte *ex novo* dal traduttore (come avviene per esempio nella terza strofa, in «apprestano / attenti», come risultano dell'anticipazione in *rejet* del predicato), o ripristinate nella loro forma originaria (come nel caso del distico finale della seconda strofa, che nella prima versione della traduzione era reso ritmicamente più fluido attraverso l'inversione della sequenza soggetto/verbo⁹⁵ e l'elisione del pronome atono, ma di cui viene qui ristabilito l'ordine originario degli elementi e con esso l'inarcatura forte tra soggetto e verbo del testo francese, «En bras de chemise, les charpentiers / Déjà s'agitent» > «Già scamicciati s'agitano / I carpentieri» > «seminudi i carpentieri / di già si agitano»). Sul piano della resa semantica, pur distinguendosi in qualche caso per l'adozione di soluzioni lessicali più vicine alla lettera dell'originale⁹⁶ (a cui il testo del '46 era

⁹⁴ «Quando passo a *Bonne pensée du matin*, alla sua sguaiata fanfara sublime, so bene di averne tratto, traducendo, una poesia molto meno *ad unguem* e intimamente disordinata, spezzata (*D'estate, il mattino, alle quattro*)» (Fortini 1988, 205).

⁹⁵ Con la conseguente formazione di un'inarcatura cataforica, che come noto, rispetto a quella anaforica, che segna in maniera più netta i confini versali, si distingue per un effetto ritmico-sintattico di 'legato' (sulla distinzione dei due tipi di inarcatura, cfr. naturalmente Soldani 2003, 247-48).

⁹⁶ Si veda in particolare il recupero del sostantivo «odeur» al v. 4, a cui Fortini aveva invece rinunciato nella prima versione della traduzione («Le feste della serata» > «gli odori della serata»), la resa più letterale di «désert de mousse» con «deserto di muschi» (in luogo del precedente «prato erboso») e di «lambris» con «stucchi» (traduzione più esatta del precedente «sale»), e ancora la correzione della prima interiezione, conformata alla forma originaria («Oh» > «Ah»),

in verità già abbastanza fedele), la nuova versione è tuttavia più spesso caratterizzata da scelte lessicali che tendono ad accentuarne l'espressività o a innalzarne il tono in direzione letteraria, secondo una tendenza propria del Fortini traduttore più maturo⁹⁷. Un intento di accentuazione espressiva⁹⁸ è riconoscibile per esempio nella caratterizzazione dei lavoratori, che da «scamiciati» (come erano definiti nella prima versione della traduzione) divengono ora addirittura «seminudi», e iperbolicamente qualificati come «*servi di un re di Babilonia*» (in luogo del più neutro e letterale «soggetti» scelto come primo traduttore del francese «*sujets*»); mentre la vanità del loro lavoro, posto al servizio dello sfarzo e della falsità cittadina⁹⁹, viene resa più evidente dalla traduzione letterale del sintagma «*faux cieux*» con «finti cieli», in sostituzione della precedente «cieli dipinti» (forse più prossima al valore semantico dell'espressione originaria, impiegata in francese per indicare gli affreschi che decorano i soffitti dei saloni signorili¹⁰⁰). Ad aumentare il tasso di letterarietà della versione concorrono poi i numerosi interventi di sostituzione di lessemi comuni, sia dell'originale sia della prima traduzione, con forme più rare e ricercate, talora combinate a fenomeni di inversione sintattica, che comunque non giungono mai agli eccessi di arcaismo e preziosismo che Fortini rimprovera ad alcune versioni della prima metà del

e il ripristino della seconda («*O Regina dei Pastori!*»), omessa invece nella prima versione. Sul recupero del primo sostantivo, di cui il critico non si dichiara però pienamente convinto, si legga quanto osservato dallo stesso Fortini nel recensire la raccolta di versioni dell'amico Sereni: «Pochi giorni fa, riprendendo una mia vecchia versione da Rimbaud, di fronte al verso "*l'odeur du soir fête*" mi sono reso conto di quanto fosse divenuta impraticabile, in quel contesto (qualora avesse alluso a "profumo" piuttosto che a qualcosa di più saporito e sudaticcio, certo rimbaudiano ma non so quanto verisimile nel testo in questione) la parola italiana "odore", ormai indissociabile da cattivo. E come, in un quarantennio, "profumo" si fosse legato alla pubblicità dei settimanali, a flaconi e "profumazioni". Esclusi, ovviamente, "olezzo" e "sentore", *odeur*, in moderno italiano, resta da inventare. (Fortini 1981, 168-69, ma sulla traduzione del termine il critico si interroga anche in Id. 2011, 113. Alla questione accenna anche Mengaldo 1991b, 179).

⁹⁷ Cfr. Manigrasso 2013, 97 e Mengaldo 2020, 23-25.

⁹⁸ Un'analoga ricerca di espressività, declinata in chiave politico-sociale, caratterizza anche la traduzione fortiniana dell'*Orgie parisienne*, un testo che il critico non ritiene tra i migliori di Rimbaud, ma che dichiara di aver tradotto «per ragioni che hanno poco a che fare con la poesia», colpito da «versi di una splendida bellezza», da lui caricati di un «significato politico ben preciso» (Fortini 1950, 22-25).

⁹⁹ Cfr. Bernard 1960, 434, n. 4. Si vedano inoltre le osservazioni di Richter 1993a, 86-87 e di Laurent 1988, 82, secondo il quale «les "faux cieux" et les "lambris précieux" sont les signes de l'artifice».

¹⁰⁰ Cfr. Margoni 1964, 409, n. 3, che sottolinea inoltre come anche in italiano tali affreschi siano detti «cieli». Analoga correzione, da «cieli dipinti» a «cieli falsi» si rileva nella più recente versione della traduzione di quest'ultimo (in Id. 1981, 159, probabilmente sulla falsariga di Mazza 1972, 187 e Grange Fiori 1975, 161), così come in quella di Bona, che nella versione accolta in Adam 1992, 273 corregge con «cieli finti» il precedente «cieli affrescati» (Bona 1973, 309, poi in Id. 1990, 277). Non è quindi da escludere che su tale variante fortiniana abbiano agito, oltre a ragioni espressive, anche le letture delle più recenti traduzioni della lirica, in generale più fedeli al dato semantico originale.

secolo¹⁰¹: «Sous les *bosquets*»¹⁰² > «Sotto gli *alberi*» > «sotto le *pergole*»; «Où la *richesse* de la ville / *Rira* SOUS DE FAUX CIEUX» > «dove la *ricca* città / *Riderà* SOTTO CIELI DIPINTI» > «dove *opulenta* la città / SOTTO FINTI CIELI *rida*»¹⁰³; «Ils *préparent* les lambris *précieux*» > «*Preparano* sale preziose» > «*apprestano* / attenti gli stucchi preziosi».

Una letterarietà media contraddistingue anche il successivo tentativo di trasposizione poetica della lirica, che dopo le traduzioni inziali proposte da Sergio Varini e Clemente Fusero negli anni Cinquanta¹⁰⁴, nel 1960 viene nuovamente tradotta in versi da Diego Valeri. La versione, allestita dal poeta per la sua raccolta di versioni dei *Lirici francesi*, rappresenta l'unica traduzione valeriana dai *Derniers vers* (a differenza delle *Poésies* e delle *Illuminations*, di cui viene offerta una più ampia scelta di testi): il dato tuttavia non stupisce, se si pensa alla tendenziale predilezione di Valeri per le forme metriche chiuse, di tipo tradizionale (che guida il poeta anche nella scelta degli autori e delle liriche tradotte¹⁰⁵), e alle maggiori difficoltà di traduzione presentate da testi fittamente intessuti di fenomeni fonici quali sono appunto i *Derniers vers*. Lo stesso Valeri, in uno dei suoi rari interventi teorici sul problema della traduzione, riconosce proprio nel profilo musicale di un testo poetico (ciò che a suo parere più ne definisce la vera

¹⁰¹ Cfr. Fortini 2011, 83-84, che sottolinea come molte delle traduzioni del primo trentennio del secolo risultino fortemente tributarie del «poetese» del loro decennio o ventennio, e tale aspetto le renderebbe sottoposte a più rapida obsolescenza.

¹⁰² Sul valore bucolico e pastorale della parola (divenuta *bocages* nella versione di *Alchimie du verbe*), tra gli elementi che permetterebbero di interpretare il componimento come un idillio, cfr. Laurent 1988, 81 e Richter 1993a, 82-83. Come è noto, Fongaro 1985, 97 e 101 (con osservazioni riprese in Id. 1988, 55) ha dato invece un'interpretazione oscena del termine (così come del successivo «mousse»), che a suo parere alluderebbe ai rapporti omosessuali tra Rimbaud e Verlaine.

¹⁰³ Con passaggio della forma verbale dal futuro al congiuntivo, che permette non solo di elevare il tono, ma anche di eliminare la rima interna tronca *città* : *riderà* attestata nella prima versione della traduzione.

¹⁰⁴ Cinti, Varini 1950, 43 (che traduce in prosa) e Fusero 1955, 615, la cui versione in versi liberi è comunque molto letterale e di natura quasi prosastica (e in più punti prossima a quella di Varini, che il traduttore ha forse consultato), con la presenza di minimi interventi che cercano di elevarne il registro stilistico complessivo (quali il ricorso alle forme apocopate *amor* e *lor* e l'opzione per la variante più scelta «opulenza» come traduce del francese «richesse»).

¹⁰⁵ Cfr. quanto dichiarato dallo stesso traduttore nella nota introduttiva al *Quaderno francese del secolo*, che raccoglie le versioni valeriane dalla più recente poesia francese (da Toulet a Bonnefoy): «La scelta degli autori e delle pagine è, ovviamente, quella che il nostro gusto personale ci suggeriva o, piuttosto, ci imponeva. Non siamo stati sordi peraltro (per un superstito scrupolo di obiettività) al rumore e ai richiami dell'opinione comune» (Valeri 1965, 5). Come sottolineato già da Mengaldo 2007a, 88, a prevalere nelle antologie valeriane di traduzione sono infatti i testi strutturati nella misura breve della quartina (isolata o più spesso in serie), forma metrica prediletta anche dal Valeri poeta in proprio (cfr. in proposito Ramat 1991, 100 e Galaverni 2007, 31), così come numerose sono le liriche nella forma tradizionale del sonetto o organizzate in altre strofe tradizionali di misura breve (soprattutto terzine, strofe pentastiche e sestine).

essenza, l'«incanto particolare») uno degli aspetti più complessi da trasporre in una lingua altra

[...] dato che quell'incanto lo sappiamo affidato al movimento ritmico, al giuoco degli accenti più o meno forti, alle pause di varia durata tra parola e parola, all'impasto dei fonemi, all'incidenza di una dieresi, alla suggestione musicale di una rima, al trascorrere di un verso nell'altro per mezzo di un enjambement, e via dicendo: tutte condizioni che, mutando la lingua, non possono non mutare e perciò cadere¹⁰⁶.

Nel caso specifico delle traduzioni dal francese, un'ulteriore difficoltà (evidenziata dal critico nella nota posta in appendice all'antologia del 1960) è poi rappresentata dalla vicinanza e dalla sostanziale affinità tra l'italiano e la lingua d'oltralpe, che invece di agevolare il compito del traduttore, tendono a complicarlo, in quanto rischiano di trarlo in inganno e di distrarlo dalla ricerca di più «sostanziali e libere consonanze»¹⁰⁷ con l'originale; senza considerare la frequente presenza, nella poesia francese, di valori ed effetti fonici legati alle caratteristiche intrinseche di tale lingua, che sono quindi di fatto irriproducibili in italiano (è il caso, per esempio, delle vocali turbate e nasalizzate o della *e muta*¹⁰⁸). Queste le ragioni principali che inducono Valeri a ritenere pressoché intraducibile la poesia di Verlaine («intraducibile appunto perché essenzialmente musicale»¹⁰⁹) e insieme a essa gli ultimi versi di Rimbaud, di cui offre, come si è detto, un solo tentativo di trasposizione, spinto forse dall'ammirazione per un componimento che ritiene tra i più belli del poeta francese. Già nel 1954, ripercorrendo l'opera di Rimbaud nel saggio dedicato al *Simbolismo francese*, aveva infatti espresso la propria preferenza, più che per la celeberrima *Voyelles*¹¹⁰, per *Tête de faune* e l'«incantevole» *Bonne pensée du matin* («due piccole poesie di tipo impressionistico, che non hanno nulla di trascendentale, [...] ma sono, per tutto dire, belle»¹¹¹), ma mentre della prima aveva proposto una prima traduzione (poi perfezionata in vista della ripubblicazione all'interno della citata raccol-

¹⁰⁶ Valeri 1962, 57.

¹⁰⁷ Id. 1960, 316.

¹⁰⁸ Ivi, 316-17.

¹⁰⁹ Ivi, 315. Piuttosto circoscritto è di conseguenza il numero di liriche tradotte dall'autore, che è pure tra i più amati dal poeta veneto (sul rapporto con Verlaine, cfr. in particolare Richter 1998c, 35-46).

¹¹⁰ Questo, infatti, il giudizio del poeta sul sonetto, di cui vengono citati in traduzione solo i primi due versi: «Benché esso rivesta una particolare importanza in rapporto alla formazione della poetica simbolistica, non pare, dal punto di vista della poesia pura e semplice, ed eterna, quella cosa sublime che molti andavano predicando. Noi anzi, a essere schietti, non riusciamo a vederci che un'applicazione capricciosa, e nel medesimo tempo pedantesca, della teoria baudelairiana delle "Correspondances"» (Valeri 1954, 77-78).

¹¹¹ Ivi, 78.

ta di *Lirici francesi*¹¹²), della seconda si era invece limitato, «prudentemente», a citare il testo in lingua originale. Sempre nel '54, nell'ambito dell'iniziativa editoriale promossa da Scheiwiller per il centenario della nascita di Rimbaud¹¹³, Valeri aveva poi scelto di omaggiare il poeta con una lirica in francese, intitolata proprio come la poesia rimbaudiana e a essa liberamente ispirata¹¹⁴, offrendoci così un'ulteriore conferma del suo interesse per il componimento: agli occhi del critico esso probabilmente appariva, nell'ambito della ricerca rimbaudiana dell'*inconnu* e del suo progetto di radicale scardinamento della poesia e dei valori tradizionali, come «un momento magico di pausa, un'oasi di commozione, di affetto, di serenità, di gentilezza e insomma di bontà, fatta di arpeggi sapienti di rime e di sillabe in un lieve ritmo pastorale e settecentesco»¹¹⁵, più vicino dunque, rispetto alle altre liriche più tarde del poeta francese, al suo gusto e alla sua personale sensibilità poetica. Sei anni più tardi si decide quindi a tentarne anche una traduzione in versi, di cui diamo di seguito il testo¹¹⁶:

Alle quattro del mattino, d'estate,
Il sonno d'amore dura ancora.
Sotto i boschetti l'alba svapora
 Odore di feste passate.

Ma laggiù, negli immensi cantieri
Verso il sol delle Esperidi, sparsi,
Gli scamicciati carpentieri
 Già prendono ad agitarsi.

Nell'erbosio deserto, tranquilli,
Preparano soffitti preziosi
Perché il piacere dei cittadini
 Rida sotto cieli fastosi.

¹¹² Sulla traduzione valeriana del componimento si vedano nel capitolo precedente le pp. 55-57.

¹¹³ Si tratta del già citato *Omaggio a Rimbaud di poeti italiani viventi* (Scheiwiller 1954), su cui cfr. anche, nei capitoli precedenti, le pp. 11-12 e 27-28 (e relative note).

¹¹⁴ Sul componimento, cfr. le considerazioni di Richter 1991, 57-61 (poi riprese in Id. 2007, 82-85), che ricostruisce anche il rapporto del poeta con il «catastrofico» Rimbaud (come era stato definito da Valeri).

¹¹⁵ Richter 1991, 57. L'ipotesi del critico è del resto confermata dalle parole dello stesso Valeri, che nel saggio sul Simbolismo sottolinea come la lirica ci ponga «in presenza di un Rimbaud affettuoso, commosso da gentile simpatia per gli operai "charmants" (chi aveva mai adoperato questo epiteto per i poveri operai?) intenti al loro lavoro nella pure luce dell'alba, sotto la stella di Venere» (Valeri 1954, 78). Indicativa in tal senso anche la scelta del poeta (inedita rispetto alle altre traduzioni della lirica) di rendere quello «charmants» che lo aveva così colpito proprio con l'aggettivo «gentili», quasi a esplicitare la sua personale lettura del passo, che riconosce agli operai una bellezza non solo esteriore, ma anche interiore, una nobiltà d'animo contrapposta alla corruzione morale della città moderna.

¹¹⁶ Valeri 1960, 199.

Oh, per quei gentili operai,
 Schiavi di un re di Babilonia,
 Tu, Venere, lascia oramai
 Gli amanti che portan corona.

O Regina dei pastori, porta
 A coloro l'acquavite, così
 Che in pace resti la loro forza
 Fino al bagno in mare, a mezzodì.

Rispetto a Fortini, che soprattutto nel testo definitivo della versione, rinuncia a una resa fedele non solo del metro e della rima, ma anche di altri legami fonici, Valeri si rivela decisamente più attento alla restituzione del profilo metrico e musicale del testo originale, a partire dallo schema rimico, che pur vedendo la sporadica sostituzione della rima con l'assonanza, è regolarmente riprodotto secondo la disposizione prima incrociata e poi alternata adottata da Rimbaud. Se poi è vero che anche Valeri, come Fortini, qui eccezionalmente rinuncia a una regolare trasposizione metrica dei versi originali¹¹⁷, optando per una versificazione libera, va però detto che il ricorso esclusivo a versi di misura sempre compresa tra l'ottonario e il decasillabo (con la sola eccezione dell'endecasillabo di apertura, forse impiegato in funzione di slancio ritmico), rende abbastanza efficacemente il trattamento prosodico disinvolto riservato da Rimbaud all'*octosyllabe*, mentre la regolarità della quarta strofa (come si è detto l'unica in cui il verso francese non si riveli in qualche modo 'falsato'¹¹⁸) è riprodotta dal traduttore attraverso la strutturazione isometrica della quartina in una successione regolare di novenari. La conservazione della rima, esplicitamente ricercata dal traduttore nelle sue versioni di poesia, per tentare di riprodurre «almeno l'andamento ritmico» dell'originale¹¹⁹, pur nell'impossibilità di restituirne a pieno la musicalità originaria, può talora costringere all'introduzione di una zeppa o comportare alcune lievi deviazioni semantiche, che però non giungono mai alle forzature più vistose che caratterizzano per esempio le coeve versioni metriche di Pagano (o ancora, nei decenni successivi, quelle di Bona); al contrario, molte delle scelte lessicali indotte da esigenze rimiche si traducono in soluzioni traduttorie particolarmente felici: è il caso per esempio del quarto verso, in cui la

¹¹⁷ Come è invece usuale nelle traduzioni del poeta (cfr. Mengaldo 2007a, 90-91). A una trasposizione in metrica regolare di *Bonne pensée du matin* rinunciano d'altra parte tutti i traduttori italiani della lirica, con la sola eccezione di Bona 1973, 309, che traduce in quartine rimate di tre decasillabi (talora sostituiti dall'endecasillabo) e un settenario, con l'eccezione della strofa finale, strutturata come nell'originale in un settenario di apertura, due decasillabi e un endecasillabo finale a rendere l'*alexandrin* francese (la versione è riproposta in forma invariata in Id. 1990, 277 e con alcune varianti in Adam 1992, 273).

¹¹⁸ Cfr. Guyaux 2009, 898-99.

¹¹⁹ Valeri 1962, 59.

ricerca della corrispondenza rimica con il sostantivo «estate» si risolve in un novenario di sapore leopardiano («Odore di feste passate»), alla cui coloritura vaga e indeterminata concorrono l'omissione dell'articolo determinativo¹²⁰ e la declinazione al plurale del sintagma preposizionale; o del v. 6, in cui l'aggiunta dell'aggettivo participiale in posizione rimica permette di amplificare l'allitterazione della vibrante e della sibilante che attraversa il verso francese («Verso il sol delle Esperidi, sparsi») e che qui prosegue anche nel successivo distico, tramite la sostituzione della forma verbale semplice dell'originale con una perifrasi letteraria di tipo imminenziale («Già prendono ad agitarsi»). A ragioni rimiche sono inoltre da ricondurre anche il paio di casi di introduzione dell'inarcatura rilevati nelle ultime due quartine, che si aggiungono agli esempi già attestati nell'originale nelle prime tre, secondo modalità non infrequenti nelle traduzioni del veneto: se però, di norma, il ricorso al fenomeno è combinato con interventi di ordine delle parole, che permettono di creare effetti di legato melodico e al contempo calare le liriche francesi nell'alveo della tradizione poetica italiana¹²¹, qui invece l'inarcatura introduce fratture più nette, tra verbo e oggetto («lascia oramai / Gli amanti»; «porta / A coloro l'acquavite») e addirittura a spezzare una locuzione congiuntiva («così / Che in pace resti»), con effetti prosastici volti forse a rendere la concitazione oratoria dell'invocazione finale a Venere. Quest'ultima è per altro accentuata dall'ampio ricorso a stilemi della tradizione letteraria, in verità disseminati all'interno di tutta la versione, ma qui concentrati ad innalzare l'impostazione retorica del passo: si veda in particolare l'appello iniziale alla divinità affinché conceda il suo favore ai lavoratori, con collocazione anteposta dell'aggettivo a essi riferito («Oh, per quei gentili operai»¹²²); o la breve relativa posta in chiusura di strofa, alla cui connotazione elevata concorrono la preferenza per la variante apocopata del verbo¹²³ insieme all'omissione dell'articolo davanti all'oggetto¹²⁴ («Gli amanti che portan corona»); o ancora, nella quartina successiva, la traduzione del sostantivo di uso comune «travailleurs» con la forma pronominale più ricercata «coloro» e l'anticipazione del complemento nucleare al verbo in «Che in pace resti la loro forza». Nel complesso, la versione si caratterizza comunque per un gradiente di

¹²⁰ Secondo modalità proprie della lingua poetica ermetica (cfr. Organte 2018, 284-85).

¹²¹ Sul diffuso ricorso all'inarcatura nelle traduzioni valeriane, cfr. Mengaldo 2007a, 93-94.

¹²² Anteposizione dell'aggettivo al nome si rileva anche nella seconda quartina («En bras de chemise, les charpentiers» > «Gli scamicciati Carpentieri») e nella terza («Dans leur désert de mousse» > «Nell'erboso deserto»); in entrambi i casi la scelta dell'aggettivo, assente nell'originale e risultato della riduzione di un sintagma preposizionale, è probabilmente da imputare a ragioni foniche, di disseminazione allitterante di un suono che coinvolge il verso e talora l'intera quartina.

¹²³ All'apocope vocalica il poeta ricorre anche al v. 6 («Verso il sol»).

¹²⁴ Omissione dell'articolo in funzione assolutizzante si rileva anche, oltre che nel già citato v. 4 («Odore di feste passate»), al v. 10 («Preparano soffitti preziosi» < «Ils préparent les lambris précieux»).

letterarietà media, propria del resto anche del Valeri poeta¹²⁵, che conferisce al testo una patina linguistico-stilistica elegante e ricercata, ma mai sbilanciata in direzione marcatamente aulica.

Radicalmente diverse le soluzioni formali proposte dal poeta Franco Buffoni nella sua più recente trasposizione in versi della lirica, pubblicata nel 2008 su «Testo a fronte» (rivista di teoria e pratica della traduzione letteraria da lui fondata e diretta¹²⁶), e poi riproposta, in forma invariata, nel suo secondo quaderno di traduzione, *Una piccola tabaccheria* (edito nel 2012¹²⁷): a differenza di Fortini e Valeri, che pur rinunciando a una resa metrica integralmente fedele dell'originale, ne riproducono almeno l'organizzazione strofica in quartine, tentando poi di restituire, quantomeno a livello visivo, anche il peculiare profilo grafico delle singole strofe (risultato dell'accostamento di versi di misura differente), Buffoni invece interviene sul testo di partenza con una più radicale operazione di decostruzione formale delle sue strutture originarie, che investe anche gli organismi strofici, riorganizzati in tre stanze irregolari (rispettivamente di 7, 4 e 8 versi), dalla versificazione libera, che non si preoccupa più neppure di alludere graficamente alla misura dei versi francesi¹²⁸:

Pesante è il sonno d'amore
 D'estate alle quattro di notte
 Mentre l'alba dissolve l'odore
 Della sera di festa
 E laggiù il grande cantiere
 Alle prime luci già brulica
 Di braccia di carpentiere.

Preparano cieli di vetro e metallo
 Nel loro deserto di muschio, tranquilli,
 Dove domani si rispecchierà
 La ricchezza della città.

¹²⁵ Su cui cfr. soprattutto Zublena 2007, 57-70.

¹²⁶ Buffoni 2008, 281. La traduzione è accolta nella sezione finale «Quaderno di traduzioni», che in ogni numero della rivista raccoglie una quindicina di versioni scelte di autori contemporanei o del passato.

¹²⁷ Id. 2012, 54-55. La raccolta segue di circa un quindicennio la pubblicazione del suo primo quaderno di traduzione, *Songs of Spring*, edito da Marcos y Marcos nel 1999. Più ampi riferimenti bibliografici sull'attività di traduzione di Buffoni si possono ricavare dal sito ufficiale del poeta (www.francobuffoni.it).

¹²⁸ Con la sola eccezione del v. 4, un settenario che ricalca l'estensione sillabica dell'*hexasyllabe* originale, il poeta alterna infatti versi di misura variamente compresa tra l'ottonario e il dodecasillabo (ma evitando il ricorso a un verso tradizionale come l'endecasillabo), senza ricercare alcuna corrispondenza con i metri francesi. Sulle tendenze metriche della produzione poetica di Buffoni, lontano sia da posizioni neometriche, sia dal totale rifiuto di soluzioni metriche tradizionali, cfr. Marchese 2013, 41-53 e Afrifo 2017, 94-95.

Per questi operai stupendi
 Soggetti a un orrendo padrone
 Oh Venere, lascia gli amanti
 Agli stucchi delle corone,
 Lasciali e porta ai lavoratori
 L'acquavite, regina dei cuori,
 Così che la loro forza stia in pace
 Fino all'ora del tuffo in mare.

La misura strofica della quartina è dunque conservata e riprodotta solo nel caso della terza strofa (seppure con disposizione invertita dei versi, il secondo in luogo del primo e il terzo in luogo del quarto¹²⁹), che appare così quasi incorniciata dalle due 'macrostanze', risultato della fusione strofico-sintattica rispettivamente delle prime due e delle ultime due quartine: l'intento è forse marcare la centralità insieme metrica e contenutistica della strofa in questione, occupata dalla descrizione del lavoro degli operai posto al servizio dell'opulenza cittadina. Il profilo originario delle altre quartine è tuttavia individuabile in filigrana, suggerito dalla presenza residuale dello schema rimico e di altri legami fonici disseminati all'interno della traduzione¹³⁰: possiamo quindi supporre che proprio la rima e il particolare «intarsio ritmico-melodico» del componimento siano stati interpretati dal poeta-traduttore come «l'elemento prevalente, quello irrinunciabile», che veicola il «senso profondo del testo»¹³¹ e che deve quindi necessariamente essere trasposto nella traduzione, a differenza delle altre componenti formali dell'originale, che possono invece essere tralasciate o addirittura 'tradite'. Nella premessa al quaderno, così come nei molteplici interventi teorici dedicati all'argomento, Buffoni invita infatti a parlare, per le traduzioni di poesia, piuttosto di «lealtà» in senso ampio che non di rigorosa «fedeltà» formale all'originale¹³², e accantonate le antinomie classiche fedeltà/infedeltà,

¹²⁹ Sovvertimento dell'ordine dei versi si osserva anche nell'*incipit*, con scambio di posizione tra il primo e il secondo verso, e in chiusura di poesia, tra quartultimo e terzultimo.

¹³⁰ Accanto alla ricca trama allitterativa (su cui non ci soffermeremo), la presenza dello schema rimico, seppure variato rispetto a quello dell'originale e con almeno una coppia di rimemi sostituita dall'assonanza o dalla consonanza, risulta evidente soprattutto nella seconda strofa (dallo schema baciato) e nell'ultima, con disposizione dei legami fonici prima alternata (nei primi quattro versi) e poi baciata (negli ultimi quattro). Nonostante la presenza di tre versi irrelati, tracce di uno schema alternato sono intravedibili anche nella prima stanza, con due coppie di rime perfette e il secondo e il quarto verso legati dalla rima interna eccedente *D'estate: festa*.

¹³¹ Proprio la ricerca di tale elemento portante guiderebbe il poeta nella realizzazione delle sue versioni di poesia, come del resto chiarito dallo stesso Buffoni nella *Premessa* al suo quaderno di traduzioni: «In ogni testo che capisco di voler 'tradurre' cerco di individuare l'elemento prevalente, quello irrinunciabile: può consistere nell'intarsio ritmico-melodico, o nel pensiero nitidamente formulato, oppure nell'illuminazione, nell'epifania: quel guizzo, che da solo costituisce il senso profondo del testo. In tal modo, so dove posso eventualmente compiere un sacrificio» (Buffoni 2012, 14).

¹³² Buffoni 2012, 14. Il passo riprende le considerazioni sviluppate già in Id. 2004c, 346-47: «Più

traduzione letterale/versione libera, propone di aggiornare la distinzione for-
tiniana tra traduzioni di servizio e traduzioni di poesia con l'aggiunta di una
terza categoria, rappresentata dalla cosiddetta «traduzione di rispetto»: a diffe-
renza della traduzione di servizio, che riscrive in altra lingua le parole del testo
tradotto, privandole però «di quella musica che ne è parte consustanziale», e
della traduzione di poesia, spesso ridotta a «sterile *imitatio*»¹³³, la traduzione di
rispetto, dotata di una propria dignità estetica, risulterebbe invece dal rapporto
di interazione dialettica tra la poetica del testo tradotto e quella del traduttore,
che produce infine una sintesi poetica del modello straniero «recepito critica-
mente e attivamente modificato»¹³⁴. Non stupisce dunque il più ampio margine
di libertà con il quale Buffoni conduce la sua traduzione rispetto a quello dei
predecessori¹³⁵, e soprattutto rispetto alle traduzioni della lirica proposte nelle
moderne edizioni integrali dell'opera di Rimbaud, anche di quelle firmate da
poeti e scrittori (da Diana Grange Fiori a Dario Bellezza, da Cosimo Ortesta
ad Alessandro Quattrone), vincolati dal fine divulgativo delle loro edizioni a
una resa il più possibile fedele del testo originale, se non del verso e della rima,
quantomeno della struttura strofica e del dato lessicale e semantico: il nostro
poeta interviene invece non solo in direzione di una ristrutturazione metrica
complessiva della lirica francese, ma opera anche una radicale modernizzazio-
ne dei suoi contenuti, delle immagini e delle soluzioni linguistiche scelte per
rappresentarle. Cadono così le allusioni al contesto bucolico-pastorale del ri-
sveglio degli amanti (evocato sia dal complemento locativo «*sous les bosquets*»,
omesso nella traduzione, sia dall'appellativo «*Reine des Bergers*»¹³⁶, reso in ita-
liano con «regina dei cuori»), insieme a quello di un Oriente mitico e favoloso,
suggerito dal richiamo a «*Babylone*» e al suo re (ridotto nella traduzione a un
semplice e prosaico «padrone»); e se è vero che viene mantenuta l'apostrofe a
Venere, viene però eliminato il riferimento mitologico alle Esperidi e al sole del
loro giardino (sostituito dalla più sintetica indicazione temporale «alle prime

che di "fedeltà" al testo, parlerei pertanto di "lealtà". Una lealtà che dovrebbe permettere al poeta
traduttore di esercitare la propria funzione di ponte tra l'autore e il lettore in modo nitidamente
libero».

¹³³ Buffoni 2004c, 344-45.

¹³⁴ Id. 2004b, 20. Nello stesso contributo, il critico e poeta invita inoltre a considerare la traduzione
di poesia non come una mera operazione di riproduzione di un testo straniero, bensì come un
processo dinamico, che è «contemporaneamente produzione e riproduzione, analisi critica e
sintesi poetica, rivolta tanto verso il sistema linguistico straniero, quanto verso il proprio».

¹³⁵ Una libertà evidente già a partire dal trattamento riservato al titolo, ridotto a «Pensiero del
mattino».

¹³⁶ Sul significato dell'espressione, calco delle perifrasi tradizionalmente impiegate per indicare la
Vergine, oltre che allusione sia al nome popolare di Venere («*étoile du berger*»), sia al sintagma
«*heure du berger*» (che indica invece il momento favorevole agli amanti), cfr. Bernard 1960, 434-
35, n. 5 e Richter 1993a, 90.

luci»). I «lambris précieux» delle lussuose dimore cittadine sono inoltre mutati in moderni «cieli di vetro e metallo» e l'immagine poetica tradizionale dell'anima degli amanti innamorati «en couronne»¹³⁷ sostituita da quella materialmente più concreta degli «stucchi delle corone»¹³⁸, mentre l'eliminazione delle due esclamative e del secondo monosillabo interiettivo contribuisce ad abbassare l'intonazione dell'appello finale a Venere, reso più prossimo al parlato attraverso la replicazione del verbo principale («[...] lascia gli amanti / Agli stucchi delle corone, / *Lasciali* e porta ai lavoratori»). Il rischio di un sostanziale abbassamento prosaico è tuttavia sventato, oltre che dall'impiego della rima e di una ricca trama allitterativa, dalla presenza di alcune residuali tracce di letterarietà, quali l'*ordo artificialis* del verso di apertura, in funzione solennizzante («Pesante è il sonno d'amore»), e la suggestiva sineddoche che ricorre alla descrizione del movimento brulicante delle braccia dei carpentieri per rappresentarne il lavoro mattutino.

3. Poeti traduttori di poeti (II): l'esempio di *Mémoire*

L'ultimo esempio su cui ci soffermeremo è infine quello di *Mémoire*, altro testo celeberrimo e tra i più ermetici dei *Derniers vers*, sulla cui interpretazione la critica si è a lungo dibattuta con un'ampia messe di commenti e di letture¹³⁹, ma che in termini di traduzioni (e in particolare di traduzioni poetiche) ha invece goduto di una fortuna piuttosto circoscritta: in italiano la lirica è infatti tradotta per la prima volta solo nel 1945, da Vittorio Lori, che ne propone una versione in prosa (una soluzione riproposta in forma pressoché identica da Sergio Varini nel 1950), e solo dieci anni più tardi se ne può leggere una prima trasposizione

¹³⁷ Cfr. Bivort 2019, 700, n. 4, che osserva come l'espressione alluda alla tradizionale corona di fiori indossata nella Grecia antica dagli amanti felici.

¹³⁸ A un analogo intento di modernizzazione può forse essere ascritta anche la sostituzione dell'immagine finale del bagno in mare degli operai con quella più dinamica del tuffo. L'operazione di modernizzazione attuata da Buffoni non si spinge però fino alla rinuncia della resa tradizionale del sintagma francese «eau-de-vie» con «acquavite», come fa invece Ornella Tajani, che opta per «grappa» (in Bivort 2019, 355): la soluzione introdotta da quest'ultima comporta tuttavia la perdita del gioco di parole veicolato dal termine francese, il cui significato è insieme 'acquavite' e 'acqua di vita' (e significativa in tal senso appare la scelta di Fortini 1946, conservata anche in Id. 1982, di tradurre la voce con «acqua-vita»). Cfr. inoltre le considerazioni di Grange Fiori 1975, 775, che pur allineandosi alla soluzione lessicale adottata dalla maggior parte dei traduttori, sottolinea come «la fedeltà alla lettera del testo esigerebbe che l'italiano "acquavite" venisse scritto (e la pronuncia sarebbe la stessa) latinamente, *aqua-vitae*».

¹³⁹ Sulle differenti interpretazioni della lirica formulate nel corso degli anni dalla critica, che vi ha di volta in volta letto il ricordo della prima fuga del poeta o un'allusione alla partenza del padre, o ancora una pura successione di immagini, non riconducibili a uno specifico evento biografico, cfr. le ricostruzioni sommarie offerte da Bernard 1960, 446 e Adam 1992, 1105-106.

in versi liberi, nell'antologia dei poeti maledetti pubblicata da Fusero, che come si è già osservato offre però delle traduzioni molto letterali, del tutto prive di ambizioni di riscrittura poetica e per lo più prossime a quelle condotte in prosa dai predecessori. Per avere la prima versione che possa definirsi a pieno titolo 'poetica' è quindi necessario attendere l'inizio degli anni Sessanta, quando Cesare Vivaldi include nella sua scelta di versi e prose del poeta francese anche la traduzione di due testi dei *Derniers vers, La Rivière de Cassis*¹⁴⁰ e appunto *Mémoire*: quest'ultimo è forse incluso in quanto ritenuto uno dei componimenti che maggiormente rivelerebbe, insieme a *Le Bateau ivre* e alle prose poetiche delle *Illuminations*, la straordinaria modernità poetica della scrittura di Rimbaud, anticipatrice delle avanguardie primonovecentesche e delle cosiddette culture dell'«informale»¹⁴¹. In *Mémoire* Rimbaud sperimenta infatti nuove strategie stilistiche e rappresentative (che saranno poi proprie delle successive *Illuminations*), fondate principalmente sull'enumerazione e sull'accostamento analogico delle immagini, con associazioni prive di una logica cosciente a rendere la peculiare fusione di sogno e ricordo che è alla base della costruzione narrativa del testo¹⁴². Dal punto di vista della costruzione metrica, la lirica rappresenterebbe inoltre l'esito ultimo «de cette critique de la prosodie dans la prosodie»¹⁴³ sviluppata dal poeta all'interno della sua più tarda produzione in versi: la forma tradizionale delle quartine di *alexandrins* a schema incrociato è infatti rinnovata dall'interno attraverso il ricorso a una versificazione al limite della prosa, con degli *alexandrins* dal profilo ritmico irregolare, per lo più privi di cesura interna e frequentemente inarcati (in un caso, l'unico nella produzione in versi di Rimbaud, anche a cavallo tra strofe differenti); mentre il libero fluire della sintassi all'interno del metro, quasi un corrispettivo formale dello scorrere dell'acqua e insieme a esso del riaffiorare delle immagini nella memoria, è evidenziato, oltre che dalle numerose inarcature, dall'assenza delle maiuscole a inizio verso e dal ricorso esclusivo a rime femminili, con le finali mute che conferiscono «assieme

¹⁴⁰ Sulla cui traduzione cfr. le pp. 102-104.

¹⁴¹ Cfr. le considerazioni sviluppate dal poeta nell'introduzione al volume, in cui la lirica, di cui vengono citate la seconda e l'ultima sezione, viene accostata all'arte di Monet e definita «vera parafrasi verbale (con trent'anni di anticipo) della serie monetiana delle "Ninfee"» (Vivaldi 1961, 20-21).

¹⁴² Sulla presenza nella lirica di simili strategie formali, comuni anche alle prose delle *Illuminations*, cfr. Sacchi 1993a, 229-30 e soprattutto Agosti 1993b, 11-15, che parla per esse di «grammatica della visione», cui obbedirebbe la narrazione del sogno (o il ricordo del sogno) nelle opere tarde di Rimbaud. Cfr. inoltre Matucci 1986, 57-58, che ha riconosciuto lo specifico ruolo di tramite svolto dalla poesia tra le due fasi della produzione poetica di Rimbaud (la prima in versi e la seconda in prosa), individuando in *Mémoire* «le témoignage le plus élevé de cette évolution en ce qu'elle propose une solution tourmentée de toute la poésie antérieure et l'ouverture totale sur le monde et le style lumineux des *Illuminations*».

¹⁴³ Roubaud 1988, 32.

fluidità ed estensione al verso»¹⁴⁴. La traduzione proposta da Vivaldi, di norma attento a una restituzione il più possibile fedele della forma metrica dell'originale, che non ne comprometta però un'adeguata resa anche dei valori poetici e soprattutto semantici, non è in questo caso tra le più riuscite: la scelta del poeta di trasporre la lirica in quartine di doppi settenari regolari, rimati o assonanzati secondo lo schema incrociato dell'originale (la cui perfetta restituzione viene perseguita quasi con ostinazione, a differenza della resa relativamente più libera della *Rivière de Cassis*), costringe infatti a numerose rinunce, che vanno dalla mancata riproduzione di elementi minimi della frase (soprattutto articoli e aggettivi, ma che risulta talora estesa anche a sintagmi più ampi), fino agli interventi sulla costruzione sintattica dei periodi, di cui vengono eliminati gli scarti più vistosi rispetto al metro, introdotti invece da Rimbaud con specifici intenti espressivi. La presenza di tali tratti risulta evidente anche a un rapido raffronto tra l'originale francese e la sua traduzione, che riportiamo di seguito¹⁴⁵:

I	I
L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance, L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ; la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;	Chiara acqua; come sale di lagrime infantili, come corpi di donna all'assalto del sole; come seta di fiamme di puro giglio, a folle, sotto mura difese da pulzelle gentili;
l'ébat des anges ; – Non... le courant d'or en marche, meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.	gioco d'angeli; – no... la corrente cammina, muove le braccia d'erba nere, pesanti e fredde. Lei mesta, con il Cielo per baldacchino, a tende chiama l'ombra dell'arco, della verde collina.
II	II
Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides ! L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes. Les robes vertes et déteintes des fillettes font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.	L'umido vetro tende limpidi mulinelli! L'acqua arricchisce i letti d'un riverbero d'oro; vestine verdi e stinte di bimbe fanno un coro di salici da dove s'involano gli uccelli.
Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière le souci d'eau – ta foi conjugale, ô l'Épouse ! – au midi prompt, de son terne miroir, jalouse au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère.	Palpebra gialla e calda, più pura d'un luigi, la calendula – fede matrimoniale, o Sposa! – nel mezzogiorno veloce, dal suo specchio, è gelosa della rosata Sfera del cielo caldo e grigio.

¹⁴⁴ Bivort 2019, 695. Sul peculiare profilo metrico-prosodico della lirica, cfr. inoltre Guyaux 2009, 913-14.

¹⁴⁵ Vivaldi 1961, 63-67. L'originale è quello riprodotto dalle maggior parte delle moderne edizioni critiche, che adottano l'autografo della collezione Lucien-Graux, con minimi interventi di correzione introdotti a partire dall'edizione del de Lacoste, relativi in particolare al v. 7 (*avant > ayant*) e al v. 36 (*amis > amie*).

III

Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle ;
des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par delà la montagne ! Elle, toute
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

IV

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !
Or des lunes d'avril au cœur du saint lit ! Joie
des chantiers riverains à l'abandon, en proie
aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures !

Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleine
des peupliers d'en haut est pour la seule brise.
Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise
un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

V

Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
Au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue ?

III

Nel prato la signora sta un po' troppo impettita
dove fioccano i fili del lavoro; l'ombrella
tra le dita, calpesta la fierissima umbella;
ed i fanciulli leggono nella verde fiorita

il loro libro rosso di marocchino! Assenza
di mille angeli bianchi separantesi, lui
s'allontana oltre il monte! La donna, tutta buia
e nera, e fredda, corre! dopo la sua partenza!

IV

Rimpianto delle giovani braccia d'erba! Quei lumi
d'oro (lune d'avril) nel cuor del santo letto!
La gioia del cantiere in abbandono, offerto
alle sere d'agosto germinanti marciumi!

