

valutate dalla traduttrice caso per caso, sono state integrate nella resa in italiano della raccolta, talvolta lasciando spazio all'interpretazione dei lettori, come avviene in *Fiori d'azalea*, dove tale ambiguità è evidente.

Le poesie di Kim Sowŏl sono indubbiamente innovative, sia in termini di contenuto e di tema, sia nella forma e nell'estetica. È stato un poeta di grande talento i cui testi incarnano l'anima del popolo coreano, come afferma la professores-

sa Imsuk Jung nella prefazione, «perché a qualsiasi suo conterraneo si stringa il cuore per un profondo senso d'affezione e comunanza. Lo accompagna un sentimento quasi inspiegabile, un'emozione che è a tratti uno squarcio ancora dolente dell'animo» (p. 23). La raccolta di poesie *Fiori d'azalea* è giunta in Italia dopo circa cento anni della sua prima pubblicazione. Il lettore italiano, nonostante la distanza temporale e geografica tra i due Paesi, sarà portato a identificarsi sia nelle te-

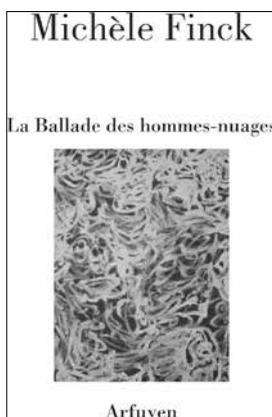
matiche trattate sia nella semplicità del linguaggio utilizzato. Come evidenziato dalla traduttrice, «Kim Sowŏl è dunque poeta dalle diverse sfaccettature. I suoi versi hanno la capacità di offrire molteplici percorsi di fruizione al lettore, suggerendo innumerevoli chiavi di lettura e invitando a riflessioni continue» (p. 23).

(Kukjin Kim)

Università per Stranieri di Siena

## MICHÈLE FINCK,

*La Ballade des hommes-nuages*, Paris, Arfuyen, 2022, 272 pp., 18,5 €



L'elegante collana di poesia « Les Cahiers d'Arfuyen » giunge al suo duecentocinquantesimo volume con una nuova silloge di Michèle Finck, poetessa, traduttrice, saggista e docente universitaria; silloge la quale fa seguito alle quattro pubblicate in precedenza: *Balbuendo* (2012), *La Troisième main* (2015), *Connaissance par les larmes* (2017), *Sur un piano de paille. Variations Goldberg avec cri* (2020). *La Ballade des hommes-nuages* non esula dal percorso di ricerca sin qui tracciato dall'autrice, che è quello di convocare in poesia non già l'arte in sé (in senso, se si vuole, romantico), bensì

il singolo oggetto artistico come un blocco esperienziale a sé stante, in quanto portatore di traumi, propri o altrui. Quello che comodamente chiamiamo 'dialogo interartistico' è infatti qui privato della sua condiscendenza; esso sussiste, piuttosto, in forma privativa, prosciugata, ossificata, o, per usare un termine bonnefoysiano, «excarnée». Non è un caso, come Michèle Finck ricorda nella propria biografia (p. 269), che tale ricerca poetica sia segnata dalla scoperta di un testo di Yves Bonnefoy (poeta a cui ha dedicato la sua tesi di dottorato e molti lavori successivi): *À la voix de Kathleen Ferrier (Hier régnerait désert)*, 1958). Kathleen Ferrier, una delle poche autentiche voci di contratto<sup>1</sup>, interpreta *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler con una voce spezzata, spasimante, e come sgorgante a fiotti da telluriche, minerali profondità. «Plus que toute autre», scrive Bonnefoy, «Kathleen Ferrier a su faire rendre à sa voix – la voix, instrument suprême de musique et suprême conscience – ce double accent [espoir, désespoir] qui renferme la nature même de l'âme». « Ici [...] nous ne savons plus », aggiunge, « s'il faut nommer cet art et son interprète une poésie ou une musique »<sup>2</sup>. Ci troviamo, infatti, proiettati retrospettivamente in quel grado zero dell'espressione in cui la voce è nuda ed esposta, prima di tramutarsi in arte, parola e canto. In un altro componimento, dal titolo: *Mahler, Le chant de la terre (La longue chaîne de l'ancre)*, 2008) Bonnefoy

