TRADUTTORI & TRADITORI

Cover e traduzioni

S

e la terribile arena della Grande Guerra era stata Mondiale, la vit­toria non poteva produrre che atmosfere di cosmopolitismo. Parigi assume negli anni Venti il ruolo incontrastato di capitale della cultu­ra e del *loisir,* calamitando da ogni parte del mondo scrittori, pittori, musicisti e artisti vari accorsi a sciacquare panni e pennelli in Senna. Le truppe degli artisti statunitensi arrivano in massa sostituendo i militari che fanno ritorno in patria. Non sono qui solo in cerca d’ispirazione: Parigi costa poco e, non esistendo il proibizionismo, si può bere fin che si vuole. Lo spiega bene Hemingway in *Fiesta*. Ai militari che sono riusciti a sopravvivere e a portare le ossa a casa non è permessa, invece, nemmeno una birra.

*La Madelon,* la canzone della Vittoria, viene tradotta ed espor­tata anche in quei Paesi che il periodo bellico l'hanno vissuto solo attraverso i propri corrispondenti parigini: al di là dei Pirenei la bella fatalona del *cuplé* Consuelo Hidalgo, ne fa addirittura un successo can­tandola in spagnolo col suo stile da operetta. Sarà la prima a incassare mille *pesetas* per un’esibizione. Da noi, dove la guerra è stata duramente sofferta in prima persona, la vittoria non sente il bisogno di simili importazioni: a galvanizzare il sentimento patriottico ci ha già pensato E. A. Mario con la *Leggenda del Piave.*

La canzonetta, natu­ralmente, vive da tempo di miti e di influenze internazionali e così Odoardo Spadaro emigra con la sua paglietta alla corte di Maurice Chevalier proprio negli anni in cui Mistinguett decreta imperiosamente, attraverso un fascino forse dovuto più alla personalità che non all'ugo­la, *Ça c'est Paris!* Che è davvero il motore immobile della musica, patria dei Balletti Russi di Djagilev e delle migliori orchestre: non solo quelle argenti­ne di tango, ma anche quelle gitane e perfino quelle hawaiane. Se si vuole rendere internazionale il succes­so di un canzone, bisogna che questa passi da Parigi: da lì potrà poi ripartire verso qualsiasi destinazione per indossare magari nuovi abiti confezionati dai vari traduttori nazionali. Lo dimostra il destino di *Oci cjornie,* affluita nella capitale francese con la massiccia immigrazione in fuga dai bolscevichi e destinata a diramarsi in tutto il mondo, persino nel poli­cromo repertorio caraibico dei Lecuona Cuban Boys (naturalmente sotto le spoglie di *Ojos negros).* Ma il vero paradosso di questo inter­scambio musicale sull'asse Parigi-Mosca sta nel fatto che l'inno na­zionale sovietico sia (e lo sarà per più di un ventennio, fino al 1943) una canzone francese, adattata naturalmente in lingua russa:

*Vstavaj prokljat'em zaklejmennyi,*

*ves’ mir glodnyx rabov![[1]](#footnote-1)*

Si tratta dell*'Internazionale* scritta nel 1871 da Eugène Pottier e musicata da Pierre Degeyter nel 1888. Nessun brano ha mai avuto tante versioni in lingue diverse: basti pen­sare che, solo per quanto riguarda la lingua inglese, oltre alla versione britannica esistono anche quella statunitense, canadese e sudafricana. Da noi, nel 1907, il giornale *L'Asino* aveva bandito un concorso per le migliori parole italiane dell'inno, adottato poi dal Partito Socialista Italiano. Si trattava, come si diceva allora, di "libere traduzioni" non necessariamente fedeli al testo originale, ma sicuramente veritiere in­terpreti dello spirito da cui questo era nato.

L

a canzone italiana degli anni Venti è un po' troppo provinciale e, abbarbicata sul proprio eremo, se ne sta imprigionata nella gabbia degli stereotipi *d'antan,* tra "scettici e maliarde" e altre macchiette da tabarin d'importazione, nutritesi alla mediocre poesia di Lorenzo Stecchetti, alias Olindo Guerrini (che scrive anche testi di canzoni di successo).

Contemporaneamente, alcuni fascisti di estra­zione futurista inneggiano, in nome della velocità e del ritmo, alla *jazz-band*, ovvero alla batteria. Ecco un curioso esempio di traduzione se­mantica: la batteria è un nuovo strumento, tipico delle orchestre jazz, e i produttori molto spesso esibiscono la scritta "jazz band" sulla cassa, per cui si finisce per identificare il genere musicale con lo strumento. Nel sopravvissuto dialetto milanese, per indicare la batteria viene anco­ra usato il termine *giasbàn.*

All'ombra della Tour Eiffel, non interessa più di tanto l’italico teatrino della decadenza déco, popolato di femmine fatali dispensatrici di corruzione e di rovina. Figurarsi se può far colpo tanta letteraria perdizione in una città dove il talentuoso poeta portoghese Mario de Sá-Carneiro, caro amico di Fernando Pessoa, dopo una brevissima vita realmente segnata da compagnie femminili, cocaina, morfina, pratiche sado-maso e una non indifferente dose di pazzia, organizza in un modesto hotel, con tanto di inviti, il proprio suicidio cui si presenta in frack. L'Italia più elettrizzata dalle novità guarda naturalmente a Parigi e chiude gli occhi su altre città, ignorando l'esperienza della Repubblica di Weimar con le canzoni di Spoliansky e Hollander per Marlene Dietrich, di cui non si parlerà proprio. Anche l'appuntamento con il teatro di Brecht e Weill è rimandato di una trentina d'anni.

Dall’altra parte dell’Atlantico le nostre melodie, quelle napoletane in primis, sono già sbarcate da tempo e, dalle banchine di Ellis Island, sono transitate alle luci dei più prestigio­si teatri statunitensi grazie ad alcune vedette del calibro di Caruso. E, da patri­monio culturale di una pur importante minoranza etnica, sono inesorabilmente destinate a riformarsi nei pre­stigiosi e remunerati repertori di tanti cantanti anglofoni.

