BARDÓCI

Sergio Bardotti, il mestiere e l’arte del tradurre

Q

uando il giovane Sergio Bardotti, fresco di laurea in lettere, inizia nel 1962 il suo lavoro alla RCA, lo fa in qualità di curatore di una collana di poesia. Trattandosi di un esordio, è tecnicamente impossibile definire quel periodo una parentesi. Ma è meglio tenere presente la formazione universitaria del nostro e questa esperienza per comprendere meglio la sua attività futura. Sergio Bardotti finisce ben presto per diventare uno dei parolieri della scuderia romana dopo un dimenticabile - e da lui pervicacemente dimenticato - esordio in veste di cantautore.

In un mercato discografico di massiccia richiesta produttiva, scrivere testi di canzoni è un lavoro prevalentemente di routine. Si lavora soprattutto sul catalogo editoriale straniero. Si prendono i successi, o comunque le canzoni che sembrano accattivanti, e si costruisce sulla musica una versione italiana. Un modo di recuperare qualche briciolo di diritti d’autore. Prevalentemente briciole perché, molto spesso, quei brani non verranno mai eseguiti (e a volte il paroliere non firma nemmeno la sua versione) ma è un lavoro che viene abbondantemente ripagato nel caso si riesca a trovare il brano che finisce in *hit-parade*.

Si tratta delle famose *cover*, cioè di trasposizioni di un brano da una lingua a un’altra che non sono necessariamente traduzioni. “Ci sono stati dei momenti in cui si scrivevano anche quattro canzoni al giorno” ricordava Sergio parlando di quel periodo. Molto spesso il testo non aveva nessuna relazione con quello originale, veniva inventato di sana pianta. E, quando proprio si voleva essere fedeli attraverso la collaudata tecnica del “perché ci vuole orecchio”, a essere traslatato era semplicemente il titolo.

Si è sempre fatto così, fin dagli anni Trenta, e Sergio Bardotti si adegua tranquillamente alla collaudata consuetudine professionale. Quando, nel 1964, centra il primo tra i suoi più grandi successi commerciali con *Datemi un martello* eseguita da Rita Pavone, e poi ripresa con grande successo anche dai Surfs, con ogni probabilità non si preoccupa nemmeno di andare a controllare cosa dicono le parole dell’ originale *If I Had A Hammer,*  il cui testo era stato scritto negli anni Cinquanta da Lee Hays e musicato da Pete Seeger. Si trattava di una canzone cantata dagli Weavers, di cui i due autori facevano parte, un gruppo perseguitato dalla inquisizione maccartista proprio a causa delle accentuate connotazioni politiche. La canzone era stata poi ripresa e portata al successo, nel 1963, dal trio Peter Paul & Mary nonché dal *folksinger* dei casino di Las Vegas Trini Lopez. Con ogni probabilità è proprio nella versione di quest’ultimo che s’imbatte Bardotti: un adattamento surf, ballabile e dai toni spensierati che poco si adatta allo spirito del testo. Presumibilmente la versione più raffinata di Peter, Paul & Mary avrebbe messo sull’avviso il nostro. Il martello del giudice reclama giustizia e uguaglianza:

s*e avessi un martello*

*scaccerei via a martellate il terrore*

*scaccerei via martellate la paura*...[[1]](#footnote-1)

mentre, nel brano della Pavone, lo si usa per darlo *in testa a chi non mi va*, inventando, comunque, un aforisma abbondantemente ripreso ancor oggi.

N

on è, naturalmente, solo il titolo a ispirare il traduttore. Alcune canzoni funzionano per il soggetto (e non necessariamente per il linguaggio usato) e quindi il nuovo testo italiano non può che tenere conto della trama della canzone. È il caso del lacrimevole fumettone *Tell Laura I Love Her* che Bardotti firma insieme a Testoni e Nistri facendolo coerentemente diventare *Dite a Laura che l’amo*. Nelle connotazioni biografiche si registrano, però, alcune mutazioni: il protagonista del brano originale è Tommy, un pilota di auto che partecipa a una gara per guadagnare i mille dollari necessari a sposarsi. Alla vigilia del gran premio non può dire tutto il suo amore all’amata perché questa se ne sta lontana dalle piste, esattamente come, in *Sangue e arena*, le mogli dei toreri se ne stanno lontane dalla corrida, chiuse in casa a pregare. Laura non è detto che rimanga in casa, tanto è vero che, quando Tommy le telefona, risponde la madre per cui non può che lasciare il messaggio *Dite a Laura che l’amo.*

Nel testo italiano, Tommy diventa più succintamente Tony (o forse Toni?): è un cantautore tanto innamorato della sua ragazza da dedicarle una canzone che diventa un grandissimo successo, fissato dai traduttori nella folgorante trilogia “gente, applausi, kilometri”. Naturalmente il titolo della canzone è *Dite a Laura che l’amo*. Ma, anche qui, mentre lui va in giro in tournée, lei se ne resta a casa. Sembrano tutte compagne di un operaio di fonderia, ce ne fosse mai una che rimanga in compagnia dell’amato mentre lui lavora.