Ella sotto i bastioni pianga! la brezza amica
muove i pioppi, non altro lassù. Poi lame spente
d'acqua senza riflessi, grigia, senza sorgente:
un vecchio dragatore, nella barca, fatica.

V

Zimbello di quest'occhio d'acqua, non posso prendere
(oh immobile canotto, corte braccia!) né l'uno
né l'altro acuto fiore: non il giallo importuno,
e non l'azzurro, amico dell'acqua color cenere.

Ah! polvere dei salici che un'ala ha scosso via!
Ah! rose dei canneti da tempo divorate!
Il mio canotto è fisso; le catene tirate
– a che fango? – nel fondo dell'acqua senza riva.

L'omissione del determinativo, tra gli espedienti formali più sfruttati nella versione per contenere l'estensione sillabica del verso nella misura del doppio settenario, è per esempio rilevabile già in apertura di poesia, nel sintagma «Chiarra acqua» che dà avvio al componimento, fissando le due coordinate tematiche (l'acqua e i colori) del successivo «ampio e pittorico svolgimento»¹⁴⁶, e viene poi estesa all'intera serie nominale che scandisce la prima quartina¹⁴⁷, con funzione

¹⁴⁶ Margoni, Colletta 1981, 39.

¹⁴⁷ Si noti inoltre come nella quartina l'impiego del determinativo sia sostituito dalla triplice replicazione anaforica della congiunzione comparativa *come* (impiegata in un solo caso nell'originale), che trasforma così l'associazione analogica delle immagini in una comparazione di tipo esplicito.

assolutizzante e indeterminata, a rendere forse più sfumati i contorni delle immagini evocate. Se i diversi esempi di ellissi dell'articolo, che rispondono non solo a esigenze di economia sillabica, ma anche a intenti stilistico-espressivi, non comportano di fatto grosse rinunce sul piano della resa semantica, allineandosi per altro ai casi che già ricorrono nell'originale, lo stesso non può dirsi dei numerosi esempi di omissione degli aggettivi, specie se afferenti alla sfera semantica dei colori, che nella poesia di Rimbaud non rivestono una funzione puramente esornativa, bensì una forte valenza simbolica: in particolare, la rinuncia all'indicazione cromatica iniziale relativa al biancore dei corpi femminili («[...] des *blancheurs* des corps de femme» > «come corpi di donna [...]»), insieme a quella finale relativa invece al colore tetro e stagnante dell'acqua che circonda la barca del soggetto poetico («Jouet de cet œil d'eau *morne*» > «Zimbello di quest'occhio d'acqua»), rende meno evidente la contrapposizione tra la «*symphonie en blanc majeur*» delle prime quartine (come è stata definita da Ruchon¹⁴⁸) e il grigiore spento della conclusione¹⁴⁹ (allusivo della condizione di immobilità e impotenza del soggetto), in cui si annullano i colori della vivace successione policromatica delle strofe centrali. Alla necessità di condensare il contenuto versale nella misura sillabica prescelta sono inoltre da ricondurre anche il paio di occorrenze di participio presente con valore verbale, che sostituiscono le più distese relative esplicite dell'originale, contribuendo anche ad elevare il tasso di letterarietà della versione¹⁵⁰ («mille anges blancs *qui se séparent*

¹⁴⁸ Cfr. Bernard 1960, 446, n. 1 e Margoni 1964, 420, n. 2, che sottolineano come la brillante definizione del critico rimandi al titolo di una poesia di Gautier dedicata a una dama dalla carnagione bianca.

¹⁴⁹ Su tale contrapposizione, marcata sul piano lessicale anche dal contrasto tra l'«eau claire» in *incipit* di poesia e il «boue» di chiusura, cfr. fra gli altri Margoni, Colletta 1981, 39 e Agosti 1993b, 14. Nel corpo centrale del testo, cade inoltre la specificazione «d'or» con riferimento alla corrente (un colore che ha in Rimbaud una forte valenza simbolica e che ritorna a più riprese nella lirica, come evidenziato da Grange Fiori 1975, 788-89) e «le Ciel bleu» viene ridotto a un semplice «Cielo» (ma viceversa, per colmare la misura del verso, la collina menzionata subito dopo viene qualificata come «verde», con una specificazione cromatica assente nell'originale). Una certa attenzione al dato cromatico è tuttavia riconoscibile nella scelta del traduttore di rendere il sintagma «souci d'eau» con «calendula», nome di un noto fiore di colore giallo: pur trattandosi di una resa impropria, in quanto l'esatto corrispettivo italiano del nome della pianta sarebbe 'calta palustre' (cfr. Bivort 2019, 696, n. 9), il termine permette infatti di restituire abbastanza efficacemente l'immagine del fiore giallo paragonato da Rimbaud a una moneta d'oro e quindi a una fede matrimoniale. Il traduttore «ninfea» scelto dalla maggior parte dei traduttori della lirica è invece non solo impreciso, ma anche cromaticamente fuorviante, in quanto per lo più associato all'immagine di un fiore bianco o al massimo bianco-rosato (cfr. in proposito i rilievi di Grange Fiori 1975, 788).

¹⁵⁰ Cfr. Serianni 1989, 481-82. Alla letterarietà della versione contribuiscono, oltre ai numerosi esempi di omissione del determinativo di cui si è detto, anche l'opzione per le varianti dell'uso poetico *lagrime* (con sonorizzazione della velare) e *cuor* (con apocope vocalica), i fenomeni di inversione (come in «Ella sotto i bastioni pianga!» < «Qu'elle pleure à présent sous les remparts») e le frequenti anteposizioni dell'aggettivo al relativo sostantivo (in «chiara acqua», «verde collina»,

sur la route» > «di mille angeli bianchi *separantesi* [...]»; «aux soirs d'août *qui faisaient germer ces pourritures*» > «alle sere d'agosto *germinanti* marciumi»); e la riduzione del gioco di parole fonico *ombrelle/ombelle/pour elle* ai soli primi due elementi della sequenza («[...] l'ombrella / tra le dita, calpesta la fierissima umbella»). Le forzature più vistose sono però quelle indotte dal rispetto dello schema rimico, che comportano alcune soluzioni traduttorie piuttosto lontane dalla lettera dell'originale, come la scelta del tutto arbitraria di qualificare la brezza dei pioppi con l'aggettivo «amica»¹⁵¹, o, sempre nella quarta sezione, il ricorso al sintagma metaforico «lame spente / d'acqua» per descrivere la superficie del fiume, designata invece in francese semplicemente dal termine «nappe». Frequenti anche gli interventi sulla sintassi, che nella maggior parte dei casi ne riducono le infrazioni rispetto al metro, ripristinando la corrispondenza tra verso e frase che era stata invece scompagnata da Rimbaud per conferire al testo un andamento ritmico più fluido e quasi prosastico: nella seconda quartina viene per esempio eliminata la fortissima inarcatura che poneva in posizione rilevata di innesco il pronome femminile *elle*, facendo così venir meno anche la rima semanticamente densa con il corrispondente predicato *appelle*¹⁵², mentre la seconda inarcatura che coinvolgeva quest'ultimo viene resa meno forte attraverso la sua combinazione con fenomeni di inversione, secondo modalità proprie della tradizione lirica italiana («APPELLE / *pour rideaux* l'ombre [...]» > «*a tende* / CHIAMA l'ombra dell'arco [...]»). Inoltre, se pure viene mantenuta l'inarcatura interstrofica posta a cavallo tra le due quartine della terza sezione, nella stessa Vivaldi rinuncia alla raffinata costruzione parallelistica delle due inarcature della seconda strofa, con collocazione simmetrica dei pronomi personali, entrambi posti in innesco e accompagnati da un secondo elemento grammaticale («*Lui*, COMME / mille anges blancs», «*Elle*, TOUTE / froide, et noire»): la prima viene infatti sdoppiata in una duplice inarcatura attraverso la posposizione del pronome, che viene ritardato in innesco al verso successivo, permettendo così anche l'eliminazione dell'iperbato forte che nell'originale separava il pronome soggetto dal relativo predicato («Assenza / di mille angeli bianchi *separantesi*, lui / s'allontana»); mentre della seconda viene attenuato l'effetto

«limpidi mulinelli», «rosata Sfera», «immobile canotto, corte braccia», in quest'ultimo caso anche con disposizione parallelistica degli elementi).

¹⁵¹ L'introduzione *ex novo* di un aggettivo per ragioni metriche si rileva anche nella penultima quartina, in cui l'«*autre fleur*» dell'originale viene dilatato nel più ampio sintagma «l'altro *acuto* fiore».

¹⁵² Cfr. le considerazioni di Agosti 1993b, 12-13, che sottolinea come la rima contribuisca a sottolineare il forte intreccio intercorrente all'interno della quartina (e dell'intero componimento) tra le due isotopie dell'acquoreo e del materno: se il pronome anaforico ha come diretto antecedente «l'eau claire» dell'*incipit*, la forma verbale dalla chiara valenza antropomorfa alluderebbe invece all'elemento umano e materno che sarà successivamente chiamato in causa dalla comparsa, nella terza sezione, della «*Madame*».

di frattura ritmica attraverso la sostituzione del pronome monosillabico con il sostantivo «donna»¹⁵³ e la collocazione in punta di verso non del solo avverbio, ma anche del primo degli aggettivi che determina («La donna, tutta buia / e nera e fredda»). Altrove è invece il traduttore che, sempre per esigenze rimiche, spezza la sintassi in inarcatura, introducendo il fenomeno in punti in cui era originariamente assente: per esempio in «Quei lumi / d'oro (lune d'aprile) nel cuor del santo letto» < «Or des lunes d'avril au cœur du saint lit !» (ma viceversa, nel verso seguente: «Joie / des chantiers riverains à l'abandon» > «La gioia del cantiere in abbandono»), o «Poi lame spente / d'acqua senza riflessi, grigia, senza sorgente» < «Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise». Il risultato complessivo è una versione che soprattutto nella regolarizzazione metrica dei versi (di cui viene costantemente ripristinata la cesura interna) e negli interventi di variazione e normalizzazione della movimentata sintassi originale altera quelli che sono gli aspetti formali più caratterizzanti della lirica francese.

Un secondo tentativo di trasposizione poetica, limitato però alla sola quinta sezione della lirica, è offerto circa un quindicennio più tardi da Franco Fortini, che nel 1977, in occasione del sesto convegno di Monselice sui problemi della traduzione letteraria, presenta la sua riscrittura in versi italiani della conclusione di *Mémoire*, che dedica alla memoria di Diego Valeri, scomparso l'anno precedente¹⁵⁴. La traduzione, corredata del testo originale a fronte, viene quindi pubblicata nel '78 nel volume degli atti del convegno¹⁵⁵, e poi riedita, senza varianti, nella raccolta di traduzioni fortiniane del 1982, *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*¹⁵⁶:

Illuso da quest'orbita di acqua torva, non so
 levarne – oh barca immobile e oh voi troppo brevi
 braccia! – quella né questa ninfèa. Non la gialla che là
 insiste; non la celeste, cenere come l'acqua.

Ah, il polline che un'ala agita ai salici!
 Di canneti remoti le rose divorate...
 Qui la mia barca, ferma; e la cima, tesa
 giù, a quest'orbita d'acqua senza fine. – A che melma?

¹⁵³ Si noti inoltre come tale sostituzione non solo faccia venir meno la costruzione simmetrica delle due inarcature, ma comporti anche la perdita dell'ambiguità e dell'ambivalenza attorno alle quali ruota l'intero componimento, veicolate, tra gli altri elementi, anche dall'impiego del pronome femminile, riferibile sia all'elemento acquoreo, sia a quello umano e materno.

¹⁵⁴ Come esplicitato dal titolo inizialmente scelto per la traduzione («Da *Mémoire* di Rimbaud in memoria di Diego Valeri») e poi segnalato nella nota bibliografica che precisa la data e la prima sede di pubblicazione delle versioni raccolte nell'antologia fortiniana di traduzioni (Fortini 1982, XI), in cui il titolo della versione viene modificato in «Illuso da quest'orbita».

¹⁵⁵ Id. 1978, 22.

¹⁵⁶ Id. 1982, 137, che riporta in calce la data del 1978 (poi anche in Id. 1988, 206 e Id. 2011, 93).

La versione viene quindi ripresa e commentata dal poeta qualche anno più tardi, in un intervento della fine degli anni Ottanta tenuto sempre a Monselice in occasione del conferimento del premio per la traduzione letteraria, nel corso del quale Fortini ripercorre il suo rapporto con Rimbaud e si interroga sulle possibili ragioni della scelta proprio di tale frammento di *Mémoire*:

Perché il quinto movimento di *Mémoire*, che è l'ultimo? Non lo so. La difficoltà, come sfida, non era maggiore di quella degli altri frammenti. Probabilmente perché sento quei versi come una conclusione (il solitario che si interroga, la scoperta di una tensione verticale d'*en bas* dopo la vanità delle donne-fiori, nello spazio orizzontale, sentite anche come decadenza e passato nella *poudre* e nelle rose, sì che non resta che un'acqua, *une eau d'Europe*, funebre, dove discendere *pensif*, à *réculons*)¹⁵⁷.

Quanto alla scelta più generale della lirica, il poeta si chiede se non sia da ricondurre, oltre al desiderio di confrontarsi, attraverso l'esercizio della traduzione, con un testo che lo «portasse lontano dalle sue abitudini o incrostazioni lessicali e metriche»¹⁵⁸, alla notevole sperimentazione metrica della lirica e in particolare alla «straordinaria rielaborazione dell'alessandrino» portata qui a compimento da Rimbaud¹⁵⁹. Il verso francese, come d'abitudini del traduttore, è variamente reso nella traduzione con versi liberi di misura eccedente l'endecasillabo (con la sola eccezione del v. 5, un endecasillabo sdrucchiolo introdotto con funzione di apertura e di slancio ritmico): pur nella varietà dei metri impiegati, il profilo del verso originario è tuttavia evocato dal ricorso, in quattro versi su otto, al doppio settenario (in particolare nei primi due, nel sesto e nell'ultimo), che come sottolinea Fortini «può 'fare', come si dice, Francia»¹⁶⁰, oltre che dalla presenza 'sottotraccia' del settenario, a comporre il primo o il secondo emistichio di due dei restanti tre versi lunghi (il terzo e il quarto, in cui risulta combinato rispettivamente con un novenario e con un ottonario). La rinuncia alla riproduzione dello schema rimico, secondo una strategia formale già rilevata nella traduzione di *Bonne pensée du matin*¹⁶¹ e di cui lo stesso traduttore riconosce l'attuazione nel suo commento alla versione¹⁶², è invece compensa-

¹⁵⁷ Fortini 1988, 201.

¹⁵⁸ Un desiderio che, su stessa ammissione del critico, soggiacerebbe alla maggior parte delle versioni da lui realizzate «non su commissione, ma spontaneamente e per esercizio» (ivi, 202).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Ivi, 204.

¹⁶¹ Cfr. le pp. 106-15.

¹⁶² Fortini 1988, 204. L'analisi delle strategie formali compensative cui il traduttore è ricorso nella sua versione è da questi ripresa, con minimi aggiustamenti, nelle lezioni sulla traduzione tenute l'anno seguente a Napoli (edite postume in Id. 2011, 90-94), in cui tali strategie vengono più ampiamente commentate e ricondotte a una «procedura di compenso nei confronti dello sfrangiamento dell'isosillabismo o, se si preferisce, della frequente decessione delle attese che è propria della metrica postmontaliana».

ta dall'ampia messe di figure foniche che saturano il testo, in particolare nelle sequenze «illuso/non so», «ORBITA/TORVA», «BREVI/BRACCIA», «QUELLA/LA GIALLA», «INSISTE/CELESTE/cenere», «LÀ/L'ACQUA» (in posizione di rima), «ALA/AGITA/AI SALICI»; «CANNETI/DIVORATE», «REMOTI/ROSE/DIVORATE», «FERMA/MELMA» (con formazione di una quasi-rima interna¹⁶³). Il processo di libera rielaborazione cui di norma il fiorentino sottopone le liriche tradotte, con l'intento dichiarato non tanto di creare delle perfette equivalenze formali con l'originale, quanto di costituire uno «stato di necessità del testo italiano, quindi di una sua autonomia e consistenza»¹⁶⁴, fa inoltre sì che sul piano metrico-sintattico al ritmo sintatticamente fluido della lirica francese, caratterizzato dal diffuso ricorso a inarcature di sapore prosastico, la versione opponga un andamento ritmico decisamente più franto e sincopato: questo viene conseguito attraverso il sensibile aumento del numero di inarcature (da due a quattro, tre delle quali marcate anche dal monosillabo in punta o ad inizio di verso, che ne accentuano l'effetto di frattura ritmica¹⁶⁵), e il massiccio ricorso ai monosillabi, nella forma delle particelle interiettive o dei deittici (introdotti dal traduttore in tre casi su quattro¹⁶⁶), che contribuiscono a rendere più percussivo il profilo ritmico del testo. Ma è soprattutto nella somma delle singole scelte lessicali e stilistiche che maggiormente si misura l'allontanamento dal testo originale della traduzione, che d'altra parte nel sistema teorico fortiniano non rappresenta che l'esito del rapporto di tensione dialettica derivante dall'incontro tra due orizzonti ideologico-culturali differenti, e talora addirittura opposti, quello del testo di partenza e quello del traduttore¹⁶⁷: significativa in tal senso la scelta di rendere con la forma «ninfea», evocatrice di un paesaggio pseudo-monettiano, il più generico «fleurs» dell'originale, che su stessa ammissione del traduttore ne sposterebbe l'ambientazione «verso l'età del liberty, il naturalismo stilizzato, William Morris o la pittura *nabis*»¹⁶⁸. Di diretta ascendenza ungarettiana è invece l'opzione per l'aggettivo

¹⁶³ Cfr. Fortini 1988, 294, che giustifica inoltre la scelta del termine «melma» come traducevole del francese «boue» con l'intento di «attenuare la portata metaforica banalizzante di 'fango'» (scelto come corrispettivo della voce francese dalla maggior parte dei traduttori della lirica) e insieme rendere fonicamente, in chiusura di poesia, l'impressione di un suono simile a «un balbettio spento».

¹⁶⁴ Id. 2011, 94.

¹⁶⁵ In particolare nel primo e nel secondo distico della prima quartina («[...] non so / levarne»; «[...] Non la gialla che là / insiste») e nel secondo dell'ultima («[...] e la cima, tesa / giù»).

¹⁶⁶ In: «[...] oh barca immobile e oh voi troppo brevi / braccia» < «ô canot immobile! oh! bras trop courts!» e «Qui la mia barca, ferma; e la cima, tesa / giù» < «Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée / au fond». Come evidenziato dallo stesso Fortini (2011, 91), consistenza monosillabica presentano anche tutte le forme che aprono i versi della seconda quartina (*Ah, di, qui, giù*).

¹⁶⁷ Cfr. Id. 1973, 363.

¹⁶⁸ Fortini 1988, 203. Il critico sottolinea come il termine sia inoltre allusivo del quasi omografo «ninfe», che rimanderebbe invece all'universo poetico parnassiano e forse anche alle due ninfe dell'*Après midi* (che sono due proprio come i due fiori che il soggetto poetico di *Mémoire* non è in

«illuso» che apre la versione, così come quella per il successivo «torva» (con riferimento all'acqua), mentre di più generica matrice letteraria sono i fenomeni di *ordo artificialis*, che concorrono all'elevazione del tono, quali l'anteposizione dell'attributo rilevata al v. 2, a formare un'elegante struttura chiastica movimentata dalla disposizione in inarcatura del secondo sostantivo («oh BARCA immobile e oh voi troppo brevi / BRACCIA»¹⁶⁹), e l'anteposizione in iperbato del sintagma preposizionale al v. 6 («Di canneti remoti le rose»). Il tono «relativo» che ne deriva è tuttavia controbilanciato dalla presenza di alcuni tratti formali che vanno invece in direzione opposta: in particolare la traduzione del francese «prendre» con il più espressivo «levarne», che implica una «sfumatura venatoria, o venatoria-erotica-ironica», di sapore quasi boccacciano¹⁷⁰, e la resa, che lo stesso Fortini reputa leggermente impropria, di «chaîne» con la voce dell'uso popolare marinaresco «cima»¹⁷¹. Il risultato è una versione che lo stesso traduttore riconosce come molto poco rimbaudiana (e più prossima piuttosto alla poesia di un certo Valéry o di certo Rilke), da leggere non come una restituzione fedele del testo francese, bensì come «un elegante testo epigonico paramontaliano sul tema dell'incertezza, della impotenza e della illusione narcisistica»¹⁷².

Un'ulteriore prova di traduzione poetica, questa volta integrale, è ancora offerta all'inizio degli anni Novanta da Fernando Bandini, che in un elegante volumetto edito dalla Stamperia Busato di Vicenza, presenta il ciclo di opere del pittore veneto Franco Murer ispirate proprie a *Mémoire*, corredandole del testo critico della lirica e appunto di un primo tentativo di trasposizione in versi italiani (che verrà poi quasi interamente riscritto in vista della successiva ristampa della versione negli anni Duemila). Di seguito il testo della traduzione nella versione del 1992¹⁷³:

I
L'acqua chiara, come il sale delle lacrime infantili,
l'assalto al sole dei biancori dei corpi delle donne;
la seta, in folla e di puro giglio, delle orifiamme
sotto le mura che una qualche pulzella ha difeso;

la sarabanda degli angeli; – No... la corrente d'oro che va,
muove le braccia d'erba pesanti e nere, o fresche soprattutto.

grado di cogliere).

¹⁶⁹ La simmetria chiastica, marcata dalla replicazione anaforica della particella interiettiva, è evidenziata anche dall'introduzione della congiunzione coordinante, che sostituisce il nesso asindetico dell'originale.

¹⁷⁰ Fortini 2011, 91.

¹⁷¹ Cfr. GDLI, s.v., § 9.

¹⁷² Fortini 1988, 205.

¹⁷³ Bandini 1992, [3-4] (la numerazione è nostra, il volume non riporta l'indicazione del numero di pagina).

Oscura, col cielo azzurro per padiglione, lei chiama
a far da cortine l'ombra del colle e del ponte.

II

Ehi! l'umido vetro tende i suoi bollichii limpidi!
L'acqua arreda d'oro pallido e senza fondo i suoi giacigli pronti.
Gli abiti verdi e stinti delle bambine
li fanno i salici da dove balzano uccelli senza briglie.

Più pura di un luigi, gialla e calda palpebra,
la calla d'acqua – tua fede matrimoniale, o Sposa! –
pronta al meriggio, dal suo specchio appannato invidia
al cielo grigio d'afa la Sfera calda e rosa.

III

La signora si tiene troppo ritta nella prateria
vicina, dove nevicano i fili del lavoro, l'ombrello
tra le dita, schiacciando l'ombella, troppo fiera secondo lei;
bambini che leggono nel verde fiorito

un loro libro in marocchino rosso! Ahi, come
mille angeli che per via si separano,
Lui s'allontana al di là della montagna. Lei, tutta
fredda, e nera corre dopo che l'uomo è già partito!

IV

Rimpianto delle braccia d'erba pura, folte e giovani!
Oro delle lune nel cuore del letto santo! Gioia
dei cantieri in abbandono sulle sponde, preda
delle sere d'agosto che facevano germogliare queste putredini!

Adesso lei pianga sotto i bastioni! Il fiato
dei pioppi dall'alto è solo per la brezza.
Poi è lo specchio d'acqua senza riflessi, senza sorgivo, grigio;
un vecchio (un dragatore) s'affatica nella sua barca immobile.

V

In balia di quest'acqua cupa, io non posso prendere,
o canotto immobile! Oh, braccia troppo corte! né l'un
fiore né l'altro: non il giallo che mi dà noia
né l'azzurro, amico dell'acqua color cenere.

Oh! polvere dei salici che un'ala scuote!
Rose dei giunchi divorate da tempo!
Il mio canotto sempre fisso; e la sua catena tirata
giù in fondo a quest'occhio d'acqua senza rive – a che fango?

La versione, condotta in versi liberi non rimati, non riconducibili (salvo limi-

tatissime eccezioni) ad alcuna misura tradizionale, appare molto fedele al testo originale, se non nella metrica, nella costruzione sintattica e nelle scelte lessicali e semantiche, in perfetta consonanza con le tendenze prevalenti del Bandini traduttore, che in una delle rarissime note di commento alla propria pratica di traduzione, significativamente intitolata «La voglia di tradurre alla lettera», manifesta la propria predilezione per traduzioni prossime alla letteralità: nel presentare la propria versione dell'ottava Pitica, in tale nota Bandini rivendica infatti la possibilità di tradurre letteralmente persino la poesia di Pindaro, sostenendo come «la lettera» possa talora rivelarsi «più remunerativa della fatica del tradurre»¹⁷⁴. Nelle stesse pagine, il poeta vicentino esprime inoltre la propria ammirazione per le versioni di Vittorio Sereni (da cui è per altro presa a prestito l'affermazione metatraduttiva scelta come titolo), con parole che possono a ragione applicarsi anche alle sue traduzioni, in quanto ugualmente capaci di coniugare una «resa di grande valore poetico col rispetto della letteralità»¹⁷⁵, siano esse relative a testi classici, alla poesia provenzale o all'Ottocento lirico francese¹⁷⁶. È quanto può appunto dirsi della sua versione di *Mémoire*, l'unica prova di traduzione dell'opera di Rimbaud tentata da Bandini (insieme a quella del *Bateau ivre* di circa un decennio più tardi¹⁷⁷), che si discosta solo in numero limitatissimo di casi dall'originale, riproducendone fedelmente non solo il dato semantico, ma anche la costruzione sintattica e il suo peculiare rapporto con la forma metrica: nella traduzione sono quindi puntualmente riportate anche le numerose inarcature della lirica francese, con la sola eccezione di quelle di più forte intensità collocate nel primo e nel terzo movimento¹⁷⁸, che nell'originale separano in iperbato il pronome soggetto dal relativo predicato e che qui sono invece neutralizzate attraverso il riposizionamento del pronome, ritardato di uno o più versi e in entrambi i casi affiancato al corrispondente predicato («*Elle / sombre [...] appelle*» > «Oscura, col cielo azzurro per padiglione, lei chiama»; «*Lui, comme / mille anges blancs [...] / s'éloigne*» > «come / mille angeli [...] / Lui s'allontana»). Altre lievi deviazioni sono poi relative all'eliminazione dell'iperbato al v. 6, che nel testo francese separa il sintagma genitivo dal proprio sostantivo attraverso l'interposizione di una terna aggettivale («*ses bras, noirs*

¹⁷⁴ Bandini 1993, 1.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Sull'opera di Bandini traduttore, cfr. Zucco 2005, 65-94, che dopo averne ricapitolato le prove principali, si concentra sulle trenta versioni dalle *Fleurs du mal* di Baudelaire. Cfr. inoltre Renzi 2018, xxx-xxxI.

¹⁷⁷ Bandini 2007. Come ricostruito da Renzi 2018, xxx, si tratta di un'elegante edizione, non commerciale, con prefazione di Mario Richter, edita dall'editore vicentino Errepidueveneto.

¹⁷⁸ Alla riproduzione di tali inarcature rinunciano d'altra parte anche la maggior parte delle traduzioni più letterali offerte nelle moderne edizioni integrali dell'opera di Rimbaud, con l'eccezione forse delle sole versioni di Grange Fiori 1975, 185-87 e di Bellezza 1989, 229-31.

et lourds, et frais surtout, d'herbe» > «le braccia d'erba pesanti e nere, o fresche soprattutto»), e di quello di più debole intensità, collocato alla fine del quarto movimento, che separa il soggetto dal relativo predicato («un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine» > «un vecchio (un dragatore) s'affatica nella sua barca immobile»). Cade inoltre la specificazione temporale «d'avril», insieme all'indicazione cromatica relativa al biancore dei mille angeli, ritenuta forse superflua da Bandini, di cui già Zucco ha rilevato, nelle traduzioni da Baudelaire, la tendenza alla sintesi espressiva e l'insofferenza per gli aggettivi con funzione puramente esornativa¹⁷⁹.

Sulla versione il poeta ritorna una decina di anni più tardi, quando viene invitato a partecipare, insieme ad altri poeti veneti contemporanei, all'omaggio a Rimbaud promosso da Marco Munaro nel 2004, confluito nella pubblicazione di una raccolta collettanea di traduzioni, poesie, riflessioni e note critiche sul poeta francese¹⁸⁰: in tale occasione Bandini rivede la sua traduzione di quello che ritiene «il più perfetto, il più misterioso e affascinante» dei testi che compongono la serie dei *Derniers vers*¹⁸¹, accompagnandola con una breve nota di commento sull'opera di Rimbaud e sulle criticità implicite in ogni suo tentativo di traduzione. In particolare, Bandini riflette sul rischio, in cui diversi traduttori sono incorsi, di sovrapporre al testo il mito del poeta francese e di conseguenza di ricercare, traducendo, «una sorta di *lectio difficilior*, laddove è quella *facilior* la più probante»¹⁸². Secondo il vicentino è al contrario necessario mettere da parte le molteplici interpretazioni avanzate negli anni dalla critica e concentrarsi unicamente sulla lettera del testo, «armati di umiltà e attenzione»¹⁸³. Quanto alla traduzione proposta (riportata qui di seguito¹⁸⁴), essa rappresenta un rifacimento pressoché integrale della versione precedente, da cui si distingue per il più ampio margine di libertà con il quale il traduttore opera la sua trasposizione, motivabile forse con l'assenza del testo originale a fronte e con l'impostazione complessiva del volume (non un'edizione scientifica, bensì un omaggio poetico di autori contemporanei al poeta francese):

I
L'acqua chiara; insieme al pianto dell'infanzia, il biancore

¹⁷⁹ Cfr. Zucco 2005, 76-79.

¹⁸⁰ Su tale volume, cfr. quanto già detto alle pp. 12-13.

¹⁸¹ Bandini 1992, [5].

¹⁸² Id. 2004, 111. Il critico condanna inoltre le 'torsioni' a cui molti traduttori hanno sottoposto la sintassi rimbaudiana con l'intento di regolarizzarne le strutture, che, seppure inedite, rispondono tuttavia a una logica precisa e rigorosa, che andrebbe di conseguenza fedelmente riprodotta.

¹⁸³ Ivi, 112.

¹⁸⁴ Munaro 2004, 44-45 (poi riedita in Bandini 2018, 543-44, nella raccolta di tutte le poesie bandiniane curata da Rodolfo Zucco, che giustamente include, considerandole parte integrante della sua produzione poetica, anche i versi tradotti dal poeta vicentino).

dei corpi delle donne all'assalto del sole;
la seta di puro giglio delle orifiamme, in folla
sotto mura difese da qualche pulzella;

i giochi degli angeli; – No... l'acqua d'oro scorre
muovendo nere e grevi, ma fresche, braccia d'erba.
Oscura, col cielo azzurro per baldacchino, Lei
chiama a fare da tenda l'ombra del colle e del ponte.

II

Ehi, che limpide bolle porge l'umida lastra!
L'acqua arreda d'oro fioco, senza fondo, i letti già pronti.
Gli abiti verdi e stinti delle bambine imitano
i salici da cui sfrecciano uccelli senza briglie.

Più puro d'un luigi, gialla e calda palpebra,
il ranuncolo d'acqua – tua vera nuziale (oh la Sposa!) –
nel vivace meriggio dal suo specchio appannato invidia
la Sfera rosa e cara nel cielo grigio d'afa.

III

Madame è in piedi, impettita, nel prato vicino
su cui nevicano i fili del lavoro, l'ombrello
tra le dita, e calpesta l'umbrella, troppo fiera per lei;
bambini nel verde fiorito che leggono un libro

di marocchino rosso! Ahi, come mille angeli
che per via si separano, Lui s'allontana al di là
della montagna. Lei, tutta gelata
e nera, si mette a correre dopo che l'uomo è partito.

IV

Rimpianto delle braccia d'erba pura, folte e giovani!
Oro delle lune nel cuore del santo letto! Gioia
dei cantieri in abbandono sulle sponde, in preda alle sere
di agosto da cui germogliavano queste putredini!

Adesso lei pianga sotto i bastioni! Riservato alla brezza
è il fiato dei pioppi dall'alto. Poi c'è la distesa
grigia, senza riflessi, senza sorgiva; un vecchio
(un dragatore) è al lavoro nella sua barca immobile.

V

In balia di quest'occhio d'acqua cupa, o canotto legato!
non posso raggiungere (troppo corte le braccia!) né l'uno
né l'altro fiore: non il giallo che là m'importuna
né quello azzurro, amico dell'acqua color cenere.

Oh, polvere dei salici che un'ala scuote! Rose
 dei giunchi divorate da tempo! Il mio canotto
 fermo; la sua catena tirata in fondo a quest'occhio
 d'acqua che non ha bordi, – a quale fango?

Gran parte degli interventi vanno in direzione di una maggiore movimentazione della sintassi, conseguita tramite l'introduzione di fenomeni di inversione e un sensibile incremento del numero di inarcature: numerosi sono soprattutto gli esempi di anticipazione dell'aggettivo (come in «nere e grevi, ma fresche, braccia d'erba»; «nel vivace meriggio»; «nel cuore del santo letto», in cui viene però semplicemente ripristinata la posizione anteposta del testo francese; «troppo corte le braccia»), o di posposizione del soggetto al predicato (come in «che limpide bolle porge l'umida lastra», anche con anteposizione dell'oggetto e disseminazione fonica della consonante laterale; e «Riservato alla brezza / è il fiato dei pioppi dall'alto», con inversione in inarcatura dei due costituenti del sintagma verbale). In altri casi l'anticipazione in innesco di elementi lessicali che l'originale presenta al verso successivo si traduce invece nella formazione di nuove inarcature¹⁸⁵, introdotte in quasi tutte le quartine della nuova versione e in due casi (nella seconda strofa sia della quarta, sia della quinta sezione) addirittura disposte in successione a coinvolgere l'intera sequenza versale della quartina. Oltre a restituire una versione ritmicamente più mossa, che renda ancor più che nell'originale il libero fluire delle immagini che riaffiorano nella memoria del poeta, l'introduzione di tali fenomeni consente inoltre una certa regolarizzazione metrica, che riavvicina l'estensione sillabica dei singoli versi alla misura dell'*alexandrin*: il doppio settenario, assunto come metro di base della nuova versione, è infatti presente nella sua variante canonica in almeno un verso di ogni quartina, in cui compare frequentemente anche in forma variata per ipometria o ipermetria¹⁸⁶. Non mancano tuttavia anche altre combinazioni di versi lunghi (specialmente nella forma del novenario + settenario o del novenario + senario), insieme a due occorrenze isolate di endecasillabo, una delle quali posta in chiusura a suggerire il componimento. Resta al contrario invariato rispetto alla prima versione il rifiuto della rima e di altri legami fonici

¹⁸⁵ La medesima tendenza a introdurre nuovi scarti metrico-sintattici rispetto a quelli già presenti negli originali è rilevata da Zucco 2005, 71-72 nella sua analisi delle traduzioni baudelairiane di Bandini.

¹⁸⁶ Si tratta di una soluzione a cui il poeta-traduttore era già ricorso alla metà degli anni Novanta nella sua edizione dei *Fiori del male* di Baudelaire (su cui Zucco 2005, 82-84), successiva alla prima traduzione di *Mémoire*: è possibile quindi che solo in seguito alla loro sperimentazione nelle traduzioni di Baudelaire, Bandini abbia deciso di estendere una simile soluzione metrica anche alla lirica in questione.

collocati in punta di verso¹⁸⁷ (con la sola eccezione della prima quartina, con il primo distico legato dall'assonanza *biancore* : *sole* e il secondo dalla consonanza *folla* : *pulzella*), ma viceversa aumentano i versi internamente attraversati da allitterazione e altre forme di iterazione fonica, rilevabili per esempio, oltre al già citato v. 9, nelle sequenze «*arreda d'oro FIOCO, senza FONDO*»; «*i salici da cui sfrecciano uccelli senza briglia*»; «*Madame è in piedi, impettita, nel prato*»¹⁸⁸.

Sul piano delle scelte lessicali, la nuova versione si distingue invece per l'eliminazione delle forme più marcate in direzione aulica ed espressiva, che Bandini aveva introdotto in un paio di casi nella precedente versione, oltre che per l'introduzione di alcuni traduenti più esatti e precisi: l'immagine della «*sarabanda degli angeli*» della seconda quartina viene per esempio ridotta, con una scelta terminologica più neutra e insieme più prossima al francese «*ébat*», a dei semplici «*giochi*», mentre il sintagma «*ciel-de-lit*» viene qui reso con l'italiano «*baldacchino*», traduce più immediato del precedente «*padiglione*»¹⁸⁹. Nella stessa strofa si osserva inoltre la correzione di «*cortine*» con il più comune «*tenda*», e in quella successiva quella di «*giacigli*» con «*letti*», oltre alla sostituzione di «*bollichii*», dell'uso antico e letterario¹⁹⁰, con la forma corrente «*bolle*». Di sapore analogo anche la correzione del sostantivo «*sorgivo*»¹⁹¹ del v. 31 con la variante femminile «*sorgiva*» (per cui risulta più comune l'uso sostantivale), mentre alla ricerca di un più esatto corrispettivo del termine originale sono da ricondurre l'opzione per «*ranuncolo d'acqua*» come traduce di «*souci d'eau*»¹⁹² (in luogo del precedente «*calla d'acqua*»); la resa del francese «*midi prompt*» con «*vivace meriggio*»¹⁹³; e la reintroduzione del sintagma metaforico «*di quest'occhio d'acqua cupa*» (< «*de cet œil d'eau morne*»), che era stato inve-

¹⁸⁷ Zucco 2005, 67-68, che parla in proposito di vero e proprio «bando dato alla rima», che nelle versioni di Bandini giunge spesso fino all'elusione deliberata della stessa tramite inversione o sostituzione lessicale.

¹⁸⁸ Si noti anche il mantenimento del sostantivo francese «*Madame*» (tradotto con «*signora*» nella prima versione del testo), che nell'italiano contemporaneo assume spesso valenza ironica, a indicare una «*signora elegante e pretenziosa*» (cfr. GRADIT, s.v.), e che qui permette quindi di porre maggiormente l'accento sull'atteggiamento sprezzante della donna.

¹⁸⁹ Il termine, pur impiegato anche nel significato di 'baldacchino, sorta di grosso drappo o panno che scende dal soffitto a circondare letti, troni o tabernacoli', nell'uso corrente viene però più comunemente usato nel significato di 'piccolo edificio isolato adibito a usi vari' o al massimo in quello di 'tenda da campo di grosse dimensioni e riccamente ornata' (cfr. GRADIT e *Vocabolario Treccani*, s.v. *padiglione*).

¹⁹⁰ Cfr. GDLI, s.v.

¹⁹¹ Marcato come antico e letterario dal GDLI.

¹⁹² Una scelta forse ripresa da Grange Fiori 1975, 185, che, come si è detto, la traduttrice giustifica con considerazioni di tipo cromatico (ivi, 788).

¹⁹³ Con una scelta che permette anche l'allitterazione della labioddentale nella sequenza *vera/vivace/invidia*. Nella stessa quartina si rileva inoltre l'opzione per la traduzione letterale del francese «*chère*» con «*cara*», in luogo della forma «*calda*» impiegata nella prima versione del testo.

ce omesso nella prima versione del testo, dove era ridotto alla sola specificazione «d'acqua cupa».

Tradurre la visione: le prose poetiche di *Une Saison en enfer* e *Illuminations*

1. La *Saison en enfer* in Italia: un percorso in diacronia

Ed eccoci giunti all'ultimo 'capitolo' della produzione poetica di Rimbaud, che vede il poeta di Charleville abbandonare definitivamente la scrittura in versi a favore di una nuova forma di scrittura poetica, che è possibile inquadrare nel genere del *poème en prose* rilanciato con successo da Baudelaire a metà Ottocento¹, e che servendosi di strategie e di meccanismi verbali inediti (la cosiddetta «grammatica della visione», come è stata definita da Stefano Agosti²), si fa «espressione di un'arte nuova, visionaria, allucinata»³. L'originalità della scrittura dell'ultimo Rimbaud affascina (e in varia misura influenza) generazioni di poeti, scrittori e critici italiani, che tuttavia, di fronte alla particolare densità semantica e al carattere ermetico di molti dei testi della *Saison en enfer* e delle *Illuminations*, nella maggior parte dei casi ne evitano il diretto confronto sul piano della traduzione: rispetto ai primi componimenti in versi, le prose di Rimbaud hanno quindi goduto di una fortuna decisamente più scarsa in termini di numero (e spesso qualità) delle traduzioni, e almeno fino alla metà degli anni Cinquanta, quando Mario Matucci dà alle stampe le prime edizioni integrali e

¹ Per una ricostruzione dettagliata della storia del genere in Francia, cfr. lo studio, tuttora insuperato, di Bernard 1959. Su Rimbaud, si vedano in particolare le pp. 151-211.

² Cfr. Agosti 1993b, 7.

³ Vian, Mambretti, Bussolaro, Locatelli 1950, 430, che a loro volta riprendono alcune considerazioni di Mario Praz, per il quale le *Illuminations* e la *Saison en enfer* si caratterizzerebbero appunto per uno «stile visionario, allucinato e spesso involuto che pareva combinare la magia degli impressionisti con il rapimento dei mistici» (Praz, *Lo Gatto* 1946, 952).

criticamente fondate dei due maggiori testi rimbaudiani in prosa⁴ (poi prese a modello dalle successive edizioni italiane dell'opera omnia del poeta), non se ne contano che una decina scarsa di versioni⁵. Alla natura ermetica della scrittura rimbaudiana più tarda (un aspetto come abbiamo visto condiviso anche dai *Derniers vers* e che ne rende più difficoltoso ogni tentativo di trasposizione), si somma inoltre il problema dell'«assenza di autorevoli tradizioni italiane nel genere del *poème en prose*», che secondo Margoni renderebbe «più arduo lo sforzo e più contestabili i risultati» di ogni eventuale prova di traduzione⁶. Nel caso specifico della *Saison en enfer*, un ulteriore ostacolo è poi rappresentato dal carattere unitario e progressivo dell'opera (l'unica come noto che Rimbaud abbia deciso di pubblicare in vita), che induce i traduttori a ritenerne necessaria una traduzione integrale e non limitata a singoli brani, come invece è talora avvenuto con le prose delle *Illuminations*, per cui la possibilità di cimentarsi nella traduzione anche di singole porzioni testuali, di misura circoscritta ma comunque dotate di una propria autonomia semantica, ha convinto un numero leggermente superiore di autori a tentare l'impresa, probabilmente percepita come meno impegnativa.

Il primo in Italia a offrire una traduzione pressoché integrale della *Saison* (con l'eccezione dei componimenti citati nella sezione *Alchimie du verbe*, di cui vengono riportati in lingua originale solo i versi iniziali), è Ardengo Soffici, nel già menzionato studio del 1911 consacrato all'opera e alla figura del poeta francese: il volume infatti, prima monografia italiana (e straniera) su Arthur Rimbaud, ne offre non solo un primo tentativo di lettura critica, che permetta al pubblico italiano una conoscenza più approfondita del poeta d'oltralpe, non limitata al solo sonetto delle vocali⁷, ma anche una «straordinaria antologia di *poèmes en prose*»⁸, che per la prima volta rivela e mette a disposizione dei lettori della penisola i testi di gran parte della *Saison* e di sette *Illuminations*. Questi vengono appunto presentati in traduzione italiana, «per non empirare il libretto di citazioni francesi»⁹, di cui l'autore si era già abbondantemente servito per commentare le opere in versi del poeta: è quanto viene chiarito in nota dallo stesso Soffici, che dichiara di aver voluto tentare per tale ragione la trasposizione della prosa rimbaudiana, pur consapevole della natura «più che difficile disperata» dell'impresa¹⁰. Per quanto riguarda nello specifico la *Saison*, che il critico, riprendendo le parole dello scrittore francese Félix Fénéon, definisce «una spe-

⁴ Rispettivamente Matucci 1952 e Id. 1955.

