

Bruno Nacci

Giorgio Vigolo traduttore delle *Illuminations* di Rimbaud

Vigolo raccolse le sue traduzioni rimbaudiane, che comprendono *Les Illuminations*, *Le bateau ivre* e *Les déserts de l'amour*, in un quaderno e successivamente trascrisse la versione delle *Illuminations* in forma definitiva, con ulteriori pochi ripensamenti sotto forma di cancellature e sostituzioni, su fogli quadrettati e numerati e con uno scrupoloso indice finale, quasi avesse in mente una pubblicazione, che non sarebbe mai avvenuta.<sup>1</sup> Il quaderno reca sulla prima pagina una precisa indicazione cronologica: *24 giugno 1914*; il primo foglio, più genericamente, *Estate 1914*. Sul quaderno, oltre alle traduzioni di Rimbaud, vi sono traduzioni o citazioni da Mallarmé, da Zaratustra, insieme a numerosi aforismi buddhisti tratti dal libro *Japan: An Attempt at interpretation* (1904) di Lafcadio Hearn (1850-1904), un autore americano di origine greca, divenuto cittadino giapponese nel 1895, che lasciò diversi libri sulla cultura e sulla società nipponica.

Fu Vigolo stesso, nel saggio *Esperienza belliana* del 1963 a ricordare i termini del suo primo accostarsi alla poesia di Rimbaud: «Poi, intorno al 1912, avvenne il mio incontro elettivo con Rimbaud».<sup>2</sup> L'annotazione, di per sé, potrebbe essere abbastanza vaga (Vigolo scrive a mezzo secolo di distanza), ma segue la precisa indicazione del volume *Oeuvres de Rimbaud*, nella prima edizione del «Mercure de France»,<sup>3</sup> e Vigolo aggiunge: «lo trovai una mattina in libreria».<sup>4</sup> L'anno e soprattutto il particolare della libreria potrebbe far pensare a una svista di Vigolo che avrebbe confuso la prima con la seconda edizione: *Oeuvres d'A. Rimbaud. Vers et prose*, proprio del 1912. Comunque stiano le cose, si tratta del medesimo testo da cui il giovane Vigolo tradurrà le *Illuminations*? Con tutta evidenza, le cose non stanno così. Il semplice confronto tra l'ordinamento delle *Illuminations* nella versione vigoliana e quello delle due edizioni curate da Berrichon mostra alcune incongruenze. Prima di tutto la successione dei singoli componimenti non coincide affatto, e risulta alquanto strano che il traduttore possa aver alterato l'ordine delle prose, senza peraltro che sia possibile riscontrare un senso qualsiasi nella nuova impaginatura. In secondo luogo, prescindendo dalla considerazione che l'edizione Berrichon mescola prose e poesie, e che il giovane Vigolo si possa essere attenuto alla traduzione delle sole prose e che, oltretutto, le abbia scompaginate, rimane il fatto che anche così non vi sarebbe una perfetta corrispondenza. Berrichon mette sotto il titolo *Jeunesse* quattro brani, di cui l'ultimo prende nome dall'incipit: *Tu en es encore*. Vigolo lo

<sup>1</sup> Sia il quaderno che i fogli fanno ora parte dell'Archivio Vigolo presso la Biblioteca Nazionale di Roma, alle segnature, rispettivamente: ARC 16 sez I. I°/1; ARC 16 sez I. I°/2.

<sup>2</sup> GIORGIO VIGOLO, *Esperienza belliana*, in ID, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, vol. I, p. 11.

<sup>3</sup> JEAN ARTHUR RIMBAUD, *Oeuvres de Poésies, Illuminations. Autres Illuminations. Une Saison en Enfer*, préface de Paterné Berrichon et Ernst Delahaye, Paris, Mercure de France, 1898.