Anche se il primo in pista e il secondo in una comune strada di collegamento tra un concerto e l’altro, la loro fine in auto è però identica: quando li estraggono agonizzanti dalle lamiere, le loro ultime parole sono “dite a Laura che l’amo e il mio amore per lei non potrà morire”. E, così, le due rispettive Laura, di vedovili lacrime innaffiate, possono serbare coerenti rimembranze: quella americana lo fa nella cappella funebre, memorizzando a mente la cantilenante voce di lui, quella nostrana riascoltando ripetutamente il disco con la canzone che lui le aveva dedicato.

Il trio Bardotti-Testoni-Nistri (e forse qualcun altro) opera un’autentica traduzione semantica: alla penosa litania “Dite a Laura che l’amo”, che deriva direttamente dai sottoprodotti del melodramma, viene conferita una credibilità staticamente italica, sottraendola al fascino hollywoodiano della velocità automobilistica (e telefonica) destinata per sua natura a dubbia longevità. La Laura nostrana, proprio grazie alla ripetitività dolente dell’ascolto di un 45 giri, assicura la fedeltà sempiterna al suo amore. In quella americana c’è sempre il dubbio che, una volta terminate le esequie, nessuna occasione esterna possa rinverdire il lutto, non certo il cosiddetto rombo dei motori. Perché la singola memoria affettiva è fatalmente privata e quindi del tutto arbitraria. Quella con certificazione documentata da un oggetto riproducibile come il disco è invece memoria collettiva.

Il vero colpo di genio dei traduttori (e ha poca importanza sapere chi sia stato l’ideatore, trattandosi di un marchio di fabbrica perfettamente inserito in una logica collettiva come quella industriale) è la creazione di una meta-canzone: c’è una canzone che non solo racconta una canzone ma, per di più, cita se stessa. Siamo nel 1966 e ci vorranno altri sette anni perché l’operazione si ripeta. Sarà il cantautore francese Serge Lama a farlo, con *Je suis malade* dove il protagonista continua a ripetere questa sconsolata e tragica constatazione. E, a un certo punto dirà:

*Questo amore mi uccide se questo continuerà*

*io creperò da solo con me stesso vicino alla mia radio*

*come una grande idiota ascoltando la mia stessa voce che canterà:*

*je suis malade, completement malade… [[2]](#footnote-2)*

Una conseguenza difficilmente immaginabile di questa canzone sta nel fatto che il successo importato, quello di una *cover* americana, si trasformi a sua volta in un successo internazionale. La traduzione si fa specchio riflettente che fa rimbalzare oltre i patri confini un’immagine proveniente dall’estero: sull’onda del successo di *Dite a Laura che l’amo*, Michele debutta all’Olympia di Parigi e da lì va in Germania, Giappone, Canada, Messico e tutto il Sudamerica.

Il ricordo di quel disco si cancellerà difficilmente dalla mia memoria. Mi rimanda al 1966, quando Luciano Cerioni era innamorato della sua ex-compagna di liceo Laura Frapolli, sorella maggiore del mio carissimo amico Guido. Eravamo soliti, verso la fine della scuola, trascorrere le domeniche nella loro villa sul lago di Pusiano. Laura e Luciano litigavano sempre e ricordo i ritorni a Milano in auto con lui, esaltato dal dolore causato da quegli scontri (Luciano era più grande di noi e l’unico ad avere la patente) a velocità folli con il mangiadischi che trasmetteva a tutto volume “…dite a Laura che l’amo…”. Mi chiedo ancora come sia stato possibile evitate certe stragi della domenica pomeriggio. E soprattutto, come sia stato graziato io che, almeno allora, non amavo nessuna Laura e che, tra le eventuali lamiere necessariamente fumanti, non avrei proprio saputo cosa dire se non maledire, per l’ennesima volta, la demenza amorosa del conducente.

