

Saverio Tomaiuolo

Un poeta tra i poeti: le traduzioni di Franco Buffoni

in: «Traduttologia», II, 5, 2000

La pratica della traduzione letteraria è un lavoro lento e difficoltoso sul linguaggio, in cui si confrontano il rispetto del documento di partenza con le modulazioni personali di senso e le memorie individuali come lettore; nel caso della scrittura poetica la percentuale di connotazione attribuita ad ogni singolo lessema lo carica di volta in volta di nuovi sensi che – a rizona – si dipanano da un'unica radice. Ma la traduzione è anche un fenomeno storico, determinato e alterato dagli eventi che gli attribuiscono un nuovo significato; in tal modo, le pressioni operate dal filtro percettivo individuale devono essere oggettivizzate e convogliate nella fedeltà ad un documento che resta sfuggente e prometeico, nella sua tendenza a risemantizzarsi continuamente con il trascorrere degli anni. Forse, i traduttori costituiscono più di altri i testimoni dell'evoluzione che ha subito la lingua nel tempo: se in base alle riflessioni dei teorici postmoderni (Hayden White) la Storia può essere interpretata e analizzata come opera letteraria (la «storia»), dunque con tutte le arbitrarietà del segno ad essa attribuibili, anche la traduzione si trasforma nella testimonianza dell'evoluzione di una lingua che – attraverso il dialogo con l'estraneo e il diverso – riflette e si riflette.

Franco Buffoni, direttore del semestrale «Testo a fronte» e del Centro di Poesia e Traduzione presso il castello di Costigliole d'Asti, mette a frutto in questa antologia la sua lunga attività sia come traduttore che come poeta (ricordiamo tra le sue produzioni *Nell'acqua degli occhi* del 1979, *Quaranta a quindici* del 1987, *Suora carmelitana e altri racconti in versi* del 1997 e il recente *Il profilo del rosa*) dimostrando come questi due ruoli non risultino antitetici ma interdipendenti e anzi produttivi. Il ruolo dello scrittore/poeta mescola, sovrappone e (talvolta) annulla quello del traduttore, tanto che l'impressione avvertita è che Buffoni traduca attraverso gli altri anche parte di se stesso, riuscendo a rintracciare in un panorama eterogeneo di poeti provenienti da più epoche e zone del mondo sempre la propria scrittura, la propria modalità di lettura del mondo. Mentre un tempo i traduttori erano cancellati e dimenticati, totalmente fagocitati nel loro ruolo pur importantissimo, asserviti senza possibilità di intervento alcuno al rispetto del Source Text. oggi invece si avverte – e ne è testimonianza questo lavoro – un recupero di dignità. La riscrittura poetica cui vengono sottoposti alcuni testi presenti (mentre per altri Buffoni si tira in disparte, riproducendo in maniera fedele strutture lessicali e lesse-

mi) pone in essere un principio fondamentale della pratica traduttiva: la trasposizione che essa opera di un segno in un segno differente nella speranza che, pur distanti, esista un senso comune che li unisca. Molti teorici hanno riflettuto sulla natura di questo comun denominatore, alcuni tentando di definirne la struttura sintattica profonda (Noam Chomsky e i «linguistic universals») altri facendo appello al misticismo cabalistico (Walter Benjamin in «Die Aufgabe des Übersetzers» parlava di una «reine sprache», lingua pura sottesa e soggiacente alle due lingue di partenza e arrivo). Succede così che nel vuoto che separa la pagina tradotta in cui si riproduce la lingua originale dalla pagina tradotta è possibile, anzi indispensabile, immaginare un terreno comune in cui queste linee si intersechino idealmente. Franco Buffoni dimostra che questa utopia dev'essere sempre inseguita e auspicata, come altri tipi di utopie: la traduzione assume così un valore che non si limita alle semplice pratica letteraria, trasformandola da lavoro in ricerca costante, revisione, tragitto in avanti e a ritroso verso il sogno di un'unità.