<sup>4</sup> VIGOLO, *Esperienza belliana*, cit., p. 11.

sostituisce, per dir così, con il brano che nell'edizione Berrichon porta il titolo *Guerre*, e il brano *Tu en es encore* non compare poi in alcun modo. In effetti l'edizione da cui Vigolo traduce è, con molta probabilità, quella delle *Illuminations* del 1914, sempre edita dal Mercure de France. In questa edizione (in cui non compare il nome del curatore) prose e poesie sono rigorosamente separate e la successione dei brani tradotti da Vigolo coincide con quella del testo a stampa. Inoltre, sotto il titolo *Jeunesse*, vengono raccolte le quattro prose di cui l'ultima è appunto quella tradotta da Vigolo, che, curiosamente, ne omette il titolo: *Guerre*, appunto. L'editore del testo del 1914 riporta comunque altrove *Tu en es encore*, mentre Vigolo non lo traduce. Egli traduce invece, senza titolarlo, *Les Ponts*, testo assente sia nelle edizioni Berrichon sia in quella del 1914. Quale sia la fonte di questa integrazione, non mi è riuscito di determinare.

Nello stesso saggio *Esperienza belliana*, Vigolo aggiunge che l'acquisto del libro avvenne «senza che alcuno me ne avesse parlato». <sup>5</sup> Accettando in linea di massima il 1912 come l'anno della prima lettura di Rimbaud (e prescindendo dal testo usato in seguito per la traduzione), l'annotazione, lungi dal costituire una sorta di orgogliosa rivendicazione di autonomia o primogenitura, coincide con un preciso momento della ricezione italiana del poeta francese, che è bene inquadrare brevemente. Prima della fine degli anni Trenta e del decennio successivo, quando si diffondono in modo sempre più massiccio edizioni e traduzioni italiane di Rimbaud (ad opera di poeti e studiosi come Diego Valeri, Luigi Foscolo Benedetto, Carlo Bo), <sup>6</sup> Rimbaud non è moneta corrente nel panorama letterario nazionale. La prima traduzione integrale con testo a fronte delle *Illuminations* (a cura di Mario Matucci) è del 1952. In precedenza, nel 1919, Oreste Ferrari (1890-1961, combattente nella prima guerra mondiale e in seguito antifascista di spicco) aveva tradotto per la casa editrice Sonzogno *Poemi in prosa: I deserti dell'amore-Le Illuminazioni-Una stagione all'inferno*; Decio Cinti nel 1923, per la Casa Editrice Modernissima: *I Deserti dell'amore, Versi e Prose. Le Illuminazioni, Una stagione all'Inferno*. Prima ancora c'era stato solo il precoce intuito di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, che nel 1894 aveva presentato e tradotto alcune poesie. <sup>7</sup> Né le cose andavano meglio per quanto riguarda le storie letterarie o la critica militante, a parte Angelo De Gubernatis <sup>8</sup> e Vittorio Pica, <sup>9</sup> che già nell'ultimo decennio dell'Ottocento ne parlano in toni ammirativi, pur contribuendo a quella classificazione di poeta decadente, alfiere di una letteratura anomala se non malata, che riceverà la sua definitiva consacrazione, ovviamente tutta in negativo, da Benedetto Croce nel 1918. <sup>10</sup> Ma è nel 1911 che Rimbaud fa il suo ingresso trionfale in Italia con il famoso libro di Ardengo Soffici, presso i «Quaderni della Voce»,

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Per un repertorio completo vedi FRANCO PETRALIA, *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Institut Français de Florence, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1960.

<sup>7</sup> CECCARDO ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Il libro dei frammenti-Versi*, Milano, Aliprandi, 1894.

<sup>8</sup> ANGELO DE GUBERNATIS, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, Firenze, Louis Niccolai, 1888-1891.

<sup>9</sup> VITTORIO PICA, *Arte aristocratica*, Conferenza letta il 3 aprile 1892 nel Circolo filologico di Napoli, Napoli, Piero, 1892.

