

**Antonino Velez**

Università di Palermo<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-9777-1818>

antonino.velez@unipa.it

## La transcrezione nei testi delle canzoni : la canzone straniera nelle voci italiane da Riccardo del Turco a Claudio Lolli

**Transcreation in the lyrics of songs : the foreign songs in Italian voices from Riccardo del Turco to Claudio Lolli**

**Abstract:** There are different ways of translating popular songs or pop music. They can be translated for a volume that collects lyrics only to be read, to understand the meaning of the song's message. If the song must be translated to be sung, for the performance, and you do not want to change the music, the only way to go is that of adaptation, in the appropriate choice of rhyming words that must adapt to the musical, mask (Low 2008). Our thesis, supported by three original case studies whose results we will study in the transition from a foreign language to Italian, is that this adaptation can coincide with what is now called transcreation.

**Keywords:** transcreation, music, translation

313

### 1. La transcrezione

La transcrezione (Munday 2013) è una parola contenitore che fonde insieme il concetto di traduzione e quello di creazione. La transcrezione, come la localizzazione (O'Hagan & Mangiron 2013 : 196-197), è una pratica traduttiva che è sempre stata strettamente associata al campo industriale e commerciale (Pedersen 2014 : 58). Nata nel mondo pubblicitario,

<sup>1</sup> Università di Palermo, dipartimento di Scienze Umanistiche, Viale delle Scienze, Ed. 12, 90 128 Palermo.

per qualificare una sorta di adattamento dello slogan al paese *target*, questa definizione ben si attaglia, a nostro parere, al campo dell'adattamento da una lingua all'altra dei testi delle canzoni di musica leggera e *pop* per la *performance*, cioè per essere cantate. La musica leggera non può, infatti, non far parte dei prodotti commerciali e industriali e la traduzione di una canzone deve essere considerata, a volte, alla stregua della versione di un *commercial advertising*.

In questo studio prenderemo in considerazione un arco temporale che va dai primi anni Sessanta alla metà degli anni Settanta del nostro Stivale (Sabbatucci & Vidotto : 1999). La nostra intenzione è di focalizzarci su un periodo ricco di influssi stranieri sulla canzone italiana in piena evoluzione. Sono gli anni del boom della *pop music* a livello mondiale. In Italia le importazioni di canzoni straniere provengono dalla fonte anglo-americana (il pop-rock americano e inglese), dalla fonte francofona (gli *chansonnier* francesi e francofoni<sup>2</sup>) e dalla fonte brasiliiana (samba e Bossa nova: Riva 2014)<sup>3</sup>. Se gli *chansonnier* francofoni avevano un loro pubblico più colto, impegnato e forse anche in parte meno giovane e il *pop* anglo-americano oscillava fra impegno (Bob Dylan) e disimpegno (i Beatles), le canzoni a ritmo del samba brasiliiano erano prevalentemente, ma non tutte<sup>4</sup>, musiche spensierate e d'amore, canzonette estive da consumare velocemente con un pubblico in verità eterogeneo (Borgna 1992).

Negli anni Sessanta il Bel Paese è in piena crescita economica, demografica e discografica. La diffusione dell'apparecchio televisivo in molte famiglie italiane<sup>5</sup> contribuisce a diffondere le "canzoni d'intrattenimento" o "la musica leggera" (Fabbri 2005)<sup>6</sup> e a creare dei veri e propri divi fra i cantanti. Dal 1964 i cantanti stranieri gareggiano a Sanremo esibendosi in italiano<sup>7</sup>. Il Festival della canzone italiana introduce nei primi anni Sessanta, fra i concorrenti, i cosiddetti "urlatori", l'era del bel canto sembra essere al tramonto (Campus 2015). I traduttori-adattatori di canzoni, che

<sup>2</sup> Vedasi, ad esempio, cantanti quali il belga Jacques Brel o Sylvie Vartan e Charles Aznavour con origini multietniche, questi ultimi due, fra Bulgaria e Armenia.