La raccolta segue un ordine strettamente cronologico, mentre la scelta dei poeti è operata in base alle esperienze dirette dell'autore (siano esse legate alla rivista che dirige o alle case editrici presso le quali sono apparse le sue traduzioni), alla conoscenza che l'ha condotto ad un dialogo personale con numerosi scrittori, in sintesi alle sue passioni; ciò fa di *Songs of Spring* un testo in cui la voce autoriale assume una funzione selettiva di primo piano imponendo – come anticipato – la propria presenza sia dentro che fuori l'opera di riproposizione testuale. Tra i primi poeti egli presenta il latino Varrone Atacino, grande divulgatore di letteratura aleksandrina vissuto nel primo secolo avanti Cristo. Nel tradurre il frammento 9 («desierant latrare canes urbesque silebant / omnia noctis erant placida composta quiete»), egli innesta una memoria poetica di ascendenza leopardiana, rifunzionalizzandolo in chiave romantica: «Non più latrati di cani / Ma solo urbani silenzi / Avvolgeva queta la notte». Nel riproporre invece il sonetto XXXIII di Shakespeare («Full many a glorious morning have I seen», soprannominato «il sonetto del perdono», già tradotto tra gli altri da Ungaretti nel 1943 e Montale nel 1948), egli opera una serie di assorbimenti e sottrazioni lessicali (scompare del tutto ad esempio nella traduzione del secondo verso «with sovereign eyes») per sfrondare il testo da un eccesso aggettivale barocco che in italiano avrebbe troppo appesantito la cadenza ritmica della composizione. Le metafore shakespeariane, i suoi riferimenti culturali elaborati ma allo stesso tempo legati al quotidiano acquistano una naturalezza che ne preserva invariato il vigore. Un esempio:

Even so my Sun one early morn did shine,
With all triumphant splendour on my brow,

But out alack, he was but one hour mine.

Così, il mio sole. Una mattina
Mi brillò in fronte in tutto lo splendore...
Brillò, ma non fu mio che per un'ora.

Dopo aver incluso nella traduzione anche poeti ebraici dal XV al XVII secolo (Rafael da Faenza, Agnelo Dato e Immanuel Frances) e illustrate le vivaci tematiche pastorali dello scozzese Allan Ramsay (quasi esclusivamente tratte da *The Gentle Shepard* del 1725), lo scrittore passa all'erede diretto di quest'ultimo: Robert Fergusson. In questo caso egli cerca di riprodurre, assieme a una traduzione letterale del testo, anche una versione in milanese e una traduzione di quest'ultima (egli la definisce «un'imitazione dell'imitazione»). Il tentativo di rendere attraverso il dialetto anche il senso di forte provincialità rurale che l'originale possiede conferma la necessità di una tensione verso una comprensione del senso assunto dalla scrittura, immettendola (pur nelle differenze e persino attraverso di esse) nel proprio contesto culturale. Edimburgo diviene così un «paès», «The Draft Days» («I giorni pazzi» di fine anno) invece «I ultim dì de l'ann»; in altri casi la traduzione in milanese viene interpretata e riadattata in italiano tanto che – ad una lettura superficiale – l'originario testo di partenza e l'ultimo di una lunga serie di testi di arrivo (tre per la precisione: traduzione letterale in italiano, l'imitazione in milanese, la traduzione/ versione dal milanese in italiano) appaiono molto distanti. La modalità attuata non è dissimile da quella che Ezra Pound presenta nella sua versione delle elegie di Sesto Propertio: nella libertà traduttiva talvolta si confondono i confini che separano la resa linguistica di un testo dalla composizione di un'opera originale. Eppure Buffoni resta attento a non smarrire nella biforcazione di differenti culture il filo che le tiene legate ad un unico impianto semantico:

And thou, great god of *Acquavitae*!
Wha sways the empire of this city;
Whan fou, we're sometimes capernoity
Be thou prepar'd
To edge us frae that black banditti.
The City Guard.