<sup>10</sup> BENEDETTO CROCE, *Entusiasmi di prima della guerra: A. Rimbaud.- La ragione della voga letteraria del Rimbaud.-Il Rimbaud come acquirettore di anime alla chiesa cattolica*, in «La Critica», XVI, 4, 20 luglio 1918, pp. 253-56.

diretti da Giuseppe Prezolini.<sup>11</sup> Nel libro, che conteneva per la prima volta alcune traduzioni dalle *Illuminations*, la celebrazione del poeta rischiava di offuscare ogni spirito critico, ma spesso coglieva nel segno indicando nella “sensibilità” rimbaudiana quasi una variante allucinata delle *correspondances* di Baudelaire. Nel 1912, usciva a puntate su quattro numeri della «Voce» il lungo e meditato saggio di Ernst Delahaye *Rimbaud. L'artista e l'essere morale*, unico intervento di rilievo sul poeta francese che a me risulti dallo spoglio delle annate della rivista. Nel 1914, sia Emilio Cecchi che Antonio Borgese scriveranno articoli importanti per una più meditata collocazione storica dell'opera del poeta, contribuendo non poco alla sua diffusione.<sup>12</sup> Quando dunque Vigolo scrive «ad apertura di libro mi sentii preso da una decisa attrazione e preferenza, che subito passò sopra a tutte le altre e mi fece scrivere i miei primi “frammenti” e poemi in prosa, pubblicati sulla *Voce*»,<sup>13</sup> l'ammissione è importante per due motivi. Il primo, che la lettura o gli effetti della lettura di Rimbaud si situano dunque tra la pubblicazione di *Ecce ego adducam* nel 1913 su «Lirica», la rivista di Arturo Onofri, e la pubblicazione di *Bivacco dei verdi* nel 1915 su «La Voce», in un momento di scoperta di Rimbaud per l'Italia, ma non certo di già conclamata acquisizione. Il secondo, perché conferma la preminenza assoluta che Vigolo ventenne ha dato alle prose rimbaudiane sulle poesie. Poco oltre, come noto, Vigolo, sempre nel saggio del 1963, dichiara apertamente che fu Rimbaud a spingerlo verso il Belli: «Dalle *Illuminations* e dalla *Saison en enfer* io passai direttamente ai Sonetti romaneschi, che ho letto sulle prime (chi lo direbbe?) in chiave lirica quasi rimbaudiana». <sup>14</sup> Ma questo non interessa il presente studio se non nella misura in cui ribadisce l'importanza di Rimbaud per la sua formazione intellettuale, importanza che, ancora nel 1959, gli farà dire, nell'introduzione a *Orchestra. Arioso* di Arturo Onofri, sia pure retrospettivamente, che «in Onofri c'è Rimbaud e un vero misticismo del Verbo, che già apre le immagini su una visione oltre il reale». <sup>15</sup> Giudizio forse più adeguato a quanto avrebbe scritto Vigolo stesso negli anni successivi, che non alle incerte prove dell'amico, destinato peraltro, col passare degli anni, a ridimensionare il proprio entusiasmo per il poeta francese.

Per comprendere le traduzioni rimbaudiane di Vigolo ventenne, non nella loro motivazione poetica, ma nell'effettivo concretizzarsi, parola su parola, a cospetto del temibile modello francese, possiamo brevemente confrontare le sue versioni delle *Illuminations* con quelle presenti nel saggio di Soffici del 1911 (forse le prime in assoluto) e quelle di Oreste Ferrari del 1919, certo la prima traduzione completa a stampa. Tanto più che il lavoro di Vigolo, come poi quello di Ferrari, si confronta apertamente con Soffici, che aveva inserito nel suo libro, come saggio della poesia rimbaudiana, sei brani tratti dalle *Illuminations: Après le Déluge, Ville, Mystique, Ornières, Aube, Enfance*. Soffici aveva annotato a margine di una delle proprie

<sup>11</sup> ARDENGO SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, Firenze, Casa Editrice Italiana, 1911, Coll. «Quaderni della Voce», XIII.

