

Simona Bitassi

## *Songs of Spring*

in: «Steve», n. 20, 1 / 2000

*Where are the songs of spring?*

*Ay, where are they?*

(John Keats)

Cuore del verso keatsiano, *Songs of Spring*,<sup>1</sup> il titolo che Franco Buffoni ha scelto per il suo quaderno di traduzioni<sup>2</sup> non intende essere semplicemente un omaggio al poeta inglese e alla lingua poetica che, più di ogni altra, è stata tradotta in modo organico dall'autore, ma rivela le intenzioni profonde del poeta-traduttore che si accosta alla sua materia, a imitazione di Rilke, che «dopo aver tradotto *L'infinito* di Leopardi, in dubbio se si trattasse di sostantivo o di aggettivo sostantivato («Die Unendlichkeit» o «Das Unendliche») lasciò *L'infinito* come titolo. Indicando così la via alla perfetta traduzione. Di poesia»<sup>3</sup>; superare, attraverso il contatto con il testo, l'idea ingenua che vede nel processo traduttivo un processo binario nel quale a una parola della lingua di partenza deve corrispondere una parola nella lingua di arrivo. Per definizione, traduzione non è rispecchiamento, ma spostamento, non è imitazione, ma *ricreazione*; nel quaderno di Buffoni, la traduzione trova un'identità propria, riscopre il suo essere «testo», rivendicando per sé la possibilità di una vita esteticamente indipendente rispetto al testo originale, con forma e contenuto propri,<sup>4</sup> superando certe definizioni-stereotipi come bella infedele/brutta fedele, demolite dalle nuove prospettive in cui si collocano la teoria e la pratica della traduzione letteraria.

Il criterio di scelta e di presentazione dei testi del *Quaderno* è cronologico-tematico: il poeta alessandrino Euforione, la cui componente «barocca» lo avvicina al Keats di Iperione, apre la raccolta; seguono Varrone Atacino, William Shakespeare e tre poeti ebrei italiani, vissuti in epoche diverse: Refael Da Faenza, Agnelo Dato, Immanuel Frances. *Songs of Spring* fa incontrare testi lontani tra loro nel tempo e nello spazio, e Buffoni, poiché una lingua è sempre

---

<sup>1</sup> Il verso è il primo della terza strofa di *To Autumn*, già tradotta da Buffoni per Guanda nel 1978-9.

<sup>2</sup> Milano, Marcos y Marcos 1999.

<sup>3</sup> F. Buffoni cita Rilke nella *Premessa*.

<sup>4</sup> Vedasi anche il semestrale «Testo a fronte», fondato nel 1989, diretto da Franco Buffoni, Allen Mandelbaum ed Emilio Mattioli.

in movimento<sup>5</sup> e il significato di un testo non può essere stabilito una volta per sempre, rivela: «Quando, su invito di Marco Zapparoli, editore di «Testo a fronte», mi decisi a raccogliere alcune delle pagine tradotte in varie occasioni, ero convinto che si sarebbe trattato di un lavoro veloce e piacevole, invece si è rivelato un atto piuttosto temerario. Non funzionava quasi più nulla delle «soluzioni» lessicali e sintattiche escogitate un tempo, in molti casi decisi pertanto di tradurre *ex novo* [ ...]. Le pagine che seguono sono dunque il frutto di una serie di (sofferti) incontri poetici».<sup>6</sup>

Da un «incontro poetico» deriva necessariamente una sottile trama di rapporti tra la poetica del traduttore e la poetica del tradotto; ponendosi di fronte ad un componimento, Franco Buffoni non incontra soltanto un testo, ma la persona e la poetica di un autore, al quale domanda, discreto, il permesso di entrare e di immergersi nel suo complesso universo di immagini, odori, impressioni e memorie.