E tu, gran dio dell'acquavite,
che imperi su questa città.
Sii pronto a proteggerci

da quei farabutti della City Guard
perché, quando siamo ubriachi,
diventiamo suscettibili

Ma ti, stagh atenta,
Anima del cichètt,
Vada giò e regòrdess
Che quand che semm ciocch
Podem no vess toccà
Da quij negher di crabigner!

Ma tu, guarda giù, gran dio della vite
Guarda e ricordati che poi da ciucchi
Guai se ci toccano i carabinieri!

Nella scelta finale di «crabigner» («carabinieri» per «City Guard») vi è un duplice processo di traduzione: sia culturale (Scozia/Italia) che storico (XVII secolo/oggi), coraggioso ma coerente, in quanto la ragione ultima di ogni movimento verso il lettore consiste nel veicolare un segno che sia perfettamente associabile alla realtà di questo. Nel caso di Fergusson Franco Buffoni ha optato per una «reader-oriented translation» in quanto era lo stesso testo originale a richiedere implicitamente un approccio di questo genere.

Nel caso delle traduzioni da poeti romantici nella maggior parte dei casi la presenza del traduttore appare impercettibile: di fronte all'immediata trasparenza del verso e al suo nitore egli decide volontariamente di eclissarsi e di sprofondare in quell'invisibilità che diviene anch'essa, scelta artistica di tutto rispetto. Il caso di William Wordsworth è emblematico di tale scelta. Ecco ad esempio la sua versione di «Lines Composed Upon Westminster Bridge»:

Earth has not any thing to show more fair:
Dull would be of soul who could pass, by
A sight so touching in his majesty:
This City now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning; silent, bare,
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air...

La Terra non ha cosa più bella da mostrare
Arido sarebbe chi restasse muto

A una vista così grande di splendore:
Questa città, come un abito, ora indossa
La bellezza del mattino. Silenziosi, nudi,
Teatri e templi, navi, torri e palazzi
Si aprono verso il cielo e la campagna
Nell'aria tersa, luminosi, splendidi...

Il tentativo di convogliare la musicalità e levigatezza del verso romantico si evidenzia soprattutto nella preponderanza che il traduttore attribuisce al ritmo e alla pausazione. I giochi timbrici e ritmici rappresentano infatti un fattore fondamentale nella costruzione poetica, al fianco di una percentuale di semantizzazione assoluta di suono che, rispetto alla prosa, è più alta. Lo schema proposto da Roland Barthes nel *Grado zero della scrittura* della poesia come «Prosa + a + b + c» (dove per «a», «b» e «c» si intendano fattori di tipo ritmico, fonico e morfemico) pur se riduttivo potrebbe apparire efficace per dimostrare quanto questi elementi risultino determinanti e distintivi. Ancora una volta l'esperienza maturata da Franco Buffoni con la propria attività di poeta gli diventa utile nelle scelte adottate, siano esse relative alle strutture sintattiche generali o persino alla sostituzione dei segni di interpunzione che, come sappiamo, nella poesia assumono pari dignità semantica rispetto a queste.

Dopo una selezione da Coleridge, di cui aveva tradotto *La ballata del vecchio marinaio e altre poesie* per Mondadori nel 1987, lo scrittore passa alle traduzioni da George Byron che giungono ad assumere uno statuto poetico autonomo, divenendo qualcosa di indipendente persino rispetto all'originale. Questo fenomeno permette a una pratica spesso ritenuta indispensabile solo per colmare un iato conoscitivo, di raggiungere uno spessore semantico tanto rilevante da divenire essa stessa opera d'arte (si ricordino, ad esempio, le traduzioni dai lirici greci di Salvatore Quasimodo).

Alas! It is delusion all:
The future cheats us from afar,
Nor can we be what we recall,
Nor dare we think on what we are.