<sup>3</sup> Tra i grandi successi d'importazione brasiliiana citiamo "La banda" canzone di Cico Buarque de Hollanda adattata in italiano dal paroliere Antonio Amurri e cantata da Mina per la prima volta nel 1967. Cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/La\\_banda](https://it.wikipedia.org/wiki/La_banda) Se\_c%27C3%A8\_una\_cosa\_che\_mi\_fa\_impazzire e "Tristeza" cantata nello stesso anno da Ornella Vanoni nella versione di Alberto Testa in <https://www.infinititesti.com/2016/04/10/ornella-vanoni-tristeza-per-favore-va-via-testo/> [14/02/2021].

<sup>4</sup> Vedi a questo proposito l'album di Ornella Vanoni insieme a Toquinho e Vinicius de Moraes, *La voglia la pazzia l'incoscienza e l'allegria* del 1976.

<sup>5</sup> Già nei primi anni Sessanta quasi il 50% della popolazione italiana guarda la RAI, cioè l'unico canale televisivo a disposizione (fonti ISTAT).

<sup>6</sup> Cf. pp. 168-177 e in particolare le pp. 168-169.

<sup>7</sup> Sting lo farà ma fuori concorso solo nel 2018.

in quel periodo coincidono con i parolieri, devono adeguarsi. Fra i parolieri che hanno contribuito maggiormente ad allargare il panorama della musica italiana degli anni Sessanta (e oltre) alla musica straniera grazie ai loro adattamenti ricordiamo: Sergio Bardotti, Gian Pieretti (Dante Luca Pieretti), Giorgio Calabrese, Mogol (Giulio Rapetti) e gli stessi cantautori quali Bruno Lauzì e Fabrizio De André (Baldacci 1997). I parolieri di allora sono dei veri e propri transcreatori<sup>8</sup> *ante litteram*. Il concetto di traduzione nel mondo della canzone italiana ai primi degli anni Sessanta appare assai labile e oscilla più nella *domestication* che nella *foregnization* (Venuti 1995), se non sfocia nel plagio più o meno velato come lo dimostreremo negli esempi qui di seguito presentati. La *domestication* è più commerciale e creativa per certi versi: ci si appropria di un successo per sfruttarlo. La *foregnization*, per contro, appare come una modalità traduttiva più conservativa, impegnata e culturalmente orientata verso la lingua di partenza: si vuole essere partecipi della diffusione di un messaggio, in genere di protesta sociale contro le istituzioni o il potere che le rappresenta.

## 2. Tre esempi di transcrezione musicale fra gli anni Sessanta e Settanta in Italia

315

Il primo, in ordine cronologico, dei tre esempi di transcrezione che proponiamo è "Figlio unico" di Riccardo del Turco<sup>9</sup> successo del 1966<sup>10</sup>. La canzone originale, un samba brasiliano "Trem das Onze" ("Il treno delle ventitré"), fu composta nel 1964 da João Rubinato in arte Adoniran Barbosa<sup>11</sup>. La musica originale si apre sul ritmo delle maracas che riecheggiano la cadenza di un treno in movimento e introducono il tema del motivo: un innamorato è costretto a lasciare la sua amata perché vive in un sobborgo povero e lontano (Jaçanã) della capitale brasiliana paulista San Paolo

<sup>8</sup> Vedasi a questo proposito il numero di *Cultus*, Volume 7 del 2014, rivista online, dedicato all'argomento Transcreation and the Professions <http://www.cultusjournal.com/index.php/archive/16-issue-2014-v-7-transcreation-and-the-professions> [06/05/2021].

<sup>9</sup> Del Turco, nato a Firenze il 7 settembre del 1939, è un cantautore, musicista, produttore discografico. Ha vinto con la canzone "Luglio" la competizione canora *Un disco per l'estate* del 1968.

<sup>10</sup> Presentata a *Canzonissima* nel 1966, col titolo "Figlio Unico", in classifica ai primi posti nelle hit parade del 1966.