<sup>12</sup> EMILIO CECCHI, *Arturo Rimbaud*, in «La Tribuna», Roma, 23 marzo 1914; GIUSEPPE BORGESSE, *Arturo Rimbaud*, in «Corriere della Sera», Milano, 12 giugno 1914.

<sup>13</sup> VIGOLO, *Esperienza belliana*, cit., p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> VIGOLO, *Introduzione* a ARTURO ONOFRI, *Orchestra. Arioso*, Venezia, Neri Pozza, 1959, p. 17 in nota.

traduzioni: «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. Sono stato in ogni modo attaccatissimo all'originale».<sup>16</sup> Implacabile come al solito, e forse anche un po' ingiusto verso Soffici, Renato Serra avrebbe commentato nel lungo saggio *Le lettere*: «Scrisse un libro su Rimbaud [...] 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 [...] Anche i saggi di traduzione erano, come si dice, fuori di fuoco; falsi, criticamente; ma bei pezzi di prosa un po' volgare; bozzetti vivaci».<sup>17</sup> Per la parte che ci riguarda, quel «falsi criticamente» potrebbe, a un livello più generico, riferirsi ai non pochi svarioni di Soffici o – e credo sia stata l'intenzione di Serra – a quella noncurante mescolanza di toscanismi e lingua letteraria, che in alcuni momenti rende poco distinguibile la voce di Rimbaud, e anche il «bozzettismo» potrebbe rientrare nella cattiva «messa a fuoco» che l'occhio finissimo di Serra aveva subito colto. Viceversa, la versione di Ferrari, che per quanto riguarda le traduzioni a disposizione si attiene al modello di Soffici, solo depurandolo da toscanismi e solecismi eccessivi, è corretta, impiega una lingua più corrente ma, a tratti, si concede neologismi e calchi arditissimi quando non fuori luogo. Rispetto alle due traduzioni, una che precede e l'altra che segue – ma, ovviamente, ignora il precedente vigoliano –, quella del poeta romano mostra una singolare maturità espressiva, una straordinaria lucidità e coerenza nel lavoro traduttorio, perché se da una parte, lui sì, rispetta il programma di Soffici di rimanere fedele al testo rimbaudiano, dall'altra lo riformula con precisione e sensibilità in un italiano severo e asciutto, ma non privo di segrete accensioni, di apporti fantastici tanto discreti quanto incisivi, dove la ricreazione del lessico originario non deborda mai nell'eccentricità o nel cattivo gusto, non viola nessuna delle due lingue a confronto. Certamente Serra, se avesse conosciuto queste versioni, le avrebbe ammirate per la loro misura, che non è mai cedimento meccanico al testo d'origine, né pretesto per arditezze sconsiderate. Con questo non si vuole dire che la traduzione di Vigolo sia impeccabile, ma qualche raro errore d'interpretazione e qualche lieve sbavatura o leziosità linguistica non ne intaccano il valore di opera in sé conclusa e capace di reggere il tempo.

Il confronto, che intendiamo circoscrivere alla sola scelta lessicale, in quanto nessuno dei tre autori stravolge o anche solo modifica sostanzialmente la struttura del periodare rimbaudiano, evidenzia, prima di tutto, la finezza interpretativa di Vigolo.

Alcuni esempi:

– Nel quarto tempo di *Enfance* Rimbaud scrive: «Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant». Sia Soffici che Ferrari traducono *lessive* con *bucato*. In Ferrari la frase suona: «Guardo lungamente il melanconico bucato d'oro del

<sup>16</sup> SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, cit., p.57 in nota.