⁵ Per un elenco completo delle traduzioni, si rimanda come di consueto al portale www.tralylt.org.

⁶ Margoni 1964, XLVII.

⁷ Cfr. le considerazioni poste dal critico in apertura di volume (Soffici 1911, 5).

⁸ Livi 2002, 24-25. Cfr. inoltre Richter 2003, 239.

⁹ Soffici 1911, 57, n. 1.

¹⁰ *Ibidem*

cie di prodigiosa autobiografia psicologica»¹¹, la sua presentazione è preceduta dalla ricostruzione delle vicende che hanno portato alla rottura tra Rimbaud e Verlaine e quindi del contesto di nascita del testo, erroneamente ritenuto l'«ultimo poetico documento della sua evoluzione spirituale»¹², secondo una convinzione d'altra parte condivisa dalla critica fino a metà Novecento. Come nei capitoli riservati alla produzione in versi e alle *Illuminations*, la lettura critica del testo è intervallata dai diversi brani antologizzati, la cui inserzione è ritenuta necessaria dall'autore per permettere ai lettori di seguire il procedere del suo discorso¹³. A dispetto del giudizio fortemente limitativo di Renato Serra, che li definisce «bei pezzi di prosa un po' volgare; bozzetti vivaci», oltre che «fuori di fuoco; falsi criticamente»¹⁴, i saggi di traduzione proposti da Soffici si rivelano piuttosto fedeli all'originale e nel complesso possono ritenersi un primo tentativo di trasposizione delle prose rimbaudiane più che «honnête pour l'époque»¹⁵: la costruzione sintattica dei periodi, che vede il netto prevalere della paratassi e della giustapposizione asindetica di frasi di ridotta estensione¹⁶, viene puntualmente riprodotta dal critico, che riserva inoltre particolare attenzione anche alla conservazione del ritmo e della dimensione fonica dell'originale. Sul piano delle singole scelte lessicali, le versioni rinunciano solo di rado alla resa fedele della lettera del testo francese, nella maggior parte dei casi per precise ragioni stilistico-espressive: col fine di conferire alla prosa di Rimbaud una coloritura poetica che la renda conforme alla scrittura letteraria italiana di inizio secolo, nelle sue traduzioni Soffici opta talora per il traduttore più raro e ricercato, che in più di un caso convive accanto a voci toscane, spesso di marcata coloritura regionale, e a soluzioni lessicali dalla connotazione espressiva¹⁷. Piuttosto con-

¹¹ Soffici 1911, 83.

¹² Ivi, 80. Come noto, nonostante la testimonianza di Verlaine, che ne aveva sostenuto la precedenza rispetto alle *Illuminations*, la *Saison en enfer* verrà a lungo considerata l'ultima opera del poeta francese, almeno fino alla celebre tesi del de Lacoste del 1949.

¹³ Così Soffici sulle sue traduzioni nella nota già citata: «Se riuscirò a dare una lontana idea del testo, che del resto è necessario aver sott'occhio per seguire il mio discorso, tanto meglio» (Soffici 1911, 57, n. 1).

¹⁴ Serra 1914, 345-46, il cui giudizio critico non è in verità limitato alle sole traduzioni, ma esteso all'intera operazione critica di Soffici: «Come tutti gli artisti veri pare che egli si sia dedicato a fare con più passione le cose a cui era meno disposto; lasciamo stare altre cose, ma la critica è sempre stata per un pezzo la sua mania. Scrisse un libro sopra Rimbaud, per esempio, che tutti i lettori del poeta durano fatica a perdonargli ancor oggi; un libro a cui il problema puramente artistico di quella poesia e di quella sensibilità, non difficile ma rara e concentrata intorno a un punto solo, sfugge completamente; e resta solo un'amplificazione stemperata, una descrizione superficiale ed entusiastica del contenuto».

¹⁵ Richter 2003, 245. Cfr. inoltre l'indicazione dello stesso Soffici, che dichiara di essere stato «in ogni modo attaccatissimo all'originale» (Soffici 1911, 57, n. 1).

¹⁶ Su tale specifico aspetto stilistico, cfr. tra gli altri Margoni 1964, xxxix e Matucci 1988, 33-38, che lo riconduce all'influsso sull'opera del linguaggio e della scrittura evangelica.

¹⁷ Cfr. in proposito i rilievi di Richter 2003, 244-45 e Nacci 2012, 89.

sistente si rivela dunque la presenza della componente letteraria e tradizionale, che tuttavia si traduce soprattutto nell'abbondante ricorso a una serie di tratti che possiamo considerare quasi inerziali, in quanto comuni a buona parte della scrittura poetica di inizio secolo, quali il largo impiego dell'apocope vocalica (nei classici *amor, cuor, timor*, negli infiniti e in altre forme verbali, come *s'apri- van, son fuggito, ripeton, vuol viver*, ecc.), l'opzione per singole congiunzioni (*al- fine, giammai*¹⁸, ecc.) e per allotropi verbali di sapore letterario (*veggo, cangiati, riserbavo, empi, m'avean* con diletto poetico della labioddentale¹⁹), o ancora l'uso della *i* prostetica²⁰ (*in ispirito*) e dell'articolo eliso anche dinanzi a sostantivo plurale (*gl'inni, dell'altre, gl'incantesimi*, ecc.). Non mancano tuttavia, come si è detto, anche soluzioni lessicali più rare e ricercate, quando non addirittura di marca lirica, che in genere rispondono a termini più neutri del testo francese e contribuiscono così a incrementare il gradiente letterario delle versioni: è il caso per esempio della traduzione della forma verbale «rôle» con il letterario «vagola»²¹ e di «ne souffre pas» con il più raro «non comporta», della resa del sostantivo «ronces» con il latinismo «dumi», dell'uso specialmente poetico²², o ancora del predicato «redoute» con «pavento». In altri casi è invece proprio il termine francese, che il traduttore cerca di ricalcare fonicamente, a indurre alla scelta di un traduttore meno comune o di più accentuata ascendenza letteraria, come la variante scelta «timidità» a rendere il sostantivo francese «timidité», la forma «verzieri»²³ in luogo del più comune «frutteti» per il francese «vergers», o ancora i sostantivi «brume» e «plaghe», veri e propri calchi rispettivamente di «brumes» e «plages»²⁴. Nella stessa direzione vanno inoltre anche il paio di occorrenze di calco fonico e strutturale di costrutti sintattici dell'originale, del tutto usuali nella lingua d'oltralpe ma in italiano ormai propri dell'uso scritto più elevato e letterario: si tratta in particolare dell'esatta riproduzione della coppia di participi presenti impiegati con funzione verbale²⁵ in «Mi vedevo [...] davanti

¹⁸ Per cui non è però da escludere l'influsso della forma originaria francese *jamais*.

¹⁹ Cfr. Serianni 2009, 205-206.

²⁰ A cui d'altra parte Soffici ricorre non solo nei brani tradotti, ma anche nelle note di commento, per es. in *iscrezi, in iscorcio*, ecc. (Soffici 1911, 74-75). Sull'uso nell'italiano contemporaneo, cfr. Serianni 1989, 28.

²¹ Cfr. GDLI, s.v., § 1.

²² Cfr. GDLI, s.v., che riporta quasi esclusivamente attestazioni liriche, da Petrarca a Pascoli.

²³ Antica e letteraria secondo il GRADIT e il GDLI, che riporta attestazioni novecentesche del solo Montale.

²⁴ In un caso poi il traduttore scelto non è altro che un adattamento italiano, di uso raro, della voce francese (per esempio «gargouilles» > «garguglie», su cui cfr. *Vocabolario Treccani* e GRADIT, s.v.). A un influsso del termine originale è forse da ascrivere anche la resa di «grève» con il sostantivo «greto», che è però comunemente usato in italiano per indicare non una parte della spiaggia, come in francese (cfr. TLFi, s.v.), ma la parte del letto di un fiume o di un torrente che non è coperta dall'acqua.

²⁵ Sull'uso del costrutto nella lingua letteraria, cfr. Rohlfs § 723 e Serianni 1989, 481-82.

al plotone d'ecuzione, *piangente* della sciagura che non abbian potuto capire, e *perdonante*» (< «Je me voyais [...] en face du peloton d'exécution, *pleurant du malheur* qu'ils n'aient pu comprendre, et *pardonnant*»); della costruzione del gerundio assoluto con soggetto anteposto, che si ritrova in «Più d'una notte, *il suo demone afferrandomi*» (< «Plusieurs nuits, *son démon me saisissant*») e «Così, *la mia pena rinnovandosi senza posa*» (< «Ainsi, *mon chagrin se renouvelant sans cesse*»); e dell'interrogativa con soggetto pronominale posposto, che riprende il soggetto nominale iniziale²⁶, in «la carità *sarebb'ella* mai sorella della morte per me?» (< «la charité *serait-elle* sœur de la mort pour moi?»).

Ciò che maggiormente contraddistingue la scrittura di Soffici traduttore è tuttavia, come si è anticipato, il costante affiancamento dei tratti letterari e tradizionali alla componente di matrice regionale toscana e all'ampia messe di forme e costrutti di più marcata connotazione espressiva: toscanismi sono per esempio le molteplici occorrenze del sostantivo «mota»²⁷, usato pressoché costantemente per rendere uno dei termini chiave del testo, «boue»; le varianti di genere «pentoli» (dal francese «pots») e «radiche»²⁸ (< «racines»); le forme aggettivali «pesa»²⁹ e «citrulli», scelte come traducanti rispettivamente di «pesante» e «niais»; i sostantivi «cenci»³⁰, «angioli» e «spedale»³¹, questi ultimi però dell'uso non solo toscano, ma anche antico e letterario; e la forma del futuro non sincopato «anderemo»³²; mentre a una coloritura insieme toscana ed espressiva contribuisce il diffuso ricorso a forme diminutive quali «fanciullini», «libriccioli», «omiciattoli» e «borraccina»³³ (quest'ultima scelta come traducante di «bourrache» in luogo dei più comuni «borrana» o «borraggine»). A una ricerca di maggiore espressività è inoltre da ascrivere anche il frequente impiego di forme alterate, come «sanguaccio» (che traduce il titolo della seconda sezione della *Saison*, «Mauvais sang»), «villanzoni» (dal francese «paysans») e «zitellona» (per «vieille fille»); la presenza di locuzioni verbali o di singoli predicati di sapore più colloquiale, quali «piglia il volo» (in luogo del più neutro «s'envole» dell'originale), «non me n'importa nulla» (traduzione del francese «ça m'est

²⁶ Cfr. Rohlfs § 758, che sottolinea la possibilità di costruire le interrogative in tal modo, come appunto in francese, secondo modalità che sono però più proprie dell'italiano antico e letterario.

²⁷ Cfr. FanfaniUso, s.v.

²⁸ Cfr. *Vocabolario Treccani*, s.v. *pentolo* e *radica*, che li marca rispettivamente come «tosc.» e «region.».

²⁹ Familiare e toscano nel significato di 'pesante' (cfr. *Vocabolario Treccani*, s.v.).

³⁰ Cfr. FanfaniUso, s.v.

³¹ Antico e toscano secondo il GDLI.

³² Cfr. in proposito Serianni 1981, 28-29, che sottolinea come la forma, pur con qualche attestazione nella lingua letteraria in seguito alla preferenza accordatale da Manzoni nel suo romanzo, a tale altezza cronologica risulti ormai propria dell'uso popolare toscano e censurata nelle principali grammatiche puriste.

³³ Cfr. FanfaniUso, s.v.

égal»), «pigliando a partito» (resa di «en querellant») e «svignano» (per «détalent»), che è però anch'essa forma familiare); o ancora l'opzione per traduenti più coloriti quali «questi pochi *schifosi* fogli» per «ces quelques *hideux* feuillets», «bugigattoli» per il francese «bouges» (che in tale contesto indica però più propriamente un locale malfamato o comunque di infimo livello, più che un luogo angusto), «scioperato» per «oisif», o ancora «la mia *porca* educazione infantile» per «ma *sale* éducation d'enfance». Per dare un saggio di tale singolare «mescolanza di toscanismi e lingua letteraria»³⁴, consapevolmente ricercata da Soffici a fini stilistico-espressivi³⁵ (sebbene parte della critica l'abbia imputata a un atteggiamento di noncuranza del traduttore), si riporta di seguito il testo integrale della traduzione di *Adieu*, in cui risultano facilmente individuabili molti dei tratti precedentemente commentati³⁶:

L'autunno, digià ! – Ma perché rimpiangere un eterno sole, se siamo impegnati nella scoperta della chiarezza divina, – lungi dalla gente che muore sulle stazioni.

L'autunno. La nostra barca alta nelle brume immobili gira verso il porto della miseria, la città enorme dal cielo macchiato di fuoco e di mota. Ah ! i cenci putridi, il pane inzuppato di pioggia, l'ebbrezza, i mille amori che mi hanno crocifisso! Non finirà dunque mai questa lamia regina di milioni d'anime e di corpi morti *e che saranno giudicati* ! Mi rivedo, la pelle rossa [sic]³⁷ dal fango e la peste, pieni di vermi i capelli e le ascelle e dei vermi ancora più grossi nel cuore, disteso fra gli sconosciuti senza età, senza sentimento... Avrei potuto morirvi... L'orrida evocazione ! Esecro la miseria.

E pavento l'inverno perché è la stagione delle comodità !

– Talvolta vedo nel cielo delle plaghe senza fine coperte di bianche nazioni giubilanti. Un gran vascello d'oro, al di sopra di me, agita i suoi vessilli multicolori sotto le brezze del mattino. Ho creato tutte le feste, tutti i trionfi, tutti i drammi. Ho tentato d'inventare dei nuovi fiori, dei nuovi astri, delle nuove carni, delle nuove lingue. Ho creduto di acquistare dei poteri soprannaturali. Ebbene ! debbo sotterrare la mia immaginazione e i miei ricordi ! Una bella gloria d'artista e di novelliere dispersa !

Io ! io che mi son detto mago o angelo, dispensato da ogni morale, sono atterrito, con un dovere da cercare, e la rugosa realtà da stringere ! Contadino !

Son forse stato ingannato ? la carità sarebb'ella mai sorella della morte per me ?

³⁴ Nacci 2012, 89.

³⁵ Cfr. Richter 2003, 242-245, che riconduce l'ampia messe di toscanismi impiegata da Soffici alla sua lettura in qualche modo 'naturista' dell'opera di Rimbaud e parla di una traduzione «où les régionalismes attestent son esthétique provenant du Naturisme et acheminée vers la réalisation d'une forme de Cubisme à caractère proprement "italien"». Cfr. inoltre Pietromarchi 2001, xxii-xxiv.

³⁶ Il testo riportato è quello accolto nella prima edizione del saggio (Soffici 1911, 105-106), che sarà poi rivisto secondo le direzioni di correzione di cui si dirà nelle pagine successive.

³⁷ Si tratta con ogni probabilità di una svista del traduttore o di un errore di stampa, corretto nella riedizione del 1959 (poi in Soffici 2002, 125-26).

Insomma, domanderò perdono per essermi nutrito di menzogna. E andiamo. Ma non una mano amica ! e dove attingere il soccorso ?

Si l'ora nuova è per lo meno molto severa.

Perché posso dire che la vittoria è mia : gli stridori di denti, i sibili del fuoco, i sospiri appestati si moderano. Tutti i ricordi immondi si cancellano. I miei ultimi rimpianti svignano, – delle gelosie per i mendicanti, i banditi, gli amici della morte, gli arretrati di ogni sorta. – Dannati, se mi vendicassi !

Bisogna essere assolutamente moderno.

Niente cantici : serbare il terreno guadagnato. Dura notte ! il sangue secco fuma sulla mia faccia, e non ho dietro di me che questo orrido alberello !... Il combattimento spirituale è così brutale come la battaglia d'uomini ; ma la visione della giustizia è il piacere d'Iddio solo.

Nondimeno è la vigilia. Riceviamo tutti gl'influssi di vigore e di tenerezza reale. E, sull'aurora, armati di un'ardente pazienza, entreremo nelle splendide città.

Che cosa parlavo di mano amica ! Un bel vantaggio è che posso rider dei vecchi amori bugiardi, e svergognare queste coppie menzognere, – ho visto l'inferno delle donne laggiù ; – e mi sarà agevole il *possedere la verità in un'anima e un corpo*.

Una parte dei toscanismi e delle soluzioni maggiormente connotate in direzione espressiva è tuttavia eliminata da Soffici in vista della ristampa del saggio all'interno del primo volume delle sue *Opere* (pubblicato da Vallecchi nel 1959³⁸): come chiarito nella nota al testo di François Livi, che nel 2002 ha curato una riedizione del saggio, ponendo a testo proprio la versione del '59, il critico non interviene in maniera sostanziale sui contenuti del suo studio, né procede a un aggiornamento dei riferimenti bibliografici, ma si preoccupa di rivedere almeno in parte le traduzioni proposte, correggendo alcune delle inesattezze e dei fraintendimenti del testo originale e appunto operando in direzione di un'attenuazione dell'originario registro familiare³⁹.

Significative in tal senso sono per esempio la sostituzione della forma toscana «donnacole»⁴⁰, dalla forte accezione dispregiativa, con il più neutro «donnicciole», e del sostantivo «pizzicore»⁴¹ con il meno espressivo «fastidio»; l'eliminazione, in un caso, del regionalismo «mota», corretto nel corrispondente italiano «fango»⁴²; o ancora la correzione della forma verbale «strascica», con

³⁸ Soffici 1959, 61-195.

³⁹ Livi 2002, 29-31. Alcune imprecisioni di traduzione restano tuttavia anche nella nuova edizione.

⁴⁰ Cfr. FanfaniUso, che registra la forma nel significato di 'donnuccia vile e trista'.

⁴¹ FanfaniUso, s.v.

⁴² Ma nella direzione opposta, di accentuazione del registro espressivo, vanno viceversa la correzione del sintagma «giovine madre» (impiegato nella prima versione della traduzione per rendere il francese «jeune mère»), con il più familiare «mammina», e in *Adieu* la sostituzione dell'appellativo «contadino» con il più colorito e colloquiale «bifolco».

s- intensiva⁴³, nel traducevole più letterale «trascina» (dal francese «traîne»). Proprio la ricerca del traducevole più esatto e preciso è d'altra parte alla base del gruppo numericamente più consistente di correzioni: tra queste, si segnalano almeno, oltre alla reintroduzione di sintagmi o di singoli lessemi precedentemente omessi (come in «per testimonianza *della sua gloria* e della sua ragione»; «sventola *lontano* al disopra dell'azione»), e al ripristino di costrutti parallelistici prima variati nella forma del chiasmo (come in «*dell'infamia* fa UNA GLORIA, *della crudeltà* UN INCANTO» < «fa UNA GLORIA *dell'infamia*, *della crudeltà* UN INCANTO»⁴⁴), l'eliminazione di diverse soluzioni traduttive inadeguate, quando non addirittura maldestre, quali la resa di «bond» con «lancio» (poi corretto in «balzo»); di «broyer l'herbe» con «tritar l'erba» (poi «pestare erbe»); di «garnis» con «locande» (poi «camere ammobiliate»); o ancora del predicato «apprécions» con «apprendiamo» in luogo di «apprezziamo (introdotto nella seconda versione della traduzione), e del sostantivo «salut» con la forma «saggezza», in luogo del «salvezza» da cui viene poi sostituito⁴⁵.

La successiva traduzione di Oreste Ferrari, che nel 1919 pubblica con Sonzogno la prima versione italiana integrale delle prose poetiche di Rimbaud⁴⁶ (*Déserts de l'amour*, *Illuminations* e *Saison en enfer*), presentate appunto in traduzione senza l'accompagnamento del testo originale, si rivela nel complesso piuttosto fedele, più prossima a una moderna edizione di servizio rispetto alla trasposizione tentata da Soffici appena qualche anno prima: in Ferrari, traduttore prolifico dal francese e soprattutto dal tedesco, che conduce le sue versioni «guidato dai principi dell'estetica crociana»⁴⁷, non vi è infatti traccia delle voci toscane ed espressive che costellano la versione del predecessore, così come non si osservano, se non di rado, quelle varianti dell'uso letterario e scelto che Soffici tende a prediligere come traducevoli di termini francesi meno connotati. Al

⁴³ Cfr. Serianni 1989, 660.

⁴⁴ Ma viceversa, nella frase di apertura dell'opera, il traduttore interviene a variare l'originaria struttura chiasmica in una costruzione parallelistica che viene mantenuta anche nell'edizione del '59 («dove *s'apriuan* TUTTI I CUORI e *colavano* TUTTI I VINI» < «où *s'ouvraient* TOUS LES CŒURS, où TOUS LE VINS *coulaient*»).

⁴⁵ Altre varianti sono invece relative alla correzione di imprecisioni più lievi: per citare solo alcuni esempi, l'avverbio di apertura, «jadis», inizialmente reso con «prima», viene successivamente tradotto con il più esatto «un tempo» (adottato dalla totalità dei traduttori successivi); l'aggettivo participiale «aggiustati», riferito alle «canzoni popolari» (con mancato accordo di genere, forse dovuto a un errore di stampa) a rendere il francese «arrangés», viene poi corretto nel traducevole letterale «arrangiate»; mentre il predicato «poursuivre», riferito alla «salut», inizialmente tradotto con «inseguirla», viene poi reso con «perseguirla», forma semanticamente più appropriata al contesto d'uso.

⁴⁶ Estesa anche ai componimenti in versi citati nella sezione *Alchimie du verbe* della *Saison*. Sull'edizione di Ferrari cfr. quanto detto alle pp. 19-20..

⁴⁷ DBI XLVI, 641-42, che segnala inoltre come i poemi in prosa di Rimbaud rappresentino la prima prova di traduzione tentata dall'autore, che è anche poeta e scrittore in proprio.

contrario, la maggior parte delle soluzioni lessicali impiegate da Ferrari vanno nella direzione della ricerca della massima aderenza alla lettera dell'originale (in qualche caso addirittura nella misura del calco), e ciò fa sì che vengano corrette anche molte delle imprecisioni e degli errori di traduzione presenti nel testo di Soffici, che il traduttore ha con ogni probabilità consultato⁴⁸ (e in qualche caso tenuto presente), trattandosi della sola versione italiana allora disponibile: il sostantivo «bond» viene per esempio correttamente tradotto con «balzo» (come poi farà anche lo scrittore toscano nella revisione della sua traduzione); il francese «reître», termine storico impiegato per indicare i cavalieri tedeschi mercenari che avevano militato nelle guerre civili di Francia e Fiandre tra il XV e il XVI secolo⁴⁹, reso da Soffici con «predone», viene invece qui più precisamente tradotto con la forma «raitro» (che costituisce di fatto un adattamento della voce francese), così come il sostantivo «spiaggia» viene selezionato come traduce più corretto del francese «grève» (in luogo della forma «greto» impiegata dal predecessore); mentre «bagne», che Soffici traduce impropriamente con «bagno» (a cui sarebbe stato necessario accostare la specificazione aggettivale «penale», che ne chiarisse l'esatto valore semantico⁵⁰), viene resa con il traduce più immediato «galera»⁵¹.

Il differente assetto linguistico-stilistico della traduzione di Ferrari potrà però forse essere più agevolmente apprezzato attraverso una lettura ravvicinata di un campione testuale scelto, che si è deciso di far coincidere con la sezione finale dell'opera, *Adieu*, per poterlo così porre a confronto con la versione della stessa proposta dal critico toscano: il tratto più evidente è forse rappresentato dall'assenza dei toscanismi (con l'eccezione del solo «cenci» a tradurre il francese «haillons»), insieme alla sensibile riduzione delle voci letterarie, per cui, per esempio, alla variante scelta «brume» è preferita la più comune «nebbie»; a «pavento», dell'uso poetico e letterario, la variante corrente «temo»; mentre la forma avverbiale «lungi» è sostituita dalla più comune «lontano». Il traduttore, qui come nelle altre sezioni del testo, pare attenersi a un principio di stretta fedeltà alla lettera dell'originale, estesa anche alla costruzione sintattica del testo, che fa per esempio sì che il pronome soggetto di prima persona venga riprodotto in traduzione anche nei casi in cui in italiano l'uso normale, non marcato,

⁴⁸ Nacci 2012, 89 si spinge ad affermare che Ferrari avrebbe addirittura preso a modello il testo di Soffici, «solo depurandolo da toscanismi e solecismi eccessivi», ma si tratta di un'ipotesi poco probabile, dato che il traduttore se ne distacca in un numero troppo elevato di casi.

⁴⁹ Cfr. TLFi, s.v., che sottolinea come si tratti di un adattamento del sostantivo tedesco *Reiter* 'cavaliere'.

⁵⁰ Cfr. TLFi, s.v., che riporta come significato primario del termine quello di 'bâtiment pénitentiaire'.

⁵¹ Vengono al contrario mantenute le traduzioni di «broyer l'herbe» con «tritar l'erba» e di «garnis» con «locande» (entrambe successivamente corrette da Soffici), e di «attaque-t-on» con «si appende» (in luogo del più corretto «aggredire»).

prevedrebbe la sua omissione (come in «Io esecro la miseria»; «Talora io vedo nel cielo»; «io devo sotterrare la mia immaginazione», ecc.⁵²). Le uniche, lievi variazioni introdotte da Ferrari sono rappresentate dalla disposizione variata in chiasmo degli aggettivi anaforici che scandiscono una serie enumerativa (in «O' tentato di inventare fiori *nuovi*, *nuovi* astri, *nuove* carni, lingue *nuove*»), strutturata invece in forma parallelistica nel testo francese; e la coniugazione al futuro di prima persona plurale della forma verbale posta in apertura di sezione, che viene invece simbolicamente siglata da Rimbaud, all'inizio e alla fine, da un infinito, modo verbale indefinito per eccellenza⁵³, forse a marcare l'atemporalità (e impersonalità) delle affermazioni liminari («Ma perché *rimpiangeremo* un sole eterno» < «*Mais pourquoi regretter un éternel soleil*»).

L'autunno, di già! – Ma perché rimpiangeremo un sole eterno, se siamo impegnati nella scoperta della chiarezza divina, – lontano dalla gente che muore sulle stagioni.

L'autunno. La nostra barca alta nelle immobili nebbie si volge verso il porto della miseria, la città enorme nel cielo macchiato di fuoco e di fango. Ah! i cenci putridi, il pane inzuppato di pioggia, l'ebbrezza, i mille amori che mi anno crocifisso! Non finirà dunque mai questa lamia regina di milioni di anime e di corpi morti *e che saranno giudicati!* Io mi rivedo, la pelle rosa dal fango e dalla peste, i capelli e le ascelle pieni di vermi e vermi ancora più grossi nel cuore, disteso fra gli ignoti senza età, senza sentimento... Avrei potuto morirvi... Oh, l'orrenda evocazione! Io esecro la miseria.

E temo l'inverno perché è la stagione delle comodità!

– Talora io vedo nel cielo delle plaghe senza fine coperte di bianche nazioni in letizia. Un grande vassello d'oro, al di sopra di me, agita i suoi vessilli multicolori nelle brezze del mattino. Io ò creato tutte le feste, tutti i trionfi, tutti i drammi. O' tentato di inventare fiori nuovi, nuovi astri, nuove carni, lingue nuove. O' creduto di conquistare poteri soprannaturali. Ebbene! io devo sotterrare la mia immaginazione e i miei ricordi! Una bella gloria d'artista e di narratore dispersa!

Io! io che mi son chiamato mago o angelo, dispensato da ogni morale, sono rigettato a terra, con un dovere da cercare e la rugosa realtà da stringere! Bifolco!

Sono forse ingannato? la carità sarebbe mai, per me, sorella della morte?

Insomma, domanderò perdono di essermi nutrito di menzogna. E andiamo.

Ma non una mano amica! e dove attingere il soccorso?

Sì, l'ora nuova è almeno assai severa.

Poiché io posso dire che la vittoria è mia: gli stridori di denti, i sibili del fuoco, i sospiri appestati si moderano. Tutti i ricordi immondi si cancellano.

⁵² Non si può però del tutto escludere, in alcuni passaggi, un'esplicitazione del pronome con fini espressivi.

⁵³ Sul valore di tale modo verbale in *Adieu*, cfr. Bivort 1987, 203-204, che nel suo studio offre una raffinata analisi della progressione temporale della sezione, attuata attraverso un sapiente impiego di diversi tempi verbali, e ne evidenzia la struttura ciclica, che «*projette le poème dans une dimension itérative, fait assez rare dans une conclusion qu'on verrait plutôt linéaire*».

I miei rimpianti ultimi si dileguano – gelosie per i mendicanti, per i briganti, per gli amici della morte, per gli arretrati di ogni specie. – Oh, dannati, se mi vendicassi!

Bisogna essere assolutamente moderno.

Niente cantici: mantenere il punto raggiunto. Dura notte! il sangue seccato fuma sul mio viso, e non è dietro di me che questo orribile arboscello... Il combattimento spirituale è brutale quanto la battaglia d'uomini; ma la visione della giustizia è il piacere di Dio solo.

Tuttavia è la vigilia. Accogliamo tutti gl'influssi di vigore e di tenerezza reale. E, all'aurora, armati di un'ardente pazienza, entreremo nelle splendide città.

Che cosa dicevo di mano amica! Un bel vantaggio è che io posso ridere dei vecchi amori menzogneri, e colpire di vergogna queste coppie bugiarde, – io è veduto l'inferno delle donne laggiù; – e mi sarà lecito di *possedere la verità in un'anima e in un corpo*⁵⁴.

Negli stessi anni, la *Saison en enfer* è ancora tradotta da Decio Cinti, nella già citata edizione delle opere di Rimbaud curata per Modernissima nel 1923, che accoglie, oltre alla trasposizione in prosa di una selezione dei primi versi del poeta francese, anche la traduzione di una scelta di prose delle *Illuminations* e appunto dell'intera *Saison* (con l'eccezione dei componimenti citati nell'*Alchimie du verbe*, che Cinti, a differenza dei predecessori, omette del tutto, senza per altro segnalarne in alcun modo l'esclusione). La traduzione dell'opera, presentata anche in questo caso senza l'accompagnamento del testo francese, si rivela nel complesso piuttosto fedele all'originale, in maniera d'altra parte conforme al trattamento riservato anche alle prime opere in versi del poeta francese⁵⁵; tuttavia, rispetto alla versione *mot à mot* di Ferrari, prossima, come si è detto, a una moderna traduzione di servizio, quella di Cinti non esclude del tutto qualche minimo intervento di variazione, per lo più volto al conferimento di una lieve coloritura letteraria al testo tradotto: in tale direzione vanno per esempio, nella traduzione della sezione finale dell'opera, *Adieu* (di cui riportiamo di seguito il testo), l'opzione per la variante scelta «brume», impiegata già da Soffici come traduce del francese «brumes» (una scelta che è però forse indotta anche dalla vicinanza fonica al termine originale⁵⁶); la resa, con funzione solennizzante, del *passé composé* con il passato remoto in luogo del passato prossimo, esatto

⁵⁴ Ferrari 1919, 102-104.

⁵⁵ Cfr. in proposito le pp. 39-40, 79-80 e 93-94.

⁵⁶ La ricerca di una maggiore aderenza fonica al termine tradotto è forse alla base anche della traduzione del francese «goule» (adattamento dell'arabo *ghūl* 'essere demonico femminile') con la forma italianizzata «gula», che presenta inoltre il vantaggio di indicare con maggiore esattezza il referente del sostantivo originale, al contrario della forma «lamia» scelta da Soffici, da Ferrari e dalla maggior parte dei successivi traduttori della *Saison*: quest'ultima è infatti una voce dotta di origine greca, che pur indicando sempre un essere mostruoso femminile, è tuttavia afferente a una differente tradizione mitologica, quella appunto della classicità greca e latina (cfr. GDLI, s.v. *lamia*¹ e *Vocabolario Treccani*, s.v. *lamia*²).

corrispettivo del tempo verbale francese⁵⁷, in «i mille amori che *mi crocifissero*» (< «les mille amours qui *m'ont crucifié*») e «*vidi l'inferno delle donne*» (< «*j'ai vu l'enfer des femmes*»); la traduzione dell'aggettivo participiale «trempe de pluie», riferito al pane, reso dai predecessori in termini più correnti e quotidiani con la forma «inzuppato», con il più raro «intriso»; la trasposizione dell'accolato interrogativo «et où puiser le secours ?» con un enunciato di intonazione elevata e letteraria come «e dove attingere soccorso?» (che, rispetto alle traduzioni di Soffici e Ferrari, presenta anche l'omissione del determinativo); o ancora l'esatta riproduzione della costruzione pronominale del verbo francese *acquérir* (in «la victoire *m'est acquise*» > «la vittoria *m'è acquisita*»), con una sorta di 'dativo etico' del tutto regolare nella lingua d'oltralpe⁵⁸, ma che in italiano risulta invece ormai desueto e ricercato⁵⁹:

L'autunno già! – Ma perché rimpiangere un eterno sole, se siamo impegnati alla scoperta della luce divina, – lontano da coloro che muoiono sulle stagioni.

L'autunno. La nostra barca allevata nelle brume immobili gira verso il porto della miseria, la città enorme dal cielo macchiato di fuoco e di fango. Ah! i cenci putrefatti, il pane intriso di pioggia, l'ebbrezza, i mille amori che mi crocifissero. Non finirà, dunque, codesta gula regina di milioni d'anime e di corpi morti *e che saranno giudicati*. Io mi rivedo con la pelle rōsa dal fango e dalla peste, pieni di vermi i capelli e le ascelle, e con dei vermi ancor più grossi nel cuore, steso fra gli ignoti senza età, senza sentimento... Avrei potuto morirvi... Orribile evocazione! Esecro la miseria.

E temo l'inverno, perché è la stagione delle comodità!

– Talvolta vedo in cielo delle spiagge senza fine, coperte di bianche nazioni di gioia. Una gran nave d'oro, sopra di me, agita le sue bandiere multicolori alla brezza del mattino. Io ho creato tutte le feste, tutti i trionfi, tutti i drammi. Ho cercato d'inventare nuovi fiori; nuovi astri, nuove carni, nuove lingue. Ho creduto di acquistare dei poteri soprannaturali. Ebbene! devo seppellire la mia immaginazione e i miei ricordi! Una bella gloria d'artista e di narratore rapita!

Io! io che mi sono detto mago o angelo. Dispensato da qualsiasi morale, sono

⁵⁷ Tale scelta, riproposta dal traduttore anche in altre sezioni dell'opera, risulta particolarmente evidente soprattutto nel brano di apertura della *Saison*, caratterizzato da una successione incalzante di verbi coniugati al *passé composé* (marcata anche dall'anafora del pronome soggetto di prima persona), che nella traduzione cintiana vengono appunto costantemente resi al passato remoto. Sulla replicazione anaforica del pronome soggetto nel prologo della *Saison*, cfr. Richter 1998b, 87, che vi riconosce una «certaine solennité biblique».

⁵⁸ Cfr. TLFi, s.v. *acquis*.

⁵⁹ All'elevazione letteraria del registro della traduzione cintiana concorrono inoltre alcuni interventi di variazione delle parole, di cui non si riscontrano esempi nella versione del capitolo conclusivo, ma che ricorrono con discreta frequenza nel resto dell'opera, per esempio, nella sezione *Mauvais sang*, in «Je reviendrais, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux» > «Tornerò [...] *fosca* la pelle, *furibondo* l'occhio» e «Au matin j'avais le regard *si perdu* et la contenance *si morte*» > «La mattina, avevo *si smarrito* lo sguardo e *si morto* il contegno», in entrambi i casi con duplice anteposizione dell'aggettivo al nome, che permette di riprodurre l'originaria distribuzione parallelistica dei costituenti dei sintagmi.

restituito al suolo, con un dovere da cercare, e la realtà rugosa da abbracciare!
Contadino!

Sono ingannato? La carità sarebbe dunque sorella della morte, per me?

Infine, domanderò perdono per essermi nutrito di menzogna. E andiamo.

Ma non una mano amica! e dove attingere soccorso?

Sì, l'ora nuova è almeno molto severa.

Poiché posso dire che la vittoria m'è acquisita; il digrignar di denti, i sibili di fuoco, i sospiri appestati si moderano. Tutti i ricordi immondi si cancellano. I miei ultimi rimpianti fuggono via, – gelosie pei mendicanti, i briganti, gli amici della morte, gli arretrati d'ogni specie. Dannati, se mi vendicassi?!

Bisogna essere assolutamente moderno.

Niente cantici; mantenere il passo preso. Dura notte!

Il sangue disseccato mi fuma sulla faccia, e non ho nulla dietro di me oltre a questo orribile arboscello! Il combattimento spirituale è brutale quanto la battaglia d'uomini; ma la missione della giustizia è il piacere di Dio solo.

Intanto, è la vigilia. Riceviamo tutti gl'influssi di vigore e di tenerezza reale. E, all'aurora, armati di un'ardente pazienza, entreremo nelle splendide città.

Che dicevo di mano amica? Un bel vantaggio che io possa ridere dei vecchi amori menzogneri, e colpire di vergogna quelle coppie bugiarde, – vidi l'inferno delle donne, laggiù; e mi sarà facile *possedere la verità in un'anima e un corpo*⁶⁰.

La traduzione cintiana della *Saison* viene in seguito ripresa (e rivista) da Sergio Varini, che, come già chiarito nel corso del lavoro⁶¹, nel 1950 pubblica una riedizione del fortunato volume rimbaudiano curato da Cinti più di un ventennio prima, integrandone la scelta di testi e correggendone le imprecisioni più vistose: per quanto concerne nello specifico la *Saison en enfer*, gli interventi di Varini riguardano innanzitutto, dal punto di vista strutturale, il reintegro dei versi citati da Rimbaud nell'*Alchimie du verbe* (che Cinti aveva ommesso del tutto e che qui vengono invece tradotti), e l'aggiunta, in funzione di prologo, del brano Bethsaïda, terzo frammento delle *Proses évangéliques* che l'edizione di Berrichon 1912 aveva erroneamente posto in apertura del poema⁶² (con un errore perpetrato in Italia già dalla traduzione di Ferrari 1919 e, più tardi, da quella di Lori 1945). Sul piano più strettamente linguistico, la maggior parte delle correzioni introdotte da Varini sono invece finalizzate, oltre che all'eliminazione di alcune sviste e imprecisioni, alla sostituzione di soluzioni lessicali divenute nel frattempo arcaiche o dell'uso esclusivamente letterario con traducenti più moderni, o alla soppressione di traduzioni improprie o generiche a favore di un corrispettivo italiano più esatto e preciso. Nel revisionare la traduzione della sezione finale dell'opera, per esempio, Varini non solo si premura di ripristinarne il titolo

⁶⁰ Cinti 1923, 148-50.

⁶¹ Cfr. in proposito le pp. 21, 95 e 101-102.

⁶² Cfr. in proposito quanto già osservato nel primo capitolo.

originale (che Cinti aveva impropriamente tradotto con «Regalità»⁶³), e di reintrodurre alcuni dei segni interpuntivi che nella precedente edizione erano stati eliminati o modificati⁶⁴, ma presta particolare attenzione anche a una riproduzione il più possibile fedele delle costruzioni sintattiche originarie: il traduttore reintegra per esempio il verbo *essere* tralasciato da Cinti nella traduzione della frase «Un bel avantage, *c'est que* je puis rire» (prima resa con «Un bel vantaggio *che* io possa ridere» e qui corretta in «Un bel vantaggio *è che* posso ridere»), sebbene nella stessa scelga di omettere (qui come in altri punti della versione) il pronome personale soggetto presente sia nel testo francese, sia nella traduzione cintiana, in quanto la sua esplicitazione risulta superflua nell'italiano corrente⁶⁵. Un intento di modernizzazione e di adeguamento a un registro linguistico più corrente è d'altra parte ravvisabile anche nella sostituzione della variante sintetica della preposizione articolata *pei*, che a tale altezza cronologica appare ormai desueta (in «gelosie *pei* mendicanti» > «*per* i mendicanti»), e nell'eliminazione dell'apocope sillabica impiegata dal predecessore in «Una *gran* nave d'oro», qui corretto in «Una *grande* nave» (< «Un *grand* vaisseau d'or»). La ricerca di un traduttore più esatto e preciso comporta invece, oltre alla sostituzione del sintagma «la *missione* della giustizia», con il quale Cinti, probabilmente per una semplice svista, erroneamente traduce il francese «la *vision* de la justice» (qui appunto corretto in «la *visione* della giustizia»), la declinazione al plurale, come in francese, del sostantivo «brezza», usato al singolare nella prima edizione («*agita* le sue bandiere multicolori *alle brezze* del mattino» < «*sous les brises* du matin»); la resa della breve esclamativa «L'affreuse évocation!» con «Spaventosa evocazione» (in luogo dell'«Orribile evocazione» proposta da Cinti), con

⁶³ «Royauté», di cui il termine rappresenta l'esatto traduttore italiano, è infatti il titolo di una delle prose delle *Illuminations* (che Cinti però non include tra i brani dell'opera selezionati per la sua edizione): non è tuttavia chiaro come si sia generata la confusione che ha portato un traduttore esperto come Cinti a confondere il titolo di due brani dai contenuti radicalmente differenti.

⁶⁴ Nel capitolo conclusivo viene per esempio reintrodotta il punto esclamativo al termine della breve relativa «e che saranno giudicati» (che Cinti aveva invece chiuso con un punto fermo) e dell'ottativa «Dannati, se mi vendicassi» (che nella precedente edizione era invece chiusa da un punto interrogativo e da uno esclamativo); viene corretto con una semplice virgola il punto e virgola impiegato in un caso nell'enumerazione anaforica «nuovi fiori, nuovi astri, nuove carni, nuove lingue» (forse imputabile a un semplice errore di stampa); e vengono ripristinati la virgola prima del sintagma «oltre a questo orribile arboscello» e la seconda lineetta che isola la parentetica finale «vidi l'inferno delle donne, laggiù».

⁶⁵ In altri punti dell'opera, la revisione linguistica di Varini è finalizzata anche alla regolarizzazione della sintassi, attuata tramite l'appianamento di costruzioni sintatticamente frante, come in «Chiamai i carnefici *per*, morendo, *mordere* il calcio dei loro fucili» > «*per mordere*, morendo» (con eliminazione dell'iperbato forte tra preposizione e infinito retto); o uniformando l'ordine degli elementi all'ordinamento normale, non marcato, come avviene nella correzione del periodo «chi fece perfida la mia lingua talmente» (calco della disposizione sintattica del testo francese), modificato da Varini in «chi rese talmente perfida la mia lingua», con una più regolare anteposizione dell'avverbio all'aggettivo modificato.

opzione per una forma aggettivale che possiamo forse ritenere semanticamente più prossima al termine originale; e ancora la correzione della locuzione «mantenere il passo preso» (che in Cinti traduce il francese «tenir le pas gagné»), con «mantenere il passo *conquistato*», che rende in maniera forse più efficace la specifica accezione semantica dell'aggettivo participiale originale⁶⁶.