S

ono state ben altre le frecce incendiarie della balestra artistica del traduttore Sergio Bardotti. La differenza tra l’autore di c*over* e il traduttore vero e proprio si traduce, nella prassi, tra quella di tradurre dall’inglese, la lingua leader del mercato discografico, o nel tradurre da altre lingue, come il francese, lo spagnolo o il portoghese. Solitamente, nel primo caso non si traduce, ma ci si inventa un nuovo testo, mentre nel secondo si tenta di seguire scrupolosamente l’originale. Non si deve però credere che nell’area delle prime si annidino solo i grandi successi commerciali, spesso privi di pretese letterarie, di cui si tenta solo di sfruttare l’esito: basti pensare al destino di *The Time Has Come*, brano attinto dal non eclatante repertorio della cantante afro-americana P.P. Arnold, spesso relegata al ruolo di corista, e trasformato nel grande successo di Patty Pravo *Se perdo te*. Né si deve credere che le canzoni in lingue “minoritarie” siano composte solo da raffinate versioni destinate alle élite, ma dai modesti risultati di vendita. I grandi successi, anche commerciali, ottenuti soprattutto dalla Vanoni con le canzoni di Vinicius de Moraes e di Chico Buarque de Hollanda lo stanno a dimostrare.

Bardotti, parlando di sé, amava definirsi un Sancho Panza, disposto, cioè, a lavorare sempre al servizio di qualcuno. Grazie ai suoi studi musicali, la sua carriera in RCA aveva ben presto preso la via della produzione discografica. In questo ruolo non scriveva testi perché poi qualcuno, non si sa chi, potesse cantarli. Quando Sergio si armava di penna per buttare giù dei versi aveva già un obiettivo ben preciso: sapeva quasi sempre chi sarebbe stato l’interprete. E lui stesso sarebbe stato il responsabile di tutta l’operazione. Il traduttore Bardotti si comportava di conseguenza: lavorava sempre al servizio dell’autore, senza tentare di sovrapporsi al linguaggio originale.

Gino Paoli che traduce *Ne me quitte pas* non si preoccupa minimamente di ricreare, nella nostra lingua, la costruzione originaria: se ne frega di rime e di giochi di parole, concepisce il capolavoro di Jacques Brel come una propria canzone e la riconduce al proprio magico ermetismo. *Non andare via* è, di fatto, una canzone alla Gino Paoli. Ivano Fossati che trasporta nella nostra lingua *Pequeña serenada diurna* di Silvio Rodríguez o *O que será* di Chico Buarque si comporta allo stesso modo. Non tenta nemmeno di riproporre le acrobazie verbali originali. Non è dato di sapere se preferisca arren­dersi di fronte a una così ardua impresa o se non voglia, piuttosto, tenere lontano da sé l'ombra ingombrante di tanto titanici autori di testi. In Chico, la musica non è data solo dalla melodia e dall'armonia, ma anche dall'incalzante e saltel­lante ritmo scandito dalle rime baciate e alternate, dalle allitterazioni e dalle consonanze. Fossati non si fa minimamente tentare da tanto geniale virtuosismo: sceglie di intraprendere un'altra strada e fa sua quella canzone adattan­dola al proprio stile, accontentandosi quasi di una traduzione letterale. Compie un'operazione analoga anche nella ritmica musicale, la trasforma in un brano asciutto ed ermetico. E infatti *Ma che sarà* di Fossati ha la magia della sua *Treni a vapore* più che assomigliare a un brano di Chico Buarque.

Quando esiste tanta distanza dalla logica linguistica originale, si finisce per porci la domanda: trattasi veramente di traduzione? O, meglio ancora: cosa significa tradurre una canzone? Significa trasportare in un’altra lingua il racconto (e il più possibile le singole parole) o invece cercare di cannibalizzare il linguaggio originale tentando di penetrare le tecniche espositive e riproporle ? Le parole della traduzione sono solo al servizio della linea musica (che non conosce variazioni) o soprattutto del testo originale?

Bardotti, si è sempre comportato in maniera diametralmente opposta a quelle di Paoli o di Fossati. Conscio di come la singola parola possa avere una valenza non soltanto grammaticale e sintattica, ma an­che musicale, convinto che un gioco di rime vada comunque mantenuto per poter ricalcare il ritmo originale, privilegia a volte l'eufonia alla stessa trasposizione letterale. Traducendo "Basta um dia" vuole mantenere a tutti costi la musicalità di quel "dia" (letteralmente "giorno") che scatena poi una serie di rime. E così, invece di tradurre "*a me basta un giorno/ non più di un giorno / la metà di un giorno*...", preferisce "*che lui mi dia* /*ancora un'ora*/, *poi vado via*...".

