

RIEF

**Revue
italienne d'études françaises**
Littérature, langue, culture

6 | 2016
Les romanciers oubliés des années Trente

Trois poètes traducteurs de poètes

Simone Giusti

Traducteur : Marie-France Merger



Éditeur
Seminario di filologia francese

Édition électronique

URL : <http://rief.revues.org/1130>
DOI : 10.4000/rief.1130
ISSN : 2240-7456

Référence électronique

Simone Giusti, « Trois poètes traducteurs de poètes », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 06 février 2017. URL : <http://rief.revues.org/1130> ; DOI : 10.4000/rief.1130

Ce document a été généré automatiquement le 6 février 2017.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Trois poètes traducteurs de poètes

Simone Giusti

Traduction : Marie-France Merger

- 1 Les traductions poétiques, c'est-à-dire les traductions d'ouvrages poétiques faites par des poètes ont conquis une place importante au cours du XX^e siècle, non seulement dans le cadre des études sur la traduction, mais aussi, du moins en Italie, sur le marché de l'édition et dans la recherche artistique qui voient désormais dans la poésie traduite par des poètes un secteur spécifique, doté de ses espaces (les collections de poésie) et de règles traditionnelles auxquelles se rapporter. Si au XIX^e siècle les versions du poète étaient placées à la fin des recueils de poésie (c'est le cas, par exemple, des *Rime nuove* et des *Odi barbare* de Giosue Carducci), dès la seconde moitié du siècle dernier, il est normal de trouver aussi parmi les ouvrages d'un poète un cahier de traductions, publié tout d'abord de façon autonome, puis – si le poète est canonisé – inclus dans l'œuvre complète, placé à la fin du volume ou selon l'ordre chronologique des publications¹, si bien qu'aujourd'hui il est difficile et même impossible de parler de l'histoire de la littérature italienne du XX^e siècle sans tenir compte de ce fait².
- 2 Dans un essai consacré aux poètes-traducteurs italiens contemporains, Antonio Prete affirme que « la traduction n'est pas seulement un genre littéraire parmi d'autres genres, une forme d'écriture parmi d'autres formes d'écriture, c'est aussi une constante remise en question du faire littéraire lui-même : chaque confrontation – de thèmes, de solutions formelles, d'organismes poétiques – est une interrogation sur la nature, les formes et les codes de sa propre langue »³. La traduction poétique, en l'espèce, du fait qu'elle se situe en dehors du marché de l'édition, qu'elle est choix du poète qui rencontre « poétiquement »⁴ un autre poète, représente un terrain privilégié pour l'étude et la compréhension du parcours de recherche du poète et de sa poétique, mais aussi « pour le renouvellement de la langue même du traducteur, et, quelquefois, de la communauté qui appartient à cette langue »⁵. Le poète qui instaure un dialogue avec une œuvre littéraire écrite dans une autre langue par un autre poète, comme n'importe quel autre créateur de contenus, ouvre une faille dans le système littéraire et linguistique, il produit un changement qui a un effet rétroactif, un contrecoup – pour employer un terme que Wim

Wenders applique à l'art de la photographie⁶ – qui se répercute même sur l'existence du traducteur. La réflexion des poètes sur leur propre traduction s'exprime dans une forme narrative et argumentative comme introductions ou notes au texte, véritables récits et d'essais, ou même poésies sur le fait de traduire, selon le modèle que Franco Fortini a offert à ses successeurs avec *Traducendo Brecht*⁷ et Vittorio Sereni avec la série *Traducevo Char*⁸. Cette réflexion accède ainsi au statut de genre, avec une tradition non négligeable inaugurée en Italie avec les initiatives de la revue *Testo a Fronte*⁹ et de son principal animateur, poète et spécialiste de littératures comparées, Franco Buffoni.