sembra richiamare a sé il ricordo mitico della ninfa Eco, il cui corpo prosciugato è, come ricorda Ovidio nelle *Metamorfosi* (III, v. 398) voce soltanto (*vox tantum atque ossa supersunt*): « Plus rien de son visage, rien que son chant »<sup>3</sup>. Quel primo incontro con una voce scabrosa, voce di terra e di fuoco rappreso, sembra permeare da sempre il tessuto della poesia di Michèle Finck. In quella che può definirsi una poesia di rimemorazione sembra correre infatti un filone magmatico sotterraneo dal quale emergono in superficie solidi frammenti mnestici. Frammenti spesso nominali perché sorgivi, e situati nella dimensione arcaica dell'ante-lingua. Nel poema liminare *Entaille dans l'intime* (pp. 9-15), mentre l'annominazione evidenzia il tratto ruvido e scabroso della dentale, la parola è un inciso, o, per riprendere la metafora carnale qui ricorrente, un'escissione: intaglio compiuto su un corpo pietrificato, o più propriamente, lignificato. Lo spazio interlineare, spalancato, apre un varco tra le parole irrelate come pietre emerse. Solo il ricorso alle varianti allografiche (corsivo, neretto) consente, unitamente al virgolettato, di riconoscere nella nebbia vociferante che avvolge i frantumi la provenienza di alcuni di questi. Ed ecco riaffiorare ad esempio, tra le altre voci drammatiche, la voce lontana di Yves Bonnefoy, come risucchiata su dal profondo dalla memoria, forse grazie alla forza attrattiva esercitata dall'intertesto: la silloge precedente si apriva sugli

<sup>1</sup> Si veda Benoît Mailliet le Penven, *La voix de Kathleen Ferrier: essai*, Paris, Balland, 1997.

<sup>2</sup> Yves Bonnefoy, *Poésie et musique*, in Pierre Boulez, Yves Bonnefoy, Carole Bernier, *Quêtes d'absolus*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2009, p. 13.

<sup>3</sup> Yves Bonnefoy, *Mahler, Le chant de la terre, ibid.*, p. 18. Yves Bonnefoy, *L'opera poetica*, a cura di F. Scotto, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2010, p. 208 e 940.

ultimi *entretiens* tra i due all'Hôpital Cochin<sup>4</sup>. Sulla voce-altra del poeta amato, contrassegnata dal corsivo, ecco la sintassi riannodarsi in qualche punto per riportare lacerti di conversazione, come quello sulla follia del poeta-amico Paul Celan: «Vertige la voix d'Yves Bonnefoy au 63| Rue Lepic. [...] | «La médecine psychiatrique a fait|Des progrès depuis Paul Celan.»|L'être qui souffre n'a pas de nom»<sup>5</sup>.

Come nelle sillogi precedenti, Michèle Finck disidentifica la propria voce, la oggettiva attraverso voci di supporto e protesi citazionali. Così, ad esempio, il tema o motivo dell'«assenza del nome» che costituisce l'ossatura, insieme all'esperienza corporea della pazzia, dell'intera raccolta, è mediato da un dramma musicale di Schönberg, il *Moïse et Aaron*. L'epigrafe ne trascrive un frammento: «O Wort, du Wort, das mir fehlt!|Ô Mot, toi Mot, qui me manques!», il quale ritorna periodicamente, come un *leitmotiv*, in molteplici variazioni («Manque toujours mot: |"O Wort..."», p. 44; «O Wort...[...] Tenue de note au violon serre gorge| Jusqu'à glotte Tout devient noir|Moïse-Schönberg peut plus plus parler», p. 100). L'«œuvre métaphysique» (p. 94) di Schönberg, in quanto capace di sublimare il dolore riverbera, con la disincarnata e siderale voce dei suoi personaggi, lungo tutta la raccolta come esperienza iniziatica, scioccante, di ascolto («Écouter Moïse et Aaron. Choc| Électrique dans tout le squelette. Feu| Dans crâne», p. 40), mentre l'oratorio mistico *L'Échelle de Jacob* nell'esecuzione di Boulez sembra sollevare per un momento l'ascoltatore dal peso del silenzio morto della rassegnazione grazie al silenzio vivo dell'interrogazione: «Le mot qui manque est une question» (p. 104). La privazione di parola, o meglio di *logos*, è quella del malato psichiatrico nel suo mondo ospedaliero, oppresso da camicie di forza, o preda di amnesie, allucinazioni, movimenti corporei involontari, sillabazioni compulsive, ecolalie, silenziamenti o anomie, come attestano i frequenti punti di sospensione. È questa condizione che la poesia cerca di riparare, come essa

stessa si dice tra sé e sé, in una sorta di *aparté* teatrale: «(Être poète:|Passer vie|À chercher|Mot qui manque)» (p. 15).