<sup>11</sup> Adoniran Barbosa, figlio di immigrati italiani, nato a Valinhos (San Paolo), morto nel 1982. Attore, cantante, comico, ma, soprattutto compositore, è considerato il precursore del samba paulista e, insieme al suo amico Paulo Vanzolini, uno dei migliori compositori di tutta la città di San Paolo.

e deve prendere l'ultima corsa ferroviaria utile (quella delle undici) per tornare a casa dalla madre che è sola essendo lui figlio unico. La melodia è deliziosa, orecchiabile e allegra nonostante il testo ci racconti di una situazione triste ed è interpretata da Rubinato con una voce rauca, pastosa e profonda. "Trem das Onze" fu lanciata e resa famosa nello stesso anno dal gruppo di samba Demônios da Garoa. Fra le due versioni brasiliene la musica e il ritmo non cambiano, stesso numero di strofe e ritornelli. Anche le parole rimarrebbero inalterate se non fosse per i vocalizzi introduttivi e finali cantati dal coro. Dal semplice "nalanalanaiaia/ tutududu" di Barbosa, il gruppo paulista, fondato da Arnaldo Rosabegan nel 1943<sup>12</sup>, decide di passare a un complesso e misterioso "bam zam zam zam zam zam / Pascalingudum, Pascalingudum, Pascalingudum". La versione italiana dal punto di vista musicale si distingue per uno squillo di trombe iniziale, da scena da ingresso trionfale, che non rende merito al contesto legato piuttosto a un addio e allo sferragliare ritmato di un treno. Nelle versioni brasiliene il suono ritmato delle maracas ricorda il rumore cadenzato del movimento di una locomotiva sia all'inizio che alla fine della canzone in cui un coretto fa il verso al fischio del treno. La voce del cantante italiano è molto "pulita", chiara, cristallina, lontanissima dal timbro caldo e aspro di Barbosa. Riguardo al testo, appare lecito pensare, analizzando la parte transcreativa di cui parleremo dopo, che il modello di Del Turco sia stato la versione dei Demônios da Garoa e da questa abbia tratto la sua proposta italiana. "Figlio unico" di Del Turco, dal punto di vista linguistico, si discosta poco dal senso delle parole di "Trem da onze". Quello che comanda nell'adattamento italiano è la mascherina musicale (Golomb 2005). Il cantante toscano adatta il testo al ritmo della canzone paulista traducendo per assonanza (come nel verso "moro em Jaçanã", abito a Jaçanã - pronunciato /giasanà /, che diventa "muoio senza te"). Altra differenza rilevante non solo nelle parole ma probabilmente nelle intenzioni dell'adattatore italiano è la parte in cui l'innamorato, in brasiliano, rivolgendosi alla sua amata, le dice che deve prendere il treno delle 23:00 altrimenti il prossimo sarà l'indomani mattina ("Se eu perder esse trem /Que sai agora às onze horas /Só amanhã de manhã"). Del Turco modifica leggermente le parole, non essendoci più riferimento a orari di treni, portando il peso del testo sul distacco e sulla lontananza con una allusione velata all'emigrazione che nei primi anni Sessanta in Italia era particolarmente vivace dal sud verso il nord Italia e l'Europa ("Ma devo prendere il treno/ Che mi porterà lontano/ Tanto lontano da te") sfruttando questa *domestication* per creare maggior pathos col pubblico di casa. La non esplicitazione in italiano del riferimento alla madre ("Se stasera non sarò/Tornato a casa/Ci sarà qual-

<sup>12</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Dem%C3%B4nios\\_da\\_Garoa](https://en.wikipedia.org/wiki/Dem%C3%B4nios_da_Garoa) [06/05/2021].