- 3 Face au phénomène de la traduction poétique, la critique aussi, surtout celle de l'école linguistico-philologique, a expérimenté et affiné ses instruments d'analyse textuelle. C'est ainsi qu'est née une véritable « critique du texte traduit »¹⁰ : elle s'est manifestée au fur et à mesure sous la forme d'une analyse du style d'un auteur ou d'une époque¹¹, d'une confrontation entre traducteurs-poètes¹², de lectures de simples textes traduits¹³. Une expérience de lecture, celle du texte traduit ou, plus exactement, du « bitesto » (bitexte), néologisme forgé par Lorenzo Flabbi pour désigner le rapport particulier « qui s'est instauré entre un texte et sa traduction »¹⁴, un rapport des plus complexes, utile pour mettre en évidence la multiplicité des éléments en jeu dans le processus de traduction et, surtout, dans l'appréciation du texte traduit de la part des lecteurs de poésie contemporaine. Ces derniers sont ainsi incités à activer toutes leurs ressources cognitives et culturelles pour comprendre ce qui est arrivé au cours de cette rencontre particulière entre textes, auteurs, cultures et langues, dont les résultats sont devant leurs yeux sous l'aspect du texte en regard auto-commenté.
- 4 Par exemple, pour lire *L'Albatros* de Charles Baudelaire traduit et auto-commenté, il faut tenir compte d'éléments sollicités par le poète-traducteur lui-même, comme la poésie et la poétique du dernier Buffoni, le poète, l'essayiste et le romancier qui, dans ses textes, conjugue politique et autobiographie, qui lutte pour les droits civils et la recherche stylistique. La prose qui accompagne la traduction aurait pu trouver place dans le volume *Il racconto dallo sguardo acceso*¹⁵, vu l'approche ouvertement autobiographique, qui fait référence à l'un des thèmes fondamentaux de sa production la plus récente, le harcèlement scolaire, vu l'emploi de la citation – dans ce cas une poésie de Sereni – pour créer des liens, instaurer toujours de nouveaux rapports, jeter des ponts qui permettent au lecteur d'élargir constamment son horizon. Avec cette relecture de *L'Albatros* comme allégorie du rapport entre victime et bourreau, Buffoni nous rappelle en quelque sorte un des points fondamentaux de sa poétique traductive : l'idée que le texte de départ, tout comme le texte d'arrivée, est en mouvement constant dans le temps, « pas comme un rocher rigide et immobile dans la mer », mais « comme une plateforme flottante »¹⁶, susceptible de modifier son sens avec les changements de la langue et de la connaissance du monde des lecteurs. C'est aussi pour cela que Buffoni ne traduit pas isométriquement, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à reproduire à la lettre, comme dans un exercice de littérature potentielle, les règles métriques en vigueur dans la langue et, surtout, à l'époque du texte de départ. Le fait que Baudelaire écrive à une époque précédant l'invention du vers libre, n'empêche pas le traducteur italien du XXI^e siècle de traduire en vers libres, abandonnant ainsi l'isosyllabisme et la rime, à l'opposé de beaucoup de traducteurs contemporains faisant autorité comme Gesualdo Bufalino et Antonio Prete, plus proche au contraire de la sensibilité de Giovanni Raboni¹⁷. Mais si ce dernier ne dédaigne pas, quand cela arrive, l'emploi de la rime (« mari » / « amari », aux vers 2 et 4), Buffoni semble en avoir horreur, au profit d'un ensemble phonique uniforme, privé ou

presque de positions privilégiées. Voyez, par exemple, les allitérations « mare » / « amari » (v. 2 et 4), puis, à l'intérieur du vers, « maldestri » / « inerti » (v. 6 et 8), « stuzzica » / « zoppicando » (v. 11-12). Au contraire, le respect des limites logiques du vers et de la strophe est rigoureux et permet dans ce cas de donner de la clarté et de la solidité au récit. En revanche, comme le signale le poète-traducteur lui-même, le choix de traduire « pour s'amuser » par « Per vincere la noia » est anomal et va contre toute la tradition¹⁸, avec un court-circuit significatif avec la poésie *Sarà la noia* de Vittorio Sereni et aussi avec une poésie que Buffoni n'évoque pas mais qui est présente en filigrane et qu'il faut lire en entier.

Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte,
 Al bambino di undici anni dagli zigomi rubizzi
 Dire non è il caso di scaldarsi tanto
 Nei giochi coi cugini,
 Di seguirli nel bersagliare coi mattoni
 Le dalie dei vicini
 Non per divertimento
 Ma per sentirti davvero parte della banda.
 Davvero parte ?
 Vorrei dirgli, lasciali perdere
 Con i loro bersagli da colpire,
 Tornatene tranquillo ai tuoi disegni
 Alle cartine da finire,
 Vincerai tu. Dovrai patire.¹⁹

- 5 Le poète se revoit en train de jouer avec ses cousins, prendre part à des jeux effrénés auxquels, laisse-t-il comprendre, il ne participait pas volontiers, ou du moins « pas pour s'amuser », comme pour les marins de Baudelaire, mais pour sentir « qu'il faisait partie de la bande ». Il s'agit d'une conscience qui a mûri dans le temps, une conscience acquise par l'adulte qui se revoit enfant et qui, bien qu'il sache que c'est inutile et que l'on ne peut pas changer le passé, voudrait à présent aider cet enfant de onze ans, lui dire de ne pas s'inquiéter autant de l'opinion des autres, de ne pas participer à ces jeux simplement pour être accepté par le groupe : si les études sont ce qui le passionne (les cartes, les dessins...), qu'il retourne à ses occupations, peu important les tourments, les souffrances – causées par la solitude, s'imagine-t-il, parce qu'il est exclu du groupe – qu'il souffre même puisqu'un jour il gagnera. Et voilà que, grâce au pont jeté par cette traduction, nous découvrons que le dialogue avec *L'Albatros* était en cours depuis longtemps et qu'il avait déjà produit ses fruits.
- 6 Le texte choisi par Maurizio Cucchi peut lui aussi être considéré comme un classique de la littérature européenne ; un texte déjà traduit en italien de nombreuses fois, repropoé et donc mis à jour pour une raison strictement personnelle, « une prédilection », dit le traducteur, que l'on peut mieux comprendre si on la confronte à sa traduction des chansons et des poèmes de Brassens publiée en 1994²⁰. C'est dans ce climat culturel – et dans un climat que le traducteur lui-même définit de « maledettismo » (celui des poètes maudits) – que peut trouver place cette poésie de jeunesse de Rimbaud, qui devient ici le manifeste d'une vie simple, qui trouve tout son sens dans un « présent total » en mesure d'interrompre l'écoulement du temps et de supprimer toutes les angoisses.
- 7 Le sonnet de Rimbaud écrit alors qu'il avait seize ans, à la métrique orthodoxe – miné de l'intérieur par une syntaxe familière et par des enjambements audacieux, « j'allongeai les