La silloge si apre significativamente con una caduta agli inferi («Catabase», pp. 17-74) seguita da una risalita verso la luce («anabase», pp. 175-138) e da un intermezzo solare e marino rigenerativo posto sotto il segno della bilabiale mormorante e riposante («Ce que murmure mer», pp. 139-178). Una nuova fase si apre con una sintesi mentale tra salita e discesa, *coincidentia oppositorum* figurata da una crasi, «Catanabase» (pp. 179-230): «En un seul point|Mental [...] À la fois| Je Descends...Je Monte» (p. 181). Il motivo 'catanabatico' si ripropone, ad esempio, in *Sprechgesang*, il canto parlato in memoria di Schönberg: «Je descends/Et je monte/Simultanément|À la recherche/Du mot/Qui manque/Les contraires/Fusionnent/Dans mon corps/Dans mon esprit» (p. 182). È la dissoluzione della logica in un *continuum* vocale che richiama a sé l'infanzia, o la maternità, sebbene ancora sotto forma di alienazione: « Je suis entourée/De nouveaux-nés/Qui nagent/Autour/De moi/Et en moi» (*ibid.*). La quinta sezione, portatrice del tema («Suite Nuages», p. 231-255), contiene una serena «suite» di variazioni in stile bachiano sul termine-chiave «nuage», mentre l'«envoi» (congedo), in controtendenza rispetto alla tradizionale e formulare *brevitas* è costituito da una trenodia intitolata appunto *Miserere*. Come da sottotitolo didascalico, si tratta qui di un vero e proprio «chœur a cappella», visivamente riprodotto dalla disposizione diffusa, a costellazione, delle parole sullo spazio della pagina (pp. 259-263).

Se la malattia mentale come espulsione della parola dal corpo e sua riammissione in forma provvisoria e deviata (disfunzionale: non preposizionale e non articolata, ecolalica) è il tratto portante di questa raccolta, la musica, esperita per lacerti – siano essi di suoni o di immagini – è certo rimemorazione del dolore, ma forse anche espiazione e remota salvezza. Essa è protagonista indiscussa della silloge anche sul piano formale: il model-

lo variazionale conferisce all'opera una struttura circolare, o meglio circolante, basata su motivi periodicamente ritornanti, e come vorticanti: («carnets d'hôpital»; «mots qui manquent»...), mentre la spazialità diffusa del testo, o disposta a costellazione, consente di far affiorare volta volta, in forma episodica, i diversi *realia* acustici («radiographies acoustiques») attraverso i quali si conosce e si addomestica in qualche modo la pazzia: dallo *Sprechgesang* schönbergiano, che ritorna ad ogni fase cruciale della salita e della discesa alla ricerca della parola mancante, al folle *Wozzeck* di Alban Berg (p. 51) con il suo risuonare ossessivo di idee fisse e di suoni ripetuti (pp. 51-52). Ma vi è anche, come si è detto, la trama silenziosa di fotografie, o spezzoni cinematografici di scene di pazzia o di traumi bellici (Polanski con *Le pianiste*; Wim Wenders con *Pina*; Bergman con *Persona*). Tutti questi frammenti culturali a valore memoriale, siano essi remoti (l'Eneide, p. 68; il Serment de Strasbourg, p. 62), senza tempo (il «Musée intérieur» ideale in cui si radunano tutti i Sogni di Giacobbe come infinite variazioni pittoriche dell'opera omonima di Schönberg, p. 194), o più recenti come la pazzia di Georg Trakl o di Paul Celan (p. 71), restano scomposti e sospesi nel vuoto perché privati dalla pazzia stessa del soffio che li animava: sono ora, appunto, oggetti incisivi, taglianti («Je taille des bloc de mots à même mon cerveau»; «écrire toujours| Comme avec un éclat de balle| dans l'âme», in *Descendre*, pp. 21-22).

Nella catabasi in cui si cerca la parola salvifica, «le mot pouvant vaincre le mal de celui qui souffre» (*ibid.*), affiorano via via anche ricordi d'infanzia: spezzoni autobiografici, talvolta organici (sebbene possano intendersi anch'essi come variazioni memoriali di temi monosillabici in grassetto: *là|où|ça|bat|pulse*, pp. 86-89), talaltra in frantumi. Spesso aleggiano, sospesi, pezzi di memoria nelle due lingue madri dell'autrice, il francese e il tedesco: coesistenti al confine di due culture che troppo a lungo la storia ha voluto nemiche. «Avoir la conviction que le secret est

<sup>4</sup> Michèle Finck, *Aria. Pierre pour un tombeau*. (À Yves Bonnefoy), in *Sur un piano de paille*, Paris, Arfuyen, 2020, pp. 9-10.

<sup>5</sup> Cf. Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris, Gallilée, 2007.

là: *le mot qui manque* est un mot qui ne peut provenir que de *la langue de l'autre*» (p. 62). Qui i due frammenti in corsivo agli estremi sembrano riunificarsi al centro, in un discorso sanato e rifondato. La poesia è, come il mare con il suo mormorare, esperienza cosmica «qui relie/Au tout/Au rien/Au tout » (p. 175). E, se rifonda-ta anch'essa, è dono, e non commercio.

**RENÉE VIVIEN**, *L'ardente agonia delle rose*. Antologia poetica a cura di Raffaella Fazio, Milano, Marco Sava Edizioni, 2023, pp. 134, € 15.