cuno che/Non dormirà") rende il testo meno "mammone" di quanto non appaia quello brasiliano in cui il protagonista sembra un adolescente che deve tornare a casa altrimenti la mamma non dorme ("Além disso, mulher, tem outra coisa/Minha mãe não dorme /enquanto eu não chegar"). Resta invariato il ritornello con il riferimento al "figlio unico" che dà il titolo alla canzone italiana. La sorpresa maggiore, il dettaglio transcreativo di cui parlavamo prima, che ci fa propendere per l'ipotesi che la fonte di ispirazione dell'adattamento italiano sia la versione dei Demônios, proviene dai vocalizzi che aprono e chiudono la canzone, quegli stessi che già erano stati modificati rispetto a quelli proposti da Barbosa. In italiano l'effetto del coretto iniziale, mutuato per l'appunto dalla versione Demônios, è straordinante: "Spa spa spa spa spa spa/ Pascalino tu Pascalino tu Pascalino tu", non solo per l'introduzione del riferimento a un nome (Pasqualino) ma soprattutto per la grafia che imita la sua pronuncia nell'area campano-napoletana (Pascalino) con la "s", sibilante sonora, assimilabile al suono /sk/ del gruppo "sc" in italiano. Un motivo cantato in italiano da un interprete toscano che nel vocalizzo imita il napoletano! E a chi può fare allusione questo "Pascalino" se non all'emigrato meridionale che deve partire lontano per guadagnarsi da vivere. Ecco la trovata creativa, geniale e strappalacrime di Del Turco per coinvolgere il pubblico italiano.

Il secondo esempio riguarda un cantante francese di origini italiane, Antoine, all'anagrafe Pierre Antoine Muraccioli, che nel 1967 partecipa al festival di Sanremo cantando "Pietre" in coppia con Gian Pieretti (all'anagrafe Dante Pieretti co-autore del testo italiano insieme a Ricky Gianco). La canzone riscuote un grande successo ma nessuno nomina mai la vera "ispirazione" dell'adattamento italiano che deve il suo tributo a un brano di Bob Dylan "Rainy Day Women 12 & 35" uscito l'anno prima nello storico doppio album *Blonde on Blonde*. Pieretti ha sempre sostenuto che lui non copiasse ma si "ispirasse"<sup>13</sup> alle versioni straniere. La storia della canzone di Bob Dylan è complessa e controversa. Il testo di "Rainy Day Women" è, come cita il curatore di una delle maggiori antologie italiane di testi e traduzioni del menestrello americano Stefano Rizzo (1972), con tutta probabilità, autobiografico e si riferisce alle critiche (Dylan 2005 : 63) che il pubblico mosse al cantautore americano per l'uso della chitarra elettrica nel suo passaggio dal folk al rock-folk :

<sup>13</sup> Vedasi l'intervista rilasciata negli anni Sessanta dal paroliere a Claudio Scarpa e visibile sul sito [http://www.bielle.org/Interviste/RickyGianco2\\_int.htm](http://www.bielle.org/Interviste/RickyGianco2_int.htm). [06/05/2021]. In un'altra intervista Ricky Gianco (coautore dei versi italiani) afferma che "molti dei successi dell'epoca erano, diciamo così, degli omaggi a grandi autori internazionali: Donovan, Bob Dylan... però non erano dei plagi" [http://www.bielle.org/Interviste/RickyGianco2\\_int.htm](http://www.bielle.org/Interviste/RickyGianco2_int.htm) [06/05/2021].

L'amarezza di questa canzone è pienamente comprensibile alla luce delle violente polemiche che i due precedenti LP di Dylan avevano scatenato intorno al cantante, accusato di essere un traditore dell'impegno politico e della canzone folk, un venduto al successo. (1972 : 202 nota 3)

La 'lapidazione', tipica pena di morte diffusa nell'antichità (e purtroppo ancora in vigore oggi in alcuni paesi), diviene metafora, nel testo dylaniano, dell'impossibilità per chi arriva al successo di sfuggire alle critiche 'lapidarie' qualsiasi cosa egli faccia ("They'll stone you when you're trying to go home/And they'll stone you when you're there all alone"). Misera consolazione è quella di essere in buona compagnia ("But I would not feel so all alone/Everybody must get stoned")<sup>14</sup>. Lo stesso Rizzo, in nota alla traduzione della canzone (1972 : 202 nota 1), ricorda la versione di Antoine e la definisce "particolarmente felice" senza darne ulteriori motivazioni. Il motivo di Dylan (più lungo nella versione pubblicata nell'album *Blonde on Blonde*, 4 : 35, rispetto alla versione su 45 giri di soli 2:26 minuti) è accompagnato, a dispetto dal testo "amaro", da un ritmo e da una musica scanzonata e divertente, una banda di ottoni (da esercito della salvezza) che suona accompagnata da un coro di amici ubriachi (o "fatti" cioè in *slang* americano "stoned" come suggerisce Shelton nella sua biografia di Dylan del 1986) che cantano sguaiatamente.