<sup>17</sup> RENATO SERRA, *Le Lettere*, Roma, Edizioni La Voce, 1914, ora in ID, *Le Lettere*, a cura di Umberto Pirotti, Ravenna, Longo Editore, 1989, p. 192.

tramonto». Soffici traduce: «Vedo a lungo il malinconico bucato d'oro del tramonto». Vigolo, giustamente, lascia l'incipit scelto da Soffici, ma sostituisce bucato con *lisciva*, dunque: «Vedo a lungo la malinconica lisciva d'oro del tramonto». La traduzione di Soffici, fatta propria da Ferrari, non è sbagliata («faire la lessive», significa 'fare il bucato'), ma l'immagine di Rimbaud mette a fuoco un viandante solitario che cammina sulla strada maestra, circondato dalla boscaglia, un viandante i cui passi sono quasi cancellati dal rumore delle rogge e che si avvia incontro al tramonto. In questo quadro tutto può starci tranne che un 'bucato', con la sua forte connotazione domestica, con la sua aura di conforto e abbandono al passo sereno dei giorni. Anche senza insistere sul valore sonoro e prosodico dell'espressione, è chiaro che la *lessive d'or* contiene una connotazione coloristica, e Rimbaud è sempre molto attento e sensibile all'aspetto cromatico delle parole. *Lessive* (lisciva) rimanda al grigio bianco della cenere trattata per i bucati, e l'immagine del tramonto dorato contiene anche quella del grigio bianco, del luttuoso trapasso dal crepuscolo alla notte.

– Altrove, come in *Après le Déluge*, in uno dei brani più densi delle *Illuminations*, si dice che «le sceau de Dieu blêmit les fenêtres». Soffici traduce: «il suggello di Dio sbianca le finestre»; Ferrari, con minima variante, «il sigillo di Dio sbianca le finestre». Nel complesso simbolismo di questa pagina che, con ogni probabilità, descrive il ritorno alla abietta normalità dopo la carneficina dei comunardi parigini del 1871, l'*arc-en-ciel* delle prime righe allude all'intervento divino che fa cessare il diluvio rivoluzionario, salvando vita e averi dei borghesi. L'espressione *sceau de Dieu* è una ripresa dell'arcobaleno, nominato nella sua valenza biblica teologicamente più definita, e non a caso esso si riflette o fa rilucere le vetrate delle chiese (*les cirques* di cui si parla appena prima). Dire che esso sbianca le finestre è un evidente arbitrio, non solo rispetto al significato del verbo *blêmir*, ma anche e soprattutto nei confronti del valore simbolico che al colore blu attribuisce Rimbaud, come segno della violenza. Tutto il contesto è negativo: la fine del diluvio, il ritorno dei borghesi, il loro patto con Dio. L'arcobaleno sigilla il patto, sancisce per sempre l'invulnerabilità dei due poteri, quello umano e quello divino, con un sinistro riflesso sulle vetrate delle chiese abitate dai nuovi credenti. Vigolo traduce: «il suggello di Dio illividisce le finestre». Il livore, come nota negativa (dopo la pioggia, che pulisce, l'arcobaleno riporta una luce sinistra), riprende oltretutto da un punto di vista cromatico, quanto viene detto alla riga precedente sui *Barbe-Bleue*, i ministri sanguinari della repressione. Il traduttore ha perfettamente interpretato il senso della composizione.

Dal confronto con i due pur bravi traduttori, Vigolo esce con quelle doti di eccezionale interprete che si riveleranno, molti anni dopo, nella formidabile impresa della traduzione di Hölderlin.<sup>18</sup> Come se la solitaria ricognizione di Rimbaud fosse stata una palestra, o forse anche una rivelazione del giovane poeta a se stesso. Ma rispetto alle versioni che abbiamo citato, quella di Vigolo non si distingue solo per la

<sup>18</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958.

finezza interpretativa. Quasi sempre, a differenza di Soffici e Ferrari, egli sceglie l'espressione più semplice, più vicina all'italiano parlato, evitando con cura solecismi e forme antiche o più elaborate. Facciamo qualche esempio:

– In *Après le Déluge*, «les enfants en deuil» diventano i «bambini abbrunati» in Soffici, i «fanciulli abbrunati» in Ferrari. Vigolo traduce: «i bambini in lutto».