I versi conclusivi di «Stanzas for Music», pur non discostandosi troppo dal testo che ne costituisce la matrice, presentano una vasta serie di risonanze che affondano nell'eredità poetica di Buffoni (Leopardi, Montale nella parte finale); allo stesso tempo essi appaiono dotati di un'indipendenza tale da poterli leggere come una nuova poesia a sé stante:

È triste. È tutto un'illusione:
Il futuro ci inganna da lontano.
Non siamo più quel che ricordiamo
Né osiamo pensare a ciò che siamo.

La poesia di Shelley sottopone colui che decida di confrontarsi con essa a uno sforzo notevole di ricerca semantica nell'asse paradigmatico dell'italiano, per l'estrema precisione con cui vengono presentate immagini naturali, spesso metaforizzate. «Ozymandias» potrebbe essere interpretata come una rappresentazione iconica del processo attraverso cui il testo originale viene frammentato e disperso nella sua riproposizione in un nuovo contesto linguistico e culturale e di come, comunque, dall'insieme debba essere ancora possibile rintracciare l'unità originaria che ne preserva lo statuto di segno integrale. In «The Waning Moon» la luna appare «like a dying lady, lean and pale, / Who totters forth, wrapped in a gauzy veil»; la resa in italiano di «gauzy veil» con «veli diafani» è certamente il risultato di un'attenta selezione lessicale nella Target Language. «Gauzy» infatti non significa solo «trasparente» ma piuttosto rende l'idea di un drappo simile a una benda quale quelle avvolte attorno alle ferite dei malati o, appunto, alle persone «morenti»; l'aggettivo «diafano» in italiano indica un tessuto trasparente (come quello di una garza) che si lasci attraversare totalmente dalla luce. In questo modo, con una sola scelta lessicale, Buffoni ha rappresentato non solo il velo che cinge questa personificazione morente della luna, ma anche la sua funzione di drappo capace di illuminarsi di luce indiretta.

Nel caso delle traduzioni da John Keats notiamo un tentativo di conservazione della forma come della sequenza lessicale. Si prenda ad esempio da «Ode on Melancholy» la frase «as though of hemlock I had drunk», resa quasi interlinearmente come «Come se cicuta avessi bevuto». In altri casi a prevalere è l'esperienza di uno scrittore che esprime anche la necessità di un'interpretazione amplificata dell'originale e che traduce «The reading of an ever-changing tale» (da «Sleep and Poetry») con «La lettura di un racconto sempre nuovo», sovrapponendo all'idea di un perenne rinnovamento della vita, quella di leggere l'esistenza come una sorpresa che ogni giorno appassiona di gioia e dolore.

In «Toni neutrali» («Neutral Tones») la poesia di Thomas Hardy viene riproposta con grande attenzione al rispetto del suo carattere epigrammatico e scevro di qualsiasi gusto estetizzante per la parola. Nel caso della traduzione si rileva addirittura un assottigliarsi ulteriore del verso (in termini strettamente numerici), che corrisponde anche a una precisa scelta formale. Il tono

narrativo/descrittivo dell'originale (garantito dal susseguirsi anaforico delle congiunzioni) viene infatti trasposto in una serie di immagini, in una sequenza di scene quasi dipinte sulla pagina:

We stood by a pond that winter day,
And the sun was white, as though chidden of God,
And a few leaves lay on the starving sod:
– They had fallen from an ash, and were grey.

Restammo allo stagno quel giorno d'inverno,
Bianco era il sole, come un rimprovero di Dio,
Con qualche foglia sulla terra arida
Caduta da un frassino, grigia.