Nel ventennio abbondante che intercorre tra la traduzione di Cinti del 1923 e la sua riedizione aggiornata ad opera di Varini del 1950, non si contano che tre traduzioni italiane della *Saison en enfer*, tutte per altro successive al termine del secondo conflitto mondiale, pubblicate nello stesso, stretto giro d'anni: la prima in ordine di tempo è quella offerta da Vittorio Lori nel 1945, nella sua edizione delle opere in versi e in prosa di Rimbaud (che come già dimostrato, per molti testi risulta fortemente debitrice di quella di Cinti); segue la versione proposta nel 1947 da Luigi Galeazzo Tenconi, traduttore prolifico dal francese (ma anche dal russo e dall'inglese) per conto dell'editore Barion⁶⁷, con il quale collabora a lungo, occupandosi della curatela e appunto della traduzione di molti classici stranieri presentati in edizioni tascabili a basso costo; e infine quella di Alessandro Parronchi del 1949, che rappresenta il primo tentativo di trasposizione poetica del poema rimbaudiano nella nostra lingua. La traduzione cintiana della *Saison* dei primi anni Venti è dunque seguita da un silenzio editoriale perdurato per circa due decenni, che risulta in larga parte ascrivibile a fattori legati al coevo contesto storico-culturale: come già ricordato, con l'avvento del fascismo si apre in Italia un periodo di 'autarchia culturale', caratterizzato da una più ridotta influenza delle letterature straniere e dalla conseguente, sensibile riduzione del numero di testi tradotti da altre lingue⁶⁸. Inoltre, nei successivi anni Trenta e Quaranta l'interesse prevalente dei traduttori, in particolare dei poeti ermetici che si dedicano intensamente all'attività di traduzione, considerandola parte integrante della propria attività poetica, è volto soprattutto alle opere di poesia: ciò vale anche per l'opera del poeta ardennese, di cui, come illustrato nelle sezioni precedenti, vengono a più riprese tradotti i primi testi in versi e al contrario per lo più tralasciate le successive sperimentazioni di scrittura poetica nella forma del *poème en prose*⁶⁹. L'unica eccezione di rilievo è appunto rappresentata dalla traduzione della *Saison en enfer* realizzata da Parronchi alla fine

⁶⁶ Cfr. TLFi s.v. *gagner*.

⁶⁷ Per una ricostruzione della storia dell'editore Barion, che nei primi decenni del Novecento promuove delle edizioni popolari tascabili destinate anche alle fasce di lettori meno abbienti, da vendersi in strada sulle bancarelle, davanti ai luoghi di lavoro o alle stazioni di treni e autobus, cfr. Brambilla 1997, 18-27.

⁶⁸ Cfr. le pp. 21-22 e la bibliografia ivi indicata.

⁶⁹ Cfr., oltre a quanto rilevato nei capitoli precedenti, le osservazioni in merito di Grata 2016, 47-49.

degli anni Quaranta⁷⁰, che come già visto, è tra i pochissimi poeti della stagione a cimentarsi anche nella traduzione dei più tardi (ed ermetici) *Derniers vers*⁷¹, punto dalla velleità di confrontarsi con una «poesia difficile» (come ammette esplicitamente lo stesso poeta nell'introduzione al suo quaderno di traduzione⁷²). L'edizione della *Saison* da lui curata, pur non presentandosi nelle vesti di un'edizione scientifica, in quanto priva di un apparato critico di commento, è comunque la prima in Italia a includere anche il testo originale a fronte e a presentare la traduzione preceduta da una breve introduzione critica all'opera, che ne ripercorre la storia e la cronologia e mette in guardia contro la tentazione di isolare l'atto finale di rinuncia alla letteratura del poeta francese, e «di far consistere in esso, in questo distacco più che nella stessa opera, il segreto di Rimbaud»⁷³, riducendone così il valore letterario al mero dato biografico. La nota introduttiva all'edizione verrà poi riproposta da Parronchi nel suo *Quaderno francese* del 1989, ad aprire la sezione dell'antologia riservata al poeta ardennese, che raccoglie alcune delle traduzioni parronchiane dei versi di Rimbaud (ma non quella della *Saison*, di cui, oltre all'introduzione, vengono recuperate unicamente le liriche citate nell'*Alchimie du verbe*).

⁷⁰ Sia la traduzione di Lori 1945, sia quella di Tenconi 1947 (poi riedita in Id. 1950) risultano infatti estranee alla stagione traduttiva sviluppatasi in seno all'ermetismo: la prima è infatti un'edizione che, soprattutto per la trasposizione delle prime opere in versi di Rimbaud, si rifà largamente alle traduzioni letterali di Cinti, sebbene rispetto a questo si conceda maggiori libertà nella resa delle *Illuminations* e della *Saison* (quest'ultima con alcune soluzioni lessicali di marca espressiva, come «tiri birboni» < «bons tours», «vicino a schiattare» < «sur le point de faire le dernier couac», «soldatuccio» < «reître», «zitellona» < «vieille fille», ecc., forse a rendere più conversativa l'intonazione generale di un'opera che di fatto si configura come una confessione soggettiva); mentre la seconda, anche per la collocazione editoriale, può essere annoverata tra le prime traduzioni di servizio messe a disposizione per l'ampio pubblico, e di conseguenza priva di velleità di resa letteraria.

⁷¹ Oltre alla traduzione della *Rivière de Cassis*, pubblicata in rivista nel 1946, di cui si è detto (cfr. le pp. 96-98), il poeta fiorentino offre infatti anche altre tre prove di traduzione dei *Derniers vers*, pubblicate nel 1954 sempre in rivista (accanto alla versione di quattro liriche del primo Rimbaud) e poi riedite, in qualche caso con minime varianti, nel suo quaderno di traduzione del 1989 (Parronchi 1989, 150-73).

⁷² Cfr. ivi, 5-6. Le parole del poeta si riferiscono nello specifico alla sua traduzione dell'*Après-midi d'un Faune*, ma sono in realtà estendibili anche alle altre sue versioni di poesia francese, relative a «testi molto diversi e lontani fra loro», per epoca e per stile, ma tutti affrontati per il «bisogno, giovanile, di gareggiare» con i modelli stranieri, tentando di riprodurne gli esiti più felici nella nostra lingua. Con tali modelli stranieri si sarebbe aperto per lui un «dialogo, che, stringendosi, ha condotto all'operazione del tradurre». Nella stessa nota, l'autore ricorda inoltre come, analogamente ad altri poeti della sua generazione, si sia avvicinato all'attività di traduzione negli anni della guerra, in seguito alla lettura del saggio di Contini sulle varianti del Petrarca, che lo colpisce per «quel modo di entrare nel vivo del problema del linguaggio».

⁷³ Id. 1949, 10. Nella nota introduttiva, la *Saison* è inoltre definita «l'opera più vulcanica che sia mai stata scritta», che a giudizio di Parronchi «non è che un momento di sosta e di ricapitolazione» del suo autore.

Quanto alla fisionomia linguistico-stilistica del testo, nella traduzione proposta da Parronchi, analogamente a quanto osservato per le sue versioni di poesia, la stretta fedeltà al dato semantico e sintattico originario si accompagna a una discreta elevazione del registro in direzione letteraria: il fine è quello di preservare (e in qualche caso addirittura accentuare) la natura poetica del testo originale, intervenendo sul piano linguistico e in particolare sulle soluzioni lessicali individuate come possibili traducanti delle voci francesi, soluzioni che per altro spesso convergono con le scelte operate già da Soffici un trentennio prima. Nella traduzione di *Adieu*, per esempio, il ricorso a un registro elevato e poetico traspare già nella trasposizione della breve esclamativa iniziale («Autunno, digià!»): in essa si osservano infatti l'uso del sostantivo assoluto (secondo uno stilema proprio della grammatica ermetica, volto ad «ampliare l'alone di indefinitezza della parola»⁷⁴), e l'opzione per la variante grafica sintetica, dell'uso raro e letterario⁷⁵, «digià», impiegata anche nella prima traduzione della *Saison* (sulla cui adozione è probabile abbia inciso anche la sua natura di calco, fonico e morfologico, dell'avverbio francese «déjà»). La tendenziale predilezione del traduttore per un lessico aulico e ricercato, che al tempo stesso si riveli fonicamente prossimo alle voci originarie, è inoltre alla base della selezione del poetismo «brume» come traducante del francese «brumes», e del letterario «plaghe»⁷⁶ come corrispettivo di «plages», di nuovo con delle scelte traduttorie riprese dalla versione di Soffici (sebbene la prima forma appartenga anche al personale idioletto poetico di Parronchi, che se ne serve soprattutto nella sua prima produzione in versi⁷⁷). Di sapore letterario sono anche l'uso dell'aggettivo «erta» nel significato di «elevata, eretta, rivolta verso l'alto»⁷⁸ (< «elevée»); le forme verbali «pavento» e «perirà» (traducanti rispettivamente di «redoute» e «finira»); la voce dotta «lamia», scelta già da Soffici come corrispettivo del francese «goule»; la declinazione al plurale del sostantivo «agi» (< «confort»), altro procedimento tipico della scrittura ermetica per conferire indeterminatezza al discorso⁷⁹; l'uso avverbiale dell'aggettivo, con funzione solennizzante, nella relativa «che duri eterno» (che in Parronchi traduce, ampliandolo, l'aggettivo originario «éternel»); e il plurale apocopato «gli stridor»⁸⁰, a tradurre quelli che nel testo francese

⁷⁴ Fanfani 1998, 94-95, che ne rileva il moderato impiego nella produzione poetica in proprio di Parronchi. Sulla presenza del costrutto nelle traduzioni dei poeti di area ermetica, cfr. inoltre Organte 2018, 284-85.

⁷⁵ Cfr. GDLI, s.v. *già*, § 10.

⁷⁶ Cfr. GDLI, s.v.

⁷⁷ Cfr. Fanfani 1998, 82.

⁷⁸ Cfr. *Vocabolario Treccani* s.v., § 2.

⁷⁹ Cfr. Mengaldo 1991a, 138 e Zublena 2014, 411-12, che ricapitolano alcuni dei tratti linguistico-stilistici più rappresentativi della corrente. Sull'uso dello stilema nei versi di Parronchi, cfr. Fanfani 1998, 95.

⁸⁰ Sul ricorrere nella tradizione poetica dell'apocope di *-i* morfema del plurale, cfr. Serianni 2009,

sono dei più prosaici «grincements de dents». Un ulteriore espediente sfruttato dal traduttore per elevare il tono della versione è rappresentato dalle inversioni, che nella sezione in questione intervengono per esempio a variare in chiasmo la disposizione degli aggettivi anaforici della serie enumerativa «fiori *nuovi*, astri *nuovi*, *nuove* carni, *nuove* lingue» (< «de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues»), e a porre in rilievo l'oggetto della breve parentetica finale, tramite la sua anteposizione al verbo reggente⁸¹ (in «*l'inferno delle donne* ho visto laggiù»). La letterarietà delle versioni parronchiane, tuttavia, non giunge mai agli eccessi di arcaismo e preziosismo che sono invece rilevabili nelle coeve traduzioni di autori quali Pagano o Dal Fabbro; al contrario, in esse le forme auliche e letterarie sono spesso affiancate a voci di uso comune e quotidiano⁸², quando non addirittura a termini dell'uso familiare toscano: è il caso per esempio della forma participiale «zuppato», impiegata in *Adieu* come traduce di «trempe»; o, nella stessa sezione, la resa della forma avverbiale «enfin» con l'esclamazione colloquiale «via»; o ancora la traduzione, di nuovo in accordo con Soffici, del francese «boue» con il toscanismo «mota»⁸³, che in Parronchi si alterna con la forma regolare italiana «fango». Di seguito il testo della sua traduzione di *Adieu*⁸⁴:

Autunno, digià! – Ma perché rimpiangere un sole che duri eterno, se ci siamo impegnati alla scoperta della chiarezza divina, – lontano da coloro che muoiono sulle stagioni.

L'autunno. La nostra barca erta nelle brume immobili piega verso il porto della miseria, la città enorme dal cielo macchiato di fuoco e di mota. Ah! gli stracci putridi, il pane zuppato di pioggia, l'ubriachezza, i mille amori che mi hanno crocifisso. Dunque non perirà questa lamia regina di milioni d'anime e

123-24.

⁸¹ L'anteposizione letteraria dell'oggetto o di altri complementi rappresenta il fenomeno di inversione più diffuso nella versione di Parronchi. Ne riportiamo qualche esempio tratto da altre sezioni dell'opera: «*Nella mota* mi sono disteso» (< «Je me suis allongé dans la boue»); «*Per tutto* ho vissuto» (< «j'ai vécu partout»); «*Ogni figlio di famiglia* l'ho conosciuto», qui anche con ripresa pronominale dell'oggetto dislocato (< «J'ai connu chaque fils de famille»), così come in «*I miei sofismi magici* li spiegavo» (< «j'expliquai mes sophismes magiques»); «*con la mia partenza* crescerà» (< «s'accroîtra de mon départ»); ecc.

⁸² Toscanismi sono anche, in *Mauvais sang*, la forma «diacciato» per il francese «gelé» e la variante dell'indicativo di prima persona *fo* in «non ci fo caso» (< «ça m'est égal»), o ancora, in *Délires I*, il sostantivo *stambugi* impiegato come traduce di «bouges» (a cui risulta anche fonicamente prossimo) e il diminutivo «straducole» per «rues»; di generica marca espressiva è invece la traduzione, sempre in *Mauvais sang*, di «mon masque» con «ceffo».

⁸³ Si tratta di un aspetto d'altra parte comune anche alla scrittura poetica del primo Parronchi, come rilevato da Fanfani 1998, 64, che nota come il poeta fiorentino nella sua opera si dimostri costantemente fedele a un «ideale di elevatezza e insieme di intima e umana solidarietà», che comporta l'adozione di una lingua poetica elevata, ma mai eccessivamente straniante e «senza oscurare mai del tutto la traccia comunicativa».

⁸⁴ Parronchi 1949, 97-101.

corpi morti *e che saranno giudicati!* Mi rivedo la pelle corrosa dal fango e dalla peste, pieni di vermi i capelli e le ascelle e ancora vermi più grossi nel cuore, steso fra gli sconosciuti senza età, senza sentimento... Avrei potuto morirci... Evocazione spaventosa! Aborro la miseria.

E pavento l'inverno perché è la stagione degli agi!

– Talvolta vedo in cielo sterminate plaghe coperte da bianche nazioni in festa. Un grande naviglio d'oro, sopra a me, agita i suoi pennoni multicolori alle brezze del mattino. Ho creato tutte le festività, tutti i trionfi, tutti i drammi. Ho cercato d'inventare fiori nuovi, astri nuovi, nuove carni, nuove lingue. Ho creduto d'acquistare poteri soprannaturali. Ebbene! devo sotterrare la mia immaginazione e i miei ricordi! Una bella gloria d'artista e di narratore che se ne va!

Io! io che mi son detto mago o angelo, sciolto da ogni morale, sono reso alla terra, con un dovere da cercare, e la realtà rugosa da stringere! Contadino!

Mi sto ingannando? la carità è forse per me sorella della morte?

Via, domanderò perdono per essermi nutrito di menzogna. E andiamo.

Ma non una mano amica! e dove attingere soccorso?

Sì, l'ora nuova almeno è molto severa.

Perché posso dire che avrò sicuramente la vittoria: gli stridor di denti, i sibili di fuoco, i sospiri pestiferi si placano. Tutti i ricordi immondi si cancellano. I miei ultimi rimpianti sfuggono, – gelosie per i mendicanti, i briganti, gli amici della morte, i ritardatari d'ogni sorta. – Se mi vendicassi, dannati!

Bisogna essere moderno assolutamente.

Niente cantici: mantenere il terreno conquistato. Notte aspra! il sangue seccato mi fuma sul volto, e non ho nulla dietro di me, solo quell'orribile alberetto! La lotta spirituale è brutale quanto la battaglia d'uomini; ma la visione della giustizia è il piacere di Dio solo.

Però è la vigilia. Accogliamo tutti gli influssi di vigore e di tenerezza vera. E all'aurora, armati d'un'ardente pazienza, entreremo nelle splendide città.

Che parlavo mai di mano amica? Un grande vantaggio è che posso ridere dei vecchi amori bugiardi, e svergognare quelle coppie mentitrici – l'inferno delle donne ho visto laggiù – e ora mi sarà lecito *possedere la verità in un'anima e in un corpo*.

Un secondo tentativo di trasposizione poetica della *Saison en enfer* è effettuato qualche anno più tardi da Diego Valeri, che nel già citato ciclo di radio-conversazioni Rai dedicato alla poesia francese del secondo Ottocento (poi edito in volume nel 1954, col titolo *Il simbolismo francese*), offre una traduzione non solo di alcuni testi in versi di Rimbaud, ma anche di alcune delle sue prose poetiche, tra cui la sezione finale del poema 'infernale', *Adieu*. Di quest'ultima viene tuttavia proposta una traduzione parziale, limitata alla sola prima parte, probabilmente per ragioni legate al contesto radiofonico di nascita della versione, che costringe il poeta a rinunciare a una lettura in lingua originale dei testi commentati (impossibile da seguire per il vasto e variegato pubblico in ascol-

to⁸⁵), e impone la scelta di campioni testuali di estensione ridotta, a causa della durata limitata del programma radiofonico (in questo caso pari a una mezz'ora). Il traduttore, che pure dichiara di essersi sforzato di «fedelmente doppiare, nella traduzione, la voce del poeta stesso» e il «*pathos* di questo *Addio*»⁸⁶, non deve tuttavia essere del tutto soddisfatto del risultato, se decide di non riproporre la versione per la sua antologia di traduzione del 1960 (a differenza delle prose tradotte dalle *Illuminations*, che, con l'esclusione di *Génie*, vengono invece incluse nel volume). Dal punto di vista linguistico-stilistico, la traduzione di Valeri si distingue da quella di Parronchi per una più lieve patina letteraria, conseguenza di quell'equilibrato dosaggio di elementi letterari e tradizionali e forme più colloquiali o espressive che abbiamo visto essere tipica delle traduzioni del poeta veneto⁸⁷ (oltre che della sua opera letteraria): nella breve esclamativa posta in apertura, il traduttore rinuncia così all'omissione letteraria dell'articolo introdotta da Parronchi e opta per la variante corrente dell'avverbio temporale «già» (in luogo dell'arcaico «digìà» selezionato dal predecessore); e se nella frase successiva rende l'avverbio francese «loin» con il letterario «lungi», è anche vero che la forma risulta fonicamente (ed etimologicamente) più prossima a quella originaria. Lo stesso può dirsi anche dei sostantivi «brume», «piagge» e «pavese», scelti come traduenti, rispettivamente, di «brumes», «plages» e «pavillons», mentre alla voce dotta «lamia» impiegata da Parronchi e, prima di lui, da Soffici e Ferrari, è preferita la più comune «vampiro». Di impronta analoga anche la resa del francese «puiser» con il verbo di uso corrente «cercare» (in luogo del più ricercato «attingere» scelto dal poeta fiorentino), che è però accostato all'avverbio letterario «dovunque»; mentre al conferimento di una tinta elegante e ricercata, ma mai marcata in direzione aulica, concorrono fenomeni comuni alla coeva scrittura letteraria quali l'apocope vocalica (in «ci han crocifissi»⁸⁸ e «son restituito»), l'anteposizione dell'aggettivo al nome, che in qualche caso è però già attestata nel testo originale (in «eterno sole», «orribile spettacolo», «rugosa realtà»), e la disposizione in chiasmo di aggettivi anaforici («Ho tentato d'inventare dei fiori nuovi, dei nuovi astri» < «J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres»). Di seguito il testo della traduzione valeriana⁸⁹:

L'autunno già! – Ma perché rimpiangere un eterno sole, se siamo impegnati a scoprire la luce divina, lungi dalle genti che muoiono sulle stagioni? L'autunno. La nostra barca, innalzata nelle brume immobili, si volge al porto della Misericordia,

⁸⁵ Cfr. quanto dichiarato dall'autore nella nota introduttiva al volume (Valeri 1954, v).

⁸⁶ Ivi, 81-82.

⁸⁷ Cfr. le osservazioni in proposito sviluppate alle pp. 55-57.

⁸⁸ Anche con declinazione al plurale dell'oggetto pronominale, che trasforma in un 'noi' il 'je' del testo francese («qui m'ont crucifié»), forse a restituire l'impressione di una confessione corale del soggetto.

⁸⁹ Valeri 1954, 81-82.

alla città enorme dal cielo macchiato di fuoco e di fango. Ah, gli stracci marciti, il pane inzuppato di pioggia, l'ubriachezza, i mille amori che ci han crocifissi! Questo vampiro regnerà dunque per sempre su milioni di anime e di corpi morti, e che saranno giudicati! Io mi rivedo con la pelle mangiata dal fango e dalla peste, pieno di vermi i capelli e le ascelle, e pieno di vermi ancor più grossi il cuore, disteso tra gli sconosciuti senza età, senza sentimento... Avrei potuto morire così!... Orribile spettacolo. Io esecro la miseria.

Talora vedo nel cielo delle piagge infinite, coperte di bianche popolazioni in festa. Un grande vascello d'oro sopra di me agita il suo pavese multicolore sotto le brezze del mattino. Ho creato tutte le feste, tutti i trionfi, tutti i drammi. Ho tentato d'inventare dei fiori nuovi, dei nuovi astri, delle nuove carni, delle nuove lingue. Ho creduto di acquistare nuovi poteri soprannaturali. Ebbene! devo sotterrare la mia immaginazione e i miei ricordi! Una bella gloria d'artista e di narratore sfumata!

Io! io che mi son detto mago o angelo, sciolto da ogni morale, io son restituito al suolo, con un dovere da cercare e con la rugosa realtà da stringere! Contadino!

Sono stato defraudato? La carità sarebbe sorella della morte, per me? Orsù, domanderò perdono per essermi nutrito di menzogna. E andiamo. Ma non una mano amica! e donde aspettare il soccorso?

Nella prima metà degli anni Cinquanta, negli anni che precedono l'uscita della prima edizione italiana scientifica, criticamente fondata, della *Saison en enfer* (curata e tradotta da Mario Matucci nel 1955), oltre che da Diego Valeri, l'opera è ancora tradotta nelle edizioni divulgative proposte da Orsola Nemi, Gianni Nicoletti e Clemente Fusero: la prima ne offre nel 1951 una traduzione integrale con testo originale a fronte, all'interno di un'edizione appunto divulgativa, priva di note critiche di commento, che viene accolta nella collana Piccola Biblioteca di Longanesi (per cui la stessa Nemi traduce anche Balzac, Flaubert, Maupassant e Baudelaire). La versione è preceduta, come spesso avviene nelle edizioni curate dalla Nemi⁹⁰, da una breve nota introduttiva firmata da Henry Furst (marito dell'autrice, come lei scrittore e traduttore), in cui l'opera di Rimbaud viene riletta alla luce del cattolicesimo⁹¹, e si distingue da quelle più letterali di Nicoletti e Fusero per una maggiore libertà di trasposizione e per un minimo sforzo di resa poetica del testo francese, oltre che per una certa attenzione alla riproduzione del valore fonico dei termini tradotti, che in qualche caso induce anche alla selezione di un traduttore più scelto: è quanto avviene per esempio nel prologo, in cui la ricerca di un esatto calco fonico del termine originale porta all'uso, antico e letterario, di «confidare» nel significato

⁹⁰ Per una breve panoramica sulla vita e sull'opera di Orsola Nemi (pseudonimo di Flora Vezzani), poetessa, scrittrice e traduttrice, oltre che dal francese, anche dall'inglese, cfr. DBI xcix, p. 111, e il sito web dedicato all'autrice <https://orsolanemi.wordpress.com/>.

⁹¹ Sulla scia di un'interpretazione critica sostenuta per primo da Paul Claudel nella prefazione all'edizione di Berrichon 1912.

di ‘affidare’⁹² (come corrispettivo del francese «confier», «c’est à vous que mon trésor a été confié» > «a voi fu confidato il mio tesoro»), o alla traduzione del costruito «Je parvins à faire» con la formula di impostazione elevata «pervenni a fare» (in luogo della più corrente «riuscire a fare», impiegata dalla maggioranza dei traduttori). Di sapore letterario anche la pressoché costante collocazione dell’aggettivo davanti al sostantivo, che si riscontra per esempio, nella traduzione di *Adieu*, in «immobili nebbie», «rugosa realtà», «pestiferi sospiri», «reale tenerezza», ecc.; così come, nella stessa sezione, alcune singole scelte lessicali che concorrono all’elevazione del tono, quali la forma aggettivale «spaventevole» a tradurre il francese «affreuse»; i sostantivi «plaghe» e «pavese» eletti come tradurenti rispettivamente di «plages» e «pavillons» (il primo anche con omissione del partitivo), sulla cui selezione potrebbe però di nuovo aver inciso la vicinanza fonica con le voci francesi; il sintagma «stridore di denti» e l’interrogativa «e dove attingere il soccorso?», che recuperano soluzioni traduttive più ricercate proposte già da alcune delle precedenti traduzioni attente al mantenimento del registro poetico e letterario del testo originario⁹³.

Più strettamente aderenti alla lettera dell’originale le traduzioni della *Saison en enfer* incluse da Nicoletti e Fusero nelle loro antologie dei poeti maledetti francesi, pubblicate rispettivamente nel ’54 e nel ’55 e prive, per ovvie ragioni di spazio, del testo originale a fronte. Per esse valgono quanto già osservato per le traduzioni delle opere in versi di Rimbaud⁹⁴ incluse nelle stesse raccolte, e non ci soffermeremo di conseguenza su di esse, se non per rilevare il paio di interessanti annotazioni metatraduttive formulate da Nicoletti *a latere* della versione, in merito ai criteri seguiti e ad alcune voci ed espressioni di difficile trasposizione nella nostra lingua: tra queste, lo studioso si sofferma in particolare sulla forma onomatopeica «couac», che in francese indica il verso del corvo o di altri uccelli (e per analogia la nota stonata prodotta da uno strumento o da una voce impegnata nel canto⁹⁵), interpretandola correttamente, nella nota al testo, come una «probabile allusione al dramma di Bruxelles», secondo una lettura del resto condivisa da buona parte della critica⁹⁶. Sul significato dell’espressione, qui tradotta con «stecca» (a differenza di molte delle successive versioni, che opteran-

⁹² Cfr. GDLI s.v., § 7 e GRADIT s.v., che lo considera di “basso uso”.

⁹³ In direzione opposta sembra andare, sempre in *Adieu*, il ricorso alla locuzione colloquiale «chiudon bottega», che però traduce un verbo, «détaler», che in francese è appunto proprio dell’uso familiare.

⁹⁴ Per cui cfr. le pp. 58-59 e 101-102.

⁹⁵ Cfr. TLFi, s.v., § II. C.

⁹⁶ Nicoletti 1954a, 241, n. 1. La forma è impiegata da Rimbaud nel prologo dell’opera, all’interno della locuzione *faire le dernier couac*. Per l’interpretazione del passo, cfr., tra gli altri, Guyaux 2009, 927, n. 1, che annota: «Allusion aux coups de revolver et aux menaces de Verlaine à Bruxelles, le 10 juillet 1873».

no per un più prudente mantenimento della voce francese o al massimo per la sua sostituzione con la corrispettiva forma onomatopeica italiana⁹⁷), lo studioso si era già espresso in un volumetto del 1948, dedicato proprio alla *Saison* e alla sua interpretazione critica, in cui ne aveva anche abbozzato un primo tentativo di trasposizione:

[...] Rimbaud, essendosi trovato sul punto di ‘dare gli ultimi tratti’ (*traduco così, alla meno peggio*, l’espressione che è *insieme scherzosa, macabra e sprezzante*. In realtà, come nessuno ignora, *couac* è la nota stonata di un cantante o di un suonatore, cioè la nostra ‘stecca’) ha pensato di cercare la chiave del suo tentativo [...]⁹⁸.

Nicoletti è inoltre l’unico traduttore che di fronte alla polisemia del termine *canon*, impiegato da Rimbaud nella sezione *Mauvais sang* (in un passo dall’interpretazione controversa relativa allo sbarco degli uomini bianchi e alla sotto-missione delle popolazioni indigene per mezzo non solo delle armi da fuoco, ma anche del battesimo⁹⁹), sceglie di rendere la forma con «canone», nel significato di ‘dottrina religiosa, norma imposta dalla Chiesa’, leggendovi un’evidente «allusione al cristianesimo», come lo studioso chiarisce, anche in questo caso, nella nota alla traduzione¹⁰⁰. Sull’ambivalenza semantica del termine, che nel testo francese appunto allude sia all’arma da fuoco impiegata dai conquistatori, sia all’insieme di regole con le quali la Chiesa cattolica esercita il suo controllo, tor-

⁹⁷ La prima è la soluzione adottata per esempio dall’ottima edizione di Matucci, che pur concordando, nella nota al testo, con l’equivalenza proposta da Nicoletti, alla fine opta per il mantenimento del termine originario (cfr. Matucci 1955, 95, n. 1: «*Couac* corrisponderebbe [...] alla nostra *stecca*. Non siamo tuttavia riusciti a rendere il suono onomatopeico, corrispondente ad un tempo all’ultimo grido emesso dall’anitra»). La ricerca di un equivalente italiano del suono onomatopeico è invece alla base della scelta di Margoni 1964 (ripresa da Grange Fiori 1975, Bellezza 1977 e Bona 1990), a favore della forma «*crac*», così giustificata in nota: «*Couac* indica una stonatura, una stecca. Preferiamo, pensando al “dramma” di Bruxelles cui allude qui R. e per conservarne lo schiocco sinistramente onomatopeico, tradurre con *crac*».

⁹⁸ Nicoletti 1948, 26 (corsivo mio).

⁹⁹ «*Les blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s’habiller, travailler*» (cito dal testo critico della *Saison* approntato dal de Lacoste e poi adottato dalla maggior parte delle edizioni moderne).

¹⁰⁰ «Allusione al cristianesimo? Pare evidente, e perciò traduco *canon* con *cànone*, anziché *cannone*, come la maggior parte dei traduttori» (Nicoletti 1954a, 248, n. 1). La soluzione traduttiva proposta da Nicoletti è quella sposata anche dalla maggior parte dei traduttori tedeschi di Rimbaud, come rivela Wetzel 1988, 160-61 e Id. 1990, 110. La duplice valenza semantica del termine è inoltre segnalata in nota anche nell’edizione italiana di Adam 1992 (che comunque traduce con «*cannone*»), nel commento approntato da Bona 1990 e poi rivisto da Richter in vista della sua riedizione in Adam 1992. Proprio Richter è probabilmente responsabile del rilievo linguistico, racchiuso tra parentesi quadre e aggiunto solo in tale edizione: «Per la corretta comprensione del passo è tuttavia importante rilevare il duplice significato del termine «*canon*», simultaneamente «*cannone*» e «*cànone*», ossia dogma della Chiesa, com’è, per esempio, il battesimo immediatamente imposto (“*Il faut se soumettre au baptême...*”)».

nerà a riflettere qualche anno più tardi uno dei più raffinati interpreti italiani di Rimbaud, Mario Richter, che non solo dimostra la funzione centrale di tale ambiguità semantica all'interno della *Saison*¹⁰¹, ma lo cita come esempio emblematico dell'impossibilità di trasporre in una lingua altra tutti i livelli di senso fatti agire nel testo: secondo il critico, per un'opera come la *Saison*, l'unica traduzione possibile è quella poetica (e creatrice); in alternativa, un'altra soluzione accettabile, per parole a un tempo «fondamentali e intraducibili» (come è appunto il caso di «canon» o «bon sens»), è quella di riportarle nella loro forma originaria e di chiarirne poi in nota il significato¹⁰². Di opinione opposta è invece Mario Matucci, che negli stessi anni ritorna sul problema della traducibilità della *Saison* e della difficoltà di trasposizione di parole di significato ambivalente come «canon», sostenendo la necessità, per il traduttore, di compiere sempre una scelta tra i diversi valori semantici del termine originario e in tal modo adempiere al proprio ruolo non solo di traduttore, ma anche di interprete e commentatore del testo tradotto¹⁰³. Per lo studioso il lavoro di traduzione si configura infatti non come un esercizio di libera riscrittura poetica, bensì come un lavoro scientifico, che permette di avvicinare e comprendere al meglio il testo tradotto, fornendo così le basi per avviare una più ampia riflessione critica su di esso¹⁰⁴; è quanto dichiara lo stesso Matucci in un paio di interventi dedicati al problema della traduzione di Rimbaud, nei quali confessa di non essersi mai considerato un vero traduttore¹⁰⁵ (anche per la sua estraneità a ogni forma di teorizzazione e discussione sulla pratica del tradurre) e di essere ricorso alla traduzione, da lui definita come un «exercice passionnant de *sa jeunesse*»¹⁰⁶, proprio come a uno

¹⁰¹ Cfr. Richter 1993a, 105-107, che dopo aver chiarito il duplice significato del termine *canon*, così ne argomenta la funzione all'interno del passo: «[...] conquista e battesimo arrivano con la stessa parola: violenza e religione sono un'unica indivisibile realtà. La sottomissione fisica e spirituale (non posso che parlare in termini dualistici) avviene con lo strumento di violenza che si chiama *canon*. Il colpo di cannone e il colpo della grazia sono percepiti dal "negro" – estraneo alla lingua dualistica – come un *unico* colpo. Si intende che il secondo significato (quello di canone) – molto più debole – non si potrebbe in alcun modo attivare, se la parola non fosse seguita dal sintagma "Il faut se soumettre au baptême"».

¹⁰² Cfr. Id. 1998a, 63-67. La medesima posizione era d'altra parte già stata espressa, in termini più sintetici, in Id. 1993a, 106, in cui, riferendosi a «canon», aveva scritto: «[...] bisogna assolutamente stare attaccati alla parola francese. Non dobbiamo tradurre *cannone*».

¹⁰³ Cfr. Matucci 1998, 72-73.

¹⁰⁴ Ivi, 70, in cui il critico si dichiara d'accordo con l'idea di traduzione concepita come «travail scientifique et explicatif» espressa da Étienne e in particolare da Wetzel 1990 (di cui cita le parole).

¹⁰⁵ Matucci 1998, 69.

¹⁰⁶ Id. 1989, 129. Nello stesso contributo, in cui viene preso in esame il caso di *Barbare*, uno dei testi delle *Illuminations* di più complessa trasposizione nella nostra lingua, a causa del suo «hermétisme hallucinant», lo studioso sottolinea inoltre come tale 'esercizio' gli abbia permesso di entrare in comunicazione con i testi di Rimbaud, «un auteur des plus impénétrable», in quanto lo sforzo di penetrazione testuale richiesto dall'operazione traduttiva rappresenta un «effort

strumento di avvicinamento preliminare ai testi rimbaudiani di più complessa interpretazione (quali sono, agli occhi del critico, le *Illuminations* e la *Saison en enfer*).

Il dato è d'altra parte confermato dalla stessa biografia dello studioso, il cui primo approccio all'opera del poeta francese è rappresentato proprio dalla traduzione dei due *poèmes en prose*, di cui offre, nell'arco di soli tre anni (rispettivamente nel 1952 e nel 1955), le prime edizioni italiane integrali con testo originale a fronte (basate sul testo critico approntato dal de Lacoste negli anni Quaranta) e ampi apparati di commento, che segnano appunto l'avvio della lunga riflessione critica condotta da Matucci su Rimbaud, poi in larga parte confluita nella silloge del 1986¹⁰⁷. Per quanto riguarda nello specifico l'edizione della *Saison*, il volume non solo è aperto da un saggio introduttivo che può a ragione considerarsi una vera e propria prova critica¹⁰⁸ (che invita a non leggere il testo alla luce dei successivi avvenimenti della vita del poeta¹⁰⁹), ma è anche corredato da un ampio e documentato commento, che fa tesoro delle più recenti acquisizioni della critica d'oltralpe e riserva ampio spazio anche a osservazioni di ordine linguistico e filologico. Solo un paio sono tuttavia le annotazioni riservate al commento e all'illustrazione delle scelte compiute in sede traduttiva¹¹⁰; tra queste, una in particolare, volta a chiarire i criteri seguiti nella traduzione dei versi citati nell'*Alchimie du verbe*, offre ulteriore conferma della personale visione matucciana della traduzione, quale strumento funzionale a una «migliore comprensione» del testo tradotto e del suo rifiuto di ogni forma di trasposizione poetica degli originali:

positif pour la compréhension du texte lui même».

¹⁰⁷ Cfr. quanto già detto nel capitolo introduttivo, a p. 27. Cfr. inoltre la testimonianza autobiografica di Margoni 1993, 11, che narra di come nel '52, mentre era impegnato nella redazione della sua tesi di laurea su Rimbaud, fosse stato informato dal suo relatore dell'uscita dell'edizione delle *Illuminations* curata da Matucci, che era allora un giovane francesista, lettore di italiano a Clermont-Ferrand. Sulla scelta inedita di Matucci di avvicinarsi per la prima volta a Rimbaud attraverso la traduzione si sofferma anche Ricciulli 2011, 349-50, che ricorda come il critico si fosse laureato con Giuseppe De Robertis con una tesi su *Myrica* di Pascoli e che prima dell'edizione del 1952 non ci sia alcuna traccia, nella sua bibliografia di studioso francesista, che riveli l'interesse per il poeta d'oltralpe.

¹⁰⁸ Cfr. in particolare il giudizio di Ricciulli 2011, 346. Con minimi aggiustamenti, il saggio verrà infatti riproposto in Matucci 1986, 29-46, col titolo «*Une Saison en enfer: testament ou résurrection?*».

¹⁰⁹ Cfr. in particolare Matucci 1955, x-xi.

¹¹⁰ Si veda quanto già detto nella n. 97 della scelta di Matucci di mantenere in francese la forma «couac», chiarita in una delle note al testo. In un'altra nota, relativa alla sezione *Nuit de l'enfer*, il critico si interroga invece sulle possibili traduzioni della replicazione verbale a contatto «Je réclame. Je réclame!»: «È evidente il problema che deve porsi il traduttore di fronte a questo verbo ripetuto due volte. Dobbiamo attribuirgli due significati diversi? Di protesta, il primo, e di richiesta assoluta il secondo? Preferiamo conservare lo stesso senso, nei due casi, rafforzato dalla ripetizione esclamativa» (ivi, 96, n. 5).

Nel tradurre questa, e le poesie seguenti, abbiamo cercato di fornire al lettore *un mezzo per una migliore comprensione* di esse. Consapevoli del significato e della loro importanza nel tentativo e nel delirio rimbaldiano, noi *riteniamo arbitraria ogni trasposizione poetica*. Non ne conosciamo infatti in nessuna lingua una traduzione valida¹¹¹.

Nel complesso, la versione proposta dal critico, «sicura ed elegante» (come è stata definita da un altro eccellente studioso-traduttore di Rimbaud, Ivos Margoni), «con alcune soluzioni che i traduttori venuti dopo non hanno potuto che adottare»¹¹², si configura come una traduzione strettamente fedele all'originale, che rinuncia a ogni velleità di resa poetica e letteraria del testo francese, evitando soprattutto le soluzioni sintattiche e lessicali più ricercate o antiquate adottate invece da molti predecessori. Le scelte traduttive di Matucci vanno al contrario il più possibile in direzione di una lingua chiara e piana, quando non addirittura di una semplificazione linguistico-stilistica del testo, che si serve anche degli apparati paratestuali per chiarire i passaggi più oscuri. Non c'è quindi traccia, nella sua traduzione, dei fenomeni di inversione che si rilevano invece numerosi nelle precedenti versioni, neppure di quella più comune che prevede l'anteposizione dell'aggettivo al nome (salvo i casi in cui risulti attestata già nell'originale); e se eccezionalmente presenti, sono di norma finalizzati al ripristino dell'ordine normale, non marcato, degli elementi in italiano, come avviene per esempio nella traduzione della breve esclamativa posta in apertura di *Adieu*, in cui si osserva, rispetto al testo francese, l'anteposizione dell'avverbio al nome, appunto secondo l'*ordo verborum* più comune nell'uso corrente («Già l'autunno» < «L'automne déjà»). Nella traduzione della stessa sezione, di cui riportiamo qui di seguito il testo a scopo esemplificativo¹¹³, il critico rinuncia anche alla disposizione chiastica degli aggettivi anaforici introdotta da alcuni dei traduttori precedenti nella serie enumerativa «nuovi fiori, nuovi astri, nuove carni, nuove lingue», così come alla selezione di traducanti di sapore letterario per voci quali «brumes», «pavillons», «puiser», «redoute», ecc. (con la sola eccezione di «plages», per cui viene mantenuta la traduzione «plaghe» impiegata per primo da Soffici).

Già l'autunno ! – Ma perché rimpiangere un eterno sole, se siamo impegnati nella scoperta della luce divina, – lontano dalle genti che muoiono sulle stagioni.

L'autunno. La nostra barca alta nelle nebbie immobili punta verso il porto della miseria, la città enorme dal cielo macchiato di fuoco e di fango. Ah ! gli stracci putridi, il pane inzuppato di pioggia, l'ebbrezza, i mille amori che mi hanno crocifisso ! Dunque non finirà mai questa lamia regina di milioni d'anime e di corpi morti *e che saranno giudicati !* Mi rivedo con la pelle corrosa dal fango

¹¹¹ Matucci 1955, 96, n. 7 (corsivo mio).

¹¹² Margoni 1993, 11.

¹¹³ Matucci 1955, 61-63.

e dalla peste, pieni di vermi i capelli e le ascelle e con dei vermi ancor più grossi nel cuore, disteso fra gli sconosciuti senza età, senza sentimento... Avrei potuto morirvi... Orribile evocazione ! Aborro la miseria.

E temo l'inverno perché è la stagione delle comodità !

– Talvolta vedo in cielo plaghe senza fine coperte di bianche nazioni in gioia. Un grande vascello d'oro, al di sopra di me, agita le sue bandiere multicolori alle brezze del mattino. Ho creato tutte le feste, tutti i trionfi, tutti i drammi. Ho cercato d'inventare nuovi fiori, nuovi astri, nuove carni, nuove lingue. Ho creduto d'acquistare poteri soprannaturali. Ebbene ! devo sotterrare la mia immaginazione ed i miei ricordi ! Una bella gloria d'artista e di narratore portata via !

Io ? io che mi sono detto mago od angelo, dispensato da ogni morale, sono reso alla terra, con un dovere da cercare, e la realtà rugosa da stringere ! Contadino !

Sono ingannato ? La carità sarebbe dunque sorella della morte, per me ?

Infine, chiederò perdono per essermi nutrito di menzogna. E andiamo.

Ma neppure una mano amica ! e dove cercare aiuto ?

Sì, l'ora nuova è almeno molto severa.

Perché posso dire di avere raggiunto la vittoria: il digrignare dei denti, i sibili di fuoco, i sospiri appestati si moderano. Tutti i ricordi immondi si cancellano. I miei ultimi rimpianti scappano via, – gelosie per i mendicanti, i briganti, gli amici della morte, i ritardatari di ogni specie. – Dannati, se mi vendicassi ! Bisogna essere assolutamente moderni.

Niente cantici: mantenere il passo raggiunto. Dura notte ! il sangue disseccato fuma sulla mia faccia, e non ho niente dietro di me, tranne quell'orribile arboscello !... La lotta spirituale è brutale quanto la battaglia d'uomini; ma la visione della giustizia è il piacere di Dio solo.

Tuttavia è la vigilia. Accogliamo tutti gli influssi di vigore e di tenerezza vera. E all'aurora, armati d'un'ardente pazienza, entreremo nelle splendide città.