– In *Enfance*, «les palissades» sono «stecconati» per Soffici, «impalancati» per Ferrari. Vigolo opta per il più lineare «steccati».

– Sempre in *Enfance*, «Qu'on me loue» diventa «Mi si lodi» per Soffici, che fraintende, e «Mi si appigioni» per Ferrari. Vigolo risolve con un piano «Mi si affitti».

– In *Ornières* e in *Mistique*, «talus» viene reso da Soffici e Ferrari con «ciglione». Vigolo trasforma in «declivio» e «balza».

– In *Après le Déluge* e in *Ville*, «piauler» diventa «mugolare» per Soffici e l'improbabile «piangolare» per Ferrari. Vigolo traduce «mugolare» una prima volta e poi, meglio, «piagnucolare».

Non si tratta solo di rigore formale: a tal proposito è interessante osservare come Vigolo elimini spesso il partitivo francese, *Des fleurs ... Des bêtes*, che gli altri due implacabilmente mantengono anche all'inizio della frase: *Dei fiori ... Delle bestie*. Pur rimanendo fedele al testo, Vigolo non esita a gareggiare in eleganza con Rimbaud: «dans la futai violette» (*Après le Déluge*), che Soffici e Ferrari rendono «nella boscaglia violetta», si muta in Vigolo nel più raffinato (e preciso) «nell'albereto violetto»; la «Défilé de féeries» (*Ornières*), che Soffici traduce «Sfilata degli incanti» (ed è un'ottima traduzione) e Ferrari, un po' meno bene, «Sfilata d'incantesimi», si tramuta, e questo sì è un incantesimo della lingua italiana, nello stupendo «Sfilata di faterie». Per concludere questa campionatura minima, registriamo un paio di casi in cui Vigolo forza l'interpretazione, ma anche questo è un segno di sicura maturità, nell'evidente desiderio di rendere il testo italiano più vivace o competitivo rispetto all'originale. Nel primo caso, *Aube*, in un paesaggio reso con estrema intensità espressionista, Rimbaud scrive: «Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois». Soffici, riducendo l'immagine e pensando di ingentilirla, traduce «I lembi d'ombra», mentre Ferrari, con un calco non molto appropriato, rende «I campi d'ombra». Vigolo cerca la soluzione immaginifica, e uscendo dalle righe si lancia in un temerario ma suggestivo: «Gli accampamenti d'ombre». Sempre nello stesso brano l'immagine baroccheggiante (l'eco di *Après le Déluge* è evidente) include un «Les pierreries regardèrent», che sia Soffici che Ferrari traducono con «le pietre preziose guardarono». Questa volta Vigolo sostituisce la parola con l'immagine, salta a piè pari il vocabolo e arriva subito al contenuto metaforico: «i luccicori guardarono».

Nel quaderno su cui Vigolo traduceva Rimbaud, vi sono alcune pagine di annotazioni sul lavoro di traduttore che gettano luce anche sulla sua lettura in profondità del poeta francese e, non ultimo, sulla genesi della poetica vigoliana. Per Vigolo, Rimbaud rappresenta la possibilità di scuotere la foresta di significati che si cela dietro le cose,