«Proponendo Renée Vivien in questa nuova veste italiana, mi auguro che il lettore riesca a percepire il ricco cromatismo della sua poesia» scrive la traduttrice e curatrice del volume Raffaella Fazio nella sua prefazione (p. 6). La metafora musicale, spesso abusata, qui non poteva essere più calzante. Come ben vede Sylvie Croguennoc in un suo articolo dal titolo *Renée Vivien ou la religion de la musique*, «s'il fallait d'un mot caractériser l'œuvre de Renée Vivien [...] c'est le mot *musique* qui d'abord viendrait à l'esprit»<sup>1</sup>. E se questa prerogativa è condivisa con altri poeti *fin-de-siècle*, tuttavia il gusto personale di Renée Vivien, pseudonimo di Pauline Mary Tarn (Londra 1877-Parigi 1909), è alimentato dall'educazione musicale ricevuta, forse più per contegno borghese che per autentico sentire della

« Soif de souffle » la poesia è, al contempo, l'« outre mort » e « l'outré-naissance » (p. 176). Di qui la sua non alienabilità: «mot manque ne s'achète|Pas Se donne Est don ou rien (Savoir pourquoi| La poésie se vend si peu|Parce qu'elle se donne » (p. 128).

Nel farsi, verso la fine, più aerea, più rarefatta e respirante, la silloge si chiude in

ricca famiglia di commercianti da cui proviene. Sta di fatto che l'incontro con l'arte, unito a una sensibilità mistica e dolente e a un'esistenza martoriata, ce la fanno inquadrare meglio nello spirito decadente e nevrotico tardo-ottocentesco che non nella gaudente Belle Époque incipiente in cui si trova a vivere. Pianista, esteta, collezionista di strumenti antichi, Renée è una preraffaellita tardiva. Mentre il suo romanzo autobiografico, *Une femme m'apparut* riecheggia, sul versante lesbico, il «donna m'apparve» dantesco (Purg., XXX, 31-32), la sua poesia si volge verso l'ellenismo dopo aver scoperto a Londra alcuni testi greci e aver appreso il greco antico per poterli tradurre. Vagheggiando quella Grecia ideale, simbolo dell'unione delle arti e della libertà del desiderio che era stato uno dei lasciti del wagnerismo, Renée s'interessa all'arte saffica fino ad acquistare un'abitazione a Mitilene per ricrearvi, con le sue consorelle, l'Accademia di Lesbo. Ella viene così a realizzare il desiderio di un altro esteta vissuto tra i due secoli, il belga Pierre Louÿs, le cui *Chansons de Bilitis*, messe in musica da Debussy, sono ambientate in larga parte nella città che dette i natali alla mitica poetessa. L'intento che anima la poesia di Renée Vivien è dunque l'unione originaria, nel canto, di parola e musica. Sin dalla sua prima importante silloge, *Études et Préludes* (1901) l'arte dei suoni, che fu al centro della cultura greca, occupa il primo posto. Seguiranno *Cendres et poussières* (1902), *Évocations* e *La Vénus des Aveugles* (1903). E ancora le *Chansons pour mon ombre* (1907); *Flambeaux éteints* (1907); *Sillages* (1908), mentre furono pubblicate postume, come ricorda la curatrice, *Dans un coin de violettes* (1910);

nome della *pietas* per gli « hommes-nuages », con un lascito di villoniana memoria: «Pitié |Pour les hommes-nuages|Qui combattent effroi | aux frontières|De la folie |Humains |Sont êtres humains| N'en faites pas des proscrits| Des hors-la-vie» (p. 259).

(Michela Landi)

*Le Vent des vaisseaux* (1910); *Haillons* (1910). La prima produzione della Vivien è improntata in prevalenza allo spirito della canzone, in nome del quale essa si richiama ad una struttura poetica tradizionale a ottonari e rime alterne. Ma s'incontra anche la strofe detta saffica, di quattro endecasillabi seguiti da un pentasillabo: verso impari che Verlaine aveva oramai sdoganato in Francia, contro la tradizione troppo *carrée* dell'alessandrino. Più tardi la sua ricerca si fa più raffinata, e si volge verso la riproduzione di certi procedimenti formali della poesia drammatica, come l'alternanza strofica tra voce solista e coro. Altro elemento stilistico rilevante è il raffinato trattamento del significante, e la ricerca paragrammatica che vi si associa. Tale paragrammatismo interessa soprattutto i nomi femminili associati alla musica, e sistematicamente femminizzati con sostituzione della vocale finale caratteristica alla latina: Aphrodite diventa Aphrodita; Perséphone, Perséphona; Selene, Selana. È il caso della stessa Sappho, rinominata Psappha con una bilabiale prostetica che, nel conferire più resistenza occlusiva e dunque più risonanza al nome, non manca di rinviare al verbo *psallere*. Ritroviamo questa variante, ad esempio, in *Cendres et poussières*: «J'entends gémir, au profond de l'espace,| Celle qui versa la strophe ardente et lasse,| Et dont le laurier fleurit et triompha |La pâle Psappha». La dinamizzazione del dettato coronata qui, ad esempio, dall'annominazione in rigetto, esige dal traduttore un raffinato lavoro sugli aspetti fonoritmici. Fazio traduce, come bene vede Maria-José Tramuta nella postfazione (p. 123), con notevole efficacia, anche nel disattendere, con effetto di rottura dell'ordine, la rima finale :