In questo modo Buffoni ha riversato in italiano il tono sofferto di una rivelazione esistenziale che deriva dal quotidiano, privandola anch'egli (in linea con le indicazioni epistemologiche hardiane) di una qualsiasi eco religiosa e evidenziandone il carattere dolorosamente laico. Questa predilezione per l'epigramma rappresenta un'altra espressione di come l'individualità poetica penetri nel lavoro di traduzione, determinandolo. Persino traducendo un poeta tanto diverso da Hardy quale Oscar Wilde la scelta lessicale, la secchezza del periodare e la predilezione per strutture sintattiche di tipo paratattico riconducono entrambi ad un'unica voce poetica che – invece di separarli – li accomuna sotto una prospettiva simile. Nella traduzione di «Panthea» questa intrusione diventa manifesta nel ritmo che viene conferito alla poesia attraverso una deliberata scelta non solo dei singoli lessemi, ma anche delle pause garantite dall'interpunzione. Soprattutto negli ultimi versi la ricerca assoluta di sintesi e il riferimento a immagini frammentate rende la composizione simile a un haiku:

O we are wearied of this sense of guilt [...],
Wearied of every temple we have built,
Wearied of every right, unanswered prayer,
For man is weak; God sleeps: and heaven is high:
One fiery-coloured moment: one great love: and lo! we die.

Siamo stanchi di questo senso di colpa [...]
Stanchi dei templi che abbiamo costruito
E delle preghiere giuste inascoltate.
L'uomo è debole. Dio dorme. Il cielo è in alto.

Una scintilla. Grande amore. Morte.

Attraverso e.e. cummings Buffoni cerca di riprodurre quella poetica del quotidiano, fatta di emarginazione e squallore ma anche di improvvise illuminazioni estatiche, che ha avuto in Italia come grande rappresentante Pasolini. In «the boys i mean are not refined» la voluta scurrilità di numerose espressioni viene esplicitata maggiormente nella lingua di arrivo di uno scrittore che – pur possedendo una netta e distinguibile personalità poetica – conosce il momento esatto in cui è il caso di ritirarsi dietro le quinte, a suggerire le giuste parole da far pronunciare ai protagonisti di queste storie di brutalità animalesca:

the boys i mean are not refined
they go with girls who buck and bite
they do not give a fuck for luck
they hump them thirteen times a night

Quelli che intendo io non sono raffinati
Vanno con donne che mordono e resistono
E non lo fanno così tanto per farlo
Ma vengono anche sette volte in fila

Nel caso di W.H. Auden, molto studiato dall'autore dell'antologia e presentato per la prima volta in traduzione, il rispetto per l'originale predomina in maniera evidente; stesso discorso può farsi per altri scrittori di lingua inglese, da Kathleen Raine a David Gascoyne, da Elaine Feinstein fino a Stephen Spender, su cui è opportuno soffermarsi con un riferimento all'ultima strofa di «The Pylons», un modello di equilibrio bilanciato tra «source oriented translation» e adattamento necessario:

This dwarfs our emerald country by its trek
So tall with prophecy:
Dreaming of cities
Where often clouds shall lean their swan-white neck.

Facendo piccola la nostra campagna di smeraldo
Con la sua migrazione alta in profezia
A sognare di città su cui le nuvole
Ripiegheranno i loro colli bianchi.

Riprendendo una famosa affermazione di Paul Valéry, non esiste un testo veramente originale, dato che la letteratura non sarebbe altro che una continua riscrittura di se stessa di cui è impossibile rintracciare il palinsesto. Ogni traduzione è, prima di ogni altra cosa, una lettura poetica e un'interpretazione il cui fine ultimo, per paradosso, non coincide con la sanzione di una differenza ma con la scoperta di un'identità comune. Tomas Tranströmer possiede più di un elemento in comune con la scrittura di Buffoni; anche nel caso del poeta svedese viene assegnato un privilegio assoluto al carattere pittorico delle scene descritte e ad un periodare epigrammatico. Ciò che importa allora sono le parole pronunciate, il «nucleo semantico», e non le differenze linguistiche che ne delineano la struttura superficiale:

Non ha parole la natura selvaggia.

Le sue pagine non scritte si estendono in ogni direzione.

Mi imbatto nelle orme di un cerbiatto.

Linguaggio non parole.