318

Secondo la teoria di Low (2005) sono cinque i criteri di traduzione da applicare per le canzoni da Cantare : la *cantabilità* (*singability*) ; il *senso* (*sense*) ; la *naturalezza* (*naturalness*) ; il *ritmo* (*rhythm*) e la *rima* (*rhyme*). Una traduzione cantabile è per definizione una traduzione che può essere portata in scena, attraverso la ricerca di parole semplici da pronunciare, termini che non contengano molte consonanti consecutive (Low 2008). La versione Gianco-Pieretti è più veloce (la base del pezzo di Dylan è un blues con la particolarità della sua armonica a bocca) nel ritmo e nella durata (2 : 18) e ricalca la versione in singolo di Dylan (2 : 18) e non quella dell'album *Blonde on Blonde* (4 : 36), ma per il resto rispetta abbastanza quanto stabilito dallo studioso neozelandese. La transcrezione consiste nell'aver adattato, alla mascherina musicale, parole diverse, ma coerenti con l'originale, "Tu sei buono e ti tirano le pietre/Sei cattivo e ti tirano le pietre/Qualunque cosa fai, dovunque te ne vai/Tu sempre pietre in faccia prenderai. //Tu sei ricco e ti tirano le pietre/Non sei ricco e ti tirano le pietre/Al mondo non c'è mai qualcosa che gli va/E pietre prenderai senza pietà (...)" e soprattutto averla presentata come una canzone originale. Del resto, applicare espressioni nuove a melodie note e presentare le canzoni come novità era una pratica corrente tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta non solo in

<sup>14</sup> Stai andando a casa e ti lapidano /stai solo per i fatti tuoi e ti lapidano (...) Ma mi sento in buona compagnia /tutti prima o poi vengono lapidati [la traduzione è nostra].

Italia, come ricorda Bob Dylan nella sua autobiografia, senza che nessuno gridasse al plagio. Dylan, parlando di Len Chandler racconta :

Di solito applicava parole nuove a melodie conosciute, ma a volte creava melodie sue. Una delle sue canzoni più riuscite raccontava di un autista che accidentalmente aveva fatto precipitare giù per una scarpata un autobus scolastico pieno di bambini. La canzone aveva una melodia originale e siccome a me piaceva molto ci misi dei versi miei. (Dylan 2005 : 81-82)

A tutt'oggi, nella discografia di Antoine presente sul sito francese di Wikipedia, "Pietre" non viene citata come singolo mentre nella enciclopedia on line, versione italiana, essa appare<sup>15</sup>.

L'ultimo esempio, per ragioni di spazio, di transcrezione o di adattamento-stravolgimento del testo a partire da un motivo noto, riguarda una canzone sudamericana di lingua spagnola importata in Italia. L'autore del motivo originale è il grande cantautore cileno Victor Jara<sup>16</sup>. L'autore della versione italiana "ispirata", per usare le parole di Ricky Gianco, è un cantautore impegnato politicamente della scuola bolognese degli anni Settanta di nome Claudio Lolli. Il cantante cileno incide "Te recuerdo Amanda" nel 1969 dedicandola all'amore fra due operai<sup>17</sup>. La canzone "Michel", inserita nell'album *Aspettando Godot* del 1972, dal punto di vista del contenuto non ha nulla a che vedere col testo di Jara. Lolli parla con nostalgia di un'amicizia d'infanzia con un ragazzo francese, Michel, rivolgendosi a lui, nei versi, come fosse presente. Dell'impegno politico di Jara, nelle parole di Lolli, non traspare più nulla. Il cantautore cileno, pur parlando di una storia d'amore la situa nel contesto di una fabbrica, e la tragica fine del protagonista Manuel, paronimico di Michel, ("Que partió a la sierra/ que nunca hizo nada/que partió a la sierra/y en cinco minutos/quedó destrozado"), sembra quasi presagire gli scontri armati e i rivolgimenti sociali che sconvolsero il Cile nel 1973, data del colpo di stato di Pinochet e anno della morte dello stesso cantante. Due soli verbi accomunano i due testi: l'anaforico "ti ricordi" di Lolli e il "te recuerdo" di Jara, e il verbo correre