<sup>1</sup> Sylvie Croguennoc, *Renée Vivien ou la religion de la musique*, « Romantisme » n. 57, 1987, pp. 89-100, p. 89.

« Nel profondo spazio riecheggiò gemente | Colei da cui sgorgò la strofa stanca e ardente, | colei per cui fiori e trionfò l'alloro, | Saffo, nel suo pallore ». La raccolta che Vivien pubblica nel 1906, tre anni prima della sua precocissima scomparsa per le conseguenze di una lenta ma inesorabile consunzione fisica e psichica, s'intitola invece: *À l'heure des mains jointes*. Questo «livre de la résignation» secondo Croguennoc<sup>2</sup>, rivive lo spirito saffico ed erotico delle prime raccolte in forma di invocazione, preghiera (si veda: *Psappha revit/Saffo rivive*, pp. 60-61), e ritrova così lo spirito unanimista primonovecentesco. Erano gli anni in cui l'arte dismetteva la posa estetizzante per osteggiare, con certo ripiegamento intimistico e spiritualismo mistico, lo spirito laico e materialista borghese. Erano gli anni in cui appunto si firmava in Francia la separazione tra Chiesa e Stato. Prevalgono ora, nella poesia di Vivien, le forme ritmico-iterative della liturgia; la salmodia, la litania.

Nella sua breve prefazione metodologica Raffaella Fazio si vuole fedele alla lettera e allo spirito del testo, affermando che «la musica ha rappresentato [...] il principio alla base della mia traduzione poetica di Renée Vivien» (p. 5); più specificamente, si è riproposta di «rispettare lo slancio e le pause del respiro» e di «ricreare micro-unità lessicali» per ottenere nella lingua d'arrivo «lo stesso effetto di refrain voluto dall'autrice». Qualora la rima non fosse riproducibile, come in casi già incontrati, vi sopperisce, lo abbiamo visto, con consonanze e assonanze (*ibid.*). Così Fazi ci restituisce un dettato sì dolente, ma dove il languore è sempre temperato dalla robustezza delle figure ritmiche, variamente modulate per produrre, anche in poesia, i cosiddetti «affetti»: «dolcezza» o «violenza», «desiderio» o «repulsione» (p. 6). Le scelte traduttive di Raffaella Fa-

zio rispondono così a quanto lei stessa si augurava nel suo testo preliminare; tra i molti esempi possibili, uno basti a render conto dell'attenzione che la curatrice ha posto nell'assicurare a Renée Vivien, grazie anche al sostegno sillabo-tonico della lingua italiana, quella consistenza ritmica e risonanza che la lingua francese adottiva (come, d'altronde, la materna lingua inglese), non poteva conferirle: «L'aube, dont le glaive reluit, | Venge, comme une blanche Électre, | La fiévreuse aux regards de spectre, | Dupe et victime de la nuit» (L'alba, sguainata la fulgida spada, | vendica ora, candida Elettra, | colei che, febbrile, ha occhi da spettro | e che della notte fu ingenua preda; da *L'aurora vengeresse/L'aurora vendicatrice*, in *La Vénus des aveugles/La Venere dei ciechi*, pp. 58-59).

D'altronde, il titolo scelto per questa silloge è una celebrazione, mediante il significante vibrante, dentale e occlusivo, della resistenza della parola a quello smembrarsi decadente a cui ha ceduto, con il suo *cupio dissolvi* tutto personale, Renée Vivien: come altre eteree figure femminili contemporanee (si pensi a Lili Boulanger) Renée si trova a interpretare il mistero della coeva Méli-sande, pallida e disincarnata protagonista del dramma di Maeterlinck musicato da Debussy: come ricorda Colette in una testimonianza, il lavoro poetico era da lei come segretato, dissimulato, per pudore o forse non-volontà. Come ricorda anche Corguennoc, «les œuvres postérieures à 1906 vont illustrer de manière tragique cette présence grandissante du silence»<sup>3</sup>. Così si spengono, con il desiderio, la musica e la vita, fino agli ultimi «haillons» (stracci), sorta di celebrazione di un corpo ormai fatto spoglia. Poco a poco, infatti, le sillogi si fanno più brevi, e così i componimenti, mentre la ricerca musicale

degli stessi svanisce nel grado zero della lettera, che è morte: «Je n'entends plus le luth ni la musicienne», è la confessione che apre, appunto, *Haillons*, i suoi ultimi stralci di parola.