Cosa parlavo di mano amica ! È un bel vantaggio che io possa ridere dei vecchi amori menzogneri, e colpire di vergogna quelle coppie mentitrici, – ho visto l'inferno delle donne laggiù; – e mi sarà lecito di *possedere la verità in un'anima ed un corpo*.

L'edizione della *Saison* di Matucci apre un periodo di rinnovata fortuna dell'opera in Italia, che non solo ne segna l'ingresso nel discorso universitario italiano¹¹⁴, ma si traduce anche nella pubblicazione di svariate edizioni e traduzioni del poema, che nella maggior parte dei casi si avvalgono del lavoro critico e filologico svolto dallo studioso nei primi anni Cinquanta: con l'eccezione dell'edizione di Anna Luisa Zazo, che nel 1961 traduce per Rizzoli le sole prose delle *Illuminations* e della *Saison* (senza però corredarle da note di commento e senza affiancare la versione italiana al testo originale¹¹⁵), e di quella di Ce-

¹¹⁴ Cfr. il giudizio di Margoni 1993, 11.

¹¹⁵ Zazo 1961. L'unico paratesto che accompagna l'edizione è la breve nota introduttiva firmata dalla stessa traduttrice, che si limita a presentare sinteticamente la vita e l'opera del poeta

sare Vivaldi, che nello stesso anno offre un saggio di traduzione poetica di una scelta di versi di Rimbaud, insieme a una selezione di brani dalle *Illuminations* e dalla *Saison* (all'interno di un'edizione dichiaratamente priva di «pretese filologiche»¹¹⁶), la maggior parte delle traduzioni pubblicate tra gli anni Sessanta e la fine dei Settanta si inserisce all'interno delle numerose iniziative editoriali rivolte al grande pubblico, che in quegli anni promuovono l'uscita delle prime edizioni italiane integrali dell'opera di Rimbaud nelle versioni proposte da illustri studiosi e lettori del poeta francese, corredate da ampi apparati di commento e basate sulle più recenti acquisizioni critiche. Si tratta in particolare delle già citate edizioni dell'opera omnia di Rimbaud curate nell'ordine da Ivo Margoni (1964¹¹⁷), Laura Mazza (1972), Diana Grange Fiori (1975) e Dario Bellezza (1977¹¹⁸), le cui traduzioni si rivelano nel complesso piuttosto aderenti alla lettera dell'originale, seppure mai inerciali, grazie alla grande sensibilità linguistica e filologica che contraddistingue gli interpreti. Lo scenario muta nuovamente a partire dagli anni Novanta, quando appaiono nuovi tentativi di trasposizione poetica della *Saison*, che si distaccano quindi dagli indirizzi prevalenti del coevo mercato editoriale, che tende a prediligere versioni se non proprio di servizio, comunque molto vicine all'originale, che fungono più da ausilio alla lettura del testo tradotto che non da una sua effettiva riscrittura in una lingua altra: un intento di rilettura poetica del poema rimbaudiano è riconoscibile in particolare nelle traduzioni proposte nell'ultimo decennio dello scorso secolo da poeti-traduttori quali Gabriele-Aldo Bertozzi, Davide Rondoni, Cosimo Ortesta e Alessandro Quattrone, che pubblicano le loro edizioni della *Saison en enfer* rispettivamente nel 1995 (i primi due¹¹⁹) e nel 1996 (il

francese. In controtendenza rispetto alle coeve edizioni è anche la scelta di non tradurre le liriche citate nell'*Alchimie du verbe*.

¹¹⁶ Cfr. Vivaldi 1961, 22-23, che così giustifica l'assenza nell'edizione di note e riferimenti bibliografici, per cui rimanda all'«utilissimo lavoro di Matucci (Sansoni)» e al repertorio di Petralia 1960. Negli anni successivi il poeta ritorna sulle proprie traduzioni dei due *poèmes en prose*, che ripropone nel 1978 sempre per Guanda, ma questa volta integralmente e con qualche intervento di ammodernamento linguistico (che prevede per esempio l'eliminazione di molte apocopi ed elisioni). L'edizione si distingue dalla prima anche per la presenza di una nota bibliografica aggiornata e di un breve apparato di commento finale.

¹¹⁷ In parte rivista per l'edizione di Margoni, Colletta 1984.

¹¹⁸ L'edizione curata da Bellezza per Garzanti, che nel '77 includeva solo una scelta di versi, insieme al testo integrale delle *Illuminations* e della *Saison*, viene in seguito estesa all'intera opera del poeta francese e ripubblicata nel 1989 in un volume edito sempre da Garzanti, che si distingue anche per la presenza di un corposo apparato di note finali, assente nella prima edizione.

¹¹⁹ Bertozzi 1995, che l'anno prima aveva tradotto, sempre per la collana dei Tascabili Economici Newton, anche le prose delle *Illuminations*, e Rondoni 1995, che fa seguire la traduzione della *Saison en enfer* da un'appendice di poesie scelte, presentate sempre in traduzione con testo originale a fronte. All'inizio del decennio la *Saison* è tradotta anche da Gian Piero Bona (che nel volume rimbaudiano da lui curato nel 1973 si era invece limitato alla traduzione delle sole poesie), in una versione che si concede più di una libertà nella resa del testo francese (come d'altra parte già osservato per le sue versioni dei testi in versi) e che verrà di conseguenza almeno in parte

terzo¹²⁰ e il quarto¹²¹). Tra queste, la prova traduttiva più originale è forse quella offerta da Davide Rondoni¹²², che sperimenta un'inedita trasposizione dell'opera che, attraverso l'impostazione tipografica della pagina (con i frequenti a capo, i rientri e gli spazi bianchi), 'simula' una strutturazione in versi del testo, così giustificata dal traduttore nella *Nota di traduzione* posta in apertura di volume:

In questa [traduzione] che abbiamo tentato, lo stratagemma di *lasciare più spazio*, di *spezzare ritmicamente e significativamente* il denso tessuto della prosa poetica rimbaudiana, corrisponde al tentativo di *sorprendere meglio i movimenti, le connessioni*. Non si tratta di ridurre in versi, né al rallentatore – ma di fare spazio per lasciarsi colpire. L'editore, per facilitare la lettura comparata fra il testo francese e la traduzione italiana, ha ritenuto di scaglionare a blocchetti anche la prosa originale¹²³.

I bruschi a capo introdotti dal traduttore a marcare pressoché sistematicamente la chiusura dei periodi sintattici (e spesso a spezzare anche sintagmi coesi all'interno di frase) avrebbero quindi lo scopo di accentuare l'andamento ritmico sincopato della prosa rimbaudiana¹²⁴, conseguito attraverso l'adozione di una sintassi fortemente paratattica e giustappositiva, che accosta asindetivamente periodi di estensione per lo più ridotta, frequentemente scanditi da anafore o da altre forme di iterazione lessicale. Nella traduzione di Rondoni la presenza di queste ultime non solo viene fatta emergere con maggiore evidenza, grazie all'introduzione dei numerosi a capo e degli spazi bianchi, ma in qualche caso addirittura intensificata, soprattutto nella forma della replicazione a contatto, che, aggiunta in più punti dal traduttore, contribuisce anche a rendere la

rivista per la riedizione in Adam 1992.

¹²⁰ Ortesta 1996, che di Rimbaud traduce anche i testi in versi e le prose delle *Illuminations* (Id. 1986a e Id. 1986b). Su Ortesta poeta e traduttore, si veda la recente monografia di Galavotti, Morbiato 2021, che si inserisce nel medesimo progetto di ricerca del presente studio.

¹²¹ Quattrone 1996, che affianca la traduzione della *Saison* a quella delle *Illuminations* in un'edizione che verrà poi rivista e ripubblicata vent'anni più tardi (Id. 2016). In quest'ultima edizione la scelta di testi verrà estesa anche ai componimenti in versi, già tradotti nel 1997 e qui in parte rivisti.

¹²² Sull'attività poetica e traduttiva dell'autore, se ne veda il sito ufficiale <https://daviderrondoni.com>.

¹²³ Rondoni 1995, 18 (corsivo mio). Nella stessa nota, il poeta lamenta anche l'assenza di una traduzione italiana della *Saison* «che renda la forza e i cedimenti della lingua rimbaudiana», da lui attribuita non a «demerito dei bravi traduttori» (tra cui ricorda Soffici, Parronchi, Matucci e Grange Fiori), bensì a una «particolare irriducibilità del testo, tra i più difficili da avvicinare».

¹²⁴ Sull'importanza della resa anche ritmica del testo tradotto, Rondoni riflette in uno dei rari interventi teorici dedicati alla propria pratica della traduzione, nell'ambito di un convegno organizzato da Buffoni e intitolato proprio «Ritmologia» (cfr. Rondoni 2002, 395-99). Nello stesso intervento, parlando delle proprie traduzioni dei Salmi (con parole che potrebbero però essere applicate anche alle sue versioni di Baudelaire, Rimbaud e altri) il poeta dichiara di aver affrontato i «numerosi problemi ritmici, lessicali, di trasposizione metaforica e di comprensibilità attraverso il riscriverli come scrive *lui*», con un'operazione che ammette essere discutibile, «ma forse meno arbitraria di altre apparentemente più fedeli» (Id. 396).

concitazione parlata propria della confessione autobiografica: la si riscontra per esempio, nella traduzione di *Mauvais sang*, in «*Le donne, le donne / accudiscono questi feroci infermi*» (con la replicazione evidenziata dalla sua collocazione isolata all'estremità destra della riga di testo, non preceduta da altri elementi¹²⁵), «*Io, io vedo che la natura, la natura non è che uno spettacolo di bontà*», con duplice replicazione che coinvolge anche il pronome personale soggetto¹²⁶ (eliminata però nella riedizione del volume del 2012), o in *Adieu*, in «*Non finirà mai, mai quella vampira*» e, a marcare enfaticamente la chiusura della sezione, in «*ho visto, / ho visto l'inferno delle donne, laggiù*». Il ritmo spezzato e sincopato della sintassi rimbaudiana, cui concorrono anche le numerose figure di enumerazione lessicale, nella traduzione viene poi ulteriormente accentuato attraverso la frequente omissione, all'interno di queste ultime, dei segni interpuntivi, con un effetto di accumulazione ritmica che diviene forse ancora più martellante e che è rilevabile per esempio in *Mauvais sang*, in «*Geografia cosmografia meccanica chimica*», «*la marcia il fardello il deserto la noia la collera*», «*Fame sete grida danza, danza danza danza!*»; o in qualche caso anche attraverso la caduta della congiunzione coordinante¹²⁷, che si osserva per esempio in *Adieu*, in «*la pelle corrosa dal fango dalla peste*» (< «*la peau rongée par la boue ET la peste*»), e, subito dopo, in «*di vermi pieno nei capelli nelle ascelle*» (< «*des vers plein les cheveux ET les aisselles*»), in cui si osservi anche il mantenimento, da parte del traduttore, dell'*ordo verborum* originale, con anteposizione marcata del sintagma preposizionale). Anche dal punto di vista delle scelte lessicali, molte delle soluzioni traduttive di Rondoni vanno in direzione di un'intensificazione della carica espressiva originaria, che emerge per esempio nella selezione di traducenti quali «*boia*» per «*bourreaux*»¹²⁸ (in luogo della forma «*carnefici*»

¹²⁵ Ricorriamo in questo caso alla barra obliqua, convenzionalmente impiegata per marcare la fine di un verso, per segnalare l'introduzione dell'a capo da parte del traduttore.

¹²⁶ L'anafora del pronome personale soggetto di prima persona, che nel testo francese ricorre con particolare frequenza ma la cui esplicitazione non risulta obbligatoria in italiano, è talora riprodotta nella traduzione a fini enfatico-espressivi, per esempio in *Adieu*, a marcare le rivendicazioni del soggetto in due periodi già accomunati dall'anafora dell'aggettivo indefinito, in «*Io ho creato TUTTE le feste, TUTTI i trionfi, i drammi. Io ho cercato di inventare NUOVI fiori, NUOVI astri, NUOVE carni, NUOVE lingue*».

¹²⁷ Ma nel testo si rilevano anche casi opposti, di introduzione della congiunzione, col fine di evidenziare una struttura chiastica, come in «*ove si aprivano TUTTI I CUORI e TUTTI I VINI scorrevano*» (< «*où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient*»), o ampliare una serie anaforica, come in «*E mi sono disteso nel fango. [...] E ho giocato dei bei tiri alla follia. E la primavera m'ha portato lo sconcio riso dell'idiota*» (< «*Je me suis allongé dans la boue. [...] Et j'ai joué de bons tours à la folie. Et le printemps m'apportait l'affreux rire de l'idiot*»), in cui l'introduzione della figura è però forse volta anche a compensare la perdita dell'iterazione anaforica del pronome personale soggetto, omissa nella traduzione italiana.

¹²⁸ Cfr. GDLI s.v., che lo definisce «*termine più popolare*» rispetto a *carnefice*. Non è da escludere che alla base della scelta del termine vi sia la vicinanza fonica con la voce francese.

impiegata dalla maggior parte dei precedenti traduttori), «smangiato dal sole» per «rongé par le soleil», «i miei schifi, i miei tradimenti» per «mes dégoûts et mes trahisons»¹²⁹ (anche qui con ellissi della congiunzione coordinante), o ancora nell'esclamativa «quanto sono scemo!», che traduce il francese «suis-je bête» (resa per esempio da Matucci con un più neutro «che sciocco!»). Tali forme convivono tuttavia accanto a voci e costrutti di sapore letterario (quali la variante del relativo «ove»; il sostantivo arcaico e desueto «mendicanza»¹³⁰; i sintagmi con anteposizione dell'aggettivo «immondi ricordi», «rugosa realtà», «sovranaturali poteri», ecc., o viceversa con posposizione del possessivo, come in «l'amor mio», anche con apocope vocalica, frequentissima nella versione; o le omissioni dell'articolo, come in «Grande vascello d'oro», a conferire maggiore assolutezza al dettato), insieme ad alcuni casi di deliberato mantenimento, sempre a fini espressivi, delle voci francesi (rilevabili per esempio nella coppia «noblesse e libertà», nelle serie verbale «Bisogna sottomettersi al battesimo, s'habiller, travailler», o nei sintagmi «bianche nazioni en joie» e «Una bella gloria d'artista e di conteur»): nel loro insieme, tali componenti eterogenee danno luogo a una fisionomia linguistica composita, mossa e variegata, che ha forse lo scopo di rendere, anche nella traduzione, la carica espressiva, linguistica e stilistica, dell'opera di Rimbaud, che, come noto, nella *Saison* e poi nelle successive *Illuminations* si sforza di trovare una 'nuova' lingua¹³¹ per una nuova forma di scrittura poetica. Se ne offre di seguito un breve saggio, rappresentato dalla traduzione del capitolo finale, *Adieu*¹³²:

L'autunno di già!

- ma perché rimpiangere un eterno sole
se siamo impegnati nella scoperta della chiarezza divina,
lontano dalla gente che muore sulle stagioni.

L'autunno.

La nostra barca,
innalzata nelle nebbie immobili, vira verso il porto
della miseria, la cittadella enorme col cielo macchiato di
fuoco e di fango. Ah! gli stracci putridi, il pane zuppo di pioggia,
l'ebbrezza, i mille amori che m'hanno crocefisso!
Non finirà mai, mai quella vampira regina di milioni di anime
e di corpi morti e che saranno giudicati.
Io mi rivedo, la pelle corrosa dal fango dalla peste, di vermi
pieno

¹²⁹ A tale soluzione il traduttore tuttavia rinuncia nella riedizione del volume del 2012, in cui corregge il primo sostantivo, ritenuto forse eccessivamente colloquiale, con il traduce più letterale «disgusti».

¹³⁰ Cfr. GRADIT s.v., che lo marca come obsoleto.

¹³¹ Cfr., tra gli altri, Matucci 1988, 35.

¹³² Rondoni 1995, 83-87.

nei capelli nelle ascelle e ancora più gran vermi nel cuore, disteso
fra gli sconosciuti senza età, senza sentimenti... Là avrei
potuto morire...

E la paurosa evocazione! Io detesto la miseria.

E temo l'inverno,

perché è la stagione del *comfort!*

- Talvolta vedo in cielo spiagge senza fine coperte di bianche
nazioni en joie.

Grande vascello d'oro

sopra di me

agita i suoi stendardi millecolori alle brezze del mattino.

Io ho creato tutte le feste, tutti i trionfi, i drammi. Io ho cercato
di inventare nuovi fiori, nuovi astri, nuove carni, nuove lingue.

Credevo di ottenere sovranaturali poteri.

Eh, bene! devo sotterrare la mia immaginazione, i miei
ricordi!

Una bella gloria d'artista e di conteur svanita!

Io!

che mi son detto mago o angelo, dispensato da ogni morale,
eccomi restituito al suolo, con un dovere da cercare, e la
rugosa realtà da stringere!

Un bifolco!

Mi sono ingannato? per me la carità sarà sorella della

morte?

Infine, chiederò perdono per essermi nutrito di menzogna.

E avanti...

Ma non una mano amica! e dove trovare il soccorso?

Sì, l'ora nuova è almeno molto severa.

Perché posso dire che la vittoria è un mio acquisto: gli stri-
dori di denti

i sibilamenti del fuoco, i sospiri appestati si moderano.

Tutti gli immondi ricordi si cancellano. I miei ultimi rimpia-
nti sfumano – le gelosie per i mendicanti, i ladri, gli amici della morte,
i ritardatari di ogni sorta –

Dannati! (e se mi vendicassi?)

Devo essere assolutamente moderno.

Basta cantici: tenere il passo. Dura notte!

il sangue secco fuma sul mio volto, e non ho nulla dietro di me,
solo quell'orribile arboscello!...

La lotta spirituale è brutale come la battaglia d'eserciti;
ma la visione della giustizia è piacere solo di Dio.

Intanto è la vigilia.

Riceviamo tutti gli influssi di vigore e di tenerezza reale.

E all'aurora, armati di un'ardente pazienza, entreremo nelle
splendenti città.

Parlavo di una mano amica! Un bel vantaggio ch'io possa
ridere dei vecchi amori menzogneri, e coprire d'onta quegli
accoppiamenti bugiardi – ho visto,
ho visto l'inferno delle donne, laggiù;

e mi sarà permesso di *possedere la verità con un'anima e un
corpo*.

La riflessione e il lavoro di traduzione di Rondoni sul testo della *Saison* proseguono anche negli anni successivi¹³³ e nel 2012 il poeta forlivese ne cura una nuova edizione per la collana “I libri della speranza” di Rizzoli (diretta dallo stesso Rondoni): il volume ripropone in larga parte il testo della traduzione offerta dal poeta a metà degli anni Novanta, che ne corregge però alcune imprecisioni lessicali (per lo più sostituite con traduzioni più letterali¹³⁴) e ne regolarizza in più punti l'impaginazione testuale, attraverso l'eliminazione di molti a capo e di diversi spazi bianchi. Il risultato finale è una versione che, pur conservando i propri tratti di originalità, si distingue per una maggiore vicinanza al testo originale, in linea con le tendenze dell'editoria italiana dell'ultimo ventennio, che affida la curatela delle più recenti edizioni dell'opera di Rimbaud soprattutto ad affermati critici e accademici francesisti, che corredano il testo di ampi e documentati apparati e rimettono invece a traduttori di professione il lavoro di traduzione, per lo più condotto nel rispetto dei valori semantici e sintattici del testo originale¹³⁵.

¹³³ Cfr. la testimonianza dello stesso Rondoni, che nella prefazione alla nuova edizione della *Saison* da lui curata nel 2012, dichiara la necessità di «tradurla, ritradurla, ritradurla ancora. Come se si stesse di fronte a una icona. A un'opera dove si “presenta” qualcosa che ci riguarda sempre» (Rondoni 2012, 9). Nella stessa il poeta poi ripercorre brevemente la propria personale esperienza di traduttore del testo rimbaudiano: «“Devi tradurre Rimbaud” mi disse Giovanni Testori, il più rimbaudiano tra i poeti d'Italia. Avevo vent'anni. Iniziao a uscire da ogni riparo. Non sono più rientrato, continuo a tradurre Rimbaud» (ivi, 11).

¹³⁴ Per esempio, nel prologo, nella traduzione della frase finale implicita «pour m'étouffer avec le sable», prima resa con «per soffocare con la sabbia», viene reintrodotta come nell'originale il pronome clitico («per soffocarmi»); e nella stessa sezione viene corretta anche la traduzione della relativa «où je reprendrais peut-être appétit» («dove forse riprenderei appetito», che corregge la precedente «per riprendere forse appetito») e ripristinata la coppia aggettivale nel sintagma «facoltà descrittive o istruttive» (< «facultés descriptives ou instructives», la cui prima traduzione era invece limitata al solo primo aggettivo). O ancora, in *Mauvais sang*, l'interrogativa «Dans quel sang marcher?» viene ora più letteralmente trasposta in «In quale sangue camminare?» (in luogo della precedente traduzione che ricorreva al verbo «entrare»), così come la forma verbale «circule», riferita al lume, più propriamente tradotta con «si aggira» (invece del precedente «gira»); mentre in *Adieu* la proposizione «Il faut être absolument moderne», coniugata alla prima persona nella precedente versione della traduzione («Devo essere assolutamente moderno»), è ora più correttamente costruita in forma impersonale («Si deve essere assolutamente moderni»).

¹³⁵ A tale ‘indirizzo’ è possibile ascrivere per esempio l'ottima edizione di Lamanna 2001, curata da Paola Ricciulli per la Salerno, e la più recente di Bivort 2019 per la Marsilio (con la traduzione

2. Tradurre la sintassi: l'esempio di *Après le déluge*

Le prose delle *Illuminations* hanno conosciuto una parabola di diffusione nel nostro paese in larga parte coincidente a quella della *Saison en enfer*, sebbene, come già accennato, la sostanziale autonomia, poetica e semantica, dei diversi 'frammenti'¹³⁶ abbia contribuito a una loro fortuna leggermente superiore in termini di numero di traduzioni¹³⁷: almeno fino alla metà degli anni Cinquanta, e cioè prima della pubblicazione dell'edizione di Mario Matucci del 1952, che apre, come si è detto, una stagione di rinnovato interesse critico (e traduttivo) per l'opera, se ne rinvencono infatti appena cinque traduzioni. La prima in ordine di tempo è quella, parziale, offerta da Ardengo Soffici nel 1911, che nella sua monografia su Rimbaud include, oltre alla traduzione di buona parte della *Saison*, anche le traduzioni di sette brani delle *Illuminations* (*Après le Déluge*, *Ville*, *Mystique*, *Ornières*, *Aube*, *Enfance* I-V e *Vies* II¹³⁸), preceduti dal testo di *Marine*, riportato però in lingua originale (in maniera analoga agli altri componimenti in versi citati all'interno del volume), col fine di illustrare il progressivo abbandono, da parte del poeta, delle «vecchie norme della prosodia» e il successivo «dilagare» della sua scrittura nella «prosa increspantesi come un'acqua corriva»¹³⁹. Una prima traduzione integrale delle *Illuminations* viene allestita un paio di anni più tardi, nell'estate del 1914, dal poeta Giorgio Vigolo, allora ventenne, ma non viene però mai data alle stampe¹⁴⁰; è quindi a Oreste Ferrari

di Ornella Tajani).

¹³⁶ Sulla natura di 'frammento' dei testi delle *Illuminations*, cfr. almeno Guyaux 1985.

¹³⁷ Proprio tale autonomia offre infatti ai traduttori la possibilità di cimentarsi nella trasposizione anche di un singolo testo o di una scelta di brani, a differenza della *Saison*, il cui sviluppo narrativo tende invece a suggerire la necessità di una traduzione integrale dell'opera. Cfr. quanto già osservato a p. 142.

¹³⁸ Quest'ultimo è però incluso non nel capitolo dedicato alle *Illuminations*, bensì nel successivo, riservato all'approfondimento della *Saison en enfer*: il brano viene infatti citato nelle pagine iniziali del capitolo per descrivere, attraverso le parole dello stesso Rimbaud, lo «stato del suo spirito» nei mesi successivi alla sua rottura con Verlaine, durante il soggiorno a Roche, dove il poeta inizierà la composizione della *Saison*.

¹³⁹ Soffici 1911, 54-55. Il testo viene ritenuto particolarmente rappresentativo di tale evoluzione stilistica e in particolare del progressivo abbandono della poesia in versi a favore di quella in prosa in ragione del fatto che nelle prime edizioni delle *Illuminations* il testo in versi liberi di *Marine* era chiuso dalla breve prosa *Fête d'hiver*, erroneamente considerata parte integrante del componimento, in quanto trascritta da Rimbaud sulla stessa facciata del primo, subito sotto: anche Soffici, di conseguenza, considera i due testi come appartenenti a un blocco unitario e, dopo *Marine*, riporta in francese anche il testo di *Fête d'hiver*.

¹⁴⁰ Come ricostruito da Nacci 2012, 86, la versione delle *Illuminations* di Vigolo è raccolta in un quaderno insieme alle altre sue traduzioni da Rimbaud, che includono *Le bateau ivre* e i *Déserts de l'amour*; il testo delle sole *Illuminations* viene poi trascritto dal poeta in forma definitiva «su fogli quadrettati e numerati e con uno scrupoloso indice finale, quasi avesse in mente una pubblicazione, che non sarebbe mai avvenuta».

che va attribuita la pubblicazione, nel 1919, della prima edizione italiana integrale dei poemi in prosa di Rimbaud; seguita, nel 1923, da quella di Decio Cinti, le cui versioni, come già visto, saranno ampiamente riprese prima, nel 1945, da Vittorio Lori (che però, a proposito delle *Illuminations*, dichiara di aver tradotto solo «le meno “ermetiche”»¹⁴¹), e poi da Sergio Varini, che nel 1950 ne cura una riedizione in parte corretta. Proprio come la *Saison*, anche le prose delle *Illuminations*, dopo le prime prove di traduzione integrale degli anni Venti, devono quindi attendere circa un trentennio per tornare al centro degli interessi dei traduttori italiani. I primi segnali di tale rinnovato interesse, appunto databili alla metà degli anni Cinquanta e senza dubbio stimolati dall'uscita dell'ottima edizione di Matucci (la prima in Italia anche con testo originale a fronte), si possono rintracciare nella scelta di alcuni poeti-traduttori del tempo di tradurre singoli brani tratti dalle *Illuminations*, e nell'accoglimento di alcune di tali versioni in antologie di letteratura straniera, che fino ad allora si erano invece limitate a presentare l'opera di Rimbaud attraverso i suoi componimenti in versi: nel '52, Maria Luisa Belleli, poetessa, critica e traduttrice di letteratura francese, chiude un breve intervento in rivista su Rimbaud con la traduzione non solo della fortunatissima *Ma Bohème*, ma anche di due *poèmes en prose* (*Aube* ed *Enfance* iv), scelti tra quelli in cui, a suo giudizio, risulta «più vivo il senso del fiabesco e dell'avventura» e che le appaiono «esenti da quell'oscurità in cui talvolta il poeta è caduto»¹⁴²; nel '53, nell'antologia scolastica curata da Sergio Baldi, Carlo Pellegrini e Giuseppe Zamboni (poi più volte ristampata nel corso del decennio), viene allegato, nella sezione riservata a Rimbaud, il testo di *Fleurs* nella traduzione di Matucci¹⁴³; nel '54 Diego Valeri include nel suo saggio sul *Simbolismo francese* ben quattro versioni dalle *Illuminations* (*Départ*, *Royauté*, *À une raison* e *Génie*, tre delle quali poi riproposte anche nella sua antologia di traduzione del 1960¹⁴⁴), e, nello stesso anno, l'unica traduzione presente nell'*Ommaggio a Rimbaud* promosso in occasione del centenario della nascita del poeta è significativamente relativa proprio a un testo della raccolta, *À une raison*¹⁴⁵.

¹⁴¹ Lori 1945, 75.

¹⁴² Belleli 1952, 56.

¹⁴³ Si tratta della prima antologia a includere un testo delle *Illuminations*. Ciò che è ancora più significativo è il fatto che il brano riportato rappresenta l'unico testo scelto per illustrare l'opera di Rimbaud.

¹⁴⁴ Si tratta di *Départ* (riproposta con varianti minime), *Royauté* e *À une raison*. Si segnala inoltre la natura parziale delle traduzioni di *À une raison* e *Génie*: della prima vengono infatti omessi gli ultimi due capoversi, mentre della seconda ne vengono tralasciati quattro appartenenti al corpo centrale del testo.

¹⁴⁵ La versione è opera di Giuseppe Ungaretti, che per giustificare la sua scelta di omaggiare il poeta non con uno scritto personale, bensì con una traduzione, pone in esergo al testo le seguenti parole: «Chi saprebbe dire meglio di Rimbaud stesso la potenza nei secoli della sua apparizione? M'ingegnerò quindi per elogiarlo di tradurre qualche sua parola?» (Scheiwiller 1954, 38). Sul

Nello stesso periodo, l'opera è ancora tradotta da Gianni Nicoletti e Clemente Fusero, che ne offrono il testo italiano integrale nelle loro antologie sui poeti maledetti di Francia; e un paio di anni più tardi, nel 1961, da Anna Luisa Zazo, che cura per Rizzoli una nuova edizione integrale della *Saison* e delle *Illuminations* (priva però, a differenza di quelle di Matucci, sia di testo a fronte, sia di apparati critici di commento). Una scelta di versioni dalle *Illuminations* viene inoltre proposta, sempre nel '61, da Cesare Vivaldi, nel suo «tentativo di resa poetica»¹⁴⁶ dell'opera di Rimbaud, che sarà allargato all'intera raccolta nel '78, in un volume che raccoglie le sue traduzioni di tutti i poemi in prosa dell'autore francese (*Une Saison en enfer, Illuminations, Les Déserts de l'Amour*, oltre a una selezione di lettere). Seguono quindi le traduzioni incluse nelle varie edizioni integrali dell'opera del poeta, che si susseguono numerose nei successivi decenni, a partire da quella curata da Ivos Margoni nel 1964¹⁴⁷: si tratta, nell'ordine, delle già citate edizioni curate e/o tradotte da Laura Mazza (1972), Diana Grange Fiori (1975), Dario Bellezza (1977¹⁴⁸), Gian Piero Bona (1990 e 1992), Bianca Lamanna (2001), e, in anni più recenti, da Alessandro Quattrone (2016) e Ornella Tajani (2019). A queste si affiancano inoltre, soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, anche alcune iniziative editoriali volte a riproporre presso il largo pubblico la lettura delle sole prose poetiche di Rimbaud, spesso presentate nella trasposizione poetica tentata da alcuni poeti-traduttori dell'ultimo decennio del secolo: è il caso delle versioni di Cosimo Ortosta, che traduce le *Illuminations* nel 1986, di Gabriele Aldo-Bertozzi, che nel 1994 ne cura un'edizione in cui le prose «ont été traduites pour la première fois avec le texte autographe de Rimbaud en regard, en respectant les changements et même les ratures dans la traduction»¹⁴⁹; e di Alessandro Quattrone, che nel 1996 raccoglie in volume le sue traduzioni della *Saison* e delle *Illuminations* (poi ritoccate in vista della loro ripubblicazione all'interno dell'edizione integrale delle opere di Rimbaud da lui curata nel 2016).

Con la *Saison en enfer*, le prose delle *Illuminations* condividono inoltre non solo la stessa parabola di diffusione, ma anche alcune caratteristiche formali,

volume, cfr. quanto già detto alle pp. 11-12 e 27-28.

¹⁴⁶ Vivaldi 1961, 23.

¹⁴⁷ La traduzione delle *Illuminations* viene riedita, parzialmente rivista, in Margoni, Colletta 1981.

¹⁴⁸ Il volume viene ripubblicato nel 1989, in una nuova edizione che, a differenza della precedente, include la traduzione integrale non solo della *Saison en enfer* e delle *Illuminations*, ma anche di tutti i componimenti in versi, di cui era stata precedentemente offerta solo una selezione di versioni.

¹⁴⁹ Come rivendica lo stesso Bertozzi in un intervento in cui ripercorre le tappe del proprio lavoro critico sull'opera di Rimbaud (Bertozzi 2007, 95). Già nella prefazione all'edizione, il critico ne riconosce il merito principale nel suo situarsi «dalla parte del poeta. Lontano dalle distorsioni e dall'ignoranza» e sottolineava di aver rispettato il testo originale «anche graficamente, essendo la scrittura parte integrante dell'atto creativo», riportando, quando opportuno, «anche le cancellature» (Id 1994, 13).

proprie della scrittura dell'ultimo Rimbaud, che in questa raccolta emergono forse in maniera ancora più evidente: tra tutte, l'adozione di una lingua «essenziale e semplice nelle strutture grammaticali e sintattiche»¹⁵⁰, costruite attraverso lo sfruttamento insistito della paratassi e della giustapposizione, per lo più asindetica, di brevi proposizioni principali; e l'ampio ricorso all'enumerazione lessicale, nella forma del mero elenco di termini, soprattutto al plurale e senza articolo («che traducono il senso di accumulazione»¹⁵¹), ma anche della più raffinata struttura binaria o ternaria. L'effetto ritmico complessivo è quello di un andamento sintattico franto e sincopato, ulteriormente accentuato dall'uso della punteggiatura, e in particolare dalla presenza pervasiva delle lineette, «che sottolineano la paratassi o staccano [...] singole parole, specie finali»¹⁵². La presenza estremamente diradata dei nessi logico-sintattici è compensata, ancor più che nella *Saison*, da figure di simmetria e di parallelismo (fonico e sintattico), da allitterazioni, giochi paranomastici, ripetizioni lessicali e riprese tematiche in funzione coesiva¹⁵³: tali strutture secondarie, secondo la critica, assumono un ruolo di primissimo piano nella scrittura rimbaudiana più tarda, in quanto controbilanciano il progressivo indebolimento della coerenza semantica interna; la loro corretta riproduzione anche in sede di traduzione risulta di conseguenza imprescindibile, anche se non sempre possibile, come notato da Hermann Wetzel¹⁵⁴, che ha lungo riflettuto sulle difficoltà incontrate dai traduttori nella resa di alcuni testi di Rimbaud in versi e in prosa. Un altro tratto stilistico distintivo dei *poèmes en prose*, di difficile (se non impossibile) trasposizione in una lingua altra, è poi rappresentato dal frequente ricorrere di tessere lessicali di elevata densità semantica, che si distinguono per la sovrapposizione di più livelli di significato e che contribuiscono a rendere meno immediata e

¹⁵⁰ Ricciulli 2001, xvi. Cfr. inoltre le considerazioni di Matucci 1988, 35, che parla di «stile spoglio, puntuale, ma pieno di vigore, onirico», e Simeon 1988, 125-26, che nella combinazione tra «articolazione sintattica tradizionale e contenuto immaginario nuovo» riconosce uno dei tratti stilistici salienti dell'opera.

¹⁵¹ Ricciulli 2001, xviii. Dello stesso parere anche Margoni 1964, xxviii, che riconosce tra le particolarità stilistiche più vistose dell'opera il diffuso ricorso a una «tecnica enumerativa per tocchi successivi e paralleli o per accumulazione di dati simultanei», che contribuisce all'impressione di una rappresentazione 'alterata' della realtà, «allucinatamente presente» e priva di coordinate spazio-temporali precise.

¹⁵² Margoni, Colletta 1981, 55. Sulla funzione delle lineette nelle *Illuminations*, cfr. Bivort 1991, 2-8; sul loro impiego nella prosa *Barbare*, cfr. invece Sacchi 1993b, 134-35.

¹⁵³ Cfr. in proposito le osservazioni di Bivort 1988, 43, che sottolinea come nelle prose delle *Illuminations* i parallelismi fonici, oltre alla tradizionale funzione estetica, permettano anche di creare «paradigmi nuovi», associando e motivando «a livello di senso lessemi e sintagmi» anche apparentemente lontani tra loro. La centralità di tali figure è riconosciuta anche da Guyaux, Sacchi 1998, 43-45, nel loro dialogo su *Parade*.

¹⁵⁴ Cfr. in particolare Wetzel 1990, 112-13.

trasparente l'interpretazione dei diversi frammenti della raccolta¹⁵⁵. Persino un tratto formale apparentemente secondario come l'uso delle maiuscole, che nella raccolta compaiono con particolare frequenza, ma «senza nessun evidente legame con il significato»¹⁵⁶ (a differenza di quanto avviene nella *Saison*, dove sono impiegate per indicare nomi propri e astrazioni), collabora all'impressione di opacità semantica complessiva, e dovrebbe quindi essere conservato anche nelle traduzioni, in cui risulta invece spesso tralasciato o adeguato alle convenzioni ortografiche odierne.

Alla luce di ciò, si tenterà di verificare se e in che modo i traduttori italiani siano stati in grado di aggirare gli ostacoli che la peculiare fisionomia formale delle *Illuminations* frappone a una loro piena traducibilità, con particolare attenzione alla costruzione sintattico-testuale dei frammenti e alla polivalenza semantica di alcune singole scelte lessicali: a tale scopo, si assumeranno come campione di analisi alcune versioni di *Après le Déluge*, testo di apertura della raccolta¹⁵⁷ (che riportiamo di seguito secondo la lezione dell'autografo della collezione Lucien-Graux¹⁵⁸); queste saranno esaminate e poste a confronto anche sulla base della lettura del *poème* proposta da Albert Henry, che ne illustra nel dettaglio l'architettura sintattico-testuale¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Proprio la presunta 'oscurità' delle *Illuminations* è stata al centro di una lunga diatriba critica, che ha visto fronteggiarsi da una parte chi, d'accordo con Todorov, la riteneva qualità intrinseca della raccolta, attribuendo un valore storico alla sua natura ermetica (un giudizio che il critico sfumerà, almeno in parte, qualche anno più tardi, in Todorov 1988, 11-17), e dall'altra chi, come Murphy, l'ha ricondotta al contesto storico di nascita dei testi, distinguendo tra illeggibilità diacronica, dovuta alle differenti competenze lessicali, simboliche e discorsive di un lettore odierno rispetto a quelle di un lettore di fine Ottocento, e illeggibilità sincronica, dovuta invece alla costruzione poetica dei frammenti (cfr. Murphy 1988, 19-31). Secondo Murphy, inoltre, il traduttore, invece di sforzarsi di chiarire il senso dei testi (come hanno fatto alcuni critici, tra cui Fongaro 1985 e Id. 2004), dovrebbe cercare di riprodurre la loro oscurità e complessità.

¹⁵⁶ Margoni, Colletta 1981, 55.

¹⁵⁷ La collocazione del testo in apertura di raccolta non è attribuibile con certezza alla volontà di Rimbaud, ma risale a un'ipotesi di Félix Fénéon, che nel 1886 ha curato la pubblicazione delle prose allora note delle *Illuminations*: essa viene tuttavia mantenuta anche nelle successive edizioni dell'opera, che variano invece l'ordinamento degli altri testi. L'ordinamento oggi accolto nella maggior parte delle edizioni è quello stabilito dal de Lacoste nella sua edizione critica del 1949 (basata su un attento esame degli autografi), con alcune modifiche introdotte dalle successive edizioni di Adam 1972 e Guyaux 1985. Sulla storia editoriale dell'opera, cfr. almeno Brunel 1988 e Adam 1992, 1165-66.

¹⁵⁸ Si è aggiunta una numerazione progressiva ai versetti per permettere di seguirne la lettura.

¹⁵⁹ Cfr. Henry 1993, 65-77. Sul piano più strettamente interpretativo, molteplici sono state le ipotesi di lettura proposte dalla critica: una delle tesi più accreditate, formulata da Yves Denis (1968) e poi variamente ridimensionata dalla critica successiva, è quella che riconosce nell'immagine del diluvio un'allegoria della Comune di Parigi, e nel testo nel suo complesso la rappresentazione del ritorno alla quotidianità borghese dopo la fine dell'esperienza rivoluzionaria. Cfr. in proposito Adam 1992, 1168-69, che sintetizza le linee portanti di tale interpretazione; Sacchi 1992, 41-63 e Fongaro 2004, 63-107, che pur condividendone alcuni punti, la ritengono insufficiente per spiegare

- [1] Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise,
 [2] Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit
 sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.
 [3] Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient
 déjà.
 [4] Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques
 vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures.
 [5] Le sang coula, chez Barbe-Bleue, — aux abattoirs, — dans les cirques,
 où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.
 [6] Les castors bâtirent. Les « mazagrans » fumèrent dans les estaminets.
 [7] Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en
 deuil regardèrent les merveilleuses images.
 [8] Une porte claqua, et, sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras,
 compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous
 l'éclatante giboulée.
 [9] Madame *** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières
 communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.
 [10] Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de
 glaces et de nuit du pôle.
 [11] Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de
 thym, — et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans
 la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le
 printemps.
 [12] Sourds, étang, — Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois ; —
 draps noirs et orgues, — éclairs et tonnerre, — montez et roulez ; —
 Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.
 [13] Car depuis qu'ils se sont dissipés, — oh les pierres précieuses
 s'enfouissant, et les fleurs ouvertes ! — c'est un ennui ! et la Reine,
 la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais
 nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons !

Secondo lo studioso, il testo si presenta incardinato all'interno di una struttura architettonica «extrêmement rigoureuse dans sa simplicité, et souplement calculée»¹⁶⁰, con un corpo centrale omogeneo nella scansione regolare di brevi

il senso complessivo del testo. Si veda inoltre Wetzel 1988, 159, che osserva come nel brano Rimbaud non si sia limitato a riprendere (e parodiare) il tema biblico del diluvio, impiegato nella stampa borghese del tempo come metafora politica della Comune, ma l'abbia anche complicato e contaminato con «les champs sémantiques et idéologiques du progrès, de la civilisation, de la colonisation etc.»: secondo il critico, proprio tale tendenza alla costruzione di modelli poetici complessi rende particolarmente ardua la traduzione di molte delle *Illuminations*.

¹⁶⁰ Henry 1993, 66.

proposizioni principali che descrivono una successione di eventi, e due ‘ali’ simmetriche, dalla costruzione speculare, che lo incorniciano e che introducono un brusco mutamento tematico e tonale, marcato in entrambi i casi da una frattura prosodica. La prima ‘ala’, che comprende i primi tre versetti, si apre con una subordinata temporale prolettica, che riprendendo le parole del titolo, funge da «indice de mise en évidence de tout le narré»¹⁶¹: tale effetto viene conseguito attraverso l’isolamento, grafico e sintattico, della subordinata, il cui sviluppo si interrompe al termine del primo versetto, appunto con una frattura prosodica marcata dalla virgola finale, per trovare poi il suo completamento solo nel versetto successivo, occupato dalla reggente. Il terzo versetto invece, aperto da un’interiezione esclamativa, affianca, contrapponendole, due brevi proposizioni, la cui costruzione sintattica parallela (un sintagma nominale formato da un sostantivo femminile plurale, cui si lega una breve relativa) marca l’antitesi semantica tra i due sintagmi, sottolineata anche dalla presenza della lineetta. La seconda ‘ala’, formata dai versetti 12 e 13, rappresenta come si è detto una replica strutturale della prima, che viene però riproposta con una disposizione speculare degli elementi componenti: la costruzione sintattica dell’ultimo versetto riprende infatti, con alcune variazioni, quella dei versetti 1-2; mentre quella del penultimo riformula, ampliandola, quella del versetto 3. Il testo si chiude quindi in maniera circolare, con l’ultimo versetto aperto da una subordinata prolettica, il cui sviluppo, proprio come nell’*incipit* del brano, viene interrotto da una frattura prosodica, causata in questo caso non dalla fine del versetto, ma dall’inserzione di una frase incidentale, che a sua volta riprende, variandola, la struttura parallelistica del versetto 3¹⁶². Lo stesso versetto 3 è inoltre ripreso, nell’organizzazione bipartita del materiale lessicale e nell’intonazione esclamativa, nel versetto 12, che amplifica il contenuto del primo attraverso sia la moltiplicazione delle strutture bipartite, scandite dalla successione di tratti lunghi, sia dalla progressiva intensificazione semantica dei verbi selezionati, in un crescendo di dinamismo che culmina nel termine chiave «Déluges»¹⁶³. Stretto tra le due ‘ali’,

¹⁶¹ Henry 1993, 68. Sui titoli dei singoli *poèmes*, di norma ridotti a una sola parola (in genere un sostantivo), cfr. le considerazioni di Bivort 1998, 32, che, d’accordo con Guyaux 1985, 231, ritiene che possano essere interpretate come glosse metadiscorsive, in quanto offrono una prima chiave di lettura dei testi.