Negli anni Trenta inizia anche il percorso inverso. Sulla scia allungata delle onde marconiane, l'indulgente magia del ritmo sincopato e i soffici fiati dello swing cominciano a rimbalzare con frequenza sempre più intensa sui suoli italici, nonostante l'atteggiamento non certo favorevole delle auto­rità. A determinare questa voga è forse il disco, oppure il cinema, oppure ancora la radio che è molto più veloce dello stesso Spirit of St. Louis. Saltata disinvoltamente tutta l'epopea del dixie­land, di cui si farà comunque un rapido recupero, si affaccia così il jazz all'italiana. I nostri nuovi autori ascoltano le orchestre di Paul Whiteman e di Jean Goldkette, quella diretta da Pippo Barzizza interpreta magistral­mente le nuove sonorità e le tre sorelle olandesi Leschan, dal cognome italianizzato in Lescano, cantano come le Boswell Sisters. È quindi inevitabile che gli stes­si grandi successi americani entrino a far parte del repertorio dei can­tanti italiani. Non c'è bisogno della presenza trainante di un Bing Crosby in persona, grazie al disco basta la registrazione della sua voce. Ma, ancor più dell’interprete, è la canzone stessa a diventare la vera protagonista, pronta a moltiplicarsi grazie all'intraprendenza degli editori, solleciti a stampare spartiti con copertine di compiacente grafica. Ponendo subito il problema della fruibilità del testo, sia per i cantanti delle varie orchestrine che per il pubblico.

P

er i nostri parolieri comincia un'attività di traduzione che, tutto sommato, non diventerà mai frenetica, dal momento che, più che di tradu­zione, si dovrebbe parlare di riscrittura di un testo: del prodotto originale si richiede di mantenere, e nemmeno sempre scrupolosamente, soltan­to l'etichettatura, come marchio di garanzia. Ovve­ro, il titolo. *Stardust* diventa *Polvere di stelle* e, per editto anti-anglofono del regime fascista, attraverso la bacchetta magica del purismo nazionale il cognome dell’autore Carmichael si tra­sforma nell'italianissimo Carmicheli. Ecco dove l’opera di traduzione si dimostra davvero scrupolosa: nell’italianizzare i cognomi. Si dà così prova di demenza del tutto efficiente: Benny Goodman è Beniamino Buonomo e Louis Armstrong diventa Luigi Fortebraccio. Conseguentemente, *St. Louis Blues* viene ribattezzato *Le tristezze di San Luigi* e persino *l’Antologia di Spoon River* comparirà, nella prima edizione del 1943, come *Antologia di S.River*, quasi si trattasse della raccolta dei pensieri di un santo.

Leggendo i testi italiani che scaturiscono da queste operazioni sembra quasi che l’originale non sia mai stato mostrato agli autori nostrani, o che, comunque, venga da questi considerato un detta­glio di secondaria importanza. È il titolo a dettare il tema, assurgendo così al rango di baluardo ispiratore della nuova composizione. Se si va a indagare fra le traduzioni di alcune delle canzoni più significative arrivate in Italia nel periodo, ci si rende conto in cosa consista la tec­nica della traduzione "da titolo". Basta soffermarsi sulla stessa *Stardust:*

*And now the purple dust of twilight time / Steals across the meadows of my heart / Now the little stars, the little stars pine / Always reminding me that we're apart / You wander down the lane and far arway / Leaving me a love that cannot die / Love is now the stardust of yesterday / The music of the years gone by*[[2]](#footnote-2).

La traduzione letterale dovrebbe recitare:

*E ora la polvere purpurea del crepuscolo / si insinua nelle pieghe del mio cuore / Ora le piccole stelle, le piccole stelle languono / ricordandomi sempre che siamo lontani / tu passeggi senza meta giù per il sentiero e più lontano / lasciandomi un amore che non può morire / l'amore è ora polvere delle stelle di ieri / la colonna sonora degli anni passati.*

Ecco un garbato racconto d'amore che si nutre di languore, di te­nerezza e di sfumato ricordo. La versione nostrana lo trasforma in un ritratto imbellettato esclusivamente di pulviscolo siderale:

*Scende una polvere di stelle e vedo te / che sorridi a me e gli occhi tuoi / guardano nei miei innamorato più che mai. / Io mi specchio in te, nel tuo magico sorriso. / Tu lasci su di me, e sopra il nostro mondo / un po' d'azzurro, un po' di te. / Tu polvere di stelle, sei per me / quando non sei qui nei sogni miei...:.[[3]](#footnote-3)*

D'altra parte i dischi americani, benché molto ricercati dagli ap­passionati, non hanno da noi un mercato fiorente e la cono­scenza della lingua inglese non solo non è molto diffusa, ma rimane l'espressione di una cultura pluto-giudaico-massonica. E la canzonetta, in fin dei conti, è pur sempre una canzonetta, per cui tra­durre i versi di Cole Porter o di Irving Berlin non è come tradurre William Shakespeare.

Non è che all'estero ci si comporti in maniera differente: non conoscono sorte diversa i vari suc­cessi italiani di Bixio, Cherubini, Marf, Mascheroni, da *Parlami d'amore Mariù* a *Violino tzigano*,ormai frequentemen­te ripresi in altri paesi.