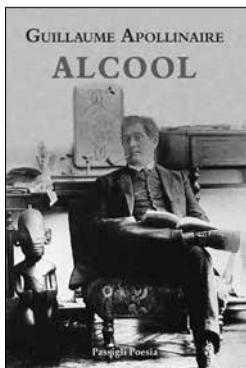
Per la sua postfazione al bel volumetto dove si raccolgono cinquanta testi della giovane poetessa, Marie-José Tramuta sceglie un titolo esemplare: «Una strofa stanca e ardente». L'ossimoro aggettivale ben restituisce l'ardore e il languore contemporati tra fine e inizio secolo, che Vivien incarna in modo così emblematico per le sue personali vicende biografiche: la madre anaffettiva che l'accusa di follia per appropriarsi della sua dote (p. 119-120); di qui forse, con il rifiuto della madre, il rifiuto della lingua-madre, l'inglese, e la scelta elettiva del francese. Poi, la morte precoce dell'amica-sorella Violette, e la sua lacerante e mortificante passione non ricambiata per l'«Amazzone» Natalie Clifford Barney, volto ardente della sua rosa femminile, e quasi un'Albertine proustiana *ante litteram*. Protagonista audace della Belle Époque parigina, animatrice di un salotto frequentato da intellettuali del calibro di Colette (cui Renée dedica un componimento, *Je cacherai ma flûte...*, p. 80), Cocteau, Hemingway, Joyce, Ezra Pound, solo per fare alcuni nomi, Natalie non provava per Renée, si dice, che un tenero affetto. Questa controfigura virile volle però conferire alla delicata e mistica fanciulla una risonanza postuma: lo pseudonimo androgino e beneaugurante della poetessa, come ricorda Tramuta (p. 123), si fa memoria storica con il Prix Renée Vivien che Natalie Barney ha contribuito a fondare, nel 1935, con queste parole: «Si elle n'a pas pu réussir sa vie, elle a [...] réussi sa survie» (p. 127).

(Michela Landi)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 98.

**GUILLAUME APOLLINAIRE**, *Alcool*, edizione bilingue, prefazione, traduzione e note a cura di Fabio Scotto, Passigli Editori, collana «Passigli Poesia», Firenze, 2023, pp. 247, € 19,50.



Con la sua nuova traduzione di *Alcool*, uscita nella primavera di quest'anno, proprio per i 110 anni della raccolta, Fabio Scotto ha risposto nuovamente alla chiamata della casa editrice fiorentina Passigli, offrendo così a tutti gli appassionati della letteratura francese del XX secolo un'edizione italiana d'autore di raro pregio. «Nuovamente» perché il legame che unisce lo scrittore genovese e la collana di poesia fondata da Mario Luzi nel 1989 è ben più antico. Infatti, già nel 2017, gli stessi editori di Bagno a Ripoli avevano proposto a Scotto di cimentarsi nella traduzione apollinairiana di *Poesie per Lou*. Accettando, l'autore aveva poi tradotto e aggiunto altri testi di natura amorosa, editando così una piccola silloge romantica intitolata *Poesie per Lou e altri versi d'amore*. Inoltre, come non ricordare che proprio con Passigli Fabio Scotto ha pubblicato alcune delle sue raccolte poetiche: dalla più antica *Genetliaco* (2000) alla nuovissima *A. L'abbandono* (2021), passando per *Bocca segreta* (2008) e per *In Amore* (2016).

Accettare un incarico di questo calibro porta con sé una complessità plurima, al tempo stesso poetica e traduttologica. Infatti, per quanto lapalissiano è bene ricordarlo, prima di avvicinarsi alla traduzione di un autore è necessario conoscerlo a fondo e Fabio Scotto questo

lo sa bene. In tutto l'arco della sua introduzione (pp. 5-15), coincisa ma al tempo stesso chiarificatrice, si percepisce la volontà dell'autore di rendere omaggio a tutta una generazione di studiosi italiani e colleghi che lo hanno preceduto. Ricordandosi di Zoppi, Jannini, Richter, Bruera e Boschetti, il traduttore riconosce il suo debito col passato e si inserisce fruttuosamente in una filiazione critico-letteraria imprescindibile, dimostrando così una notevole agilità di movimento all'interno di un panorama poetologico estremamente ampio e variegato. Sulla stessa linea d'azione vanno collocati i numerosi rimandi a Michel Décaudin, Didier Alexandre e Daniel Delbreil, riferimenti imprescindibili per ogni esperto di Apollinaire.