¹⁶² Secondo Henry 1993, 71, la ripresa del costruito si accompagna anche a un ‘crescendo’ semantico e referenziale, che accentua ulteriormente la contrapposizione antitetica dei due sintagmi: se nel versetto 3 le pietre preziose «se cachaient», nell’ultimo, appunto con intensificazione espressiva, «s’enfouissant»; mentre i fiori, che prima «regardaient», qui vengono rappresentati come «ouvertes».

¹⁶³ La stessa successione di strutture bipartite risulta internamente variata attraverso l’alternanza di coppie sostantivali (in forma vocativa = V), coppie verbali (di modo imperativo = I), e formule che combinano un vocativo e un imperativo (= VI), secondo il seguente schema, ricostruito da Henry 1993, 75: V + I / I + V (con disposizione degli elementi in chiasmo rispetto alla prima coppia)

il corpo centrale del testo, che sviluppa gli eventi successivi alla fine del diluvio in una successione di frasi principali, di estensione limitata e per lo più prive di legami di subordinazione, la cui assenza è in qualche caso però compensata da strutture chiasmiche e parallelistiche, soprattutto nel versetto 11, che chiude il lungo elenco centrale e prelude al successivo cambio di registro¹⁶⁴.

L'architettura sintattico-ritmica del *poème* è nel complesso rispettata dal primo traduttore delle *Illuminations*, Ardengo Soffici, che d'altra parte, nel giustificare la propria scelta di tradurre le prose di Rimbaud, «per non empirare il libretto di citazioni francesi», dichiara di essere stato «attaccatissimo all'originale»¹⁶⁵: la serrata scansione paratattica del testo, insieme alla prevalente organizzazione binaria sia dei sintagmi, sia delle proposizioni, è infatti fedelmente riprodotta nella versione del poeta toscano, che addirittura accentua l'effetto di frattura frastica determinato dall'isolamento grafico-sintattico della subordinata iniziale, tramite la sostituzione della virgola posta da Rimbaud in chiusura di versetto con un più perentorio punto fermo. Anche le cosiddette strutture secondarie (chiasmi, parallelismi e altre forme di simmetria) sono per lo più replicate nel testo di arrivo, e grande attenzione viene posta anche alla corretta conservazione di maiuscole e lineette, che vengono omessi solo nei casi in cui non correttamente riprodotti neppure nel testo francese servito come base per la traduzione¹⁶⁶. Di seguito il testo proposto da Soffici:

Non appena l'idea del Diluvio si fu rafferma.

Una lepre ristette fra i trafoglioli e le campanule mobili, e disse le sue devozioni all'arcobaleno, attraverso la ragnatela.

Oh le pietre preziose che si nascondevano, – i fiori che guardavano digià !

Nella grande strada sporca, i banchi furon messi su, e le barche tirate verso il mare scalettato lassù come nelle incisioni.

/ V + V (metaforici) / V + V (referenziali) / I + I / V + V (sintetici) / I + I. A proposito dei vocativi, il critico nota inoltre come all'intensificazione del significato dei verbi corrisponda un progressivo ampliamento semantico dei termini che si riferiscono alle acque, dalle forme di significato più specifico («étang», «écume») a quelle di valore più generale («eaux et tristesses»), che riassumono le precedenti. Sullo sfruttamento del ritmo binario nel passo in questione, funzionale a innalzare il tono nel contesto dell'appello alle acque, cfr. Bem 1998, 119-20, che riflette sulla sua complessa trasposizione in lingua cecca (tentata dal poeta Nezval nel 1930).

¹⁶⁴ Innescato, secondo Henry 1993, 74, dalla parola «rupteur» *printemps*.

¹⁶⁵ Soffici 1911, 57, n. 1.

¹⁶⁶ Le prime edizioni delle *Illuminations* propongono infatti un testo che si rivela in più punti non rispettoso della veste grafica originaria, ripristinata soltanto dall'edizione del de Lacoste in seguito al confronto con gli autografi. Per quanto riguarda nello specifico il testo di *Après le Déluge*, oltre all'omissione di alcune maiuscole e di diversi trattini lunghi, specialmente nel versetto 12, va segnalata, nelle prime edizioni, anche l'errata integrazione della forma verbale *passé* nella frase «roule sur le pont, et passe par-dessus les bois», dovuta probabilmente a una difficoltà di lettura dell'autografo, relativa in particolare alla locuzione preposizionale *par-dessus*, dai lineamenti grafici non del tutto trasparenti: ciò spiega la presenza del verbo nelle prime traduzioni italiane dell'opera, inclusa quella di Soffici.

Il sangue colò, in casa di Barbablù, ai macelli, nei circhi, dove il suggello di Dio sbianca le finestre. Il sangue e il latte colarono.

I castori costrussero. I « mazagrans » fumarono nelle bettole.

Nella gran casa di vetri ancora grondante, i bambini abbrunati guardarono le figurine maravigliose.

Una porta sbatacchiò ; e sulla piazza del casolare, il fanciullo girò le braccia, capito dalle banderuole e dai galli dei campanili di ovunque, sotto il risplendente acquazzone.

Madama *** collocò un pianoforte nelle Alpi. La messa e le prime comunioni furon celebrate ai centomila altari della cattedrale.

Le carovane partirono. E lo Splendide-Hôtel fu costruito nel caos di ghiacci e di notte del polo.

Da allora in poi, la Luna udì gli sciacalli mugulanti per i deserti di timo, – e le egloghe in zoccoli bofonchianti nel verziere. Poi, nella boscaglia violetta, gemmante, Eucharis mi disse che era la primavera.

Sgorga, stagno ; – schiuma, rotola sul monte¹⁶⁷ e passa per di sopra i boschi ; – drappi neri e organi, lampi e tuono, montate e rotolate ; acque e tristezze, montate e rilevate i diluvi.

Chè dacchè si son dissipati, – oh, le pietre preziose sotterrantesi, e i fiori aperti ! – è una tal noia ! e la Regina, la Strega che accende la sua brace nel vaso di terra, non vorrà mai raccontarci quello che sa, e che noi ignoriamo¹⁶⁸.

Il tratto stilistico che maggiormente contraddistingue la versione è però forse rappresentato dalla ricerca di una resa il più possibile accurata non solo della sintassi, ma anche della fisionomia fonico-ritmica dell'originale, di cui viene intuita l'assoluta rilevanza stilistica¹⁶⁹: ne consegue la tendenza, già rilevata da Mario Richter¹⁷⁰, a privilegiare dei traduttori non sempre perfettamente aderenti alla semantica delle voci francesi, ma più prossimi a queste ultime sul piano del significante. È il caso per esempio della forma del participio passato «rafferma», toscanismo che con riferimento al pane o altri alimenti vale 'rassodato, indurito'¹⁷¹, e che viene qui scelto per tradurre il francese «rassise» (let-

¹⁶⁷ La traduzione di «roule sur le pont» con «rotola sul monte» andrà probabilmente imputata a un errore di stampa o a una svista del traduttore, che interviene infatti a correggerla nella ristampa del 1959. In essa viene rivista anche la resa del francese «blémit», inizialmente tradotto con il presente indicativo «sbianca», e poi con il più corretto «sbiancò»: sebbene entrambe le interpretazioni siano possibili, l'uso esclusivo di tempi passati nella prima parte del testo fa supporre che anche tale verbo sia coniugato al passato.

¹⁶⁸ Soffici 1911, 57-58.

¹⁶⁹ Ciò emerge del resto anche dalle parole di commento alla versione, in cui si nota come Rimbaud sia «giunto a scoprire fra le parole un legame più sottile di quello della logica corrente, una specie di risonanza remota suggestiva ed evocatrice, quasi del tutto indipendente dal loro significato rigoroso tradizionale. Più che un valore rappresentativo, le parole hanno per lui un valore stimolativo, un valore d'eccitamento e d'impulsione che è loro dato specialmente da un concatenamento nuovo e inatteso» (Soffici 1911, 59).

¹⁷⁰ Cfr. Richter 2003, 244-45.

¹⁷¹ Cfr. FanfaniUso e GRADIT s.v. *raffermare*², in tale significato appunto marcato come toscanismo.

teralmente 'seduta di nuovo, riseduta') non per equivalenza semantica¹⁷², ma appunto per ragioni foniche, di ripresa della sillaba iniziale del verbo francese e insieme assonanza con la congiunzione «non appena»¹⁷³ (il cui equivalente francese, «Aussitôt que», è ugualmente legato al participio, tramite l'allitterazione della sibilante). A motivazioni analoghe va ricondotta, secondo Richter, anche la traduzione del francese «se dressèrent» con la locuzione verbale di sapore familiare «furon messi su» (che permette di formare una rima interna con l'avverbio «lassù» che simmetricamente chiude il secondo emistichio proposizionale, prima dell'aggiunta comparativa); così come la resa, in due casi, del verbo «montez» con «montate» in luogo del più corretto «salite», che non solo denota la preferenza di Soffici per i calchi fonici, ma garantisce anche la conservazione dell'omoteleuto desinenziale nelle coppie «montATE e rotolATE» e «montATE e rilevATE» (rispettivamente da «MONTEZ et rouLEZ», «MONTEZ et releVEZ»). Da notare ancora, la traduzione dei due participi «piaulant» e «grognant» rispettivamente con «mugulanti» e «bofonchianti»¹⁷⁴, due toscanismi selezionati anche in questo caso per riprodurre l'omoteleuto desinenziale che lega le due frasi giustapposte dalla costruzione sintattica parallela, e al tempo stesso per conferire alla versione una coloritura poetica di natura regionale¹⁷⁵.

Infine, a Soffici va riconosciuto anche il merito di aver avanzato delle pri-

¹⁷² Non è tuttavia da escludere che il critico abbia erroneamente interpretato la forma come derivata da «se rassir», che significa appunto 'indurirsi (detto del pane o di altri alimenti)', invece che da «se rasseoir», che vale invece 'sedersi di nuovo, risedersi', e con valore figurato 'calmarsi, placarsi, ritrovare la serenità' (cfr. TLFi s.v.). Come osservato da Sacchi 1992, 50-51 e n. 16, la maggior parte dei traduttori italiani opta per dei verbi che esprimono esclusivamente quest'ultima accezione semantica (*placare, quietare* e simili), forse memori della *Quiete dopo la tempesta* di Leopardi. Da questi si discosta solamente Diana Grange Fiori, che traduce invece, più letteralmente, con «si fu seduta»: la traduttrice motiva la sua scelta col fatto che in Rimbaud la posizione seduta, e in particolare l'aggettivo *assis* che la descrive, assume di norma un «significato diverso, sempre intenso e a volte violento» (Grange Fiori 1975, 805, n. 1), che inevitabilmente si perde con le traduzioni proposte nelle altre edizioni (come rilevato anche da Plessen 1988, 145-46).

¹⁷³ Un effetto a cui il traduttore non rinuncerà neppure nella riedizione dell'opera pubblicata nel 1959, in cui, pur intervenendo a correggere imprecisioni ed errori di traduzione, nel caso di questa forma si limiterà ad attenuarne la coloritura regionale, sostituendo «rafferma» con «rappresa».

¹⁷⁴ Le due forme sono scelte come traducanti dei verbi francesi anche nell'edizione di Matucci, che in nota ammette di aver guardato alla versione di Soffici in questo e in altri punti (cfr. Matucci 1952, 125, n. 1).

¹⁷⁵ Cfr. Richter 2003, 244. D'altra parte, come si è già osservato a proposito della *Saison en enfer* (cfr. pp. 142-48), tra i tratti formali più evidenti delle versioni di Soffici vi è proprio il ricorso a un singolare impasto linguistico, che affianca voci dell'uso toscano e familiare a forme letterarie e talora anche desuete: tra le prime si possono annoverare il verbo di sapore familiare ed espressivo «sbatacchiò» (a tradurre il francese «claqua»), l'aggettivo «abbrunati» per indicare i fanciulli vestiti a lutto, o il diminutivo «figurine» (che corrisponde alla forma 'base' «images»); mentre tra le seconde si possono citare il sostantivo di marca aulica «verziere» (scelto anche per la sua prossimità fonica ed etimologica al francese «verger»), la variante antica «trafoglioli» per 'trifogli', e la forma scelta «suggello» per tradurre il francese «sceau».

me, apprezzabili soluzioni traduttive, molte delle quali riprese nelle successive trasposizioni italiane dell'opera, che tentano di restituire almeno in parte l'ambiguità e la polivalenza semantica di alcune parole dell'originale (pur nell'impossibilità di conservarne integralmente i molteplici livelli di senso): tra queste, vi è per esempio il sostantivo «sainfoin», che nel testo di Rimbaud non si limita a indicare il nome di una pianta leguminosa della famiglia delle Papilionacee¹⁷⁶ (comunemente nota in italiano come lupinella), ma attraverso l'omofonia *sain-saint* (suggerita dalla stessa etimologia popolare del termine) contribuisce, insieme alla voce «prière» e al diminutivo «clochettes», alla creazione di un intertesto religioso, in cui parte della critica ha riconosciuto un intento di irrisione ironica e anticlericale¹⁷⁷. Di fronte alla difficoltà di riprodurre, anche in italiano, la stratificazione di accezioni semantiche veicolate dal sostantivo, Soffici preferisce rinunciare a una sua traduzione letterale e optare invece per una forma come «trafoglioli»¹⁷⁸, che risponde al suo sforzo di conferire una notazione poetica alla versione (anche attraverso la selezione di voci arcaiche e letterarie), e insieme permette di tramare ritmicamente l'*incipit* del versetto tramite la disseminazione fonica della dentale, della vibrante e della fricativa labiodentale («Una lepre ristette fra i trafoglioli»). Il medesimo espediente, che punta a compensare l'impoverimento del piano semantico con l'arricchimento del tessuto fonico-ritmico, è alla base della traduzione del francese «étals» con l'italiano «banchi»: sebbene la soluzione lessicale, di larga fortuna presso i traduttori successivi, non sia in grado di restituire pienamente la duplice valenza del sostantivo originale (che in francese può indicare sia il banco per l'esposizione di una merce, sia il negozio di carne¹⁷⁹), essa permette di rafforzare il parallelismo fonico-sintattico tra i due enunciati coordinati, che risultano così non solo simmetricamente chiusi da due avverbi in rima, ma anche aperti da due sostantivi paronimici («i BANCHI furon messi *su*, e le BARCHE tirate verso il mare scalettato *lassù*). Diverso è al contrario l'atteggiamento assunto di fronte a una voce 'esotica' come «mazagran», nome di una bevanda a base di caffè nero, acqua calda, acquavite e zucchero (e per estensione, anche dei bicchieri da osteria in cui viene servita), la cui origine va ricondotta al nome della città

¹⁷⁶ Cfr. TLFi, s.v.

¹⁷⁷ Cfr. Fongaro 2004, 106-07. Si veda inoltre Wetzel 1990, 111, che prende proprio il caso del sostantivo «sainfoin» per dimostrare come la necessità, per il traduttore, di disambiguare il significato di alcuni termini delle *Illuminations* conduca inevitabilmente alla perdita di almeno uno dei diversi sensi possibili.

¹⁷⁸ Anche la maggior parte dei traduttori successivi rinuncia a tradurre il nome della pianta con il suo più esatto equivalente italiano («lupinelle», prevalente invece nelle più recenti edizioni dell'opera): a esso viene infatti preferita la forma scelta da Soffici, impiegata però nella sua variante moderna «trifogli».

¹⁷⁹ Cfr. TLFi s.v., e le considerazioni di Wetzel 1990, 112 sulle difficoltà di traduzione del termine.

algerina di Mazagan, luogo di una clamorosa vittoria delle truppe francesi¹⁸⁰: in questo caso il traduttore sceglie, prudentemente, di ricorrere alla soluzione più economica, riproponendo il termine nella sua forma originaria (di cui viene così mantenuto il colore esotico), e di sottolinearne la natura di forestierismo attraverso l'uso delle virgolette, presenti del resto già nel testo francese, in cui hanno forse il fine di marcare il distacco del poeta dalla retorica colonialista della Francia di fine Ottocento¹⁸¹.

Anche la successiva traduzione di Oreste Ferrari, inclusa nella sua edizione integrale dei *Poemi in prosa* di Rimbaud, si rivela nel complesso rispettosa dell'originaria scansione in versetti del testo francese, incluso l'isolamento del versetto di apertura, di cui viene ripristinata la virgola finale (in luogo del punto fermo introdotto da Soffici), così come lo spazio bianco di separazione tra i primi tre versetti e il corpo centrale del testo, aggiunto nell'edizione di Berrichon del 1912¹⁸² forse per accentuare la frattura ritmica e semantica tra le due parti:

Non appena l'idea del Diluvio si fu deposta,
Una lepre ristette fra i trifogli e le campanule mobili, e disse la sua preghiera
all'arcobaleno, attraverso la tela del ragno.
Oh ! le pietre preziose che si nascondevano, i fiori che guardavano già.

Nella grande sala lorda, i deschi furono rizzati e le barche vennero tirate verso
il mare scalettato lassù come nelle incisioni.

Il sangue scorse, in casa di Barbablù, – negli ammazatoi, nei circhi, dove il
sigillo di Dio sbianca le finestre. Il sangue e il latte scorsero.

I castori costrussero. I « mazagrans » fumarono nelle bettole.

Nella grande casa di vetri ancora grondante, i fanciulli abbrunati mirarono le
immagini maravigliose.

Una porta sbatacchiò ; e, sulla piazza del casale, il fanciullo rotò le braccia,
compreso dalle banderuole e dai campanili di ogni luogo, sotto l'acquazzone
risplendente.

La signora *** collocò un pianoforte nelle Alpi. La messa e le prime comunioni
furono celebrate ai centomila altari della cattedrale.

Le carovane partirono. E lo Splendide Hôtel fu edificato nel caos di ghiacci e di
notte del polo.

Dopo d'allora, la Luna udì gli sciacalli piangolanti per i deserti di timo –
e le ecloghe grugnenti in zoccoli nel verziere. Poi, nella boscaglia violetta,
gemmante, Eucaris mi disse che era la primavera.

Sgorga, stagno ; – spuma, rotola sul ponte e passa sopra i boschi ; – drappi
neri e organi, lampi e tuono, salite e rotolate ; – acque e tristezze, salite e
rialzate¹⁸³ i diluvi.

¹⁸⁰ Cfr. TLFi, s.v., insieme alla dettagliata ricostruzione proposta da Fongaro 2004, 82-83. Sul forte valore simbolico assunto dalla parola nella prosa di Rimbaud, cfr. Murphy 1988, 23-24.

¹⁸¹ Questo il parere di Murphy 1988, 23.

¹⁸² È infatti l'edizione su cui, con ogni probabilità, viene condotta la traduzione di Ferrari. Per quanto riguarda le *Illuminations*, l'edizione riproduce con minime varianti il testo già pubblicato nel 1886.

¹⁸³ Nel testo si legge *rialvate*, ma si tratta probabilmente di un refuso.

Poichè da quando essi si sono dissipati, – oh, le pietre preziose sotterrantisi, e i fiori aperti ! – è una tale noia ! E la Regina, la Strega che accende la sua brace nella pentola, non vorrà mai raccontarci quello che sa, e che noi ignoriamo¹⁸⁴.

Come si vede, la versione riproduce fedelmente anche l'esatta distribuzione di maiuscole e lineette dell'originale (o quantomeno del testo impiegato da Ferrari come base per la traduzione), con la sola eccezione del trattino che nel terzo versetto sottolinea la contrapposizione antitetica tra i due enunciati, per cui è però possibile presupporre una semplice dimenticanza del traduttore, data la grande attenzione riservata alla resa fedele del testo francese a ogni livello¹⁸⁵. Tale attenzione si traduce in una maggiore aderenza alla lettera dell'originale, estesa anche alla dimensione lessicale: pur riprendendo molte scelte traduttive della versione di Soffici, che era d'altra parte la sola traduzione italiana delle *Illuminations* allora a disposizione, Ferrari se ne allontana in diversi punti, intervenendo non solo a correggere errori e imprecisioni del predecessore, ma anche ad attenuarne la patina arcaica e toscaneggiante¹⁸⁶. Il toscanismo «rafferma», selezionato da Soffici come traduce del participio «rassise», viene così sostituito con una forma diatopicamente neutra come «deposta», che permette di restituire in maniera forse più immediata l'idea del ritorno a una situazione di immobilità, e allo stesso tempo di alludere all'implicita valenza politica della metafora diluviana; viene inoltre eliminato il diminutivo di sapore familiare «figurine», in favore della soluzione letterale «imagini»; mentre la coppia di participi di sapore regionale «mugulanti» e «bofonchianti» è mutata in «piangolanti» e «grugnenti», con rinuncia quindi alla conservazione della rima desinenziale¹⁸⁷. Analoga rinuncia si osserva nella correzione del participio «montate», che nella versione di Soffici traduce il francese «montez», con una forma più prossima al valore semantico del verbo originale come «salite»; così come traduzioni più esatte (se non veri e propri calchi) possono considerarsi la resa di «la toile de l'araignée» con «la tela del ragno» (in luogo del sostantivo «ragnatela» usato dal predecessore), o di «sa prière» con «la sua preghiera» (invece di «le sue devozioni»), o ancora di «se dressèrent» con «furono rizzati» (che corregge il precedente «furon messi su»)¹⁸⁸. Un intento di ammodernamen-

¹⁸⁴ Ferrari 1919, 31-32.

¹⁸⁵ Viene infatti anche reintrodotta la lineetta che precede l'appello finale ai diluvi del versetto 12 (prima della coppia nominale «acque e tristezze»), che Soffici aveva invece omissso.

¹⁸⁶ Secondo modalità già osservate a proposito della traduzione della *Saison en enfer* (alle pp. 148-51).

¹⁸⁷ Viene invece mantenuta la traduzione del sintagma «en deuil» con l'aggettivo «abbrunati», e del verbo «claqua» con la forma espressiva «sbatacchiò».

¹⁸⁸ Viene naturalmente corretta anche la traduzione del francese «pont», che in Soffici, per un refuso o per una svista, era stato erroneamente reso con «monte», ma non quella di «blémit» con «bianca».

to delle soluzioni lessicali proposte nella prima traduzione dell'opera è infine riconoscibile nella sostituzione della variante «trafoglioli» con la più corrente «trifogli»; della forma rafforzata dell'avverbio «digia» con «già»; e della coppia di congiunzioni letterarie «ché dacché» con la sequenza «poiché da quando»¹⁸⁹.

La traduzione del *poème* inclusa nella fortunata edizione curata da Decio Cinti appena qualche anno più tardi, se da una parte ha il merito di proporre alcune soluzioni lessicali decisamente più convincenti rispetto a quelle formulate dai due traduttori precedenti¹⁹⁰, dall'altra presenta diversi limiti nella restituzione del profilo ritmico-sintattico dell'originale, che viene alterato in più punti: come emerge da una lettura anche cursoria della versione (di cui riportiamo il testo qui sotto), sebbene venga rispettata l'originaria organizzazione testuale in versetti, messa anche in evidenza tramite l'introduzione di uno spazio bianco di separazione al termine di ciascuno di essi¹⁹¹, viene tuttavia a perdersi la percezione dell'autonomia sintattica del versetto di apertura, inglobato in un unico paragrafo con il successivo, di cui di conseguenza cade anche l'iniziale maiuscola («Un lièvre»). Nella traduzione del quarto versetto, il ritmo viene inoltre reso decisamente più franto dall'inserzione di una serie di pause e di incisi assenti nel testo francese; mentre nel penultimo non solo viene alterato il chiasmo perfetto che lega, in apertura, la duplice formula allocutiva alle acque, attraverso l'aggiunta di un *o* interiettivo («*Sourds, ÉTANG ; – ÉCUME, roule*» > «*Pullula, STAGNO; o SCHIUMA, scorri*», anche con caduta della lineetta), ma viene inoltre omessa un'intera porzione testuale, corrispondente alle penultime due coppie, verbali e nominali («*montez et roulez ; – eaux et tristesses*»): ciò è probabilmente dovuto a un banale errore di lettura del traduttore, tratto in inganno

¹⁸⁹ Lo stesso Soffici, nel riproporre la sua traduzione nel 1959, sostituirà la seconda congiunzione, ormai percepita come eccessivamente connotata in direzione letteraria, con la locuzione congiuntiva «da quando».

¹⁹⁰ Tra queste si possono annoverare per esempio la resa dell'aggettivo «*étagée*» riferito al mare, che persino una traduttrice esperta come Diana Grange Fiori (1975, 805, n. 3) ritiene privo di una corrispondenza esatta in italiano, con il participio «*digradante*» (in luogo dell'improbabile «*scalettato*» proposto da Soffici e poi da Ferrari); la traduzione del verbo «*blémit*» con «*illividi*», che rispetto allo «*sbiancò*» dei predecessori esprime meglio il valore simbolico negativo attribuito da Rimbaud al colore blu, soprattutto come segno di violenza (cfr. Nacci 2012, 90, che ne segnala l'uso già nella traduzione di Vigolo); la rinuncia al calco fonico nella resa del francese «*verger*» con la variante letteraria «*verziere*», a favore del più moderno «*frutteto*»; o ancora la sostituzione dei due arcaismi verbali «*ristette*» e «*costrussero*», usati dai predecessori come tradurenti rispettivamente di «*s'arrêta*» e «*bâtirent*», con i più correnti «*si fermò*» e «*edificarono*». Non mancano comunque, anche nella versione di Cinti, alcune singole scelte lessicali di sapore letterario, come «*fumigarono*», il sintagma «*in gramaglie*» per indicare l'abbigliamento a lutto, e la variante «*bragia*».

¹⁹¹ Analogamente a quanto fatto per segnalare i confini strofici nelle traduzioni in prosa dei testi in versi di Rimbaud.

dalla ripetizione a breve distanza della medesima forma verbale¹⁹² («montez»).

Non appena l'idea del Diluvio si fu chetata, una lepre si fermò nei trifogli e fra le campanelle mobili, e disse la sua preghiera all'arcobaleno, attraverso la tela del ragno.

Oh ! le pietre preziose che si celavano, – i fiori che guardavano già.

Nella via principale, sporca, si eressero le mostre delle botteghe, e vennero tratte le barche verso il mare, digradante, lassù, come nelle stampe.

Il sangue scorse, in casa di Barbablù, nei macelli, nei circhi, ove il suggello di Dio illividi le finestre. Il sangue e il latte scorsero.

I castori edificarono. I *masagrans* fumigarono nei caffè.

Nella grande casa di vetri, ancora grondante, i fanciulli in gramaglie guardarono le meravigliose immagini.

Una porta sbattè ; e, sulla piazza del villaggio, il fanciullo girò le braccia, compreso delle banderuole e dei galli dei campanili d'ogni luogo sotto lo splendido acquazzone.

La Signora ** collocò un pianoforte nelle Alpi. La messa e le prime comunioni furono celebrate ai centomila altari della cattedrale.

Le carovane partirono. E lo *Splendide-Hôtel* fu costruito nel caos di ghiacci e di buio del polo.

Da allora, la Luna udì gli sciacalli piagnucolanti nei deserti di timo, – e le egloghe in zoccoli brontolanti nel frutteto. Poi, nel bosco violetto, germogliante, Eucari mi disse che era primavera.

Pullula, stagno ; o schiuma, scorri sul ponte e passa al disopra dei boschi ; – drappi neri e organi, lampi e tuono, salite e risollevate i diluvi.

Poichè da quando si dissiparono, – oh, le pietre preziose che si sotterrano, e i fiori aperti! – è una gran noia ! e la Regina, la strega che accende la sua bragia nel vaso di terra, non vorrà mai raccontarci quello che sa e che noi ignoriamo¹⁹³.

Le imprecisioni della versione, specialmente quelle relative alla costruzione sintattico-ritmica del brano, non vengono emendate né da Sergio Varini, nella sua riedizione aggiornata e corretta del testo di Cinti, né da Vittorio Lori, che, come più volte chiarito, propone un'edizione dell'opera di Rimbaud fortemente debitrice del lavoro cintiano: oltre a reintrodurre la sequenza omessa per errore dal predecessore, i due traduttori si limitano infatti a correggerne le imprecisioni più vistose sul piano lessicale¹⁹⁴, senza intervenire invece sulla resa della sin-

¹⁹² Si tratta di un errore affine a quello che in filologia prende il nome di «saut du même au même» e che prevede l'omissione, da parte di un copista, della parola o del gruppo di parole comprese tra due lessemi identici, come in questo caso (oppure accomunati dalla medesima desinenza o dal medesimo attacco).

¹⁹³ Cinti 1923, 77-78.

¹⁹⁴ Gli interventi di Varini, nel caso specifico di questa prosa, sono infatti ridotti al minimo, e riguardano unicamente: l'eliminazione di qualche virgola, assente nell'originale; la correzione della traduzione più 'libera' «buio del polo» con quella letterale «notte del polo» (dal francese «nuit du pôle»); la reintroduzione dell'iniziale maiuscola per il sostantivo «Strega», tralasciata nell'edizione del 1923; e viceversa la sua eliminazione per la forma «signora» (nel testo francese l'appellativo «Madame», non preceduto da articolo, apre il versetto e l'uso della maiuscola potrebbe

tassi e dell'organizzazione testuale¹⁹⁵. È quindi necessario attendere l'edizione delle *Illuminations* pubblicata da Mario Matucci nel 1952 per leggere finalmente una versione filologicamente attenta alla restituzione fedele dei valori sia sintattico-ritmici, sia lessicali dell'originale, che non trascuri neppure la resa dei tratti stilistici più minuti, come l'uso delle maiuscole e dell'interpunzione. Per la prima volta, al pubblico italiano viene inoltre offerta una traduzione che, basandosi sull'edizione critica del de Lacoste, viene condotta su un testo francese restituito alla sua forma originaria¹⁹⁶, ripulito dalle imprecisioni e dalle omissioni che contraddistinguevano le prime edizioni dell'opera¹⁹⁷. Sul piano linguistico, la versione di Matucci si caratterizza poi non solo per la selezione di traduttori lessicali il più possibile vicini ai valori semantici dei termini originali, ma anche per l'adozione di un italiano moderno e corrente, che abbandona le punte auliche e regionali proprie delle prime traduzioni dell'opera, rinunciando a ogni velleità di trasposizione letteraria o poetica del testo: il fine primo dello studioso, che, come già accennato, si accosta per la prima volta all'opera di Rimbaud proprio attraverso la traduzione¹⁹⁸, non è del resto quello di trasporre nella sua lingua le *Illuminations*, bensì risponde al «besoin de comprendre ce texte trop souvent négligé ou interprété au moyen de références casuelles ou de douteux

quindi essere dovuto unicamente alla sua posizione). Lori interviene invece maggiormente sulle scelte interpuntive, eliminando diverse virgole, specialmente nel quarto versetto, e come Varini ripristina l'iniziale maiuscola per il sostantivo «Strega». Sul piano invece delle soluzioni lessicali, ancora di più che per altri testi, risulta evidente la ripresa quasi pedissequa della versione di Cinti, da cui il traduttore si allontana solo in un numero limitato di occasioni, quali: il participio «compris» è reso con «stupito» (in luogo del traduttore letterale «compreso»), «la grande rue sale» diviene, con una scelta aggettivale forse più espressiva, una «sudicia via principale», e i fiori citati nell'ultimo versetto non sono semplicemente «aperti» (come anche nell'originale), ma «sbocciati».

¹⁹⁵ Persiste in particolare la mancata distinzione tra primo e secondo versetto, oltre alla caduta del trattino lungo che nel penultimo versetto marca la strutturazione chiasmica della duplice allocuzione alle acque (la cui natura simmetrica è anche qui intaccata dalla presenza dell'interiezione davanti al secondo isocolo).

¹⁹⁶ Rispetto al testo critico stabilito dal de Lacoste, che nell'edizione di Matucci ne affianca la traduzione, le più recenti edizioni si distinguono unicamente per l'eliminazione della lineetta dopo il verbo «claqua» e per l'integrazione della congiunzione «après» in apertura: la forma, che nell'autografo si legge sopra la riga di testo, tra «Aussitôt» e «que», viene inclusa a partire dall'edizione di Guyaux 1985, che ritiene opportuno mantenerla nonostante risulti cancellata da un tratto di matita (cfr. Adam 1992, 1169, n. 1).

¹⁹⁷ In particolare, si assiste al ripristino delle iniziali maiuscole e dei numerosi trattini lunghi (specialmente quelli del penultimo versetto) che erano stati tralasciati dai primi editori delle *Illuminations*.

¹⁹⁸ Cfr. la già citata testimonianza di Margoni 1993, 11, che ricorda come nel 1952 Matucci fosse ancora un giovane francesista, che dopo essersi laureato a Firenze con una tesi su Pascoli, stava allora lavorando come lettore di italiano nella città di Clermont-Ferrand. Cfr. anche quanto detto alle pp. 91-92 e 164-66.

témoignages souvent inutiles ou trompeurs»¹⁹⁹. Come dichiarato dallo stesso Matucci, la traduzione, esercizio appassionante della giovinezza che gli ha permesso di entrare per la prima volta in comunicazione con i testi di Rimbaud²⁰⁰, rappresenta quindi un ausilio fondamentale per la comprensione e l'interpretazione critica delle opere tradotte, che nell'esame comparativo tra le possibili soluzioni traduttive offre il proprio contributo al chiarimento dei testi²⁰¹. Il critico condivide dunque la visione di Hermann Wetzel della traduzione come lavoro scientifico ed esplicativo, che va necessariamente corredato da ampi apparati di commento (come di fatto avviene nell'edizione), che chiariscano le scelte traduttive effettuate e il significato di parole semanticamente dense di cui non è stato possibile restituire tutti i livelli di senso. Di seguito, la traduzione di *Après le Déluge* proposta da Matucci:

Non appena l'idea del Diluvio si fu quietata,
 Una lepore si fermò fra i trifogli e le tremule campanelle e disse la sua preghiera
 all'arcobaleno attraverso la tela del ragno.
 Oh! le pietre preziose che si nascondevano, – i fiori che già guardavano.
 Nella grande strada sudicia si drizzarono i banchi, e le barche furono tirate
 verso il mare scalettato lassù come nelle stampe.
 Il sangue scorre, in casa di Barbablù, – ai mattatoi, – nei circhi, ove il suggello
 di Dio illividì le finestre. Il sangue e il latte scorsero.
 I castori edificarono. I « mazagrans » fumarono nei caffè.
 Nella grande casa di vetri ancora grondante i fanciulli in lutto guardarono le
 meravigliose immagini.
 Una porta sbatté, – e sulla piazza del villaggio, il fanciullo volse intorno le
 braccia, compreso dalle banderuole e dai galli dei campanili d'ogni dove, sotto
 lo splendente acquazzone.
 La signora *** collocò un pianoforte nelle Alpi. La messa e le prime comunioni
 furono celebrate ai centomila altari della cattedrale.
 Le carovane partirono. E lo Splendide Hôtel fu costruito nel caos di ghiacci e
 di notte del polo.
 Da allora, la Luna udì gli sciacalli mugulanti pei deserti di timo, – e le egloghe
 in zoccoli bofonchianti nel frutteto. Poi, nell'albereta violetta, germogliante,
 Eucari mi disse che era primavera.
 – Sgorra, stagno, – Schiuma, scorri sul ponte e sopra i boschi; – drappi
 neri e organi, – lampi e tuoni, – salite e rombate; – Acque e tristezze, salite e
 risollevate i Diluvi.

¹⁹⁹ Matucci 1998, 69. Nelle stesse pagine, lo studioso ricorda inoltre come il suo lavoro di traduzione e di riflessione sull'opera di Rimbaud si collochi nella seconda metà degli anni Quaranta, nel clima di generale fermento critico provocato dalle tesi del de Lacoste, che porta a un approccio differente ai testi del poeta.

²⁰⁰ Id. 1989, 129.

²⁰¹ Cfr. Id. 1998, 70. Come ricorda Matucci, Giovanni Papini, nell'elogiare la sua traduzione, la definisce non a caso «comme la plus minutieuse interprétation qu'il a jamais lue».

Ché, da quando si sono dissipati, – oh, le pietre preziose che si sotterrano, e i fiori aperti! – che noia! e la Regina, la Strega che accende la sua brace nel vaso di terra, non vorrà mai raccontarci quello che sa, e che noi ignoriamo²⁰².

Nella realizzazione della versione, appare evidente come Matucci faccia tesoro delle precedenti traduzioni del *poème*, recuperando da ciascuna di esse le soluzioni più felici: sul piano sintattico, il critico si allinea all'approccio 'conservativo' di Soffici e Ferrari, riproducendo fedelmente l'originaria scansione in versetti del testo, inclusa l'autonomia sintattica del primo (che era invece venuta a cadere nelle altre versioni) e la prevalente organizzazione in strutture bipartite legate dal chiasmo o dal parallelismo²⁰³; mentre su quello lessicale, opta come Cinti per dei traduttori per lo più letterali delle voci francesi²⁰⁴, evitando le forme letterarie o più connotate dal punto di vista diatopico e diacronico: le uniche tracce di letterarietà residua sono infatti rappresentate dalla forma mottongata «quetata»²⁰⁵ scelta come traducevole del francese «rassise», dalla preposizione articolata di tipo sintetico «pei», e dalla coppia participiale «mugulanti» e «bofonchianti», che Matucci riprende esplicitamente dalla versione di Soffici²⁰⁶. Dal toscano è inoltre ripresa anche la scelta di non ricercare un equivalente italiano per la voce «mazagrans», e la resa, piuttosto efficace, del sostantivo «étals» con l'italiano «banchi» (che, forse anche grazie alla mediazione di Matucci, sarà impiegato dalla quasi totalità dei traduttori successivi); mentre da Cinti sono recuperate le soluzioni lessicali più moderne, come il sostantivo «frutteto» per «verger» e le forme verbali «si fermò», «edificarono», «sbatté», e simili. Il risultato complessivo è una traduzione «sicura ed elegante»²⁰⁷, che sarà assunta a modello dalla maggior parte delle successive versioni, in particolare da quelle incluse nelle moderne edizioni integrali dell'opera di Rimbaud, che raccogliendo la lezione di Matucci, puntano a offrire delle traduzioni il più possibile ade-

²⁰² Matucci 1952, 3-5.

²⁰³ Per la prima volta viene riprodotta anche la costruzione chiasmica del quarto versetto, simmetricamente bipartito in due isocoli che replicano a specchio la sequenza complemento di luogo-soggetto-verbo («Dans la grande rue sale *les étals* SE DRESSÈRENT, et L'ON TIRA *les barques* vers la mer étagée»). In Matucci il chiasmo risulta leggermente variato attraverso l'inversione della posizione dei due soggetti rispetto ai verbi («Nella grande strada sudicia SI DRIZZARONO *i banchi*, e *le barche* FURONO TIRATE verso il mare scalettato»), forse col fine di accostare i due sostantivi ed evidenziarne così il legame allitterante.

²⁰⁴ Fanno eccezione esclusivamente il ricorso alla forma «trifogli» come traducevole di «sainfoins» (il cui esatto equivalente in italiano sarebbe invece «lupinelle»), e l'errata traduzione del sostantivo singolare «tonnerre» con il plurale «tuoni» (come sottolineato da Nicoletti 1954, 274, che evidenzia l'errore del predecessore in una nota alla sua traduzione, anch'essa «condotta sul testo critico del de Lacoste, e quindi alquanto diversa dalle traduzioni non recenti», come rivendicato dall'autore).

²⁰⁵ Cfr. GDLI s.v. *quietare*.

²⁰⁶ La scelta viene infatti esplicitata nelle note al testo (Matucci 1952, 125, n. 1).

²⁰⁷ Come la definisce Margoni 1993, 11.

renti alla lettera dell'originale, che fungano più da ausilio alla lettura del testo francese posto a fronte, che non da libera riscrittura dello stesso. Fanno eccezione le traduzioni firmate da Dario Bellezza, Cesare Vivaldi e Gian Piero Bona²⁰⁸, che seppure destinate a edizioni per il largo pubblico, non rinunciano a una qualche vocazione poetica: ciò comporta tuttavia un frequente allontanamento dalla fisionomia sintattico-ritmica originaria, con conseguente perdita di uno dei livelli di senso che abbiamo visto essere di importanza non secondaria nelle prose delle *Illuminations*.

Il dato viene del resto riconosciuto anche dagli stessi traduttori, che anzi rivendicano, nelle loro prefazioni, di aver realizzato le versioni in qualità di poeti, con l'esplicito intento di offrire delle trasposizioni in qualche misura letterarie dei testi: Dario Bellezza, per esempio, nel ripercorrere le tappe del suo più che decennale «corpo a corpo» con il poeta francese, dichiara di averne tradotto l'opera da poeta, e in particolare da «poeta italiano della fine del secolo Ventesimo, che non ha nessun vero punto di contatto esistenziale con lui, tranne [...] la poesia». La sua traduzione, continua Bellezza, sarebbe per questo «la più bella» e al tempo stesso «la più menzognera»²⁰⁹. Vediamone quindi la versione di *Après le Déluge*:

Appena l'idea del diluvio si fu placata,
una lepre si fermò fra i trifogli e le tremanti campanule, dicendo la sua preghiera
all'arcobaleno, perforando la tela del ragno.

Oh! le preziose pietre che si celavano, – i fiori che già guardavano.

Nella grande e sporca strada si alzarono le bancarelle, e le barche furono
trascinate verso il mare sovrastante, lassù, come nelle stampe.

Colò il sangue da Barbablù – ai mattatoi – nei circhi, dove il sigillo di Dio
illividì le finestre. Scorsero il sangue e il latte.

I castori edificarono. I «mazagran» fumarono nelle osterie.

Nella grande casa di vetro ancora sgocciolante i fanciulli in lutto guardavano
le meravigliose immagini.

Una porta sbatté, – e sulla piazza del borgo il fanciullo girò le sue braccia,
affascinato dalle banderuole e dai galli di tutti i campanili, sotto l'acquazzone
splendente.

La Signora... collocò un piano sulle Alpi. La messa e le prime comunioni
furono celebrate su centomila altari della cattedrale.

Partirono le carovane; e l'Albergo Splendido venne costruito nel caos di
ghiacci notturni, nel polo.

Da allora, la luna ascoltò gli sciacalli gementi lungo i deserti di timo, – e le

²⁰⁸ A questi andrebbe aggiunto anche il nome di Anna Luisa Zazo, che nel tradurre le prose di Rimbaud nel 1961 si concede diverse libertà di trasposizione, alterando in più punti la veste grafica, sintattica e ritmica dell'originale. La sua è del resto un'edizione priva di testo a fronte e di qualsivoglia apparato di commento, estranea quindi alla stagione dei 'tutto Rimbaud' che sarà inaugurata di lì a poco dall'edizione di Margoni.