La sopravvivenza della sola intesta­zione, quando sopravvive, è da ritenersi condizione più che suf­ficiente e, nella trasmissione del messaggio, ci si può tranquillamente accontentare della traduzione "da titolo". Lo dimostra il tragitto di un altro grande successo americano dal titolo stimolante: *Smoke gets in your eyes,* il cui incipit risuona:

*They asked me how I knew my true love was true/I of course replied something here inside cannot be denied/They said someday you'll find all who love are blind/When your heart's on fire, you must realize/ Smoke gets in your eyes'.[[4]](#footnote-4)*

Ovvero:

*Mi hanno chiesto come faccia io a sapere che il mio è vero amore / Ho risposto con sicurezza che c'è dentro di me qualcosa che non posso negare /M i hanno detto che un giorno penserò che tutti gli innamorati sono ciechi / Quando il tuo cuore è in fiamme, ti rendi conto che / c'è fumo nei tuoi occhi.*

E questa è, invece, la corrispondente versione italiana resa celebre dall'interpretazione di Meme Bianchi:

*È fumo e niente più questo grande amor ./ Sono sogni che bruciano il tuo cuor, resta solo il fumo / tu crederai d'amar per l'eternità / ma ti accorgerai che ti resterà / fumo e nulla più.[[5]](#footnote-5)*

Come si vede, dell'originale non resta più nulla se non, come spie­ga la traduzione stessa, quel nebulizzante "fumo negli occhi".

Teoricamente, ci sarebbe una buona ragione a ostacolare una corretta opera di traduzione: proprio la lingua inglese, così ostica per via di tutte quelle tronche che trovano limitate simmetrie nella lingua italiana. Risulta difficile non scivolare sulla banalità (termine appunto tronco) per far quadrare la metrica ritmico-musicale. Nell’obiezione c’è una grande parte di verità, anche se le vere difficoltà verranno soprattutto con il rock, dai ritmi spezzettati densi di monosillabi così rari nella nostra lingua.

Ma, in realtà, come vedremo, la questione non riguarda solo l’inglese: cambiando idioma, il risultato resta identico.

L

o spagnolo ci è sicuramente più familiare tanto è vero che, per tradurre la famosissima habanera del musicista basco Sebastian Yradier *La paloma*,non c'è nemme­no bisogno di scomodare i dizionari italiani alla ricerca del corrispon­dente termine "colomba": *paloma blanca* diventa tout-court *paloma bianca.* Sull'aggettivo, come si può notare, invece non si transige.

La lingua spagnola, con le sue similitudini di termini, con una mu­sicalità non tanto distante dalla nostra, spinge nella direzione di quella collaudata tecnica, evocativamente seducente, del “perché ci vuole orecchio”. Ecco che la "tradu­zione ad orecchio" va a influenzare quella “da titolo”: le suggestioni fonetiche sono in grado di liberare l'immaginazione interpretati­va e la fantasia compositiva fornendo un altro motivo per non preoccuparsi troppo di aderenze al testo.

Ma, come detto sopra, il problema della fedeltà al testo non riguarda solo l’Italia.

Si prenda ad esempio la suggestiva, popolarissima e intramontabile *Amapola*, scritta nel 1924dallo spagnolo José Lacalle. Per il paroliere chiamato a fare un testo in un’altra lingua, la difficoltà sta innanzitutto in quel misterioso titolo: suggestivo, ma per niente evocativo e dal significato oscuro. E, per una “traduzione da titolo”, non è un problema da poco.

*Amapola, lindissima amapola / sera siempre mi alma tuya, sola / yo te quiero, amada nina mia / igual que ama la flor, la luz del dia / Amapola. lindissima amapola / no seas tan ingrata, y amame / Amapola... amapola... / como puedes tu vivir tan sola?[[6]](#footnote-6).*

Un nome che possiede la magia del mistero: suona bene, anche se non si conosce il significato. Amapola, è nome di fiore (papavero), ma anche di donna.

*Amapola, bellissimo papavero / la mia anima sarà sempre soltanto tua / Io ti amo, mia amata fanciulla / così come il fiore ama la luce del giorno / Amapola, bellissimo papavero / non essere tanto ingrata e amami / Amapola... amapola.../ come puoi tu vivere tanto sola?).*

Quando, nel 1935, la canzone viene ripresa e tradotta in francese per Tino Rossi, ci si pone il problema della traduzione del nome. Certo, in tutte le lingue esistono nomi di fiori e, al contempo, di donne. Si potrebbe ricorrere a forzature metricamente compatibili del tipo “ Margherita, mia dolce margherita...”. Ma come rinunciare al fascino misterioso di quell’Amapola? Impossibile:

*Amapola l'oiseau léger qui passe / la rose et le lilas chantent ta gràce / Amapola où les cieux se mirent / n'a pas autant d'éclats que ton sourire / le vent mème t'apportant le poème / que je lui ai confié ce soir pour toi / Amapola, Amapola / dans sa chanson**te dira “je t'aime”'*[[7]](#footnote-7).

con un gioco ricco di rime, l'attenzione onomastica dei tra­duttori si adagia comodamente su una sorta di profumato giaciglio floreale e naturalistico. Si scrive un testo, forse, riservando più livelli di lettura: per coloro che sanno (ma non è necessario saperlo) che stiamo parlando di un fiore, ecco che gli interlocutori diventano un uccellino e altri fiori circostanti:

*Amapola, l'uccello leggero che passa / la rosa e il lillà cantano la tua grazia / Amapola, dove i cieli si specchiano / non c'è altrettanto splendore del tuo sorriso / il vento stesso, portando la poesia / che stasera gli ho confidato per te / Amapola. Amapola, / nella sua canzone ti dirà ti amo.*

Quattro anni dopo, la canzone viene ripresa negli Stati Uniti e portata al successo dapprima da Deanna Durbin e poi, in misura eclatante, dall’orchestra di Jimmy Dorsey con le voci di Bob Eberly e di Helen O’Connell. Nella trasposizione inglese si vuole mantenere la doppia allusione tra la donna e il fiore anche se, per questioni idiomatiche, non è possibile usare lo stesso termine:

*Amapola, my pretty little poppy / You're like that lovely flow'r so sweet and heavenly / Since i found you my heart is wrapped around you / And loving you it seems to beat a Rhapsody ,/ Amapola, my pretty little poppy / Must copy it's endearing charm from you / Amapola, Amapola. /How I long to hear you say I love you.[[8]](#footnote-8)*

perciò, anche qui il nome resta invariato (siamo pur sempre nella traduzione da titolo). Albert Gamse non si occupa tanto di tradurre il testo, ma di non fare sparire l’accostamento tra il nome femminile e il papavero:

*Amapola, mio bel papaverino / sei come quel grazioso fiore, così dolce e angelica / da quando ti ho trovato il mio cuore è avvinghiato a te / e amarti è come suonarti una rapsodia / Amapola, mio bel papaverino / bisogna imitare la tua tenerezza e il tuo fasci­no / Amapol, Amapola/ quanto tempo ho aspettato, pe sentirti dire ti amo.*

T

ra i primissimi interpreti della canzone c’erano stati due italiani: il tenore Tito Schipa e Alberto Rabagliati, voce solista dei Lecuona Cuban Boys. Ma tutte due, star internazionali, l’avevano cantata nella lingua originale. Quando la canzone viene invece ripresa in Italia, assistiamo a un’operazione molto più complessa e il titolo (perché, come sappiamo, non si usa andare oltre) finisce per intervenire sulla stessa struttura musicale. Infatti, vista l’incomprensibilità dell’affascinante termine, ci si preoccupa, innanzitutto, di comunicare che si tratta di un vocabolo non appartenente al dizionario italiano. E, volendo rilevarne l’origine straniera riconducibile a quella spagnola, si ambienta il brano nella pampa che è il leggendario avamposto dell’esotismo musicale, nonché il rifugio topico per tutto ciò che evoca sonorità ispaniche. Per di più si tratta di un tango, anche se non ci si sofferma sulla marginalità del fatto che questa sia la musica tipicamente urbana della capitale Buenos Aires e non di una pianura popolata da vacche e *gauchos*. Sul fatto, poi, che il paroliere, Luis Roldán, sia argentino è inutile soffermarsi: figuriamo quanto interessa, al pubblico, sapere chi sia l’autore del testo o da dove provenga.

Per rafforzare ulteriormente l’elemento straniero, il protagonista diventa un povero gitano che è sì improbabile come abitan­te della pampa, ma è pur sempre imparentato con evocazioni iberiche.

Però è davvero difficile fare tutto questo sulla musica di Lacalle. E allora ci s’inventa un’introduzione musicale, assolutamente inesistente nell’originale. Lo si fa, con ogni probabilità, anche perché la codificata canzone italiana è strutturalmente bisognosa di un intro: per la sua sparizione in un grande successo dovremo aspettare il 1959 con *Arrivederci*, (perfino la rivoluzionaria *Nel blu dipinto di blu* lo manteneva) . Perciò l’opera di traduzione arriva a investire anche la parte melodica:

*Nel cuor della Pampa profumata / va il suon d’una dolce serenata / tra i fior, canta il gitano alla sua amata / la bella canzon con immensa passion.*

A questo punto, dopo un momento di risaputa sospensione, si può finalmente entrare nel cuore del motivo:

*Amapola, dolcissima Amapola / la sfinge del mio cuore sei tu sola / io ti bramo, t'invoco follemente / per dirti: t'amo appassionatamente / Amapola, vaghissima Amapola / la luce dei miei sogni sei per me / deliziosa, armoniosa / come il suono della mia mandola![[9]](#footnote-9)*

In un colpo solo, abbiamo un gitano della pampa che suona la mandola: ecco la cerchiatura del quadrato. Si noti anche come, sia nella versione inglese che in quella italiana, il desiderio amoroso si ammanti di immagini musicali: amarla è, negli Stati Uniti, "come suonarle una rapsodia", qui la fanciulla è "armoniosa come il suono della mandola".

C

ome vediamo, in un periodo musicalmente tanto esaltante, la tra­duzione del testo è una prassi pressoché inesistente: quel che conta è soltanto l'aspetto musicale, le parole si possono disinvoltamente intercambiare. Anche perché, solitamente, i testi di queste canzoni non sono proprio indimenticabili, per cui la mancanza di fedeltà verrebbe vissuta senza complessi anche dal più scrupoloso dei traduttori.

Per di più, la posizione subordinata del testo rispetto alla musica è una situazione sancita dalla stessa Società degli Autori che, nella ripartizione dei diritti, riserva al musicista un minimo di otto sedicesimi e all'autore delle parole un massimo di quattro, che diven­tano due nel caso di traduzione, dovendosi dividere la spettanza.

Se nella prassi della traduzione non esiste una fedeltà al testo, non si può certo parlare d’infedeltà al contesto. Lo swing promuove quella *nonsense song* tanto cara ai dadaisti, ma anche a tanto teatro di rivista italiano, da Ettore Petrolini a Rodolfo De Angelis, da Renato Rascel a Totò. Se negli USA le Andrews Sisters furoreggiano con brani come *Beat me Daddy eight to the Bar,* da noi le sorelle Lescano replicano con *Pippo non lo sa* o *Maramao perché sei morto*. Questa seconda canzone altro non è che una simpatico adattamento di *Cherful Little Earful* portato al successo da Ruth Etting, ma va aggiunto che il testo italico, inventato di sana pianta riprendendo il titolo di una filastrocca del nostro meridione, risulta molto più divertente e intelligente di quello originale. E anche un altro successo italiano del Trio Lescano *Tulipan* (a volte riportato come *Tuli-tuli-pan*), altro non è che la trasposizione di *Tu-Li Tulip Time* delle Andrews Sister. Un testo, originariamente giocato sulle assonanze più che sui significati:

*Egli disse: "Questo è il tu-li-tu-li-tu-li / Tu-li-tu-li-tu-li-tulipano tempo " / Ha detto, "sì è tu-li-tu-li-tu-li / Tu-li-tu-li-tu-li-tulipano tempo " / poi hanno parlato del tempo / ma le loro teste erano vicine / Essi hanno convenuto che sia tu-li-tu-li-tu-li / Tu-li-tu-li-tu-li-tulipano tempo*