jambes sous la table / Verte », « parfumé d'une gousse / D'ail » – conserve l'organisation des strophes de la forme originale. Les vers sont libres, non rimés – et dans ce cas également la rime n'est pas compensée par des allitérations – et sans enjambements qui ont été systématiquement supprimés ou, dans un cas paradigmatique, atténués par l'emploi de la ponctuation : « e ho contemplato i disegni infantili, / della tappezzeria ». Loin des solutions trouvées par ses prédécesseurs Cosimo Ortista et Gian Pier Bona, Cucchi se limite à faire allusion au sonnet ou, plus précisément, à laisser que la forme originale du sonnet transparaisse à partir de la simple disposition des vers en quatrains et en tercets. Il est inutile – et ce ne serait pas cohérent avec la poétique du traducteur²¹ – de rétablir la métrique traditionnelle, et cela n'aurait aucun sens, dans un contexte de vers libre, de pratiquer l'enjambement simplement par imitation. Dès le premier vers le traducteur montre bien la recherche d'une approche en prose en éliminant un renseignement superflu (« Depuis huit jours », et en choisissant une expression familière, celle d'un narrateur qui raconte oralement : « Per giorni e giorni avevo fatto a pezzi le mie scarpe / sui sassi delle strade ». Sur le plan lexical, le cas des « tartines » est significatif : elles sont fondamentales dans l'original pour la rime avec « bottines », mais aujourd'hui en italien elles feraient penser à un apéritif en ville, elles laissent donc la place à « pane e burro », des mots qui font plus prosaïque et plus paysan. Le travail sur la syntaxe tend vers la simplification : « Du beurre et du jambon qui fût à moitié froid » devient « [pane e burro] con un po' di prosciutto mezzo freddo » ; « Quand la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs, » donne lieu à « quando la serva, tette enormi e occhi vivaci, ».

- 8 Comme Cucchi avait choisi, dans son édition fondamentale de Brassens, de traduire « non pas pour le chant mais pour la page, afin que le texte soit de nouveau lisible de façon autonome, sans renvoi ou presque à la partie musicale, et à la voix même de son auteur »²², on pourrait dire qu'ici il traduit pour rendre le texte lisible en dehors de sa métrique d'origine, du fait que c'est un sonnet, un sonnet provocant et scandaleux à cause de ses transgressions linguistiques et syntaxiques, et qu'il provoque de nouveau aujourd'hui par sa narrativité simple et limpide à la limite de la naïveté.
- 9 La traduction et l'autocommentaire de Antonella Anedda semblent poursuivre un discours commencé par l'auteure, qui parle en son for intérieur ou presque, mettant en jeu, dans le peu d'espace qui lui est accordé, une ribambelle d'artistes, une multiplicité de textes évoqués ou découpés et collés dans un collage qui déploie et étale sous les yeux du lecteur tous les éléments en jeu : la poésie de Char et la traduction, puis, dans l'autocommentaire, des fragments traduits, d'autres en langue originale de Char lui-même²³, et la référence à Van Gogh, peut-être à l'ouvrage *Les voisinages de Van Gogh*, datant de 1985, où le poète imagine être « le voisin de Van Gogh »²⁴, qu'il marche à côté de lui, à l'intérieur de ses tableaux. D'autres peintres, en plus de ceux que Char a fait revivre et traduit dans ses poèmes, sont interpellés pour ouvrir au lecteur des possibilités de sens (« traduit-il Turner ? anticipe-t-il Hopper ? »), parce que, disons-le clairement, la traduction n'est rien d'autre qu'un dialogue qui rend possibles d'autres dialogues, sans jamais proférer un mot définitif, une fermeture.
- 10 Cet autocommentaire pourrait trouver une place idéale dans *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, l'ouvrage où Anedda a exposé les variations possibles du rapport entre parole et regard, entre poésie et arts visuels. À propos de ce volume et de la poésie de Anedda en général, Riccardo Donati a écrit : « La passion pour la peinture de la poétesse romaine (mais d'origine sarde) est, de ce point de vue, absolument