Ma non è solo in rapporto alla critica che Fabio Scotto si situa. Se da un lato questa complessità stratificata a cui accennavamo interessa il letterato e la sua conoscenza del poeta, dall'altro essa non può che riguardare il traduttore e il suo legame con coloro che prima di lui si sono cimentati nell'ardua impresa di rendere la difficoltà di *Alcool* in italiano. Anche in questo caso, Fabio Scotto non si dimentica dei poeti traduttori che sono venuti prima di lui e si mostra estremamente a suo agio in un orizzonte di rese traduttologiche vaste, che spaziano da Sereni, a Caproni, passando per Frezza, Raboni e Cucchi.

Un esempio valga per tutti. In una recente intervista radiofonica, dialogando con il musicologo e compositore Riccardo Giagni, Scotto racconta proprio di come avesse studiato la bella traduzione caproniana de *Les colchiques*, riservando un interesse particolare alle rime. La resa del ligure, però, gli era parsa un po' troppo marcata, soprattutto perché Caproni incrementa il numero di avverbi: «io – spiega invece Scotto – ho cercato di essere più aderente, anche perché qui il verso è un verso ampio, quasi prosastico, quindi ho pensato che non bisognasse aggiungere niente di quantitativo sul piano sintattico» (Rai Radio 3, *Suite*, 33:04). In questo caso, se Caproni si apre a libertà traduttive prossime alla lingua d'arrivo – ci si ricorderà di quanto l'autore si domanda in una delle sue interviste radiofoniche, proprio a proposito di questo testo: «[...] se Apollinaire avesse scritto in italiano, come avrebbe scritto questa *chan-*

*son?*» (*Era così bello parlare*, Il nuovo melangolo, Genova, 2004, p. 149) – Scotto predilige invece una maggior vicinanza alla lingua del testo fonte, esemplificando implicitamente ancora una volta quella dicotomia traduttologica iadmiraliana che vede da sempre contrapporsi «ciblistes» e «sourciers».

Riorientandoci sull'introduzione della raccolta, Fabio Scotto segue un filo discorsivo chiaro. Lo studioso apre la sua riflessione con una veloce contestualizzazione socio-cronologica – situando temporalmente l'autore francese nella modernità poetica, «se per *modernità* s'intende quella già in precedenza tratteggiata nel secolo precedente da Baudelaire, Rimbaud [...] e Mallarmé» (p. 5) – per poi offrire alcuni cenni biografici relativamente agli anni che precedono la pubblicazione di *Alcool* e soffermarsi sull'evoluzione del titolo e sul ruolo capitale svolto da Cendrars nella soppressione della punteggiatura. In un secondo momento della sua analisi, Scotto passa in rassegna tre importanti difficoltà intrinseche alla raccolta, ovvero l'ermetismo di numerosi testi, l'estrema diversità dei tipi di scrittura praticati e la grande eterogeneità tematica, raccontando che tale ampiezza contenutistica e formale trova risposta nella «ricerca di nuove strade poetiche per forme e modi che il poeta persegue da anni» (p. 7).

Chiarite queste prime difficoltà, Scotto accompagna il suo lettore in una rapida disamina dei tratti fondamentali che compongono la poetica e l'estetica di Apollinaire, offrendo così una crasi ragionata di oltre un secolo di studi critici, senza dimenticarsi però di appoggiarsi anche alle parole dello stesso poeta. Si delinea così l'Apollinaire di *Alcool*, poeta la cui arte «intende fondere sensibilità e immaginazione, al di là di ogni idealismo» (p. 8) e in cui si riconosce una «concezione anti-naturalista della creazione che rifiuta la mera imitazione della natura» (p. 8). A questi primi principi si affiancano poi quell'orfismo di cui parlava già Mario Richter e quell'estetica della rottura apollinairiana teorizzata invece da Jean Burgos. Questi cenni estetico-poetici lasciano spazio ad alcune brevi riflessioni sulla metrica della raccolta, dove Scotto ricorda la scelta del poeta di alternare forme regolari tradizionali a versi liberi.

Proprio questa dialettica formale tra classicità e modernità si rispecchia su di un piano più prettamente strutturale in quello che il traduttore ha definito «un rapporto imprescindibile tra tradizione e modernità» (Rai Radio 3, *Suite*, 10:30). Infatti, strutturalmente parlando, *Alcool* si caratterizza proprio per l'assenza di una divisione in sezioni e per il mancato rispetto cronologico dei testi, risultando così in un assemblaggio assai eteroclitico, ricorda ancora Scotto. Ma questa dialettica quasi dicotomica tra classico e moderno trova riscontro anche in altri modi d'essere della raccolta, soprattutto a livello contenutistico, laddove fioriscono «tematiche letterarie classiche, della ricerca di sé, dell'amore» (p. 9). Proprio questo porta Scotto ad affermare con forza che Apollinaire «non si astrae scomparendo dal testo che scrive [...], semmai ricorre a tutti i mezzi memoriali e sensibili utili a manifestare la piena presenza del soggetto nell'esperienza che racconta» (p. 9) e che proprio in questo risiede «il segno della sua profonda cultura, della sua intelligenza poetica e della sua originalità e attualità» (p. 9).