Nelle pagine di traduzione dello scozzese Robert Fergusson, la cui prima stesura risale al 1976, Buffoni dà prova di questa sua volontà di comprendere e fare proprio l'intero paradigma culturale del poeta, presentando tre versioni di *The Daft Days*: una letterale, una in dialetto milanese e una versione italiana del dialetto milanese: «Alura, alura sì che ti te se bèl / Te se grand, te se còld, paës. / L'è dumà chi che se sta ben, / Che se lassen tucc i dispiasè... / E se bev / E se sta insemma al còld»,<sup>7</sup> e osserva: «In una prima stesura della quarta strofa (dove Fergusson menziona Edimburgo con l'appellativo affettuoso di “Auld Reikie”, “vecchia fumosa”) avevo tradotto “Milan”. Ma la realtà “urbana” invocata dal poeta era ancora profondamente rurale. Corressi quindi “Milan” in un più generico “paiës”. Traducendo in italiano la mia imitazione in dialetto milanese mi resi conto che – da quel “paës” in poi – non potevo non continuare ad aggiornare il testo, discostandomi via via da una traduzione dell'imitazione e cadendo in una imitazione dell'imitazione».

Traduzione-imitazione che tuttavia si configura come traduzione-ricreazione, poiché conserva la struttura dell'originale e ne ripropone le immagini nell'insieme, mantenendo viva la tensione del testo poetico senza mai banalizzarlo, senza mai ridurlo a puro atto comunicativo. Nella scelta delle poesie di Oscar Wilde, si riflettono i due periodi nella vita dell'autore inglese durante i quali si è concentrata la produzione poetica, la giovinezza e gli ultimi due anni, dopo la

---

<sup>5</sup> Mi riferisco al concetto di *Sprachbewegung* di Apel.

<sup>6</sup> F. Buffoni, *Premessa*.

<sup>7</sup> *The Daft Days*: «Auld Reikie! Thou'rt canty hole; / A bield for mony a cauld rife soul, / Wha snugly at thine ingle loll, / Baith warm and couth; / While round they gar the bicker roll, / To weet their mouth».

reclusione nel carcere di Reading.<sup>8</sup> Ecco allora che troviamo versi tratti da *Panthea*, da *The Garden of Eros*, da *Magdalen Walks*,<sup>9</sup> accanto a *The Ballad of Reading Gaol* (*La ballata del carcere di Reading*), dove il tema della libertà e quello di amore e morte si rincorrono: «... rather go / And pluck that amorous flower which blooms alone / Fed by pander wind with dust of kisses not its own»,<sup>10</sup> rimanda a «And the plate to the pine-tree is whispering some tale of love / Till it rustles with laughter and tosses its mantle of green».<sup>11</sup> «Perché belle foglie hanno le querce / E gli olmi in primavera; / L'albero della forca invece è orrendo / Con la radice morsa dalla vipera: / Deve morire un uomo perché i rami / Verdi o secchi diano frutto»<sup>12</sup> fa eco a «Così quando saremo sepolti sotto il tasso / Sarà una rosa la tua bocca rossa, / E campanule impregnate di rugiada / I tuoi occhi teneri».<sup>13</sup>

Spinto dalla medesima volontà di comprensione, Buffoni si accosta alla traduzione dei lavori poetici di Thomas Hardy, pubblicati nell'ultima fase della sua vita, e nelle note rivela: «Con questa versione inedita e recente di *Neutral Tones*, ho cercato di porre in luce come il litigio di coppia rappresentato nella poesia rifletta il contrasto – sentito e sofferto da Hardy fino all'inverosimile – tra aspirazioni umane e immanente incoscienza della “volontà cosmica”».

I testi conversano tra di loro in un gioco di richiami reciproci, creando inediti rapporti; la poesia *Toi, petit bâtard*, della francese Marie-Claire Bancquart si collega a *Conte à mon chien* dell'inglese Caroline Anne Bowles, e al medesimo tempo conduce Buffoni a creare un piccolo corto circuito intertestuale, poiché la traduzione del sesto verso, «notre eau des yeux» gli permette di citare il titolo della sua prima raccolta, *Nell'acqua degli occhi*, del 1979: «Eccoti, bastardino, sotto i nostri alberi / E il tuo muso viene a cercarci la mano / In un'oscurità comune, tra terra e nuvola. / Assaporiamo insieme tiepidezze: / La nostra saliva / La nostra acqua degli occhi».<sup>14</sup>

Nella scelta dei testi di Coleridge, Buffoni compie una precisa operazione di richiami testuali: da *La ballata del vecchio marinaio* presenta un frammento in contrasto con la compiutezza

---

<sup>8</sup> Tale criterio di scelta riprende quella presentata in un Oscar Mondadori nel 1991, *Ballata del carcere e altre poesie*.