E quando nel testo di Marie-Claire Bancquart («Toi, petit bâtard») appare una frase come «notre eau des yeux» («la nostra acqua degli occhi») simile al titolo di una raccolta di Franco Buffoni del '79 che, per ammissione della stessa poetessa francese, ella non aveva letto, si rafforza l'idea che esista un terreno comune, un senso soggiacente che rimane sospeso tra i due documenti (l'originale e il tradotto) e di cui di volta in volta l'uno e l'altro si appropriano.

Per la poesia di Seamus Heaney il traduttore cerca di proporre quella che André Lefevere (in *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*) elenca come una delle possibili strategie di approccio al testo originale. La sua è infatti una «phonemic translation» in cui la riproduzione del sistema fonetico della Source Language costituisce uno dei principi fondamentali del suo confronto con il verso del poeta irlandese. senza comunque privare il risultato finale di una coerenza semantica nei confronti dell'originale (di solito il «pericolo» insito in questo tipo di scelta traduttiva consiste in un certo carattere farraginoso e poco naturale che si avverte nella lingua di arrivo). «Digging» resta un esempio importante di come si, possano compensare esigenze di una riproduzione ai limiti dell'onomatopea con l'aderenza semantica al segno poetico:

The cold smell of potato mould, the squelch and slap

Of soggy peat, the curt cuts of an edge

Through living roots awaken in my head.

But I've no spade to follow men like them.
Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it.

E mi torna in mente l'odore freddo della terra
Delle patate, lo scalpiccio sulla torba fradicia,
I colpi risoluti della vanga tra le radici vive.
Ma io non ho la vanga per seguire uomini così.
Tra l'indice e il pollice
Ho la penna.
Scaverò con quella.

In *Kinship* addirittura avviene un'apparente sconfitta del traduttore che rivela, al contrario, un tributo all'utopia traduttiva, da sempre sospesa in un precario equilibrio tra impossibilità e necessità. Accettando di conservare la parola *bog* in originale (uno dei termini più significativi dell'idioletto poetico di Heaney), Buffoni ammette il limite delle possibilità della parola tradotta, ma simultaneamente – per controbilanciare il peso di questa cessione – la inserisce in un brano tra i meglio resi dell'intera antologia:

Quagmire, swampland. morass:
The slime of kingdoms
But *bog*
Meaning soft,
The fall of windless rain,
Pupil of amber.

Palude, pantano, acquitrino:
Regni della fanghiglia [...].
Ma *bog*
Vuol dire soffice
Caduta di pioggia senza vento,
Pupilla d'ambra.

Per concludere questa lettura di solo alcuni dei brani inclusi in *Songs of spring*, sarebbe opportuno soffermarsi su una scelta molto significativa: quella di affiancare due traduzioni della

stessa composizione effettuate in date diverse (a distanza di dieci anni, rispettivamente nell'aprile 1987 e 1997); la poesia in questione è «North»:

Compose in darkness,
Expect aurora borealis
In the long foray
But no cascade of light.

Componi al buio e aspetta
L'aurora boreale nel lungo tentativo,
Ma non aspettarti mai
Cascate di luce.

Componi nell'oscurità
E aspettati l'aurora boreale
Nel corso della lunga prova,
Non cascate di luce.

L'autore, nel presentare al lettore quelle che aveva definito nella premessa al volume le «personali stratificazioni traduttive» conferma l'idea di un'attività che si fonda e struttura non esclusivamente in funzione della lingua ma che possiede un valore storico (e cronologico) determinante. Se, nelle parole di Umberto Eco, la letteratura è un «meccanismo pigro» che dovrà essere di volta in volta attivato e esaminato nella sua mutevolezza da uno sguardo sottoposto anche al filtro del tempo, la traduzione verrà concepita come il tentativo di fissare per un solo attimo – l'attimo in cui si realizza l'utopia della forma definitiva – la lettura di «un racconto sempre nuovo» .