<sup>15</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_\(chanteur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_(chanteur)) [15/06/2021].

[https://it.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_\(cantante\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Antoine_(cantante)) [15/06/2021].

<sup>16</sup> Victor Lidio Jara Martínez (San Ignacio, 28 settembre 1932 – Santiago del Cile, 16 settembre 1973 Sostenitore del presidente Salvador Allende, Jara fu barbaramente assassinato cinque giorni dopo il golpe dell'11 settembre 1973, vittima della repressione messa in atto dal dittatore Augusto Pinochet.

<sup>17</sup> " Te Recuerdo, Amanda' è una canzone che ho composto a Londra. Avevo già qualcosa in mente al riguardo. È la storia di una coppia di giovani lavoratori che conobbi. Facevamo amicizia, seppi dei loro problemi e fui triste quando si separarono. Nell'hotel dove vivo, a Londra, diedi forma a questa canzone." Questa dichiarazione dell'autore è tratta dal sito <https://www.fabiosroom.eu/it/canzoni/te-recuerdo-amanda/> [15/05/2021].

("Delle tue gambe lunghe, magre e forti e della rabbia/Che mi davano correndo tutti i giorni un po' più svelte delle mie"; "Te recuerdo Amanda/la calle mojada/corriendo a la fábrica/donde trabajaba Manuel"). Anche dal punto di vista della durata la canzone di Lolli si discosta da quella di Jara: 5:22 per "Michel" contro i soli 3:24 della versione spagnola (Tagg 1982). A coincidere è invece la musica che accosta fin troppo le due canzoni per non pensare a "un velato omaggio" al cantautore cileno mito della resistenza comunista contro la dittatura di destra di Pinochet, anche se il ritmo di Lolli è più veloce rispetto alla versione di Jara e il cantautore italiano utilizza la chitarra acustica invece della semplice chitarra classica del cileno.

### 3. Conclusioni

La musica come prodotto di massa, la "canzone di consumo" come la chiama Eco (2016 : 275), svolge attraverso il testo e la melodia una funzione conativa nei confronti del pubblico e di conseguenza la transcrezione si applica, così come si utilizza per la traduzione degli spot pubblicitari, per rendere più efficace questo trasferimento di messaggio finalizzato alla vendita del prodotto. La "musica gastronomica" riporta Eco, commentando un saggio di Straniero et al. (Eco 2016 : 1964) "è un prodotto industriale che non persegue alcuna intenzione d'arte, bensì il soddisfacimento della richiesta di mercato" (276). Come afferma Wright Mills (1967), nella società di massa la formula sostituisce la forma; una volta trovato un motivetto che piace, il 'tormentone', perché sforzarsi a scrivere qualcosa di diverso, basta riproporlo modificando appena qualcosa affinché possa raggiungere la più larga fetta di pubblico possibile. Eco conclude citando ancora una volta gli autori de *Le canzoni della cattiva coscienza*: "L'analisi di Liberovici mostra che nella canzone di consumo tutta l'amministrazione del piacere si basa su questa meccanica: e quindi il plagio non è più delitto, ma l'ultimo e più compiuto soddisfacimento delle richieste del mercato" (Eco 2016 : 278).