<sup>9</sup> La pubblicazione dei *Poems* è del 1881.

<sup>10</sup> Da *The Garden of Eros*, pp. 194-195; «... Cogli piuttosto / Quel fiore amoroso che sboccia solo: / Il vento ruffiano lo nutre, / Con polvere di baci non suoi».

<sup>11</sup> Da *Magdalen Walks*, pp. 198-199: «Bisbiglia alpino il platano una storia d'amore / Finché quello si increspa, e ride, scotendo il manto verde».

<sup>12</sup> Da *La ballata del carcere di Reading*, pp. 202-211: «For oaks and elm have pleasant eaves. / That in the spring-time shoot: / But grim to see is the gallows-tree, / With its adder-bitten root, / And, green or dry, a man must die / Before it bears its fruit!».

<sup>13</sup> Da *Il primo bacio del ragazzo*, pp. 190-191: «So when men bury us beneath the yew / Thy crimson-stained mouth a rose will be, / And thy soft eyes lush blueballs dimmed with dew».

<sup>14</sup> «Toi, petit bâtard, te voici sous nos arbres / et ton museau va chercher notre main, / dans une obscurité commune, entre terre et nuage. / Nous savourons ensemble des tiédeurs: / notre salive / notre eau des yeux».

poetica della *Ballad* colta nel suo insieme, «Come schiavo dinanzi al suo padrone / Immobile è l'oceano senza vento; / Con l'occhio grande e luminoso / Fissa la luna silenziosamente...»<sup>15</sup> Questa immagine, che visualizza il rapporto oceano-luna, ritorna in alcuni frammenti composti da Coleridge in anni più tardi; li troviamo nel *Quaderno*, riportati di seguito: «Come quando la luna nuova o piena / Le onde grandi e infrangibili sospinge / Dell'immenso Pacifico. / E alte, lunghe».<sup>16</sup>

Con la confessione finale dell'eremita, il poeta inglese conduce in porto nave e racconto; e in un altro frammento, ben altra immagine fa da contraltare allo sforzo unificante dell'autore: «La cella di un eremita morto, / Il suo scheletro e il fantasma fluttuante sono là: / I soli rimasti... / E tutta la città tace come la luna / Che immerge in quiete luce i segnamento rigidi / Dei suoi templi enormi».<sup>17</sup>

La scelta antologica di Buffoni mette in luce anche un altro importante aspetto dell'ispirazione poetica coleridgeana, la paternità; il sonetto «Composto in viaggio verso casa: l'autore avendo avuto la notizia della nascita di un figlio, 20 sett. 1796», rivela una più attenta riflessione compiuta dal poeta su di sé e su importanti aspetti del proprio credo religioso, quali il peccato originale e la colpa.<sup>18</sup> E il rapporto con il mondo dell'infanzia, altro tema che Buffoni non manca di mettere in luce, è richiamato in altro breve, folgorante componimento, *Time, Real and Imaginary. An allegory*: due bambini corrono in una dimensione onirica, sono il tempo reale e il tempo immaginario; la bambina corre per sempre col viso voltato indietro, il bambino, cieco, è per sempre in corsa davanti a lei: «... Fratello e sorella! / E di gran lunga lei lo precedeva; / Tuttavia correva sempre col viso volto indietro / Per guardare e ascoltare il ragazzino / Che è cieco, ahimè, / Ad ogni passo che corre sul terreno / Senza sapere se è davvero il primo».<sup>19</sup>

Wordsworth compare con due componimenti in linea con le dichiarazioni di poetica redatte nella *Prefazione* alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads*;<sup>20</sup> attraverso i «modifying co-

---

<sup>15</sup> Da *The Rime of the Ancient Mariner*, VI: «Still as a slave before his lord, / The ocean hath no blast; / His great bright eye most silently / Up to the Moon is cast».