paradigmatique, du moment que l'on ne traduit jamais, sur la page, en simple ekphrasis ; au contraire, l'œuvre d'art fonctionne dans ses textes comme un dispositif d'accroissement de la dicibilité de l'expérience du réel, comme une sorte d'objet à réaction poétique, pour paraphraser une formule bien connue de Le Corbusier »²⁵. Le poète qui se place à côté du poète et qui regarde avec lui le monde, affirme Anedda au début de la partie intitulée « Galleria » et consacrée aux poètes qui traduisent des peintres, réussit à créer « un nouvel espace », « une terre ultérieure, vue d'un regard vide de toute habitude »²⁶. Cette traduction de Braque est donc la traduction d'une traduction, un regard ultérieur qui se place aux côtés de celui de Char qui voit avec Braque, près de Braque. Le vers long, syntaxiquement informel de l'original ne pose pas, apparemment, de problèmes d'ordre métrique : Anedda reconstruit les blocs de texte qui « descendent à la verticale ». Nous pourrions dire que c'est un hasard, un heureux hasard, la rencontre de deux mots proparoxytons dans le vers « Sapore di onde che non ricadono. Respingono il mare nel suo passato », avec des conséquences importantes sur le rythme, qui tout à coup mime le récit. D'ailleurs Anedda choisit de traduire pour la première fois en italien un texte contemporain ou presque, même s'il a cinquante ans ; elle ne doit pas se confronter avec d'autres traducteurs, ni encore moins se différencier de ces derniers. Son exercice est avant tout un exercice d'écoute d'un poète qui se met à côté d'un autre poète qui, à son tour, a écrit aux côtés d'un peintre. Un dialogue qui parle d'un autre dialogue, à l'infini.

NOTES

1. Voir le cas d'E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948, qui a été inséré ensuite dans Id., *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, « I Millenni », 1980, p. 709-744, placé à la fin du volume, avant *Poesie disperse*, et de G. Raboni, *Ventagli e altre imitazioni*, Milano, Nuove Edizioni Magenta, 1999, inclus ensuite dans Id., *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2006, p. 1007-1054, en fonction de la date de publication.
2. Cf. par exemple le chapitre d'histoire littéraire d'A. Prete, *Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, p. 881-916.
3. *Ibid.*, p. 881.
4. C'est Buffoni qui parle de « rencontres poétiques » dans *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007, p. 49. Buffoni fait référence à une façon de traduire qui « vise à valoriser la rencontre/l'opposition entre la poétique du traducteur et la poétique du poète qui est traduit, ayant pour conséquence, dans les cas les plus heureux, de produire un texte digne – enfin – d'entrer dans le cahier de traduction du poète-traducteur, donc de faire vraiment partie de son œuvre, du canon ».
5. A. Prete, *Dialoghi sul confine*, cit., p. 881.
6. W. Wenders, « To shoot pictures... », in Id., *Una volta*, Roma, Socrates, 1993, p. 21-27.
7. C'est le titre de deux sections et d'une poésie de l'ouvrage *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963.
8. C'est le titre d'une section du recueil de poésies *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981, à présent dans V. Sereni, *Poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995, p. 239-246.