il grande demiurgo o *medium* (l'espressione è di Lorca) in grado di dar voce alla realtà. In una stagione di meravigliata attenzione al poeta eccentrico e smodato, quando chi lo rifiutava adduceva gli stessi argomenti di chi lo adorava (era un visionario, una meteora impazzita, un uomo dalla sensibilità malata), Vigolo ne coglie con grande lucidità la portata rivoluzionaria sull'unico terreno pertinente: la letteratura. Di chi lo ha preceduto, vale a dire una secolare storia letteraria, scrive: «procedevano per approssimazione... le Illuminazioni non hanno precedenti letterari, non hanno storia letteraria». Perché quello che colpisce Vigolo non è l'aura dell'eccentrico poeta maledetto, le sue vicende sentimentali e scandalose, ma il rigore, il suo estremo e indefettibile rigore. Scrive ancora Vigolo: «Siamo già in un'atmosfera di compenetrazioni o di rapporti inauditi, un'atmosfera che agisce sulle apparenze come un reattivo, che stabilisce delle possibilità di contatto e di connessione fra apparenze finora ignorantisi e distantissime. E dai rapporti nuovissimi... nasce una sorgente di significazioni nuove per ambedue le cose avvicinate: il contatto all'inatteso produce l'estrinsecazione di forze recondite che si celavano nell'intimo delle apparenze come certe droghe producono nello spirito delle improvvise rivelazioni morali, eroismi insospettati. Il consueto è la morte dell'apparenza». Pur non ignorando i limiti e i pericoli della poetica rimbaudiana («Rimbaud è senza dubbio un violento dell'espressione [...] Sono anche immagini precoci [...] Rimbaud non lascia loro il tempo di svilupparsi con calma, di ordinarsi con le altre»), Vigolo ne riconosceva l'alto magistero artistico, l'intransigenza totale: «Ma nell'assoluta perfezione rimbaudiana non c'è che il sì o il no, il vero o il falso, il bello o l'equivoco». Quanto a sé, in veste di traduttore, si riservava un compito che, come abbiamo visto, era di vigile e scrupolosa fedeltà, ma non arrendevole, e, a proposito di una tormentata scelta stilistica, commentava: «calcando, sviluppando l'esperienza rimbaudiana, traduco».

Vigolo non avrebbe dimenticato Rimbaud. Diversi anni dopo, nel 1933, in un lungo articolo su «L'Italia Letteraria», riferiva a merito imperituro di Rimbaud l'aver volto la poetica del sentimento, cioè del contenuto, in quella della volontà. Ma porre al centro dell'azione poetica la volontà significa dare rilievo assoluto alla forma, dunque al metodo. Così la vita del poeta, i suoi incontrollati movimenti, ben lungi dal rimanere al di qua della forma, la determinano, venendo a saldare, imprevedibilmente, etica e retorica. Ma, e qui Vigolo corregge un troppo facile entusiasmo per il poeta francese e, soprattutto per i suoi epigoni (vale a dire l'ermetismo), il rimbaudiano *déreglement des sens*, non basta. Esso conferma la preminenza del soggetto, la tensione spirituale, la supremazia della forma, ma, con un paradosso non facilmente scioglibile, li nega in un magma indistinto nell'atto stesso di affermarli. Pochi anni dopo, nel 1938, Vigolo, affinava la sua critica, difendendo la parola poetica da quello che chiamava il «materialismo critico», vale a dire l'errore di confondere il segno con la cosa significata. Il pericoloso esito di ogni formalismo è quello che, in sede di ricapitolazione del suo inesausto confronto con il romanticismo, Vigolo, nel 1969, sintetizzò con una formula di assoluta chiarezza: «Nel decadentismo o estetismo [...] questa dialettica [cioè la capacità di tenere insieme gli

opposti] si allenta e si sfascia per il cedimento al solo elemento edonistico e formalistico che prevale e, a poco a poco, si costituisce in una falsa autonomia, ad un unico fine dell'arte, isolata e rescissa dal resto dell'uomo (arte pura)». <sup>19</sup>

Dunque Rimbaud, affrontato con rara sapienza di traduttore negli anni delle esplorazioni giovanili, rimase per Vigolo un punto di riferimento, nel bene e nel male, un punto di non ritorno con cui fare i conti, e, se nei primi libri di prose vigoliani (*La Città dell'anima*, *Canto fermo*, *Il silenzio creato*), la lezione di Rimbaud non appare così determinante (come in altri suoi coetanei), questo accade forse perché, precocemente, tributandogli un silenzioso omaggio, se ne liberò.

---

<sup>19</sup> G.VIGOLO, *Per una psicologia dell'antiromanticismo contemporaneo*, in AAVV, *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, Roma, Edizioni Dell'Ateneo, 1969, vol. II, p. 728.