<sup>16</sup> «As when the new or full Moon urges / The high, large, long, unbreaking surges / Of the Pacific main».

<sup>17</sup> Cfr. *The Silence of a City*, vv. 5-10; «The cell of a departed anchoret, / His skeleton and flitting ghost are there, / Sole tenants - / And all the city silent as the Moon / That steeps in quiet light in the steady vanes / Of her huge temples».

<sup>18</sup> «[...] Tu fosti uno spirito, a questo mondo più basso / Condannato per qualche colpa veniale da scontare: / Strillasti come un bimbo, quindi ad incontrare/ Il perdono del cielo, subito tornasti: / E noi qui a piangere sulla tua piccola bara!».

<sup>19</sup> «... A sister and a brother! / This far outstripp'd the other; / Yet even runs she with reverted face, / And looks and listens for the boy behind: / For he, alas! is blind / O'er rough and smooth with even step he passed, / And knows not whether he be first or last».

<sup>20</sup> Presentando, situazioni ed eventi scelti nella *ordinare life*, Wordsworth rintraccia in essi la modalità attraverso la quale l'uomo procede ad una associazione di idee *in a state of excitement*.

lours» dell'immaginazione Wordsworth conferisce al soggetto noto e familiare «the charm of novelty», instaurando con il lettore un rapporto di comprensione e partecipazione: «All'angolo di Wood Street, quando il giorno appare, / Canta forte un tordo, canta da tre anni: / La povera Susan, passando vicino, / Ode quel canto nel silenzio dell'alba».<sup>21</sup> Buffoni riesce a preservare intatti le immagini e i suoni che conferiscono ai verbi di percezione e alla memoria il potere della conoscenza, utilizzando il linguaggio estremamente semplice del testo originale: «Susan, in mezzo alla valle, scorge pascoli verdi / – Tante volte rincorsi col paiolo – / E un'unica piccola casa, piccola come un nido: / Il solo posto al mondo che ella ami», e ancora: «... Né mai io vidi, mai percepii, una così profonda quiete! / Il fiume segue il suo corso dolcemente: / Dio! Persino le case paiono nel sonno; / E tutto quel possente cuore giace immobile!»<sup>22</sup>

Non mancano figure del '900, alcune delle quali Buffoni ha personalmente conosciuto e frequentato, come Kathleen Raine, Stephen Spender, lo svedese Tomas Tranströmer, la francese Marie-Claire Bancquart.

Il testo di Jóhann Hjálmarsson colpisce per la capacità di esprimere il duplice rapporto – di appartenenza ed estraneità al medesimo tempo – con la propria terra e con il paesaggio islandese: «Questo paesaggio ci è stato dato / E noi ne siamo diventati parte, / Così non esiste più. / Noi siamo diventati liberi / Con il pensiero limpido / Fuori da ogni paesaggio».

Testi appartenenti a tempi e spazi diversi, dunque, convengono ad un incontro, reso possibile in virtù della capacità ri-creatrice del linguaggio poetico, vivono il fecondo rapporto con un traduttore, che, lungi dall'imporre la propria lingua e le proprie suggestioni, prima di tutto riceve.

---

<sup>21</sup> Da *The Reverie of Poor Susan*, pp. 72-73: «At the corner of Wood Street, when daylight appears, / Hangs a Thrush that sings loud, it has sung for there years: / Poor Susan has passed by the spot, and has heard / In the silence of morning the song of the bird».

<sup>22</sup> Da *Lines Composed Upon Westminster Bridge*, pp. 74-75: «Ne'er saw I, never felt, a calm so deep! / The river glideth at his own sweet will: / Dear God! the very houses seem asleep; / And all that mighty heart is lying still!»