Le ultime due pagine dell'introduzione sono invece dedicate ad alcune riflessioni sull'attività traduttologica di Scotto e sulle sfide che questa ha comportato, utili a evidenziare la ricercatezza del suo lavoro. I primi due elementi con cui il traduttore ha dovuto confrontarsi sono stati la ricchezza del lessico e «la forza dello scarto poetico che viene dalla voluta moltiplicazione del senso» (p. 9) causata dalla soppressione della punteggiatura e dalla maiuscola all'inizio di ogni verso. Ma è soprattutto a un livello metrico-prosodico che si riconosce l'estrema attenzione portata dal traduttore, che si muove abilmente fra attenzione alla rima e aderenza al ritmo. La prima trova riscontro principalmente nei testi brevi o isostrofici, dove

il traduttore deve riuscire a «confrontarsi con la melodia cercata dal testo conchiuso nella gravidanza della sua forma» (p. 9). Al contrario, la seconda si ritrova in quei testi più ampi e prosastici, dove Scotto predilige un'«aderenza ritmica alla progressione dei lessemi e del *phrasé*» (p. 9).

Da queste poche parole si riesce già a intuire che, se vi è un punto nevralgico che permea l'analisi poetologica e traduttologica di Fabio Scotto, visibile in controtela lungo tutto l'apparato prefatorio così come all'interno della raccolta, questo è certamente l'attenzione al suono, preso nella sua più ampia accezione possibile, inglobando così i concetti di musicalità, ritmo, metrica e lessico. Lo studioso afferma infatti di avere cercato di fare «risuonare in italiano [...] il suo [di Apollinaire] dire, senza tuttavia mai forzarne per ragioni meramente rimiche o melodiche la peculiarità del senso, ma consapevole del fatto che il suono sia portatore di senso e che solo in una dimensione quanto più fono-ritmica possibile esso potesse preservare la sua energia e la sua piena eloquenza» (p. 10).

Un esempio lampante di questa affermazione si ritrova ancora una volta nella traduzione de *Les colchiques*. Come racconta ancora Scotto a Giagni, l'allontanarsi del soggetto poetico dal luogo dell'amore è reso metricamente attraverso un ritmo anapestico, coadiuvato dalla presenza degli averbi, a cui si aggiungono poi i vari aspetti non rimici del ritmo, come le allitterazioni e le catene fonoprosodiche. A tal proposito, un esempio particolarmente rilevante si ritrova al v. 14 («Mentre muggendo le mucche abbandonano lente»), spiega il traduttore. Qui, l'alternarsi di *m* e di *n* da una parte avvicina l'occhio e l'orecchio alla chiusa della poesia («[...] mal fiorito dall'autunno», v. 15), mentre dall'altra rimanda circolarmente all'inizio del testo («[...] ma bello in

autunno», v. 1).

Questa attenzione estrema al suono come portatore di senso non deve sorprendere, perché si inserisce da anni all'interno delle ricerche dell'autore. Non casualmente, *Il senso del suono* è proprio il titolo di un suo recente saggio (Donzelli, 2013), incentrato sulle interrelazioni fra ritmo e traduzione poetica, dove fra l'altro sono indagate anche le traduzioni di Apollinaire proposte da Giorgio Caproni e Vittorio Sereni. Ma, già nel 2006, Scotto aveva riflettuto sull'importanza del ritmo nella resa italiana del poeta, in un articolo dal titolo simile, sintomo di un'attenzione ininterrotta per la tematica. Ulteriore conferma dell'importanza di questa linea di ricerca poetico-traduttologica giunge da un suo recentissimo seminario: non è un caso che proprio il ritmo sia ciò su cui Scotto abbia scelto di soffermarsi, quando è intervenuto all'Università di Catania con una lezione intitolata «*Alcool* di Guillaume Apollinaire tra avanguardia e tradizione: tradurre il ritmo».

In conclusione, quella di Fabio Scotto è una ritraduzione poetica notevole, che sa situarsi in un panorama critico e traduttivo ampio e che è capace di dialogare con le ormai numerose esperienze traduttive passate. Al tempo stesso, questa riscrittura ha il pregio di non perdere di vista la propria personalità, ovvero quella ricerca del senso del suono che da anni accompagna le riflessioni dell'autore e che si sente viva nella filigrana del testo. Insomma, l'ultima fatica di Scotto non lascerà insoddisfatti gli studiosi di letteratura francese né gli appassionati di Apollinaire e troverà senza fatica il suo posto al fianco delle già note traduzioni d'autore italiane di Sereni, Caproni, Frezza, Raboni e Cucchi.

(Francesco Vignoli)  
 Università di Firenze