Potremmo discutere a lungo (sempre che tutto ciò abbia poi un senso) su quale sia la strada preferibile e chie­derci, come già faceva provocatoriamente Majakosvkij, se poi la rima stessa e il ritmo abbiano un senso. In questo momento ciò che inte­ressa è il sottolineare la differenza di approccio al lavoro di traduzione. E possiamo sicuramente affermare che per Bardotti la canzone non va analizzata con l’ *intelletto,* che non va oltre la logica formale, ma con la *ragione* che include nella pro­pria sfera anche l'irrazionale, in quanto esso è vivo e vitale. Non si può quindi dimenticare che il suono della parola è l'accompagnamento acu­stico del senso.

S

ergio Bardotti si è sempre mosso all'interno delle logiche dell'indu­stria discografica, in cui militava nell'ala colta e illuminata, e ne è stato uno degli esponenti più rappresentativi. Esistono piccoli, e apparente­mente insignificanti, segnali che tradiscono certe scelte di campo: tradu­cendo *La chanson des vieux amants* di Jacques Brel, per esempio, inizia il ritornello con un convenzionale e iper-collaudato "amore mio" in luogo del molto più poetico, accattivante e inconsueto "mio amore", usato invece da Duilio Del Prete.

Non ha mai amato i toni barricadieri di tanta canzone "alternativa", ma non per questo ha mantenuto posizioni accomodanti o convenzionali. Nel tradurre i suoi amati brasiliani ha saputo anche avventurarsi nella denuncia sociale. Nello stesso periodo in cui trattava il tema della Resistenza scrivendo con Endrigo *La ballata dell’ex*, con la traduzione de *II funerale del lavoratore,* interpretata da Chico Buarque, ci avvicina all'opera di un poeta come João Cabral de Mello Neto, documentando una realtà squisita­mente brasiliana (e, più generalmente, latinoamericana), quella dei "lavo­ratori senza terra". Una realtà non ancora ascesa, negli anni Sessanta, agli onori delle grandi cronache, ma che sarebbe balzata all'attenzione dell'opinione pubblica mondiale nel giro di un ventennio. Con una canzone come *Construção*, che affida dapprima ad Anna Identici, riconsegna a Ornellia Vanoni quel ruolo di cantante "sociale" avuto agli inizi della carriera con Strehler e Fo. Lo fa riproponendo il problema dei morti sul lavoro che non possiamo certo pensare di relegare soltanto alle cronache brasiliane (vale la pena di ricordare che, all'epoca, certe morti come quelle sul lavoro in Brasile non godevano nemmeno del diritto di cronaca, perché i militari vietavano ai giornali di riportarle).

*Construção* è una canzone dalla impalcatura narrativa genialmente elaborata, ma anche facilissima da tradurre: basta riportare pari pari la traduzione letterale di ogni verso, facilitati dall'equivalenza, tra portoghe­se e italiano, degli aggettivi e sostantivi proparossitoni: *ultima, unica, ti­mido, macchina, solide, logico, lacrima, sabato, principe, naufrago, musi­ca, prodigo, logico, passero, flaccido, pubblico*... C'è solo lo scoglio di "bebado", cioè "ubriaco", che in italiano non ha corrispondenza sdruc­ciola. E difatti più di un traduttore va in crisi: la pur attenta e scrupolosa Meri Lao traduce infatti con "alcoolico" scelta che poi la obbliga a ricor­rere a un'immagine non proprio felicissima come "pieno di alcoolici". Jannacci si rifugia in un indovinatissimo e semplice "ubriaco fradicio", mentre Bardotti elimina il sostantivo e lo sostituisce con “comico”. Apparentemente si tratta di un grande tradimento, ma nella canzone di Chico il ricorso all’immagine del “bebado” è privo di contenuti sociologici: l’alcool serve solo a ricordare la camminata incerta, l’equilibrio precario. E Bardotti, con il suo verso “come se fosse un comico” ci rimanda alle tecniche interpretative di tanti attori (in primis Charlie Chaplin) che proprio sull’andatura e sui movimenti sghimbesci hanno costruito la loro comicità.