Nel costruire il testo italiano, il talentuoso Riccardo Morbelli s’inventa una garbata storiella floreale ambienta in Olanda dal momento che il tulipano è il tipico fiore dell’Olanda, terra d’origine, anche, delle sorelle Lescano:

*Tonda, nel ciel di maggio / come un formaggio d'Olanda / monta la luna in viaggio / ed il suo raggio ci manda / questo paesaggio. /Che miraggio! / Che sogno! Che sogno! / Dorme il mulino a vento / sotto la luna d'argento / dorme l'olandesino / nel suo lettino piccino....*

Ma il buon Morbelli fa ancora di più: si tuffa nella piscina della meta-canzone e le tre sorelle entrano addirittura nel testo nelle vesti di protagoniste:

*La luna di lassù / dalla cupola blu / sporge gli occhi all'ingiù. / Udendo questa canzon / il suo bianco faccion si confonde / e le pare, fatto strano, /di ascoltare le Lescano. / E cantano i tuli, tuli, tulipan / Tuli, tuli, tulipan / nel cantar questa canzone / le tre Lescan /ci tenderan / tre tuli, tuli, tulipan![[10]](#footnote-10)*

I tempi si stanno facendo sempre più cupi. La guerra di Spagna ha coinvolto persone da ogni parte del mondo e le atmosfere guerresche stanno entrando nella consuetudine del pensiero quotidiano. E, per reazione, le canzoni si fanno sempre più allegre e spensierate, immerse in un clima dove “spensieratezza” diventa sinonimo di “mancanza di pensieri” quando non, addirittura, di “mancanza di pensiero”. Da una parte e dall'altra dell'Oceano, nell'America fordista e taylorista o nell'Italia delle mille lire al mese, alle parole di una canzone si richiede soltanto di essere orecchiabilmente facili, super­ficialmente accattivanti.

Parolieri spesso eleganti e dalla tecnica raf­finata, ricchi di trovate a volte spassose e divertenti, lavorano al servizio della più gaia e leggera evasione, per cui anche la stra­ziante malinconia solitaria dovuta a un amore lontano va a sfociare nel grande e rassicurante fiume del benessere psicologico collettivo. È una tendenza globale: la spinta propulsiva del New Deal, le esigenze di una Roma im­periale e le speranze del Front Populaire hanno, come denominatore comune, l'esigenza di un ottimismo ramificato senza troppe pretese. Non è diverso nell’irrespirabile atmosfera dell’Unione Sovietica delle purghe staliniane, dove si alimenta l’epica della costruzione del socialismo anche con quelle canzoni di Leonid Utësov che svolgono un’identica funzione consolatoria. Ovunque si può sempre contare su simpatici ed espliciti manifesti programmatici:

*Canto quel motivetto che mi piace tanto/ e che fa dududu-du dudu-dudu du-dudu*...[[11]](#footnote-11).

Non sono i famosi motivi da “canticchiare mentre ci si fa la barba” o mentre si convive con naturali e salutari momenti di leggerezza e di allegria. È l’insinuante suggerimento che l’evasione sia, per le persone, la condizione naturale, e quasi necessaria, per stare lontano da ogni forma di assunzione di responsabilità.

S

iccome le piccole consuetudini culturali hanno solitamente una vita più lun­ga di quella dei regimi, le modalità della traduzione "per titolo" o "ad orecchio" sopravvivono durante tutti gli anni post-bellici, quando il tasso di importazione musicale si dilata e una sorta di Piano Marshall canterino invade l’Europa. Con *Serenata a Vallechiara* cominciano a venire alla luce anche pellicole e canzoni degli anni precedenti, non soltanto ame­ricane, bloccate dagli eventi bellici.

L’approccio giocondo alla traduzione resiste non solo nel dopoguerra, ma continua a perpetuarsi per tutti gli anni Cinquanta e nemmeno l'ascesa ribellistica del rock and roll fa cambiare abitudi­ni. Ma questa nuova musica fa sostanzialmente a meno delle tradu­zioni, e i brani americani entrano di prepotenza nella nostre orecchie così come sono stati scritti: se è vero che la prima pietra miliare *Rock around the clock* diventa *L'orologio matto,* il resto si diffonde quasi esclusivamente in lingua originale e, nel rifare Elvis Presley o Gene Vincent, anche i vocalist delle orchestrine meno celebrate si cimentano scrupolosamente in un rigoroso, e a volte improbabile, inglese. Per quanto riguarda la restante produzione delle canzoni, da quelle dei Platters a quelle di Paul Anka, i collaudati criteri di traduzione rimangono quelli di vent'anni prima. Il mercato internazionale finirà per escludere dall'obbligo di traduzione solo gli artisti del mon­do anglosassone, quello autenticamente multinazionale, essendo che il pur vasto mondo ispanofono non possiede quei mezzi economici che creano sudditanza. Le star degli altri paesi, si tratti di Charles Aznavour o di Julio Iglesias, di Roberto Carlos o di Lucio Battisti, pur appartenendo a case discografiche multinazionali, i mercati esteri dovranno conquistarseli a suon di versioni tradotte.

Come alla fine della Prima Guerra, Parigi ritorna ad essere l'incontrastata capitale della cultura, anche se questa supremazia non avrà vita lunghissima. I testi delle canzoni francesi mantengono l'antico vigore, traendo rinnovata linfa dalla partecipazione attiva di poeti e letterati. In realtà, non si tratta di una novità assoluta: lo stesso Prévert, che spopola in tutto il mondo con *Les feuilles mortes*, scriveva canzoni già negli anni Trenta.

Per quanto un po' alla lunga, gli effetti si fanno sentire anche da noi: è proprio guardando oltralpe che, sulla fine degli anni Cinquanta e soprattutto attraverso l'esperienza torinese di Cantacronache, comincia a prendere voce l'esigenza di una canzone non "gastronomica", dove il testo non ha più una funzione accidentale, ma diventa sostanza. Contemporaneamente Giorgio Strelher, portan­do il teatro di Brecht in Italia, diffonde le sue canzoni nella nostra lingua. E, questa volta, si tratta di vere traduzioni.