²⁰⁹ Bellezza 1989, XLV-XLVI.

ecloghe zoccolanti borbottare nell'orto. Poi nell'alto bosco violetto, germogliante Eucari mi disse che era primavera.

Sgorga, stagno, – Schiuma, scorri sul ponte e al di sopra dei boschi; – drappi neri ed organi, – lampi e tuono, – salite e scorrete; – Acqua e tristezze, salite e ridestate i Diluvi.

Perché da quando sono svaniti, – oh le pietre preziose che sprofondano, e i fiori schiusi! – È una noia! E la Regina, la Strega che accende la sua bragia nel vaso di terra, non vorrà mai raccontarci ciò che sa, e che noi ignoriamo²¹⁰.

Se puntuale è la riproduzione dell'originaria scansione testuale in versetti, lo stesso non può dirsi dell'organizzazione sintattica dei periodi al loro interno, che nella traduzione viene alterata in più di un'occasione: nel secondo versetto, per esempio, la giustapposizione paratattica delle due frasi coordinate viene sostituita da una costruzione ipotattica, con la trasformazione del secondo verbo principale in un gerundio e l'aggiunta *ex novo* di un secondo verbo, coniugato sempre al gerundio («et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée» > «dicendo la sua preghiera all'arcobaleno, perforando la tela del ragno»); mentre nell'undicesimo versetto il parallelismo sintattico tra i due oggetti diretti, entrambi affiancati da un participio presente e da un complemento circostanziale, viene in parte intaccato dalla resa del secondo participio con un infinito e dalla trasformazione del breve complemento che lo accompagna in una nuova forma verbale di tipo participiale («la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, – et les églogues en sabots grognant dans le verger» > «la luna ascoltò gli sciacalli gementi lungo i deserti di timo, – e le ecloghe ZOCCOLANTI borbottare nell'orto»²¹¹). Numerosi sono poi i casi di variazione dell'ordine delle parole rispetto all'originale, per lo più motivati dalla volontà di conferire una notazione letteraria alla versione: gli interventi riguardano soprattutto l'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo (per esempio in «le tremanti campanule», «le preziose pietre», «Nella grande e sporca strada»), e del verbo al soggetto, con collocazione del primo in posizione rilevata di *incipit* di versetto, come in «Colò il sangue da Barbablù [...]. Scorsero il sangue e il latte»²¹², o in «Partirono

²¹⁰ Bellezza 1977, 51-53 (poi in Id. 1989, 295-97, in cui vengono ripristinati gli asterischi che nell'originale celano l'identità di «Madame» e che nella prima versione erano stati sostituiti da tre puntini di sospensione).

²¹¹ Il traduttore ha qui forse tenuto presente la versione di Margoni (1964, 253), che, per amore di simmetria, aveva però reso entrambi i participi del testo francese con due infiniti («la Luna udì gli sciacalli gemere per i deserti di timo, – e le ecloghe zoccolanti borbottare nel frutteto»). Si noti, nella versione di Bellezza, anche la mancata conservazione della maiuscola nel sostantivo «luna»; un'omissione che si osserva anche per la parola chiave di apertura del brano, «diluvio», e per l'articolo indeterminativo che apre il secondo versetto, che nell'originale ha la funzione non secondaria di rimarcare la frattura ritmico-sintattica tra la subordinata prolettica in apertura di brano e la successiva frase reggente.

²¹² Da rilevare inoltre come la scelta di rendere le due occorrenze del verbo francese «couler» con due verbi differenti comporti la rinuncia alla figura dell'eplanadiplosi, che nell'originale rafforza

le carovane; e l'Albergo Splendido venne costruito nel caos di ghiacci notturni, nel polo», in cui l'anticipazione del verbo si accompagna anche a una rimodulazione ritmica complessiva del versetto, cui concorre la sostituzione del punto fermo al termine della prima frase con il punto e virgola, e lo sdoppiamento dell'elemento circostanziale in due complementi distinti separati dalla virgola («dans le chaos de glaces et de nuit du pôle»).

Anche la traduzione proposta da Vivaldi nella sua edizione dei *Poemi in prosa* di Rimbaud si caratterizza per la frequente alterazione dell'ordine delle parole originario, secondo modalità proprie della tradizione lirica italiana: ancor più che nella versione di Bellezza, il traduttore interviene infatti a variare la distribuzione degli elementi all'interno della frase, con una certa predilezione soprattutto per il fenomeno dell'anteposizione del predicato, che viene introdotto specialmente in posizione di attacco periodale, come in «Sbatté una porta», «Partirono carovane», «Si celebrarono messa e prime comunioni», «Colò il sangue» (in quest'ultimo caso anche con conseguente trasformazione del parallelismo sintattico tra i due estremi frasali del versetto in una struttura chiasmica: «LE SANG coula [...]. LE SANG ET LE LAIT coulèrent» > «Colò IL SANGUE [...]. SANGUE E LATTE colarono»). Le inversioni possono però riguardare anche altri elementi, come avverbi («via scorrete»), aggettivi («mobili campanule»), complementi («E nel caos di ghiacci e di notte del polo fu costruito lo Splendide-Hôtel»), e sintagmi vocativi («scorri sui ponti e sopra i boschi, o Schiuma»²¹³), e, insieme alle diverse occorrenze di uso assoluto dei sostantivi²¹⁴, rispondono al chiaro intento di offrire una «ritrascrizione poetica» dell'opera di Rimbaud: proprio come Bellezza, anche Vivaldi dichiara infatti di aver condotto la sua traduzione servendosi dei «mezzi del poeta», nell'impossibilità di ricorrere a quelli «precisi e severi del filologo»²¹⁵. L'esplicita rinuncia a una traduzione di rigorosa

il parallelismo sintattico che lega, in maniera circolare, la frase di apertura e quella di chiusura del versetto.

²¹³ La posposizione dell'elemento vocativo, qui per altro introdotto da un *o* interiettivo assente nel testo originale, comporta la perdita della figura chiasmica instaurata da Rimbaud tra la prima formula allocutiva (composta dalla sequenza imperativo + vocativo) e la seconda (con ordine inverso, vocativo + imperativo).

²¹⁴ Omissione dell'articolo con funzione assolutizzante si rileva davanti ai sostantivi «Sangue e latte», «Castori», «Caffè al rum», «bimbi in lutto», «messa e prime comunioni», «carovane», «fiori aperti». Si noti inoltre la scelta, in controtendenza rispetto agli altri traduttori coevi, di proporre un corrispettivo italiano per il termine «mazagrans»: pur trattandosi di un traducevole non del tutto convincente, il sintagma proposto da Vivaldi, «caffè al rum», consente però di rafforzare il parallelismo sintattico tra le due proposizioni del versetto tramite l'allitterazione della sillaba iniziale dei loro soggetti (*Castori-Caffè*).

²¹⁵ Vivaldi 1961, 13. I principi seguiti dal poeta nelle sue traduzioni da Rimbaud sono esposti nell'ampia introduzione all'edizione curata per Guanda nel 1961 (che comprende solamente una scelta di versi e di prose), ma possono senz'altro applicarsi anche alle versioni incluse nel volume del 1978, che propone invece un'edizione integrale dei poemi in prosa del poeta francese.

impostazione «filologica e scientifica»²¹⁶ fa inoltre sì che il traduttore non si preoccupi di conservare l'autonomia sintattico-ritmica del primo versetto (che viene infatti inglobato al secondo), né di riprodurre in maniera puntuale tutte le strutture chiasliche e parallelistiche dell'originale: oltre ai casi già segnalati, nel quarto versetto viene per esempio meno la costruzione in chiasmo delle due proposizioni formate da elemento circostanziale + soggetto + verbo, forse proprio a causa della citata predilezione di Vivaldi per l'anteposizione del predicato («Nella grande via sporca s'alzarono I BANCHI e si trassero LE BARCHE verso il mare piazzato lassù»); mentre nell'undicesimo il perfetto parallelismo sintattico tra i due sintagmi che affiancano in sequenza un sostantivo, un participio presente e un complemento di luogo viene mutato in una più movimentata struttura chiasmica, anche con trasformazione delle due forme participiali in due infinitive («gli sciacalli *guaire* NEI DESERTI DI TIMO, – e NEL FRUTTETO *brontolare* le egloghe»). Inoltre, l'organizzazione simmetricamente bipartita della serie di coppie nominali e verbali che affollano il penultimo versetto viene alterata dal ricorso all'iperbato, che colloca l'ultima coppia nominale in posizione incidentale, a separare i due membri della successiva coppia verbale («salite, Acque e tristezze, risvegliate i Diluvi»). Di seguito, il testo della traduzione di Vivaldi:

Appena l'idea del Diluvio si fu calmata, una lepre si fermò nel trifoglio e nelle mobili campanule e disse la sua preghiera all'arcobaleno traverso la tela del ragno.

Oh! le pietre preziose che si nascondevano, – i fiori che già occhieggiavano.

Nella grande via sporca s'alzarono i banchi e si trassero le barche verso il mare piazzato lassù come nelle stampe.

Colò il sangue, da Barbablù – ai mattatoi, – nei circhi, dove il sigillo di Dio illividi le finestre. Sangue e latte colarono.

Castori costruirono. Caffè al rum fumarono nelle osterie.

Nella gran casa tutta vetrata e ancora grondante bimbi in lutto guardarono le immagini meravigliose.

Sbatté una porta, – e sulla piazza del borgo, il bimbo piegò le braccia, compreso dalle banderuole e dai galletti di latta dei campanili di tutto il mondo, sotto il raggiante acquazzone.

La Signora *** sistemò sulle Alpi un pianoforte. Si celebrarono messa e prime comunioni ai centomila altari della cattedrale.

Partirono carovane. E nel caos di ghiacci e di notte del polo fu costruito lo Splendide-Hôtel.

Da allora, la Luna sentì gli sciacalli *guaire* nei deserti di timo, – e nel frutteto brontolare le egloghe in zoccoli. Poi, nella fustaia violetta, scoppiante di bocci, Eucari mi disse ch'era primavera.

Zampilla, stagno, – scorri sui ponti e sopra i boschi, o Schiuma; – organi e drappi neri, – tuono e lampi, – salite e via scorrete; salite, Acque e tristezze, risvegliate i Diluvi.

²¹⁶ Vivaldi 1961, 13 e 23.

Da quando son spariti, – Oh le pietre preziose che s'interrano, fiori aperti! – che noia! e la Regina, la Strega che accende la sua brace nel vaso di terra, non vorrà mai raccontarci ciò che sa e che noi ignoriamo²¹⁷.

Tra le tre versioni è però quella di Gian Piero Bona del 1990 a presentare il numero maggiore di scarti e deviazioni dalla lettera dell'originale, soprattutto sul piano della resa sintattico-ritmica: lo stesso Bona, d'altra parte, rivendica di aver tradotto Rimbaud in qualità di «poeta che rivive il poeta», con intenzioni «'amorose' più che rigorosamente filologiche»²¹⁸, e di aver quindi preferito alla «pedante aderenza che troppo spesso finisce per zoppicare in un ibrido sciattato»²¹⁹, l'infedeltà armonica e formale, a suo giudizio «assolta dalla fedeltà di pensiero analogo»²²⁰. Vediamo allora la sua traduzione di *Après le Déluge* (il cui testo sarà poi in parte corretto in vista della sua ripubblicazione in Adam 1992):

Non appena l'idea del diluvio si fu placata,
Una lepre si fermò nella cedràngola e le tremule campanule e, attraverso la tela del ragno, recitò all'arcobaleno la sua preghiera.
Oh! là le nascoste pietre preziose, – i già occhieggianti fiori.
Nello stradone sporco vennero drizzati i banchi e furon tratte le barche verso il mare, lassù a piani, come nelle stampe.
Il sangue fu versato da Barbablú – nei mattatoi – nei circhi, dove il marchio di Dio illividisce le finestre. Sangue e latte colarono.
I castori edificarono. I «mazagran» fumarono nei caffè.
Nella sempregrondante vasta casa di vetri, i bambini a lutto guardarono le meravigliose figure.
Sbatté una porta, – e sulla piazza del villaggio, il bambino, capì ovunque da banderuole e galli sopra i campanili, girò le braccia, sotto la lucente acquata.
Madame *** sistemò un pianoforte sulle Alpi. Ai centomila altari del duomo si celebrano la messa e le prime comunioni.
Partirono le carovane. E lo Splendid-Hotel fu costruito nel caos dei ghiacci e della notte polare.
D'allora, la luna udì gli sciacalli gementi nei deserti di timo, – e le egloghe in zoccoli grugnire nei frutteti. Poi nel folto violetto, germogliante, Eucaris mi disse ch'era primavera.
– Sgorga, stagno, – schiuma, sul ponte e al di sopra dei boschi rotola; – neri

²¹⁷ Vivaldi 1978, 91-93.

²¹⁸ Bona 1989, 139. Il poeta dichiara infatti di considerare l'attività di traduzione come un «lavoro di identificazione» con l'autore tradotto, oltre che un vero e proprio «atto d'amore» nei suoi confronti.

²¹⁹ Id. 1973, 419. È quanto ammette il poeta in appendice alla sua prima traduzione dell'opera di Rimbaud (circostrita ai soli componimenti in versi, ma poi allargata anche ai poemi in prosa). Nelle stesse pagine, Bona aggiunge inoltre che «là dove vi è 'trasmissione', vi è riuscita; e se la comunicazione poetica induce a un certo tradimento della forma originaria a vantaggio dello spirito dell'autore, restituendogli un ritmo nuovo che suoni equipollente a quello della lingua trasposta, [...] non vi sia rimorso critico».

²²⁰ Bona 1989, 140. A proposito delle traduzioni di Bona, cfr. quanto già detto alle pp. 64-66.

drappi e organi, – lampi e tuono, – gonfiate e rotolate; – Acque e tristezza, gonfiate e i Diluvi rianimate.

Poiché da quando si sono allontanati, – oh! le pietre preziose sono andate sottoterra, e i fiori aperti! – è una noia! e la Regina, la Strega che accende sul vaso di terra la sua brace, non vorrà mai narrarci quello che ignoriamo e che lei sa²²¹.

Considerato quanto dichiarato dallo stesso Bona, non dovrebbe destare particolare stupore il fatto che anche nella sua versione si ritrovino numerosi quegli interventi di variazione dell'ordine delle parole già riscontrati negli altri due poeti-traduttori, volti a conferire una minima intonazione letteraria al testo, quali: l'anticipazione del verbo, per lo più collocato in posizione rilevata di attacco periodale (come in «Sbatté una porta», «Partirono le carovane»), l'anteposizione dell'aggettivo al relativo sostantivo (per esempio in «tremule campanule»; «le nascoste pietre preziose», con elegante disposizione a cornice dei due attributi attorno al nome; «i già occhieggianti fiori»; «nella sempregrondante vasta casa»; «neri drappi»), o dell'elemento circostanziale al predicato («Ai centomila altari del duomo si celebrarono»). In qualche caso inversioni e iperbati possono inoltre comportare una più radicale alterazione del profilo ritmico originale, come avviene per esempio nel secondo versetto, in cui si osserva l'anticipazione del complemento indiretto, spostato all'inizio della frase coordinata e trasformato, attraverso l'aggiunta di due virgole, in un elemento incidentale che provoca una lieve increspatura ritmica («e, *attraverso la tela del ragno*, recitò all'arcobaleno la sua preghiera»); o nel penultimo versetto, il cui andamento simmetricamente bipartito viene reso più mosso prima dall'allontanamento in iperbato del secondo vocativo dalla corrispondente forma imperativa («*schiuma*, sul ponte e al di sopra dei boschi *rotola*»), e poi dall'anastrofe dell'oggetto retto dall'ultima coppia verbale («gonfiate e *i Diluvi rianimate*»).

Altrettanto numerosi i casi di 'infedeltà' sintattica: nel terzo versetto le due brevi proposizioni relative, dalla costruzione parallela e simmetricamente affiancate ai due sostantivi che fanno loro da antecedenti, sono infatti tradotte in maniera differente, la prima nella forma di un participio passato, per altro preceduto da un avverbio locativo assente nell'originale, e la seconda di un participio presente («là le *nascoste* pietre preziose, – i già *occhieggianti* fiori»²²²); così come nell'undicesimo la differente trasposizione dei due participi presenti (il primo correttamente reso con un participio presente, il secondo con un infinito) fa venir meno il perfetto parallelismo sintattico instaurato da Rimbaud

²²¹ Bona 1990, 311 (poi riedito, con le varianti di cui si dirà, in Adam 1992, 377-79).

²²² Nella riedizione della versione, il traduttore corregge il primo participio, ripristinando la frase relativa dell'originale, ed eliminando anche la forma avverbiale («le pietre preziose *che stavano nascoste*»).

tra le due proposizioni («gli sciacalli *gementi* nei deserti di timo, – e le egloghe in zoccoli *grugnire* nei frutteti»). Forzature più marcate, che vengono non a caso eliminate nella successiva riedizione della versione, possono considerarsi il sovvertimento della costruzione attiva «Le sang coula, chez Barbe-Bleue», che viene qui voltata al passivo («Il sangue fu versato da Barbablù»²²³), e la resa dell'aggettivo participiale «ruisselante» e dell'avverbio «encore» che lo precede con l'improbabile neoformazione «sempregroundante»²²⁴. Piuttosto scarsa si rivela infine anche la preoccupazione del traduttore per la restituzione fedele delle maiuscole dell'originale, molte delle quali vengono infatti tralasciate e poi reintegrate solo nella successiva edizione (è il caso della prima occorrenza del sostantivo «diluvio», di «luna» e «schiuma»), così come per l'esatta riproduzione della natura morfologica delle voci tradotte, spesso mutate nel numero (è quanto avviene alle forme plurali «sainfoins» e «tristesses», rese rispettivamente con i singolari «cendrangola» e «tristezza», o viceversa al singolare «verger», tradotto con il plurale «frutteti»²²⁵): il dato tuttavia non stupisce, se si pensa alla replica scanzonata di Bona alle critiche mossegli per le «inesattezze morfologiche» della traduzione, da lui giudicate secondarie rispetto all'obiettivo primario di conservare il «senso poetico originale»²²⁶.

Una soluzione di compromesso tra le più libere riscritture poetiche di Bellezza, Vivaldi e Bona, e le traduzioni quasi di servizio, più strettamente aderenti alla lettera dell'originale, proposte nella maggior parte delle moderne edizioni integrali dell'opera di Rimbaud, è infine tentata, in tempi più recenti, da poeti-traduttori quali Gabriele-Aldo Bertozzi, Alessandro Quattrone e Cosimo Ortosta, che cercano di realizzare delle versioni d'autore delle *Illuminations*, senza però tradirne l'originaria fisionomia sintattico-ritmica: resta da vedere se le nuove generazioni di traduttori (e in particolare i poeti-traduttori) raccoglieranno il loro esempio, o se la versione d'autore debba ormai considerarsi una pratica definitivamente tramontata a favore di una modalità di traduzione più scientifica e 'filologica' che non poetica e letteraria.

²²³ La proposizione, forse anche a causa dall'ambiguità determinata dall'uso del passivo, che potrebbe far interpretare «da Barbablù» non come un complemento di luogo, ma come un complemento d'agente, viene poi corretta in «Scorse il sangue, da Barbablù» (con anteposizione letteraria del predicato).

²²⁴ Poi sostituita dalla traduzione più letterale «ancora gocciolante».

²²⁵ Corretto in «frutteto» nella riedizione della versione inclusa in Adam 1992, 377.

²²⁶ Bona 1989, 143, in cui si legge: «Quando tradussi l'opera di Rimbaud, alcuni 'moralisti negativi' mi fecero notare alcune inesattezze morfologiche; scherzosamente risposi che 'avevo fatto sbagliare apposta l'originale', volevo essere più rimbaudiano di Rimbaud. Si capisce: il peccato lessicale è più grave, mortale è quello di tono, ma quello a cui si perdona, perché contro lo spirito, è il peccato di poesia. Infatti una traduzione imperfetta, se solo conserva il senso poetico originale, può considerarsi giusta».

Bibliografia

Edizioni francesi dell'opera di Rimbaud

- Adam 1972 = Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard.
- Berrichon 1912 = Arthur Rimbaud, *Œuvres: vers et proses, poèmes retrouvés*, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions mises en ordre et annotées par Paterné B.; préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France.
- Bernard 1960 = Arthur Rimbaud, *Œuvres*. Texte établi et annoté par Suzanne B., Paris, Garnier.
- Guyaux 1985 = Arthur Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par André G., Neuchatel, Éditions de la Baconnière.
- Guyaux 2009 = Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André G., avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard.
- Lacoste 1939 = Arthur Rimbaud, *Poésies*. Édition critique, introduction et notes par Henry de Bouillane de L., Paris, Mercure de France.
- Lacoste 1941 = Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*. Édition critique, introduction et notes par Henry de Bouillane de L., Paris, Mercure de France.
- Lacoste 1949 = Arthur Rimbaud, *Illuminations*. Édition critique avec introduction et notes par Henry de Bouillane de L., Paris, Mercure de France.
- Mouquet, Renéville 1946 = Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Rolland de R. et Jules M., Paris, Gallimard.

Edizioni e traduzioni italiane dell'opera di Rimbaud

- Adam 1992 = Arthur Rimbaud, *Opere complete*, a cura di Antoine A., introduzione, revisione e aggiornamento di Mario Richter, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1992.

- Aneschi, Porzio 1945 = *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano A. e Domenico P., Milano, Il Balcone.
- Arrighi 2014 = Arthur Rimbaud, *Poesie*. Introduzione e traduzione di Bruno A., Padova, Cleup.
- Baldi, Pellegrini, Zamboni 1953 = *Antologia delle letterature straniere*, a cura di Sergio B., Carlo P., Giuseppe Z., Messina-Firenze, D'Anna.
- Bandini 1992 = Franco Murer, *Mémoire di Arthur Rimbaud*, testo critico e traduzione di Fernando B., Stamperia d'Arte Busato, Vicenza.
- Bandini 2007 = Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, traduzione di Fernando B., prefazione di Mario Richter, Vicenza, Errepidueveneto.
- Bandini 2018 = Fernando B., *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco. Introduzione di Gian Luigi Beccaria, con un saggio biografico di Lorenzo Renzi, Milano, Mondadori.
- Belleli 1952 = Maria Luisa B., *Rimbaud senza cifrario*, «Il Presente», I, 2, pp. 56-57.
- Bellezza 1977 = Arthur Rimbaud, *Poesie*, traduzione di Dario B., Milano, Garzanti.
- Bellezza 1989 = Arthur Rimbaud, *Opere in versi e in prosa*. Introduzione e note di Marziano Guglielminetti, traduzione e premessa di Dario B., Milano, Garzanti.
- Bemporad 1948 = Giovanna B., *Esercizi. Poesie e Traduzioni*, con un ritratto di Virgilio Guidi, Venezia, Urbani & Pettenello.
- Bertozzi 1979 = *Poesie di sogno e d'amore*. Traduzioni di Gabriele-Aldo B., Roma, Lucarini.
- Bertozzi 1994 = Arthur Rimbaud, *Illuminazioni*, cura e versione di Gabriele-Aldo B., Roma, Newton.
- Bertozzi 1995 = Arthur Rimbaud, *Una Stagione all'inferno*, cura e versione di Gabriele-Aldo B., Roma, Newton.
- Betocchi 1952 = *Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di Carlo B., Firenze, Vallecchi.
- Bivort 2019 = Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Olivier B., traduzione di Ornella Tajani, Venezia, Marsilio.
- Bo, Landolfi, Traverso 1946 = Carlo B., Tommaso L., Leone T., *Antologia di scrittori stranieri ad uso dei Licei*, Firenze, Marzocco.
- Bona 1973 = Arthur Rimbaud, *Poesie*, introduzione e traduzione di Gian Piero B., Torino, Einaudi.
- Bona 1990 = Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Gian Piero B., Torino, Einaudi.
- Buffoni 2008 = Franco B., *Pensiero del mattino*, «Testo a fronte», XIX, 39, p. 281.
- Buffoni 2012 = Franco B., *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni*, Milano, Marcos y Marcos.
- Cinti 1923 = Arthur Rimbaud, *I deserti dell'amore; Le Illuminazioni; Una stagione*

- nell'inferno*, traduzione di Decio C., Milano, Modernissima.
- Cinti, Varini 1950 = Arthur Rimbaud, *I deserti dell'amore; Le Illuminazioni; Una Stagione all'inferno*, traduzione di Decio C. e Sergio V., Milano, Dall'Oglio.
- Consonni, Mazza 1950 = *Poesia e prosa dal secolo XIII ai giorni nostri*, a cura di Domenico C., Luigi Paolo M., Torino, Società Editrice Internazionale.
- Dal Fabbro 1940 = Arthur Rimbaud, *Riassunto di Poeti di sette anni*, traduzione di Beniamino D. F., «Il Tesoretto».
- Dal Fabbro 1943 = Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, traduzione di Beniamino D. F., «La Ruota», IV, 6, pp. 174-77.
- Dal Fabbro 1944 = Beniamino D. F., *La sera armoniosa e altre poesie tradotte*, Milano, Rosa e Ballo (II ed. 1966).
- D'Elia 1992 = Gianni D'E., *Canzone della torre più alta*, «Testo a fronte», VI, p. 143.
- De Michelis 1951 = Eurialo D. M., *Imitazioni*, Faenza, F.lli Lega.
- De Michelis 1955 = Eurialo D. M., *Nel centenario della nascita di Arthur Rimbaud (1854-1954). Le cercatrici di pidocchi*, «La Fiera Letteraria», X, 1, p. 5.
- De Nardis 1959 = Luigi D. N., *Piccola antologia della poesia francese moderna*, «Marsia», III, 3-6 (maggio-dicembre), pp. 155-56.
- Di Pilla 1981-82 = Francesco D. P., *Traduzioni da Rimbaud*, «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Perugia», XIX, pp. 9-37.
- Errante 1948 = Vincenzo E., *Battello ebbro*, «Ausonia», III, 25, pp. 25-27.
- Errante 1953 = *Parnassiani e simbolisti francesi*, liriche scelte e tradotte da Vincenzo E., Firenze, Sansoni.
- Errante, Mariano 1949 = *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di Vincenzo E., Emilio M., Firenze, Sansoni.
- Ferrari 1919 = Arthur Rimbaud, *Poemi in prosa: I deserti dell'amore; Le illuminazioni; Una stagione all'inferno*, traduzione di Oreste F., Milano, Sonzogno.
- Fortini 1946 = Franco F., *Buona ispirazione del mattino di Arthur Rimbaud*, «Il Politecnico», II, 21, p. 3.
- Fortini 1950 = Franco F., *Traduzione da Rimbaud. L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, «Delta», 3-4, pp. 22-25.
- Fortini 1978 = Franco F., *Da Mémoire di Rimbaud in memoria di Diego Valeri*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*. Atti del VI convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, giugno 1977), Padova, Antenore, 1978, p. 22.
- Fortini 1982 = Franco F., *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi.
- Fusero 1955 = Clemente F., *I poeti maledetti. Verlaine, Corbière, Rimbaud, Mallarmé*, Milano, Dall'Oglio.

- Gasparini, Amoretti, Izzo 1949 = *Scrittori stranieri. Scelta, versioni e commenti*, a cura di Evel G., Giovanni Vittorio A., Carlo I., Milano-Messina, Principato.
- Grange Fiori 1975 = Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Diana G. F., introduzione di Yves Bonnefoy, Milano, Mondadori.
- Grange Fiori 1988 = Paul Verlaine, *I poeti maledetti*, con testo a fronte, a cura di Diana G. F., Parma, Guanda.
- Jacobbi 1967 = *Rimbaud*, a cura di Ruggero J., Milano, Nuova Accademia.
- Lamanna 2001 = Arthur Rimbaud, *Poesie e prose*, a cura di Paola Ricciulli, traduzione di Bianca L., Roma, Salerno.
- Larocchi 1990 = Arthur Rimbaud, *Ultimi versi e carteggio con Paul Verlaine*, a cura di Marica L., Milano, Mondadori.
- Larocchi 1992 = Arthur Rimbaud, *Primi versi seguiti da lettere, prose e versi di scuola*, a cura di Marica L., Milano, Mondadori.
- Latino 1980 = Arthur Rimbaud, *Le Illuminazioni*, versione e appunti di Franco L., Roma, Edizioni di Presenza.
- Lori 1945 = Arthur Rimbaud, *Poesie; Una stagione all'inferno*. Traduzione di V. Lori, con una nota di P. Berrichon, due ritratti e due disegni originali di E. Vannuccini, Milano, Editoriale Italiana.
- Luzi 1959 = Mario L., *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti.
- Luzi 1980 = Mario L., *Francamente (versi dal francese)*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi.
- Luzi 1983 = Mario L., *La cordigliera della Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi.
- Margoni 1964 = Arthur Rimbaud, *Opere*, a cura di Ivos M., Milano, Feltrinelli.
- Margoni, Colletta 1981 = Arthur Rimbaud, *Illuminazioni*, introduzione, traduzione e note di Ivos M. e Cesare C., commento di Cesare C., Milano, Rizzoli.
- Margoni, Colletta 1984 = Arthur Rimbaud, *Una stagione in inferno*, prefazione di Giuliano Gramigna, traduzione di Ivos M., commento di Cesare C., Milano, Rizzoli.
- Matucci 1952 = Arthur Rimbaud, *Illuminations*. Versione, con testo a fronte, introduzione e note a cura di Mario M., Firenze, Sansoni.
- Matucci 1955 = Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*. Versione con testo a fronte, introduzione e note a cura di Mario M., Firenze, Sansoni.
- Mazza 1972 = Arthur Rimbaud, *Poesie*, introduzione di Gianni Nicoletti, cura e traduzione di Laura M., Roma, Newton.
- Mazza 1989 = Arthur Rimbaud, *Tutte le poesie*, introduzione di Gianni Nicoletti, cura e traduzione di Laura M., Roma, Newton.
- Munaro 2004 = *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, a cura di Marco M., Rovigo, Il Ponte del

- Sale.
- Muner 1935 = Mario M., *Versioni da Arthur Rimbaud*, in *Liriche moderne francesi nelle traduzioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della XIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Milano, Mondadori, pp. 163-84.
- Nemi 1951 = Arthur Rimbaud, *Una stagione all'inferno e lettere*, col testo francese a fronte, traduzione di Orsola N., Milano, Longanesi.
- Nicoletti 1954a = *Poeti maledetti dell'Ottocento francese (Villiers de l'Isle-Adam, Tristan Corbière, Lautréamont, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé)*, a cura di Gianni N., Torino, UTET.
- Nicoletti 1956 = Gianni N., *L'uomo, la vita e Dio. La letteratura della ricerca (1850-1950)*, Roma, Casini.
- Ortesta 1986a = Arthur Rimbaud, *Illuminazioni*. Traduzione e note di Cosimo O., con uno scritto di René Char, Milano, SE.
- Ortesta 1986b = Arthur Rimbaud, *Poesie*, introduzione e commento di Marcel A. Ruff, traduzione di Cosimo O., Parma, Guanda.
- Ortesta 1996 = Arthur Rimbaud, *Una stagione all'inferno*. Traduzione di Cosimo O., con uno scritto di Michel Butor, Milano, SE.
- Pagano, Parronchi 1954 = Arthur Rimbaud, *Il Battello ebbro*. Versioni di Vittorio P. e Alessandro P., «L'Albero», VII, 19-22, pp. 20-28.
- Pagano 1957 = *Antologia dei poeti maledetti*. Versioni metriche di Vittorio P., Lucugnano, Edizioni dell'Albero.
- Palatroni 1938a = Romano P., *Le vocali*, «Meridiano di Roma», XVI, 21 agosto, p. 9.
- Palatroni 1938b = Romano P., *Zingaresca*, «Meridiano di Roma», XVI, 25 settembre, p. 9.
- Palatroni 1939 = Romano P., *Le cercatrici di pidocchi*, «Meridiano di Roma», XVII, 15 ottobre, p. 9.
- Parronchi 1949 = Arthur Rimbaud, *Una stagione all'Inferno*, a cura di Alessandro P., Firenze, Fussi.
- Parronchi 1954 = Alessandro P., *Arthur Rimbaud. Sette poesie*, «L'Approdo», III, 2, pp. 32-35.
- Parronchi 1989 = Alessandro P., *Quaderno francese. Poesie tradotte con alcuni commenti*, Firenze, Vallecchi.
- Perroud 1952 = Robert P., *Essai de traduction en italien du «Bateau ivre» de Rimbaud*, «Les langues néolatines», 47, 123, pp. 28-30.
- Petralia 1956 = *Pages de français moderne*, a cura di Franco P., Roma, Signorelli.
- Praz, Lo Gatto 1946 = Mario P., Ettore L. G., *Antologia delle letterature straniere*, Firenze, Sansoni.
- Quattrone 1996 = Arthur Rimbaud, *Illuminazioni. Una stagione all'inferno*,

- traduzione e presentazione di Alessandro Q., Bussolengo, Demetra.
- Quattrone 1997 = Arthur Rimbaud, *Il battello ebbro e altri versi*, traduzione e presentazione di Alessandro Q., Colognola ai Colli, Demetra.
- Quattrone 2016 = A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno; Poesie; Illuminazioni*. Introduzione e traduzione di Alessandro Q., Firenze-Milano, Giunti-Demetra.
- Roccatagliata Ceccardi 1895 = Ceccardo R. C., *Il libro dei frammenti – Versi*, Milano, Aliprandi.
- Rondoni 1995 = Arthur Rimbaud, *Una Stagione all'inferno; con un'appendice di poesie scelte*, traduzione e cura di Davide R., Rimini, Guaraldi.
- Rondoni 2012 = Arthur Rimbaud, *Una Stagione all'inferno*. Prefazione e traduzione di Davide R., Milano, Rizzoli.
- Sabatini 1946 = Arthur Rimbaud, *Premiers vers*, avec traduction italienne en vers de Claudio S., Roma, Chicca.
- Scheiwiller 1954 = *Omaggio a Rimbaud di poeti italiani viventi*, a cura di Vanni S., Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- Scott 1958 = Simone S., *Le irripetibili esperienze di Rimbaud ladro di fuoco*, «Il Giornale del Mattino», 19 ottobre, p. 15.
- Soffici 1911 = Ardengo S., *Arthur Rimbaud*, Firenze, La Rinascita del Libro.
- Soffici 1959 = Ardengo S., *Arthur Rimbaud*, in Id., *Opere*, I, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Firenze, Vallecchi, pp. 61-195.
- Soffici 2002 = Ardengo S., *Arthur Rimbaud*, a cura di François Livi, Firenze, Vallecchi.
- Spiritini 1929 = *Poeti di Francia (1400-1900)*, II serie, a cura di Massimo S., Lanciano, Carabba.
- Spiritini 1934 = *Poeti stranieri: lirici tedeschi, francesi, inglesi e americani, canti popolari*, calchi e ricami di Massimo S., Lanciano, Carabba.
- Spiritini 1939 = *Poeti del mondo*, a cura di Massimo S., Milano, Garzanti, 1939.
- Spiritini 1947 = *Autori stranieri*, a cura di Massimo S., Verona, Libreria Dante.
- Tassoni 1946 = Mario T., *Testa di fauno*, «La Cittadella», I, 3, p. 3.
- Tenconi 1947 = Arthur Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, traduzione di Luigi Galeazzo T., Sesto San Giovanni, Barion.
- Tenconi 1950 = Arthur Rimbaud, *Una stagione in inferno*, traduzione di Luigi Galeazzo T., Sesto San Giovanni, Azienda Libreria Ambrosiana.
- Valeri 1954 = Diego V., *Il Simbolismo francese: da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana.
- Valeri 1960 = Diego V., *Lirici francesi*, Milano, Mondadori (II ed. 1964).
- Valeri 1974 = Diego V., *Traduzioni di Diego Valeri*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria*, 3. Atti del secondo Convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, A cura dell'amministrazione comunale, pp. 73-81.

- Vian, Mambretti, Bussolaro, Locatelli 1950 = *Iperione. Antologia di scrittori italiani e stranieri*, a cura di Cesco V., L. M., Nico B., Orazio L., Milano, La Prora.
- Viazzi 1976 = *Poeti simbolisti francesi*, a cura di Glauco V., Torino, Einaudi.
- Viezzoli 1932 = Ermanno V., *Versioni*, Trieste, Treves-Treccani-Tumminelli.
- Vivaldi 1961 = Arthur Rimbaud, *Poesie; Illuminazioni; Una stagione all'inferno*. Introduzione e traduzione di Cesare V., Parma, Guanda.
- Vivaldi 1978 = Arthur Rimbaud, *Poemi in prosa*, a cura di Cesare V., Parma, Guanda.
- Zazo 1961 = Arthur Rimbaud, *Le Illuminazioni; Una stagione all'inferno*, traduzione di Anna Luisa Z., Milano, Rizzoli.

Grammatiche, dizionari e altri strumenti

- DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.
- FanfaniUso = *Vocabolario dell'uso toscano*, compilato da Pietro Fanfani, Firenze, Barbera, 1863 [ristampa anastatica Firenze, Le Lettere, 1976].
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, poi diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999, 6 voll.
- Rohlf s = Gerhard Rohlf s, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1969 (edizione originale: *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten. Syntax und Wortbildung*, Bern, Francke, 1954).
- Serianni 1989 = Luca S., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di Alberto Castelvechi, Torino, UTET.
- Serianni 2009 = Luca S., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci.
- TB = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1861-1879, 4 voll. in 8 tomi (in rete all'indirizzo: www.tommaseobellini.it).
- TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.
- Vocabolario Treccani* = *Il vocabolario Treccani. Il Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2017.

Studi

- Afrifo 2017 = Andrea A., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma,

Carocci.

- Agosti 1987 = Stefano A., *Tecniche della trasposizione in D'Annunzio. Il caso Rimbaud*, in Matucci 1987, pp. 231-39.
- Agosti 1993a = Stefano A. et al., *Rimbaud: strategie verbali e forme della visione*, Pisa, ETS, Geneve, Slatkine.
- Agosti 1993b = Stefano A., *Da idioma a idioma. Per una «grammatica della visione» in Rimbaud*, in Agosti 1993a, pp. 7-23.
- Albanese, Nasi 2015 = *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, a cura di Angela A. e Franco N., Ravenna, Longo Editore.
- Anceschi 2004 [1960] = Luciano A., *Del tradurre*, «Il Verri», 4, ora in Dolfi 2004a, pp. 637-39.
- Baldacci 1998 = Luigi B., *Parronchi poeta*, in Bigazzi, Falaschi 1998, pp. 15-31.
- Bandini 1993 = Fernando B., *La voglia di tradurre alla lettera*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, pp. 1-7 [poi in *Corrispondenze. Album di traduzioni poetiche*. Fernando Bandini, Giorgio Faggini e Paolo Lanaro, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 17-29].
- Bandini 2004 = Fernando B., *Nota*, in Munaro 2004, pp. 110-12.
- Bem 1998 = Jeanne B., *Le Rimbaud du poète tchèque Nezval*, in Klinkert, Wetzel 1998, pp. 107-22.
- Benzoni 2018 = Pietro B., *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Firenze, Cesati.
- Bernard 1959 = Suzanne B., *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.
- Bertozzi 1976 = Gabriele-Aldo B., *Rimbaud attraverso i movimenti d'avanguardia*, Roma, Luciano Lucarini Editore.
- Bertozzi 1988 = Gabriele-Aldo B., «Je réservais la traduction», in Sacchi 1988, pp. 57-61.
- Bertozzi 2007 = Gabriele-Aldo B., *Rimbaud: projets et réalisations*, «Bérénice», 36/37, pp. 94-99.
- Bigazzi, Falaschi 1998 = *Per Alessandro Parronchi*. Atti della giornata di studio, Firenze, 10 febbraio 1995, a cura di Isabella B. e Giovanni F., Roma, Bulzoni.
- Bigongiari 1987 = Piero B., *Rimbaud tra la voce e il silenzio*, in Matucci 1987, pp. 241-51.
- Bivort 1987 = Olivier B., *L'analyse des catégories verbales et le projet de voyance dans «Adieu» d'«Une saison en enfer»*, in Matucci 1987, pp. 199-208.
- Bivort 1988 = Olivier B., *Pour une lecture «textuelle» des Illuminations*, in Sacchi 1988, pp. 39-49.
- Bivort 1991 = Olivier B., *Le tiret dans les «Illuminations»*, «Parade Sauvage», 8, pp. 2-8.
- Bivort 1998 = Olivier B., *Métalangage et contraintes herméneutiques: du sens tu*

- au sens guidé*, in Klinkert, Wetzel 1998, pp. 25-35.
- Bivort, Guyaux, Matucci 2002 = Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, textes recueillis par Olivier B., André G. et Mario M., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Bona 1989 = Gian Piero B., *Interpres et amans (o la condizione del tradurre)*, in Buffoni 1989, pp. 139-43.
- Bonea 1985-86 = Ennio B., *La seconda stagione di Pagano: il traduttore*, in *Per Vittorio Pagano*, numero speciale del «Pensionante de' Saraceni», II, 1, pp. 15-29.
- Bozzola 2006 = Sergio B., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.
- Brambilla 1997 = Cristina B., *Attilio Barion: l'impegno nella divulgazione delle edizioni popolari*, in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, pp. 18-27.
- Brugnolo 1996 = Furio B., *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, «Anticomoderno», 2, pp. 257-84, ora in Id., *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma, Carocci, 2016, pp. 109-41.
- Brunel 1986 = Pierre B., *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris, Champion.
- Brunel 1988 = Pierre B., *Le centenaire des Illuminations*, in Sacchi 1988, pp. 1-10.
- Buffoni 1989 = *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco B., Milano, Guerini.
- Buffoni 2004a = *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco B., Milano, Marcos y Marcos.
- Buffoni 2004b = *La traduzione del testo poetico*, in Id. 2004a, pp. 11-30.
- Buffoni 2004c = Franco B., *Leopardi in lingua inglese come paradigma della simbolicità del compito di un poeta traduttore*, in Id. 2004a, pp. 342-51 [prima in Id. 1989, pp. 107-13].
- Caristia 2019 = Stefania C., *La poesia francese nel «Politecnico»*, «L'Ulisse», 22, pp. 331-48.
- Carofiglio 2000 = *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi De Nardis*, a cura di Vito C., Napoli, Bibliopolis.
- Cercignani, Mariano 1993 = *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, a cura di Fausto C. e Emilio M., Milano, Cisalpino.
- Cigada 2010 = Sergio C., *Rimbaud dalla «Lettre du Voyant» a «Le bateau ivre»*, in *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*. Atti del Convegno Università Cattolica di Milano, 25-26-27 settembre 2003, a cura di Sergio Cigada e Marisa Verna, Milano, V&P, pp. 88-128.
- Cornulier 1990 = Benoît de C., *Sur la métrique des «premiers» vers de Rimbaud*, in *Rimbaud 'à la loupe'. Hommage à C.A. Hackett*. Actes du 2nd colloque de «Parade sauvage», Cambridge, 10-12 septembre 1987, Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, pp. 4-15.