9. Il est important de rappeler au moins le colloque de Bergame en 1988, dont les actes ont été publiés dans *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Guerini e associati, 1989, ouvrage qui a été mis à jour avec des textes d'autres poètes-traducteurs : *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, « I saggi di Testo a Fronte », 2004. La revue *Testo a Fronte* naît en 1989 sous la direction de Franco Buffoni, Emilio Mattioli et Allen Mandelbaum.
10. Cf. S. Giusti, « Commentare il testo tradotto. Il caso di *Les Cloches* di Apollinaire nella versione di Caproni », in *Autografo*, 52, 2014, p. 95-108, p. 95.
11. Voir au moins les études les plus classiques : G. Contini, « Bacchelli traduttore » et « Gadda traduttore espressionista », in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 281-302 et p. 303-310 ; F. Fortini, « Il Rilke di Giaime Pintor », in R. M. Rilke, *Poesie tradotte da G. Pintor*, Torino, Einaudi, 1955, p. 5-9 ; C. Cases, « Diego Valeri traduttore di poesia tedesca », in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Monselice, p. 33-48 ; P. V. Mengaldo, « Aspetti delle versioni poetiche di Solmi », in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 307-356 ; O. Macrì, « La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti) », in *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 243-256.
12. Cf. F. Fortini, « Su alcune versioni de Il re di Tule », in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 365-377 ; P.V. Mengaldo, « Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi) », in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 175-194 ; A. Di Marcantonio, « Il Cimetière marin di Paul Valéry. Traduzioni/traduttori a confronto », in *Testo a fronte*, 18, 1998, p. 99-113 ; A. Finzi, L. Selvaggini, « *Lo fatal* di Rubén Darío. Analisi comparata di due traduzioni », in *Testo a fronte*, 19, 1998, p. 173-188 ; S. Zoico, « Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire », in *Studi Novecenteschi*, 49, 1995, p. 85-108.
13. Cf. l'article de référence de P. V. Mengaldo, « La panchina e i morti. (Su una versione di Montale) », in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., p. 215-234.
14. Cf. Flabbi, *Dettare i versi a Socrate. Il traduttore di poesia come imitatore*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 24, « par bitempo j'entends le rapport qui s'est instauré entre un texte et sa traduction ».
15. F. Buffoni, *Il racconto dello sguardo acceso*, Milano, Marcos y Marcos, 2016.
16. F. Buffoni, *Con il testo a fronte*, cit., p. 12.
17. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983 ; Id., *I fiori del male*, trad. A. Prete, Milano, Feltrinelli, 2003 ; Id., *I fiori del male e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1987.
18. Bufalino traduit « per passatempo », Prete et Raboni « per divertirsi ». Buffoni semble davantage en accord avec la version en prose de Attilio Bertolucci, Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Garzanti, 1975 : « Sovente, per diletto, i marinai catturano degli albatros, grandi uccelli marini che seguono, indolenti compagni di viaggio, il bastimento scivolante sopra gli abissi amari ».
19. Dans F. Buffoni, *Il profilo del rosa*, Milano, Mondadori, « Lo Specchio », 2000, p. 29.
20. G. Brassens, *Poesie e canzoni*, trad. M. Cucchi, Milano, Guanda, « Poeti della Fenice », 1994. Maurizio Cucchi a traduit aussi les poèmes de Mallarmé, Lamartine, Poe, Prévert, et encore, en prose, Stendhal, Balzac, Flaubert et Villiers de l'Isle-Adam.
21. Cucchi exprime ses opinions sur la métrique dans un livre interview, V. Pezzella, M. Cucchi, *Il viaggiatore in città*, Milano, Edizioni Archivio Dedalus, 2011, p. 42 : « il semble qu'à un certain moment il y ait eu une crise du vers libre, ou du moins de vers libre qu'il était qu'il soit devenu vers gratuit. L'attention à l'essentialité, à la vérité de l'espace expressif, a diminué et alors sont apparues d'autres tendances, par exemple celle du petit poème en prose, et même celle du rétablissement de la métrique traditionnelle : je respecte toutes les expériences, mais sur cette dernière je ne suis pas d'accord, parce que je considère que ce n'est pas une issue, mais que c'est un symptôme, le signal d'un problème, mais je ne crois pas que l'on puisse résoudre ce problème en revenant à une métrique historique. Je crois que toute situation, tout hendécasyllabe ou

n'importe quel sonnet ne sont pas une idée platonique, ce sont des choses qui appartiennent à l'histoire ».

22. M. Cucchi, « Introduzione », in G. Brassens, *Poesie e canzoni*, cit., p. 7-11, p. 10.

23. La phrase « Braque, lorsqu'il peignait » et le récit en Avignon proviennent de *Recherche de la base et du sommet*, le même recueil d'où est tirée le poème traduit (R. Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 678).

24. R. Char, *Le vicinanze di Van Gogh*, trad. C. Ortesta, Milano, SE, 2005, p. 55.

25. R. Donati, « Disobbedire all'oblio. Appunti su La vita dei dettagli », in *Arabeschi*, 5, 2015, p. 15-22 p. 15.

26. A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 73.

INDEX

Mots-clés : poésie, poètes traducteurs, traduction poétique, Char (René), Baudelaire (Charles), Rimbaud (Arthur), Anedda (Antonella), Buffoni (Franco), Cucchi (Maurizio)