Negli anni Sessanta il pianeta discografico italiano mantiene, sul fronte delle tra­duzioni, un atteggiamento assolutamente schizofrenico. Sono gli idio­mi con le relative influenze a fare da spartiacque comportamentale: il francese da una parte e l'inglese dall'altra. Traducendo dalla prima lingua si ricerca, comunque, un’aderenza all’originale (se non altro, come ben sappiamo, nel titolo). Premura o scrupolo quasi sempre assenti nel caso di canzoni inglesi o nordamericane.

Nel decennio, l'uso delle versioni italiane dall'inglese esplode soprattutto nel periodo *beat,* quando tutti i complessi italiani, nonché buona parte dei solisti, sac­cheggiano tranquillamente il repertorio anglosassone per costruire i propri successi. È l'apoteosi delle *cover* che occupano i migliori po­sti nelle classifiche e, soprattutto, "fanno tendenza". Spesso il successo della traduzione è maggiore rispetto a quello dell’originale. Ma quasi mai si tratta di traduzioni: a differenza dell'antica consuetudine pre-bellica, si è portati anche a ignorare una cor­rispondenza col titolo. Si pone molta più attenzione, invece, al “suono” e all’atmosfera culturale che fa da cornice. Gli autori più attenti (e i più furbi) cerca­no però di trasmettere il clima di disagio generazionale e la ri­chiesta di rinnovamento di cui l'ondata musicale si fa confusamente portavoce. Valga l'esempio di *Come po­tete giudicar* dei Nomadi, fortunata e infedelissima trasposizione (te­sto inventato di sana pianta) di Toni Verona sulla base di *Revolution* *Kind* di Sonny Bono, che riesce addirittura a trasformarsi in una sorta di timone ideologico della più ingenua rivendicazione giovanile.

Negli anni immediatamente precedenti all'avvento del *beat,* arriva la prima avvisaglia di una nuova strate­gia delle multinazionali del disco: una massiccia presenza di cantanti che i propri successi se li vengono a cantare direttamente nella nostra lingua. Trattandosi di un mercato abbastanza robusto, lo fanno anche gli interpreti anglofoni, da Neil Sedaka allo stesso Paul Anka, e ci provano perfino i Rolling Stones. Ma, alla fine, l'inglese fi­nirà per imporsi come idioma universale senza più bisogno di traduzioni.

G

li altri si devono adattare. In quanto essi stessi autori del testo (e non si tratta di testi qualsiasi) i cantanti transalpini esercitano un controllo diretto sulle versioni italiane. For­se la comprensione del francese (la lingua straniera più conosciuta in Italia e an­cora largamente maggioritaria nell'insegnamento scolastico) risulta più familiare al nostro pubblico suggerendo quindi una minore spen­sieratezza nelle traduzioni. Dopo l'af­fermarsi del fenomeno dei cantautori c’è l’esigenza di mantenere alto il livello lette­rario e nell'operazione di traduzione vengono coinvolti personaggi come Paoli, Calabrese, Lauzi, Bardotti. Finalmente, la traduzione del testo comincia ad avere una riconosciuta dignità anche nella mu­sica leggera.

I criteri che regolano la traduzione sono anche uno specchio, non ecces­sivamente deformato, del tasso di attenzione, di comprensione e, per­ché no, di rispetto e di coraggio intellettuale dell'industria discografi­ca italiana: ci permette di vedere quali sono gli argomenti che una can­zone può trattare e quali no. Anzi, visto che qualcuno all'estero gli argomenti li ha comunque già trattati, ci dice cosa si può importare e cosa deve rimanere al di fuori delle nostre frontiere e, di conseguenza, questa scrematura fornisce indicazioni riguardanti il gusto e il costume. Ci mostra non solo i tabù politici e sociali dai ben definiti contorni, ma anche le nebulose sfumature del perbenismo, della convenzione e della convenienza che contribui­scono a delimitare i tenitori *off limits*,davanti ai quali la canzonetta deve porre barriere invalicabili.

Il problema riguarda soprattutto la diffusione radiofonica, unico canale comunicativo in grado di determinare il grande successo. Un organo censorio difficilmente si basa su disposizioni operative chiare e nette, ma molto spesso sul pavido conformismo del censore. Non si spiega, altrimenti, che canzoni come *Dio è morto* dei Nomadi o *Preghiera in gennaio* di De André siano stati proibite dalla Rai perché irrispettose nei confronti della religione e trasmesse tranquillamente da Radio Vaticana. Non c'è bisogno di ipo­tizzare il pianificato disegno del classico "grande vecchio", lo stratega in grado di decidere la politica discografica nazionale, per decifrare una situazione, tanto ingessata, di stasi e di ri­nuncia generale: sono i timori dei piccoli e alti funzionari, restii ad assumersi responsabilità, la diffusa la miopia dei responsabili artistici, il di­sinteresse dei parolieri addetti alla catena di montaggio del testo, le perplessità del responsabile dell'ufficio vendite e soprattutto l'idea globale che il successo lo si possa raggiungere soltanto coltivando l'orticello del risaputo.

Ci sono tre canzoni importate e altamente rappresentative degli anni Sessanta, il decennio chiave nei Paesi occidentali soprattutto per i cambiamenti del costume, che offrono un'occasione di riflessione sul pensiero, e verrebbe quasi da scomodare il termine "ideologia", dell'industria discografica italiana e della stessa intera società. Si tratta non solo di tre grandi suc­cessi esteri diventati anche da noi brani da hit-parade, ma anche, e so­prattutto, di tre canzoni dai testi particolarmente significativi sia dal punto di vista letterario che da quello contenutistico che sono stati però sacrificati, proprio attraverso la traduzione, sull'altare della commerciabilità.