- Croce 1918 = Benedetto C., *Entusiasmi di prima della guerra: A. Rimbaud*, «La Critica», XVI, IV, pp. 253-56.
- Décaudin 1987 = Michel D., *Des «vers nouveaux» aux «Illuminations». Une aventure de l'écriture*, in Matucci 1987, pp. 7-12.
- De Michelis 1961 = Eurialo D. M., *Delle traduzioni da poesia e in ispecie dai simbolisti francesi*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, pp. 325-332.
- De Nardis 1993 = Luigi D. N., *I poeti "ermetici" traduttori dei simbolisti francesi*, in Matucci 1993, pp. 305-18.
- Denis 1968 = Yves D., *Glose d'un texte de Rimbaud: Après le Déluge*, «Les Temps modernes», 260, pp. 1261-76.
- Dolfi 2004a = *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna D., Roma, Bulzoni.
- Dolfi 2004b = Anna D., *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in Dolfi 2004a, pp. 13-30.
- Erba 1971 = Luciano E., *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, in Id., *Huysmans e la liturgia e alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica, pp. 89-114.
- Esposito 2004a = *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, a cura di Edoardo E., Lecce, Pensa Editore.
- Esposito 2004b = Edoardo E., *L'Europa delle riviste*, in Esposito 2004a, pp. 23-35.
- Étiemble 1952-54 = René É., *Le Mythe de Rimbaud*, 2 voll., Paris, Gallimard.
- Fanfani 1998 = Massimo F., *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in Bigazzi, Falaschi 1998, pp. 61-101.
- Fantappiè 2020 = Irene F., *Contro il «linguaggio disordinato dei retori». Marcature sintattico-metriche e storico-critiche in Fortini traduttore*, in Grendene, Morbiato, Magro 2020, pp. 27-45.
- Fongaro 1957 = Antoine F., *Bibliographie de Verlaine en Italie*, Florence, Institut français de Florence.
- Fongaro 1985 = Antoine F., *Sur Rimbaud. Lire Illuminations*, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail.
- Fongaro 1988 = Antoine F., *Femmes – fleurs – marbre – mer*, in Sacchi 1988, pp. 51-56.
- Fongaro 2004 = Antoine F., *De la lettre à l'esprit. Pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion.
- Fortini 1955 = Franco F., *Il Rilke di Giaime Pintor*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, tradotte da Giaime Pintor, prefazione di F. Fortini, Torino, Einaudi [stampata 2003], pp. 5-9.
- Fortini 1972 = Franco F., *Traduzione e rifacimento*, «Problemi», 33, luglio-settembre, pp. 125-31, ora in Fortini 1987a, pp. 359-79.

- Fortini 1973 = Franco F., *Cinque paragrafi sul tradurre*, Premio «Città di Monselice», 2, pp. 60-65, ora in Fortini 1987a, pp. 380-86.
- Fortini 1977 = Franco F., *I traduttori*, in *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 105-106.
- Fortini 1981 = Franco F., «Il musicante di Saint-Merry», in Fortini 1987b, pp. 164-69.
- Fortini 1987a = Franco F., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti.
- Fortini 1987b = Franco F., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti.
- Fortini 1988 = Franco F., «*Jouet de cet oeil d'eau morte*» di Rimbaud, in *Premio città di Monselice la traduzione letteraria e scientifica*, 18-19-20, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Presso l'amministrazione comunale, 1993, pp. 201-206.
- Fortini 2009 = Franco F., *Realtà e paradosso della traduzione poetica*. Seminario sulla teoria e pratica del tradurre (Istituto di Studi Filosofici, Napoli, 1988-89), a cura di Erminia Passannanti, No Profit E-book.
- Fortini 2011 = Franco F., *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini, Macerata, Quodlibet.
- Galaverni 2007 = Roberto G., *Diego Valeri e la poesia del Novecento*, in *Diego Valeri e il Novecento*. Atti del Convegno di studi nel 30° anniversario della morte del poeta (Piove di Sacco, 25-26 novembre 2006), a cura di Gloria Manghetti, Padova, Esedra, pp. 15-43.
- Galavotti, Giovine, Morbiato 2021 = *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, a cura di Jacopo G., Sara G., Giacomo M., Padova, Padova University Press.
- Galavotti, Morbiato 2021 = Jacopo Galavotti, Giacomo Morbiato, *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortosta poeta e traduttore*, Padova, Padova University Press.
- Gengoux 1950 = Jacques G., *La Pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet.
- Gialloreto 2004 = Andrea G., *Visioni della poesia francese nell'Italia «entre-deux-guerres»*, in Dolfi 2004a, pp. 97-129.
- Giansante 2007 = Gabriella G., *L'eredità di Rimbaud*, «Bérénice», 36/37, pp. 84-93.
- Giovine 2018 = Sara G., *Le traduzioni di Rimbaud in Italia*, «Incontri», XXXIII, 2, pp. 65-77.
- Giovine 2021 = Sara G., «*Une chimère vitale et essentielle*». *Tradurre Verlaine in Italia*, in Galavotti, Giovine, Morbiato 2021, pp. 29-50.
- Giusti 2002 = Simone G., *Visioni di Francia all'ombra dell'«Albero»*, in *Girolamo Comi*. Atti del Convegno internazionale, Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001, a cura di Patrizia Guida, Lecce, Milella, pp. 203-29.

- Grata 2016 = Giulia G., *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, ETS, 2016.
- Grendene, Morbiato, Magro 2020 = *Fortini '17*, a cura di Filippo G., Giacomo M., Fabio M., Macerata, Quodlibet.
- Guglielminetti 1989 = Marziano G., *Rimbaud in Italia*, in *Bellezza* 1989, pp. XXXIV-XXXVII.
- Guyaux 1985 = André G., *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière.
- Guyaux 1988 = André G., *Antique, à la rencontre des symbolistes et des décadents*, in Sacchi 1988, pp. 87-97.
- Guyaux, Sacchi 1998 = André G., Sergio S., *Dialogue sur Parade*, in Klinkert, Wetzel 1998, pp. 37-60.
- Henry 1993 = Albert H., *Lecture (partielle) de Après le Déluge*, in Agosti 1993a, pp. 65-77.
- Kanceff 1993 = Emanuele K., *La poesia francese tradotta da Vincenzo Errante*, in Cercignani, Mariano 1993, pp. 33-43.
- Klinkert, Wetzel 1998 = *Traduction = interprétation, interprétation = traduction: l'exemple Rimbaud*. Actes du Colloque international organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de Ratisbonne (21-23 septembre 1995). Textes recueillies par Thomas K. et Hermann H. W., Paris, Champion.
- Laurent 1988 = Emmanuelle L., *"Que les oiseaux et les sources sont loin!" ou la "Fin de l'Idylle" dans les Derniers vers*, in Sacchi 1988, pp. 75-86.
- Livi 2002 = François L., *Introduzione: Come in un'estasi solare*, in Soffici 2002, pp. 5-28.
- Luzi 1974 = Mario L., *Circostanze di traduzione: il teatro*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria*, 3. Atti del secondo Convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, A cura dell'amministrazione comunale, pp. 61-62.
- Luzi 1989 = Mario L., *Riflessioni sulla traduzione*, in Buffoni 1989, pp. 145-49.
- Luzi 1992 = Mario L., *Nel cuore dell'orfanità*, in Adam 1992, pp. IX-XXX.
- Luzzi 2011 = Giorgio L., *Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti*, in Zucco 2011a, pp. 145-54.
- Macrì 1989 = Oreste M., *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in Buffoni 1989, pp. 243-56.
- Macrì 1995 = Oreste M., *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati.
- Manghetti 2007 = *Diego Valeri e il Novecento*. Atti del Convegno di studi nel 30° anniversario della morte del poeta (Piove di Sacco, 25-26 novembre 2006), a cura di Gloria M., Padova, Esedra.
- Mangoni 2004 = Luisa M., *«Il decennio delle traduzioni»*, in Esposito 2004a, pp.

- 11-21.
- Manigrasso 2013 = Leonardo M., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press.
- Marchese 2013 = Lorenzo M., *Franco Buffoni*, «L'Ulisse», XVI, pp. 41-53.
- Margoni 1993 = Ivos M., *Il Rimbaud di Mario Matucci*, in Matucci 1993, pp. 11-23.
- Matucci 1954 = Mario M., *Il maggio 1872 nella poesia di Rimbaud*, «Rivista di letterature moderne», V, 1-2, pp. 26-32.
- Matucci 1970 = Mario M., *Riflessioni sui Derniers Vers di Rimbaud*, «Quaderni francesi», I, pp. 601-607.
- Matucci 1986 = Mario M., *Les deux visages de Rimbaud*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière.
- Matucci 1987 = *Arthur Rimbaud: poesia e avventura*. Atti del Colloquio Internazionale (Grosseto, 11-14 settembre 1985), a cura di Mario M., Pisa, Pacini.
- Matucci 1988 = Mario M., *Lo strano Evangelo di Rimbaud*, in Sacchi 1988, pp. 33-38.
- Matucci 1989 = Mario M., *Pour une traduction de Barbare*, «Parade Sauvage», 6, pp. 129-32.
- Matucci 1993 = *Studi in onore di Mario Matucci*, disegni di Silvio Loffredo, Pisa, Pacini.
- Matucci 1993b = Mario M., *L'ultimo Rimbaud*, in Agosti 1993, pp. 79-87.
- Matucci 1998 = Mario M., *De la lecture à la traduction de Rimbaud*, in Klinkert, Wetzel 1998, pp. 69-75.
- Mengaldo 1974 = Pier Vincenzo M., *Introduzione*, in Franco Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, pp. 11-24 [poi col titolo *Per la poesia di Fortini*, in Mengaldo 1975, pp. 387-401].
- Mengaldo 1975 = Pier Vincenzo M., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli.
- Mengaldo 1975a = Pier Vincenzo M., *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in Id. 1975, pp. 125-51.
- Mengaldo 1975b = Pier Vincenzo M., *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Id. 1975, pp. 190-216.
- Mengaldo 1978 = Pier Vincenzo M., *Introduzione*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, pp. XII-LXXXVII.
- Mengaldo 1987 = Pier Vincenzo M., *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, pp. 307-56.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo M., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.
- Mengaldo 1991a = Pier Vincenzo M., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id. 1991, pp. 131-58.

- Mengaldo 1991b = Pier Vincenzo M., *Confronto fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in Id. 1991, pp. 175-94.
- Mengaldo 1991c = Pier Vincenzo M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id. 1991, pp. 27-74.
- Mengaldo 1998 = Pier Vincenzo M., *Premessa*, in Giorgio Caproni, *Quaderno di traduzioni*. A cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, pp. v-xi.
- Mengaldo 2007a = Pier Vincenzo M., *Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi*, in Manghetti 2007, pp. 87-94.
- Mengaldo 2007b = Pier Vincenzo M., *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*. Atti del Convegno San Mauro, 30 settembre – 2 ottobre 2005, a cura di Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori, Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, pp. 99-123.
- Mengaldo 2020 = Pier Vincenzo M., *Fortini traduttore del Lycidas di Milton*, in Grendene, Morbiato, Magro 2020, pp. 19-25.
- Miliucci 2018 = Fabrizio M., *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, «Ticentre», IX, pp. 425-48.
- Miliucci 2021 = Fabrizio M., *Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano*, in Galavotti, Giovine, Morbiato 2021, pp. 13-28
- Murphy 1987 = Steve M., *Contre le Derniers vers*, in Maticci 1987, pp. 81-88.
- Murphy 1988 = Steve M., *Illuminations obscures – singularités sémantiques –*, in Sacchi 1988, pp. 19-31.
- Nacci 2012 = Bruno N., *Giorgio Vigolo traduttore delle Illuminations di Rimbaud*, «Oblio», II, 8, pp. 86-93.
- Nicoletti 1948 = Gianni N., *L'inferno di Rimbaud attraverso l'analisi della «Saison en Enfer»*, prefazione di Adolfo Zajotti, Venezia, GEV.
- Nicoletti 1954b = Gianni N., *Rimbaud e la sua 'fortuna' in Italia*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XII, f. 4, pp. 287-316.
- Nicoletti 1965 = Gianni N., *Rimbaud: una poesia dal canto chiuso*, Torino, Edizioni dell'albero.
- Organte 2012 = Laura O., *Mario Luzi traduttore dal francese: lingua, stile e metrica della «Cordigliera delle Ande»*, «Stilistica e metrica italiana», XII, pp. 243-93.
- Organte 2018 = Laura O., *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it.
- Pagano 1947 = Vittorio P., *Poeti tradotti o commentati*, «Libera Voce», V, 24, p. 6.
- Pagano 1955 = Vittorio P., *Antologia poetica nervaliana*, «L'Albero», VIII, 23-25, pp. 5-24.
- Papini 1914 = Giovanni P., *Ciò che dobbiamo alla Francia*, «Lacerba» 1° settembre.
- Papini 1954 = Giovanni P., *Centenario di Rimbaud*, «Corriere della Sera», 3 ottobre.

- Petralia 1960 = Franco P., *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Firenze, Institut français de Florence, Sansoni.
- Pietromarchi 2001 = Luca P., *Introduzione*, in Ardengo Soffici, *Arthur Rimbaud*, a cura di Luca Pietromarchi, Trento, Università di Trento [ristampa anastatica di Soffici 1911], pp. vii-xxv.
- Plessen 1987 = Jacques P., «*Trouver une langue*». *Le bricolage comme aventure*, in Matucci 1987, pp. 69-79.
- Plessen 1988 = Jacques P., *Les Illuminations. Une traduction impossible?*, in Sacchi 1988, pp. 143-51.
- Prete 2011 = Antonio P., *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Quiriconi 2011 = *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Q., Roma, Bulzoni.
- Ramat 1991 = Silvio R., *Nel cuore della poesia di Valeri: il «mattino della pigra fanciulla»*, in *Una precisa forma. Studi e testimonianze per Diego Valeri*. Atti del Convegno Internazionale "Diego Valeri nel centenario della nascita" (Padova, 26 e 27 marzo 1987), Padova, Editoriale Programma, pp. 95-115.
- Rasera 2012 = Maddalena R., *Traduzioni italiane de Le bateau ivre di Arthur Rimbaud*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*. Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, 2012.
- Renzi 2018 = Lorenzo R., *Vita di Fernando Bandini*, in Bandini 2018, pp. xxi-xxxiii.
- Ricciulli 1976 = Paola R., *Tradurre Rimbaud*, «*Micromegas*», III, 1, pp. 121-30.
- Ricciulli 1993a = Paola R., «*Je crus avoir trouvé raison et bonheur*», in Agosti 1993a, pp. 89-105.
- Ricciulli 1993b = Paola R., *Rassegna rimbaldiana*, «*Micromegas*», XX, 1/2/3, pp. 183-96.
- Ricciulli 2000 = Paola R., *Les traductions de Verlaine en Italie*, in Carofiglio 2000, pp. 465-82.
- Ricciulli 2011 = Paola R., *Il Rimbaud di Mario Matucci*, «*Studi francesi*», LV, f. 164, pp. 346-55.
- Richter 1969 = Mario R., *La formazione francese di Ardengo Soffici (1900-1914)*, Milano, Vita e Pensiero [ristampa anastatica, Prato, Pentalinea, 2000].
- Richter 1972 = Mario R., «*Ma Bohème*» di Rimbaud, «*Strumenti critici*», 17, pp. 95-101.
- Richter 1976a = Mario R., *La crise du logos et la quête du mythe: Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire*. Traduit de l'italien par Jean-François Rodriguez, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Richter 1976b = Mario R., *Il "Saggio su Rimbaud" di Sergio Solmi: considerazioni*

- intorno a un mito, «L'Approdo letterario», XXII, pp. 31-48.
- Richter 1987 = Mario R., *Luigi Fallacara e la sua tesi di laurea su Rimbaud nel 1917*, in Matucci 1987, pp. 253-62.
- Richter 1988 = Mario R., *Sulla sintassi di Rimbaud (un problema di traduzione poetica)*, in Sacchi 1988, pp. 185-89.
- Richter 1990 = Mario R., *Une «étude»: «À quatre heures du matin, l'été», in Rimbaud 'à la loupe'. Hommage à C.A. Hackett. Actes du 2nd colloque de «Parade sauvage», Cambridge, 10-12 septembre 1987, Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, pp. 38-51.*
- Richter 1991 = Mario R., *Valeri e Rimbaud*, in *Una precisa forma*, cit., pp. 53-61.
- Richter 1993a = Mario R., *Viaggio nell'ignoto. Rimbaud e la ricerca del Nuovo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Richter 1993b = Mario R., *Rimbaud: "Tout le jour il suait d'obéissance..."*, in Matucci 1993, pp. 185-99.
- Richter 1993c = Mario R., «*Trouver une langue: quale «langue»?*», in Agosti 1993a, pp. 107-16.
- Richter 1998a = Mario R., *Une Saison en enfer : à propos d'«inconnu» et de sa traductibilité*, in Klinkert, Wetzel 1998, pp. 61-67.
- Richter 1998b = Mario R., *Échos baudelairiens dans le «prologue» d'Une Saison en enfer de Rimbaud*, «Parade Sauvage», 15, pp. 86-90.
- Richter 1998c = Mario R., *Valeri, Verlaine e la modernità*, in *L'opera di Diego Valeri*. Atti del Convegno nazionale di studi (Piove di Sacco, 29-30 novembre 1996), a cura di G. Manghetti, Piove di Sacco, Rigoni, pp. 35-46.
- Richter 2003 = Mario R., *Soffici traducteur de Rimbaud (1911)*, «Revue des études italiennes», 49, 3-4, pp. 239-46.
- Richter 2007 = Mario R., *Diego Valeri storico e critico della letteratura francese*, in *Diego Valeri e il Novecento*, cit., pp. 77-85.
- Richter 2009 = Mario R., rec. a Sergio Solmi, *Saggi di letteratura francese, T. II. Saggio su Rimbaud, la luna di Laforgue e altri scritti*, «Studi francesi», 159, p. 659.
- Rondoni 2002 = Davide R., *Un problema d'amore*, in *Ritmologia*. Atti del convegno *Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione* (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001), a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, pp. 395-99.
- Roubaud 1988 = Jacques R., *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, 2. éd., Paris, Ramsay.
- Sacchi 1987 = Sergio S., «*Aube: temps et rythmes de l'illumination*», in Matucci 1987, pp. 93-108.
- Sacchi 1988 = *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, édité par Sergio S., Tübingen, G. Narr.

- Sacchi 1988b = Sergio S., *Trouver une langue*, in Id. 1988, pp. 133-42.
- Sacchi 1992 = Sergio S., *Après le Déluge*, in Bivort, Guyaux, Matucci 2002, pp. 41-63.
- Sacchi 1993a = Sergio S., *Hermétisme, onirisme, aura mythique chez Rimbaud*, in Matucci 1993, pp. 227-37.
- Sacchi 1993b = Sergio S., *Mythes «Barbares»*, in Agosti 1993, pp. 129-37.
- Schneider-Soltanianzadeh 1998 = Andrea S., *Traduction = interprétation: l'exemple de L'Éternité*, in Klinkert, Wetzel 1998, pp. 77-105.
- Serianni 1981 = Luca S., *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento nella testimonianza del lessicografo romano Tommaso Azzocchi*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Serra 1914 = Renato S., *Le Lettere*, in *Scritti di Renato Serra*, I, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, 2. edizione, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 237-390.
- Simeon 1988 = Ennio S., *Arthur Rimbaud e Benjamin Britten. Villes II ovvero la nostalgia della forma chiusa*, in Sacchi 1988, pp. 123-31.
- Soldani 2003 = Arnaldo S., *Procedimenti inarcati nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, «Accademia Roveretana degli Agiati», 253, ser. VIII, vol. III, pp. 243-342.
- Solmi 1974 = Sergio S., *Saggio su Rimbaud*, Torino, Einaudi.
- Spignoli 2011 = Teresa S., *“Un quaderno da squadernare”. Le antologie europee della generazione ermetica*, in *Quiriconi* 2011, pp. 63-111.
- Todorov 1988 = Tzvetan T., *Remarques sur l'obscurité*, in Sacchi 1988, pp. 11-17.
- Valeri 1962 = Diego V., *Tradurre poesia*, in Id., *Tempo e poesia*, Milano, Mondadori, pp. 55-62.
- Valeri 1965 = Diego V., *Quaderno francese del secolo*, Torino, Einaudi.
- Wetzel 1988 = Hermann H. W., *Réflexions lors d'une tentative de traduire Rimbaud en allemand*, in Sacchi 1988, pp. 153-65.
- Wetzel 1990 = Hermann H. W., *Rimbaud au binocle du traducteur-commentateur, in Rimbaud 'à la loupe'. Hommage à C.A. Hackett. Actes du 2nd colloque de «Parade sauvage»*, Cambridge, 10-12 septembre 1987, Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Rimbaud, pp. 107-14.
- Wetzel 1998 = Hermann H. W., *Traduction et interprétation. La traduction comme accès privilégié au texte poétique original*, in Klinkert, Wetzel 1998, pp. 9-24.
- Zanon 2009 = Tobia Z., *La Musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Fiorini.
- Zanon 2017 = Tobia Z., *Alla ricerca di uno specchio perfetto. Aspetti di Mario Luzi traduttore dal francese*, «Italica Belgradensia», 1, pp. 7-23.
- Zanzotto 2004 = Andrea A., *Ripensando a Rimbaud*, in Munaro 2004, pp. 105-106.
- Zoboli 2003 = Paolo Z., *Gli sparsi frammenti dell'anima*, in Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, a cura di Paolo Z., Genova, San Marco dei

- Giustiniani, pp. 7-25.
- Zublena 2007 = Paolo Z., *La lingua poetica di Diego Valeri*, in Manghetti 2007, pp. 57-70.
- Zublena 2014 = Paolo Z., *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto. 1. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolose e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, pp. 403-52.
- Zucco 2005 = Rodolfo Z., *Bandini traduttore di Baudelaire*, «Poetiche», VII, 1, pp. 65-94.
- Zucco 2011a = *Beniamino Dal Fabbro scrittore*. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010), a cura di Rodolfo Z., Firenze, Olschki.
- Zucco 2011b = Rodolfo Z., *Beniamino Dal Fabbro scrittore in versi*, in Zucco 2011a, pp. 79-105.

Indice dei nomi

- Adam, Antoine 30, 31 e n, 35n, 36n, 61n, 65n, 69n, 72n, 76n, 77n, 80n, 96n, 103n, 104 e n, 105n, 114n, 118n, 123n, 163n, 169n, 178n, 189n, 196, 197n, 198n
Afribo, Andrea 120n
Agosti, Stefano 124n, 127n, 128n, 141 e n
Albanese, Angela 48n
Amoretti, Giovanni Vittorio 25 e n
Anceschi, Luciano 14n, 23n, 43n
Apollinaire, Guillaume 32
Arrighi, Bruno 33n, 66n, 75n, 80n
- Bacchelli, Riccardo 11 e n
Baldacci, Luigi 89n
Baldi, Sergio 25n, 43n, 175
Balzac, Honoré de 161
Bandini, Fernando 12 e n, 33n, 132 e n, 134 e n, 135 e n, 137n, 138 e n
Bartolini, Luigi 11n
Baudelaire, Charles 11, 21, 24n, 54n, 86n, 110n, 134n, 135, 137n, 141, 161, 169n
Belleli, Maria Luisa 26 e n, 82 e n, 85, 175 e n
Bellezza, Dario 30 e n, 66, 67 e n, 68, 72, 73 e n, 75, 76, 77 e n, 78, 105n, 106, 122, 134n, 163n, 168 e n, 176, 192 e n, 193n, 194, 198
Bem, Jeanne 181n
Bemporad, Giovanna 26 e n
Benzoni, Pietro 14n, 20n, 39n, 75n, 79n, 86n
- Bernard, Suzanne 30, 36n, 54n, 69n, 76n, 78n, 82n, 98n, 99n, 103n, 104n, 106n, 107n, 110n, 114n, 122n, 123n, 127n, 141n
Berrichon, Paterne 19n, 20 e n, 24, 27, 29, 30, 57, 91n, 95, 153, 161n, 185
Bertolucci, Attilio 11n, 26n, 28n
Bertozzi, Gabriele-Aldo 32 e n, 64n, 168 e n, 176, 198
Betocchi, Carlo 11n, 25 e n
Bigongiari, Piero 13 e n, 26n
Bivort, Olivier 33 e n, 106n, 107n, 110n, 123n, 125n, 127n, 150n, 173n, 177n, 180n
Bo, Carlo 25 e n, 31, 41, 42n, 95, 96n
Bona, Gian Piero 31 e n, 60, 64 e n, 65n, 66, 72 e n, 74, 75, 76, 77 e n, 78 e n, 82, 104 e n, 105 e n, 106 e n, 114n, 118 e n, 163n, 168n, 176, 196 e n, 197 e n, 198 e n
Bonea, Ennio 29n, 51n, 52, 54n, 98n,
Bonnefoy, Yves 30n, 115n
Borgia, Cesare 57
Bozzola, Sergio 53n
Brambilla, Cristina 155n
Brugnolo, Furio 75n
Brunel, Pierre 21n, 91n, 178n
Buffoni, Franco 120 e n, 121 e n, 122 e n, 123n, 169n
Bussolaro, Nico 25n, 82n, 141n
- Caproni, Giorgio 26n, 31n

- Carderelli, Vincenzo 11n
 Caristia, Stefania 107n
 Carrieri, Raffaele 11n
 Cercignani, Fausto 48n
 Cinti, Decio 20 e n, 21 e n, 24 e n, 39 e n, 40, 79 e n, 81, 93 e n, 95 e n, 101, 102n, 107 e n, 115n, 151, 153 e n, 154 e n, 155, 156n, 175, 187 e n, 188 e n, 189n, 191
 Claudel, Paul 24, 161n
 Colletta, Cesare 126n, 127n, 168n, 176n, 177n, 178n
 Collodi, Carlo 78n
 Comi, Girolamo 11n, 29n, 52n
 Consonni, Domenico 25n
 Contini, Gianfranco 156n
 Corbière, Tristan 17
 Croce, Benedetto 19 e n, 39
 Cros, Charles 32
- Dal Fabbro, Beniamino 23 e n, 41 e n, 42 e n, 43, 44, 45 e n, 46, 50, 61, 98 e n, 158
 Décaudin, Michel 21n
 Delahaye, Ernest 106n
 D'Elia, Gianni 32 e n
 De Libero, Libero 11n
 Demeny, Paul 70, 98n
 De Michelis, Eurialo 26 e n, 29 e n, 80n, 82 e n, 83, 85 e n, 86 e n, 87
 De Nardis, Luigi 26n, 29n, 86 e n
 Denis, Yves 178n
 De Robertis, Giuseppe 165n
 Di Pilla, Francesco 32 e n
 Dolfi, Anna 22 e n
- Einaudi, Giulio 28n, 31 e n, 64, 107n
 Erba, Luciano 13n, 21n, 22n
 Errante, Vincenzo 23n, 25 e n, 26n, 47 e n, 48 e n, 49 e n, 50 e n, 51, 55, 56, 60, 80 e n, 82 e n, 83, 84 e n, 85, 87
 Étienne, René 19n, 164n
- Fallacara, Luigi 19
 Fanfani, Massimo 98n, 157n, 158n
 Fantappiè, Irene 110n
 Fénéon, Félix 142, 178n
- Ferrari, Oreste 20 e n, 21, 39, 94, 107n, 148 e n, 149 e n, 150, 151 e n, 152, 153, 160, 174, 185 e n, 186 e n, 187, 191
 Flaubert, Gustave 161
 Fongaro, Antoine 17n, 115n, 178n, 184n, 185n
 Fortini, Franco 20n, 21n, 22n, 25n, 26 e n, 31 e n, 41n, 45 e n, 47n, 50n, 54n, 66n, 95, 106, 107 e n, 108 e n, 109 e n, 110 e n, 111 e n, 112 e n, 113 e n, 114 e n, 115n, 118, 120, 123n, 129 e n, 130 e n, 131n, 132 e n
 Frénaud, André 43n
 Furst, Henry 161
 Fusero, Clemente 29 e n, 47, 56, 57 e n, 58, 61, 68, 80n, 83 e n, 101, 102 e n, 103, 107, 115 e n, 124, 161, 162, 176
- Galaverni, Roberto 47n, 115n
 Galavotti, Jacopo 15, 169n
 Gandhi, Mahatma 57
 Gasparini, Evel 25 e n
 Gatto, Alfonso 11n
 Gautier, Théophile 127n
 Gengoux, Jacques 72n
 Gialloredo, Andrea 21n, 23n
 Giansante, Gabriella 32n
 Giovine, Sara 14n, 17n
 Giudici, Giovanni 31 e n
 Giusti, Simone 51n, 52n, 100n
 Govoni, Corrado 11 e n, 44n
 Grange Fiori, Diana 14n, 30 e n, 37n, 66 e n, 67 e n, 68, 73 e n, 75, 76, 77, 78, 105 e n, 106 e n, 114n, 122, 123n, 127n, 134n, 138n, 163n, 168, 169n, 176, 183n, 187n
 Grata, Giulia 12n, 14n, 21n, 22n, 23n, 27n, 155n
 Guglielminetti, Marziano 17n
 Guyaux, André 107n, 110n, 118n, 125n, 162n, 174n, 177n, 178n, 180n, 189n
- Henry, Albert 178 e n, 179n, 180n, 181n
 Hugo, Victor 22n
- Izambard, Georges 76n
 Izzo, Carlo 25n

- Jacobbi, Ruggero 30 e n
 Jahier, Piero 11n
 Jammes, Francis 22
- Kanceff, Emanuele 48n
 Keats, John 26
- Lacoste, Bouillane de 20n, 21n, 27 e n, 36n, 40, 42n, 59, 91n, 104n, 105, 125n, 143n, 163n, 165, 178n, 181n, 189 e n, 190n, 191n
 Lamanna, Bianca 33 e n, 63 e n, 64n, 66, 68, 73 e n, 75, 76, 77 e n, 78, 105, 106 e n, 173n, 176
 Lamartine, Alphonse de 22n
 Landolfi, Tommaso 25 e n, 31, 41, 42n, 95, 96n
 Larocchi, Marica 32 e n, 73n, 75n, 105n
 Latino, Franco 32 e n
 Laurent, Emmanuelle 114n, 115n
 Leopardi, Giacomo 42n, 183n
 Livi, François 18n, 19n, 142n, 147 e n
 Locatelli, Orazio 25n, 82n, 141n
 Lo Gatto, Ettore 25 e n, 141n
 Lori, Vittorio 24 e n, 40 e n, 41, 79 e n, 80, 95 e n, 107n, 123, 153, 155, 156n, 175 e n, 188, 189n
 Losseau, Léon 20n
 Luzi, Mario 11n, 19n, 22 e n, 23n, 25, 26n, 27n, 31 e n, 41 e n, 42n, 43 e n, 44 e n, 45 e n, 46, 56, 95, 97n, 101n
 Luzzi, Giorgio 42n, 45n
- Macrì, Oreste 22n, 23n, 26n, 42n, 43n, 45n, 47n, 51, 98 e n
 Mallarmé, Stéphane 21, 23, 24n, 51n, 86n, 98n
 Mangoni, Laura 22n
 Manigrasso, Leonardo 14n, 22n, 23n, 24n, 29n, 31n, 41n, 42n, 43n, 45n, 46n, 47n, 52n, 54n, 97n, 98 e n, 100n, 110n, 111n, 112n, 114n
 Manzoni, Alessandro 145n
 Marchese, Lorenzo 120n
 Margoni, Ivos 27n, 30 e n, 49n, 58 e n, 59 e n, 60, 61, 62, 65n, 66n, 69, 70 e n, 71, 72, 74 e n, 75n, 76 e n, 77 e n, 78, 80n, 88, 92n, 104 e n, 105 e n, 106 e n, 114n, 126n, 127n, 142 e n, 143n, 163n, 165n, 166 e n, 167n, 168 e n, 176 e n, 177n, 178n, 189n, 191n, 192n, 193n
 Mariano, Emilio 23n, 25 e n, 48n, 80 e n
 Marinetti, Filippo Tommaso 20, 21
 Matucci, Mario 20n, 25n, 27 e n, 91 e n, 92 e n, 107n, 124n, 141, 142n, 143n, 161, 163n, 164 e n, 165 e n, 166 e n, 167, 168n, 169n, 171 e n, 174, 175, 176, 177n, 183n, 189 e n, 190 e n, 191 e n
 Maupassant, Guy de 161
 Mazza, Laura 30 e n, 61, 62n, 63, 64, 66, 71 e n, 73, 75, 76, 77 e n, 78, 106 e n, 114n, 168, 176
 Mazza, Luigi Paolo 25n
 Mellerio, Gottardo 25n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 31n, 35n, 40n, 43n, 45n, 46n, 49n, 50n, 53n, 54n, 55n, 65n, 66n, 78n, 100n, 101n, 108 e n, 110n, 111n, 114n, 115n, 118n, 119n, 157n
 Michaux, Henri 43n
 Miliucci, Fabrizio 14n, 21n, 22n, 41n
 Milton, John 110n
 Monet, Claude 124n
 Montale, Eugenio 11n, 12 e n, 17, 43, 101n, 107n, 144n
 Morbiato, Giacomo 15, 169n
 Moretti, Marino 56n
 Morris, William 131
 Mouquet, Jules 36n, 91n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 57
 Munaro, Marco 12 e n, 33 e n, 135 e n
 Murer, Franco 132
 Murphy, Steve 21n, 91n, 178n, 185n
 Musset, Alfred de 22n
- Nacci, Bruno 143n, 146n, 149n, 174n, 187n
 Nasi, Franco 48n
 Nemi, Orsola 27 e n, 107n, 161 e n
 Nerval, Gérard de 51, 98n
 Nezval, Vítězslav 181n
 Nicoletti, Gianni 14n, 15, 19n, 20n, 21n, 29

- e n, 47, 56, 57 e n, 58 e n, 61, 67, 107n, 161, 162 e n, 163 e n, 176, 191n
- Omero 26
- Organte, Laura 15, 22n, 43n, 44n, 46n, 50n, 53n, 54n, 56n, 65n, 66n, 75n, 101n, 119n, 157n
- Ortesta, Cosimo 32 e n, 66n, 122, 168, 169n, 176, 198
- Pagano, Vittorio 29 e n, 43n, 47 e n, 48, 51 e n, 52 e n, 53, 54n, 55, 56, 80n, 83 e n, 85, 87, 96, 98 e n, 99 e n, 100 e n, 101 e n, 102, 103, 118, 158
- Palatroni, Romano 23 e n, 25n, 80 e n, 82 e n, 83, 84
- Palazzeschi, Aldo 11 e n
- Papini, Giovanni 11n, 19 e n, 28n, 190n
- Parronchi, Alessandro 25, 26n, 27 e n, 28, 29n, 31, 32 e n, 43n, 95 e n, 96 e n, 97 e n, 98 e n, 99 e n, 100, 101 e n, 103, 106, 107n, 110n, 155, 156 e n, 157 e n, 158 e n, 160, 169n
- Passannanti, Erminia 109n
- Pascoli, Giovanni 44n, 144n, 165n, 189n
- Pavese, Cesare 22
- Pea, Enrico 11n
- Pellegrini, Carlo 25n, 175
- Penna, Sandro 11n, 12
- Perrault, Charles 77n, 78 e n
- Perroud, Robert 26 e n
- Petralia, Franco 13n, 14n, 15, 18 e n, 19n, 29 e n, 47n, 92 e n, 101n, 168n
- Petrarca, Francesco 144n, 156n
- Pietromarchi, Luca 19n, 146n
- Pindaro 134
- Plessen, Jacques 183n
- Poggioli, Renato 43n
- Porzio, Domenico 23n, 43n
- Praz, Mario 25 e n, 141n
- Prete, Antonio 25n, 109n
- Quasimodo, Salvatore 11n, 48n
- Quattrone, Alessandro 32 e n, 33n, 49n, 66n, 75n, 80n, 105n, 122, 168, 169n, 176, 198
- Raboni, Giovanni 25n
- Racine, Jean 26
- Ramat, Silvio 55n, 115n
- Rasera, Maddalena 35n
- Rebora, Clemente 11n
- Régnier, Henri de 22n
- Renéville, Rolland de 36n, 91n
- Renzi, Lorenzo 134n
- Ricciulli, Paola 14n, 17n, 27n, 29n, 30n, 31n, 33, 47n, 57 e n, 59n, 62n, 63, 64n, 67n, 101n, 165n, 173n, 177n
- Richter, Mario 18n, 19n, 28n, 31, 59n, 65, 69 e n, 70n, 71n, 72n, 74 e n, 77n, 84n, 108n, 110n, 111n, 114n, 115n, 116n, 117n, 122n, 134n, 142n, 143n, 146n, 152n, 163n, 164 e n, 182 e n, 183 e n
- Rilke, Rainer Maria 132
- Rimbaud, Arthur 11, 12 e n, 13, 14 e n, 15 e n, 17, 18 e n, 19 e n, 20 e n, 21 e n, 22, 23 e n, 24 e n, 25 e n, 26 e n, 27 e n, 28 e n, 29 e n, 30, 31, 32, 33, 35, 36 e n, 37 e n, 39 e n, 40, 41, 42 e n, 43 e n, 47, 48, 52, 57, 58, 59, 60, 61 e n, 62n, 63 e n, 64 e n, 66 e n, 67 e n, 69n, 70 e n, 71, 72, 74, 75, 76 e n, 77, 79 e n, 80 e n, 82, 83, 84n, 86n, 88 e n, 91 e n, 92 e n, 93, 94, 95, 96 e n, 97, 98, 99, 101, 103 e n, 104, 106, 107 e n, 108n, 110 e n, 112n, 114n, 115n, 116, 117 e n, 118, 122, 124 e n, 125, 127 e n, 128, 129n, 130, 134 e n, 135, 141 e n, 142, 143 e n, 146n, 148 e n, 150, 151, 153, 155, 156 e n, 159, 161, 162 e n, 163 e n, 164 e n, 165 e n, 166, 168, 169n, 171, 173 e n, 174 e n, 175 e n, 176 e n, 177, 178n, 179n, 181, 182n, 183n, 184, 185 e n, 187n, 188, 189, 190 e n, 191, 192n, 194 e n, 196 e n, 197, 198 e n
- Risi, Nelo 97n
- Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 17 e n, 18, 20, 35, 36 e n, 37, 38, 39, 65n, 84n
- Rohlf, Gerhard 58n, 144n, 145n
- Rondoni, Davide 32 e n, 168 e n, 169 e n, 170, 171n, 173 e n
- Ronsard, Pierre de 43n
- Roubaud, Jacques 124n
- Ruchon, François 127
- Sabatini, Claudio 24 e n, 41 e n, 82 e n

- Sacchi, Sergio 74n, 124n, 177n, 178n, 183n
 Sbarbaro, Camillo 11n, 12, 28
 Scheiwiller, Vanni 11 e n, 12n, 27 e n, 28n, 33, 117 e n, 175n
 Schneider-Soltanianzadeh, Andrea 92 e n
 Scott, Simone 29 e n
 Sereni, Vittorio 11n, 26n, 31 e n, 114n, 134
 Serianni, Luca 38n, 58n, 60n, 77n, 78n, 83n, 127n, 144n, 145n, 148n, 157n
 Serra, Renato 143 e n
 Sinisgalli, Leonardo 11n
 Soffici, Ardengo 11n, 12, 18 e n, 19 e n, 20, 39, 79n, 94 e n, 142 e n, 143 e n, 144n, 145, 146 e n, 147 e n, 148, 149 e n, 151 e n, 152, 157, 158, 160, 166, 169n, 174 e n, 181 e n, 182n, 183 e n, 184 e n, 185, 186 e n, 187n, 191
 Soldani, Arnaldo 113n
 Solmi, Sergio 11n, 28n, 43n, 45n, 53n
 Spignoli, Teresa 24n, 26n, 47n, 83n
 Spiritini, Massimo 21 e n, 25 e n, 82 e n, 83, 84 e n, 85, 87
 Supervielle, Jules 22, 43n

 Tajani, Ornella 33, 123n, 174n, 176
 Tassoni, Mario 26 e n, 41 e n
 Tenconi, Luigi Galeazzo 27 e n, 155, 156n
 Testori, Giovanni 173n
 Todorov, Tzvetan 178n
 Toulet, Paul-Jean 115n
 Traverso, Antonio 25
 Traverso, Leone 25 e n, 31, 41, 42n, 43n, 95, 96n

 Ungaretti, Giuseppe 11n, 27, 175n

 Valeri, Diego 11n, 28 e n, 43n, 47 e n, 48, 54 e n, 55 e n, 56 e n, 58, 97n, 107, 115 e n, 116 e n, 117 e n, 118 e n, 120, 129 e n, 159, 160 e n, 161, 175
 Valéry, Paul 22, 132
 Varini, Sergio 21 e n, 39, 95 e n, 101, 102 e n, 107 e n, 115 e n, 123, 153, 154n, 155, 175, 188 e n, 189n
 Verlaine, Paul 17 e n, 21, 22, 24n, 30, 36 e n, 37, 40, 42n, 115n, 116 e n, 143 e n, 162n, 174n
 Vian, Cesco 25n, 82 e n, 141n
 Viazzi, Glauco 32 e n
 Viezzoli, Ermanno 21, 22n
 Vigolo, Giorgio 174 e n, 187n
 Villon, François 22n
 Vinci, Leonardo da 57
 Vivaldi, Cesare 29 e n, 88 e n, 89n, 102 e n, 103, 124 e n, 125 e n, 128, 168 e n, 176 e n, 192, 194 e n, 195 e n, 196n, 198
 Walch, Gérard 24
 Wetzel, Hermann 92n, 163n, 164n, 177 e n, 179n, 184n, 190

 Zamboni, Giuseppe 25n, 175
 Zanon, Tobia 15, 43n, 75n
 Zanzotto, Andrea 12, 13n, 31n
 Zazo, Anna Luisa 29, 30n, 167 e n, 176, 192n
 Zoboli, Paolo 17n, 36n, 38n
 Zublana, Paolo 50n, 54n, 56n, 120n, 157n
 Zucco, Rodolfo 45n, 46n, 134n, 135 e n, 137n, 138n

A partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, quando le poesie di Rimbaud cominciano a circolare anche in Italia, e soprattutto in seguito all'uscita, nel 1911, della fortunata monografia di Ardengo Soffici dedicata al poeta francese, l'interesse dei lettori italiani per Rimbaud non ha fatto che crescere. Poeti, scrittori e critici del nostro paese, di epoca e formazione differente, dai vociani agli ermetici, fino ad arrivare alle generazioni più recenti del secondo Novecento, hanno inoltre sentito la necessità di confrontarsi, anche attraverso lo strumento della traduzione, con uno dei grandi padri della poesia moderna. Il presente volume ripercorre la storia delle traduzioni di Rimbaud in Italia, con una prospettiva 'ibrida' che integra la ricostruzione storico-bibliografica con l'analisi metrico-formale delle versioni. L'obiettivo è duplice: da una parte contribuire a una conoscenza più approfondita della fortuna e della ricezione del poeta francese nella cultura italiana, e dall'altra seguire, attraverso un caso esemplare come quello di Rimbaud, l'evoluzione della pratica della traduzione di poesia in Italia dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, contribuendo così a tracciare il profilo di un capitolo non secondario della nostra storia letteraria.

SARA GIOVINE è assegnista di ricerca della Scuola Superiore Meridionale (Università di Napoli Federico II). I suoi studi hanno riguardato la sintassi e la retorica dell'*Orlando furioso*, oggetto della sua tesi di dottorato (confluita nella monografia *«Così vien poetando l'Ariosto». Strutture sintattiche e strategie retoriche nell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Cesati, 2020), la fortuna linguistica del poema ariostesco, le traduzioni italiane dei simbolisti francesi (specialmente Verlaine e Rimbaud), e la lingua epistolare di Foscolo.

ISBN 978-88-6938-305-2



€ 16,00