Bardotti, si diceva, era uomo dell' industria discografica, abituato a ragionare con i grandi numeri. E quindi capace di togliere dall'angusto mercato di nicchia anche prodotti difficili. La riprova sta in quel capola­voro che fu *La vita, amico, è l'arte dell'incontro,* dove riunì, proprio grazie all'arma della traduzione, tre personaggi come Vinicius de Moraes, Giu­seppe Ungaretti e Sergio Endrigo. E non fu un'attenzione da poco se fece conoscere agli aficionados della canzone d'autore un brano come *Poema degli* *occhi*,nemmeno tanto famoso presso lo stesso pubblico brasiliano, o la canzoncina infantile La *casa* alla nostra vastissima platea nazionale*.* Fu in quell'occasione che Vinicius incontrò, seppur indirettamente, un giovane chitarrista di nome Toquinho. Questi si trovava a Roma in visita all'amico Chico Buarque de Hollanda, che nella capitale italiana aveva posto la sede del suo momentaneo esilio. Bardotti, che conobbe Toquinho attraverso Chico, lo portò in sala per brevi inserimenti strumentali. Lo portò in un secondo momento, a registrazioni già terminate. Vinicius co­nobbe Toquinho soltanto ascoltando il disco. Ma da lì nacque un con­sorzio musicale che ha rappresentato uno dei capitoli più importanti della storia della musica popolare brasiliana. E che Sergio seppe magistralmente documentare, debitamente tradotto e con l'inserimento di Omelia Vanoni, attraverso il disco *La voglia, la pazzia, l'incoscienza, l'allegria*

P

aradossalmente, fu proprio con un mostro sacro internazionale come Charles Aznavour che Bardotti ebbe uno degli incontri meno fortunati dal punto di vista commerciale. Del periodo d'oro del cantautore franco-­armeno, Sergio aveva tradotto un evergreen come *E io tra di voi,* spietata analisi delle dinamiche dei comportamenti in una coppia in cui inter­viene un terzo elemento destinato a rompere gli equilibri esistenti. Ma si era trattato semplicemente di un episodio. Fu quasi sempre Giorgio Cala­brese, l'altro grande paroliere-traduttore, a occuparsi delle traduzioni di Aznavour.

Il quale, un piede nell'arte raffinata e l'altro nel bazaar commerciale più variopinto, è stato, nella canzone, quello che registi come Truffaut o Sautet sono stati nel cinema: attenti lettori della piccola e media borghesia, a cavallo tra la commedia brillante e il dramma. Aznavour ha uno strepitoso stile cinematografico di scrittura: sa mettere in scena una fauna umana variegata, una galleria animata di personaggi, dove ognuno racconta in prima persona la propria vita e la propria psicologia.

Sergio Bardotti ha tradotto, con la complicità sapiente di Nini Giacomelli, i brani del *disco Momenti sì, momenti no.* E, in alcuni, casi, gettandosi in acrobazie lessicali, ha rincorso Charles Aznavour sul suo stesso ardito sentie­ro linguistico. Vedi la canzone *Io bevo*

*e io brindo all' inferno che nel fegato posi,*

*al bouquet di cirrosi che mi annaffio da me ...*

*...io bevo al nostro amore, al diabolico amplesso*

*tragicomico spesso / che volare non può*...[[3]](#footnote-3)

Sergio è stato non soltanto un grande paroliere, ma ha messo a dispo­sizione questo suo talento all’incontro tra culture diverse, gettando ponti tra mondi lontani. Nel diventare ambasciatore musicale della cultura brasiliana, è diventato, a sua volta, un punto di riferimento in Brasile (il suo cognome diventerà il musicale e dolce Bardóci) per l’esportazione della canzone nazionale. Di cui, certamente, già conoscevamo la ricchezza musicale. Ma Bardotti ha saputo mostrarci come, dietro a tanta dovizia, ci fosse anche un grandissimo capitale poetico.

Grazie.

da l libro-cd *Se tutti fossero uguali a te. Il Club Tenco per Sergio Bardotti* , a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi, Editrice Zona 2008 – il libro, presentato per la Rassegna della Canzone d’Autore del Tenco 2008, è interamente dedicata alla figura di Sergio Bardotti. Contiene più di cento testi e un cd con quattordici canzoni eseguite dallo stesso Bardotti

1. Seeger-Hays *If I Had A Hammer*, The Weavers The Weavers at Carnegie Hall, Vanguard, 1957 [↑](#footnote-ref-1)
2. Lama-Dona: *Je suis malade*, Philips, 1973 [↑](#footnote-ref-2)
3. *Io bevo* (Aznavour-Bardotti-Giacomelli) In: Charles Aznavour *Momenti sì, momenti no* NEM, 1988 [↑](#footnote-ref-3)