"Trem da onze", "Rainy Day Women12 & 35", "Te recuerdo Amanda": tre motivi di successo che hanno dato esito, con approcci diversi, ad altrettante versioni italiane molto popolari senza che il pubblico avesse contezza della loro origine. Da "Figlio unico", che attraverso la creazione di vocalizzi iniziali particolari e allusioni nel testo trasforma una canzone che parla del disagio di vivere in periferia in una canzone che in italiano sfrutta il tema dell'immigrazione della gente del sud dell'Italia in cerca di lavoro, alle "Pietre" che sono lontane dalla polisemia dello "stoned"

di Dylan<sup>18</sup>, fino a "Michel" di Lolli, versione che mantiene, come fonte di "ispirazione" di Jara, solo parte della mascherina musicale. Tre casi di transcrezione, che sfruttando la base musicale (con variazioni anche importanti come abbiamo visto), manipolano, più o meno, il testo, per avere facile presa sui gusti del pubblico, non rispettando, nel caso lampante di Lolli, le implicazioni culturali e sociali che le liriche di partenza contenevano. Nel caso di Lolli non si può certo parlare né di traduzione né di adattamento. Che si parli di "traduzione mimetica" (Hamburger 1989 : 386)<sup>19</sup> o di "transcrezione" (Jackson 2010 ; Katan 2016), rimane il fatto che il cantautore bolognese ha preso in prestito un'armonia, così come narrava Dylan, per raccontare un'altra storia con parole proprie su un canovaccio musicale preesistente cancellando l'impegno politico e sociale contenuto nelle parole scritte da Victor Jara. Tutte le transcrezioni, quindi, sono atti creativi ma non tutte possono considerarsi buone traduzioni.

## Bibliografia

- BALDACCI, L. (1997). *La musica in italiano*. Milano : Rizzoli.
- BORGNA, G. (1992). *Storia della canzone italiana*. Milano : Mondadori.
- CAMPUS, L. (2015). *Non solo canzonette - Edizione digitale: L'Italia della ricostruzione e del miracolo attraverso il festival di Sanremo* (Italian Edition). Mondadori Education. Edizione Kindle.
- DYLAN, B. (2005, ediz origin. 2004, Simon & Schuster). *Chronicles*, volume 1, traduzione di Alessandro Carrera. Milano : Feltrinelli.
- ECO, U. (2016, I ed. 1964). La canzone di consumo in *Apocalittici e integrati* (a cura di U. Eco). Milano : Bompiani, pp. 275-294.
- FABBRI, F. (2005). Sui nomi delle musiche, In *L'italiano della musica nel mondo* a cura di Bonomo, I., Coletti, V. Firenze : Accademia della Crusca, goWare, pp. 168-177 (vedasi in particolare le pp. 168-169).
- GOLOMB, H. (2005). Music-linked translation (MLT) and Mozart's operas : theoretical, textual and practical approaches. In Gorlée, D.L. *Songs and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam : Rodopi, pp. 121-161.

321

<sup>18</sup> Oltre all'allusione in gergo alla droga, "stoned" ha anche un riferimento, non essendoci due parole diverse in inglese per significare il lancio di pietre e la lapidazione, religioso appunto a questo tipo di punizione 'biblica', come se Dylan volesse paragonarsi a un novello 'martire' perseguitato. Il sentimento di essere 'perseguitato' e di sentirsi 'braccato', soprattutto negli anni Sessanta, agli inizi della sua carriera, è ampiamente descritto nell'autobiografia dylaniana che abbiamo già citato (Dylan *Chronicles*, 2005, pp. 105-107 et passim).