La prima, *Ifl had a hammer,* arriva dagli Stati Uniti, è una vecchia canzone scritta nel 1949 da due componenti del gruppo Weavers e che precedentemente avevano fatto parte degli Almanac Singers: Lee Hays, autore del testo, e Pete Seeger, responsabile della musica. La canzone era stata incisa dagli stessi Weavers nel 1958, ripresa e portata in auge nel 1962 da Peter Paul and Mary per diventare poi una *hit* grazie a un personaggio dello *show-business* come Trini Lopez. Si tratta di una delle più importanti canzoni di quella stagione che vede una crescente sensibilizzazione per le battaglie per i diritti civili:

*If I had a hammer / I'd hammer in the morning / I'd hammer in the evening / All over this land/I'd hammer out danger / I'd hammer out a warning /I'd hammer out love between/ All of my brothers and my sisters / All over this land*.[[12]](#footnote-12)

Siamo nel pieno periodo di quella *folk-music*, da noi conosciuta come “canzone di protesta”:

*Se avessi un martello / lo userei al mattino / lo userei alla sera/ per tutto quanto questo Paese / lo userei per il pericolo / lo userei per un allarme / lo userei per l'amore che scorre/ tra i miei fratelli e le mie sorelle / per tutto questo Paese.*

Il martello in questione è (sarebbe) quello usato negli Stati Uniti dal giudice per annunciare le sentenze. Ma il martello della giustizia si trasforma in Italia, per bocca di Rita Pavone, in:

*Datemi un martello! / Che cosa ne vuoi fare? / Lo voglio dare in testa / a chi non mi va / a quella smorfiosa / con gli occhi dipinti / che tutti quanti fan ballare / lasciandomi a guardare / eh eh che rabbia mi fa / uh uh che rabbia mi fa".[[13]](#footnote-13)*

Effettivamente, a un amante della ballate di Pete Seeger, un po' di rabbia la fa. Trattandosi di una sua canzone, si sarebbe potuti andare un po’ più in là di un semplice riferimento al titolo. Soprattutto perché il responsabile del testo italiano è Sergio Bardotti, uno dei più raffinati parolieri e traduttori dell’industria discografica italiana. Ma allora era un giovane esordiente e questo testo scritto per la Pavone costituì il suo primo, e grandissimo, successo.

La seconda canzone è *La banda* di Chico Buarque de Hollanda, in Italia portata al successo da Mina. È il ritratto di un quartiere popolare in cui il sopraggiungere festoso di una banda regala alcuni attimi di allegria. Solo che la canzone si chiude con una considerazione densa di amarezza:

*Mas para meu desencanto / O que era doce acabou / Tudo tornou seu lugar/ Depois que a banda passou / E cada qual no seu canto / e em cada canto uma dor / depois da banda passar / cantando coisas de amor[[14]](#footnote-14).*

Non ci sono soltanto allegria e “cose d’amore”, ma anche lo spazio contenitore per tanta tristezza:

*Ma con mio disincanto / una tale dolcezza terminò / tutto ritornò al suo posto / non appena passata la banda / e ciascuno dentro al suo canto / e in ogni canto un dolore / appena passata la banda / che cantava cose d'amore.*

Come viene proposta quest'ultima strofa dal traduttore Amurri? In nessun modo: viene semplicemente tagliata, perché l'allegria non può essere disturbata da fuorvianti considerazioni. E allora si riprende di slancio con il ritornello: *la banda suona per noi, la banda suona per voi, la la la la la la..*

Ovvero, citando doverosamente Charles Trenet:

*Quand on est à court d'idées / on fait la la la la la lei..."[[15]](#footnote-15).* (Quando si è a corto di idee / si fa la la la la...)

Non siamo molto distanti dalle logiche degli anni Trenta, dove la spensieratezza diventava imperante.

Per inciso, va comunque ricordato che una meritoria pezza giustiziera nei confronti del testo originale verrà posta da Sergio Bardotti con la versione scritta per lo stesso Chico (Bardotti, con le sue raffinate traduzioni dai francesi e, soprattutto, dai brasiliani, si farà ampiamente perdonare quel peccato di gioventù rappresentato dal pezzo per la Pavone*).*

La terza canzone rappresentativa di questa imbarazzante e spiace­vole auto-censura imposta dalla nostrana discografia è *La tieta* del cantautore catalano Joan Manuel Serrai

*La desperterà el vent d'un cop als finestrons / És tan llarg i ampie el llit i són freds els llencols / amb els ulls mig tancats buscarà una altra mà / sense trobar ningú, com ahir, com demà / la seva soledat és el fidel amant/ que coneix el seu cos plec a plec palm a palm / escoltarà el miol d'un gat castrat i vell / que en els seus genolls dorm els llargs vespres d'hivern.../ hi ha un missal adormit damunt la tauleta / I un gol d'aigua mig buit quan es Ileva la lieta[[16]](#footnote-16).*

viene raccontata, con momenti di toccante poesia, la vita discretamente quanto desolatamente ripetitiva di una zia zitella:

*La risveglierà il vento con un colpo alle persiane / è tanto grande ed ampio il letto e sono fredde le lenzuola / con gli occhi ancora socchiusi cercherà un'altra mano / senza trovare nessuno, come ieri, come domani / La sua solitudine è il fedele amante / che conosce il suo corpo piega a piega, palmo a palmo / ascolterà il miagolio di un gatto castrato e vecchio / che sulle sue ginocchia dorme nelle lunghe sere d'inverno / un breviario che dorme sopra il comodino / e un bicchiere d'acqua mezzo vuoto quando si alza la zietta*

Il brano diventa un grande successo anche in Italia, sempre grazie all'interpretazione di Mina. Ma il testo, il primo scritto da Paolo Li­miti, persona di grandi conoscenze e di efficace divulgazione, parla di tutt'altro, ritenendo, con ogni evidenza, poco conveniente il tema di una zia zitella, tanto più che la canzo­ne finisce con il funerale della protagonista. Meglio quindi metterla sull'amore, argomento comunque rassicurante e di sicura resa com­merciale:

*Tu dormi e io sono qui, da quanto non lo so / so che affondo così l'odio che ho / a tratti sentirei di svegliarti ma poi / ci penso e dico no, ora è meglio di no / ti guardo mentre sei abbandonato lì / odio tutto di te, oramai è così / e te lo griderò e tu saprai il perché / non c'è niente fin qui che salverei di te / Certo, visto così da vicino / c'è il sonno che ti da un'aria da bambino / certo, visto così da vicino vicino, che bambino che sei...[[17]](#footnote-17).*

Ecco un esempio di come si possa, certamente con la dovuta ele­ganza formale, banalizzare, e in un certo modo involgarire, un argo­mento. Va segnalato, se non altro per completezza di informazione, che esiste un'altra traduzione di questa canzone, in dialetto modenese e assolutamente letterale, ad opera di Francesco Guccini, *La ziata,* tutta giocata sulle similitudini fonetiche e lessicali esistenti tra il ca­talano e il modenese; fu presentata al Rassegna del Club Tenco nel 1978 e sarà possibile, prossimamente, ascoltarla anche su disco.

Gli anni Sessanta rappresentano comunque, nel bene e nel male, un periodo chiave per la traduzione di canzoni. Certe versioni italiane non proprio esaltanti di brani di grande successo (quella di *The sound of silence,* ad esempio) spingono gli autori a non concedere più nessun diritto di traduzione in Italia, mentre altri cominciano (ormai è prassi universalmente valida) a pretendere un attento controllo del testo prima di rilasciare l'autorizzazione: chi pone tanto impegno nella stesura delle parole richiede la dovuta considera­zione per il proprio lavoro. Fortunatamente è anche il periodo in cui si assiste a un'attenzione crescente da parte di alcuni autori italiani per i "poeti" della canzone: dalla trinità francese Brassens-Brel-Ferré a quel­la brasiliana Vinicius-Buarque-Veloso, senza dimenticare, naturalmente, gli americani Cohen e Dylan. Ora stiamo vivendo un periodo di stasi sul fronte delle cover: si traduce pochissimo, ma lo si fa ricercando la qualità del prodotto originale.

Come abbiamo avuto modo di vedere, non è tanto la qualità del singolo testo ad avere determinato l'esigenza di una traduzione fedele, quanto una coscienza generalizzata dell'importanza del ruolo del paroliere. L'avvento dei cantau­tori e della cosiddetta "canzone d'autore" ha giocato un ruolo di primo piano nella crescente sensibilità nei confronti della traduzione, anche perché gli esponenti più significativi, da Paoli a De André, da De Gregori a Fossati, sono stati tra i protagonisti, chi in maniera saltuaria e chi in maniera decisamente continuativa, dell'arte del traslare. Il Club Tenco, che opera nel settore ricercando costantemente tra gli anfratti meno conosciuti della canzone straniera di qualità, ha deciso di inte­ressare al tema delle traduzioni tutte le attività legate al Tenco 2002, sia attraverso un convegno dal titolo "Tradutori & Tradittori" e i cui atti vengono interamente documentati in questo volume, sia attraverso la Rassegna, dove tutti i cantanti partecipanti hanno eseguito almeno una loro traduzione.

(da *La tradotta, Storie di canzoni amate e tradite,* a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi*,* Editrice Zona, 2003 – Il libro raccoglie gli interventi del convegno *Tradutori & Tradittori* del Tenco 2002. I relatori sono: Ruedi Ankli, Sergio Bardotti, Raffaella Benetti, Riccardo Bertoncelli, Giorgio Calabrese, Vinicio Capossela, Renato Dibì, Luca Faggella, Roberto Ferri, Giuseppe Gennari, Ricky Gianco, Joan Isaac, Bruno Lauzi, Meri Lao, Mimmo Locasciulli, Enrico Médail, Gino Paoli, Andrea Satta, Tito Schipa, Nanni Svampa, Roberto Vecchioni)

1. *Internatsionál* (Pottier – Degeyter – versione russa di Arkadij Koc) [↑](#footnote-ref-1)
2. *Stardust* (Carmichael - Parish) 1930 [↑](#footnote-ref-2)
3. *Polvere di stelle* (Devilli-Carmichael - Parish) 1940 [↑](#footnote-ref-3)
4. *Smoke gets in your eyex* (Kern - Harbach) 1933 [↑](#footnote-ref-4)
5. *Fumo negli occhi* (Calibi - Kern - Harbach) 1936

   Da [↑](#footnote-ref-5)
6. *Amapola* (Lacalle) 1924 [↑](#footnote-ref-6)
7. *Amapola* (Sauvat-Chamfleury - Lacalle) 1935 [↑](#footnote-ref-7)
8. *Amapola* (Gamse-Lacalle) 1940 [↑](#footnote-ref-8)
9. *Amapola* (Bruno-Lacalle) 1939 [↑](#footnote-ref-9)
10. *Tulipan* (Morbelli-Mendez Grover) 1939 [↑](#footnote-ref-10)
11. *Quel motivetto che mi piace tanto* (Caslan - Galdieri) 1932 [↑](#footnote-ref-11)
12. *If I had a hammer(Seeger -* Hays) 1949 [↑](#footnote-ref-12)
13. *Datemi un martello* (Bardotti - Seeger - Hays) 1964 [↑](#footnote-ref-13)
14. A banda (Buarque de Hollanda) 1966 [↑](#footnote-ref-14)
15. *L'âme des poètes* (Trénet) 1951 [↑](#footnote-ref-15)
16. *La tieta* (Serrat,)1967 [↑](#footnote-ref-16)
17. *Bugiardo e incosciente* (Limiti - Serrat) 1969 [↑](#footnote-ref-17)