<sup>19</sup> Dice lo studioso britannico : "Nella maggior parte delle traduzioni che ho fatto, i processi di lettura e scrittura sono stati immediatamente sincronizzati [...]. Tradurre la poesia era, per me, al tempo stesso interpretarla e ricrearla o ricostruirla, aderendo il più possibile non solo alla sua sostanza semantica, ma alla sua dinamica"

- HAMBURGER, M. (1989). Traducendo Paul Celan. In Buffoni, F. (a cura di), *La traduzione Del testo poetico*. Milano : Guerini, pp. 385-394.
- KATAN, D. (2016). Translation at the Cross-Roads: Time for Trancreational Turn?", *Perspectives. Studies in Translation Theories and Practice*, vol. 24, Taylor and Francis online. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0907676X.2015.1016049>.
- JACKSON, K.D. (2010). "Transcreation : the Brazilian concrete poets and translation. In Tonkin, H. & Esposito Frank, M. (eds.), *The Translator as Mediator of Cultures*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins : pp. 141-160.
- LOW, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. In Gorlée, D.L. *Songs and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam : Rodopi, pp. 185-212.
- LOW, P. (2008). Translating Songs that Rhyme, *Perspectives : Studies in Translatology*, 16, pp. 1-20.
- MUNDAY, J. (2013). *Introducing translation studies : Theories and applications*. London and New York : Routledge.
- O'HAGAN, M., MANGIRON, C. (2013). *Game Localization: Translating for the global digital entertainment industry*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, pp. 196-197.
- PEDERSEN, D. (2014). "Exploring the concept of transcreation – transcreation as 'more than translation?'", *Cultus the Journal of Intercultural Mediation and Communication* Transcreation and the Professions, Volume 7 (eds. Katan, D. & Spinzi, C.). Bologna : Iconesoft Edizioni – Radivo Holding.
- RIVA, A. (2014). I ed. Il Saggiatore, 2008, col titolo *Seguire i pappagalli fino alla fine), Tristezza per favore vai via – storie brasiliene*. Milano : Il Saggiatore.
- RIZZO, S. (ed.) (1972). *Bob Dylan canzoni d'amore e di protesta*. Roma : Newton Compton Italiana, paperbacks poeti/16.
- SABBATUCCI, G., VIDOTTO, V. (ed.), (1999). *Storia d'Italia*. 6. *L'Italia contemporanea*. Roma-Bari : Laterza.
- SHELTON, R. (1986). *No Direction Home; The Life And Music of Bob Dylan*. London : Penguin Books.
- STRANIERO, M.L., LIBEROVICI, S., JONA, E., DE MARIA, G. (1964). *Le canzoni della cattiva coscienza*. Milano : Bompiani.
- TAGG, P. (1982). *Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice, Popular Music*, Vol. 2, *Theory and Method*. Cambridge : University Press, p. 40.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York : Routledge.
- WRIGHT MILLS, G. (1967, I ed. orig. 1951 *White Collars*). *Colletti bianchi la classe media americana*, prefazione di Augusto Illuminati, traduzione di Sandro Sarti. Torino : Giulio Einaudi.

## Cenni bio-bibliografici

Professore associato presso il dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo, si occupa di traduzione a 360 gradi : da quella letteraria ai fumetti, passando per il multimediale e multimodale, cinema (sottotitolaggio) e musica. Collabora con alcuni istituti di ricerca esteri e in particolare con il CAER di Aix-en-Provence (M.me Sophie Saffi) e con l'Università della Borgogna.

- *La lingua ludica di Desnos, Frédéric Dard e Asterix*, El Doctor Sax, Valencia, 2021.
- "Traducendo Del Pappas" in *Col sole in fronte* romanzo di Gilles Del Pappas, a cura di Antonino Velez, Palermo University Press, 2021.

- “L’interprete al cinema : stereotipi, pregiudizi e realtà”. *Enthymema*, n.XXVI, 2020, pp. 318-331.
- “Gian Franco Orsi: traduzione, giallo, spy story e censura nell’Italia degli anni Sessanta” in *Narrazioni in giallo e nero - Vol. 2*, Carabba, Lanciano, 2020, pp.-163 -179.
- « Médiateurs linguistiques et culturels dans l’île de Lampedusa : une enquête ». *In Verbis*, Carocci, anno X, Roma, n.1, 2020, pp. 171-186.
- « Le graphic novel italien : Peppino Impastato un giullare contro la mafia et sa traduction française », *Cahiers d’études romanes*, X vol. 37 (2), 2018, pp. 105-117.

