

SBAGLIANDO SI CANTA. RIFLESSIONI SULL'ARTE DELLA TRADUZIONE CANTATA

GIULIA D'ANDREA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

giulia.dandrea@unisalento.it

Citation: D'Andrea, Giulia (2023) "Sbagliando si canta. Riflessioni sull'arte della traduzione cantata", in Fabio Regattin, Alberto Bramati (a cura di) *Errori che non lo sono. La creatività del traduttore alla prova dei lettori*, mediAzioni 38: A96-A115, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/18096>, ISSN 1974-4382.

Abstract: This article is intended as a contribution to studies on sung translation, i.e., the translation of sung texts also intended for singing. Known under various labels, including "vocal translation" (Gorlée 2005), "music-linked translation" (Golomb 2005), and "singable translation" (Low 2005: 186), sung translation requires specific skills, such as the ability to create texts for music. The investigation focuses on possible errors in sung translation, considering the genre of the *chanson française*. The analysis of two separate translations of a song by Georges Brassens reveals that the notion of "singability" can be declined according to various approaches, depending on whether priority is given to structural aspects (such as compliance with the metric-musical pattern of the source song) or aspects relating to the artist's vocal interpretation.

Keywords: singability; sung translation; translating songs; translation errors.

Canzoni stonate
*Parole sempre un po' sbagliate*¹

1. Introduzione

Il paradosso che si cela dietro al titolo di questo volume, *Errori che non lo sono*, si rivela insussistente allorché si considerino i molteplici livelli di analisi coinvolti nel tentativo di classificare l'atto del tradurre e/o il prodotto che ne è il risultato. Infatti, poiché ogni traduzione è osservabile da vari punti di vista, risulta estremamente limitativo analizzarla in un'ottica meramente linguistica. Questo assunto è tanto più valido nel caso di traduzioni di testi complessi dal punto di vista semiotico, che richiedono cioè, per loro stessa natura, un'operazione stratificata perché frutto del dialogo tra più linguaggi. È questo il caso della "traduzione cantata" ovvero la traduzione di testi cantati destinata anch'essa al canto.

In ambito accademico, questa forma di traduzione è un oggetto di studio relativamente recente, sviluppatosi maggiormente nella letteratura scientifica in inglese e in riferimento al genere dell'opera. Conosciuta sotto varie etichette, tra cui "vocal translation" (Gorlée 2005), "music-linked translation" (Golomb 2005) e "singable translation" (Low 2005: 186), la traduzione cantata richiede competenze specifiche, alcune delle quali – come la capacità di creare dei testi per musica – si situano all'interfaccia di varie discipline. D'altra parte, come ricorda Peter Low (*ibid.*: 188): "Song-translating is not [...] an exact science. It is a practical craft exercised in the imperfect domain of words and meanings".

Tradizionalmente considerata alla stregua di una traduzione poetica ma con l'aggiunta di vincoli ritmici e musicali (Nida 1964: 177; Conenna 1987: 99), la traduzione cantata merita una riflessione specifica, che tenga conto delle relazioni che intercorrono tra le varie componenti di un testo cantato.

Il presente articolo mira a porre le basi per uno studio dei possibili errori di traduzione cantata, con particolare riferimento al genere della canzone d'autore. Attraverso un'ipotesi di classificazione di alcuni di essi, si vuole contribuire alla riflessione critica su questa particolare forma di traduzione multimodale.

Dopo aver inquadrato l'argomento in un'ottica traduttologica (§2.), ci soffermeremo sugli attori coinvolti nel processo di produzione e in quello di individuazione degli errori di traduzione cantata (§3.). Mettendo in relazione il criterio della fedeltà con quello della cantabilità secondo un modello binario, proporremo quindi una possibile definizione di traduzione cantata (§4.). Successivamente prenderemo in esame una canzone di Georges Brassens e due sue traduzioni cantate, al fine di approfondire lo studio di due forme specifiche di errori che non lo sono.

¹ *Canzoni stonate* è stata composta da Mogol (testo) e da Aldo Donati (musica) per essere incisa come lato B del 45 giri di Gianni Morandi *Immaginando* (RCA, 1981).

2. Errori di traduzione e creatività

Sebbene il rischio di uno o più errori di traduzione possa investire tutti gli ambiti, il carattere di soggettività insito in ogni forma di valutazione ha fatto sì che la nozione di “errore di traduzione” sia stata relativamente trascurata in traduttologia (Magris 2006). I settori nei quali ha tuttavia avuto un certo sviluppo sono quello della didattica (Larose 1989; Gile 1992; Sofò 2019) e quello professionale (Larose 1998).

Secondo Hansen (2010: 385), la classificazione di un errore come errore di traduzione dipende dall'approccio adottato: nelle teorie basate sul concetto di equivalenza tra il testo di partenza e quello di arrivo, un errore di traduzione è in qualche modo relativo a un problema di non-equivalenza tra i due testi; negli approcci funzionalistici e in quelli basati sulla teoria dello *skopos*, l'errore riguarderà l'assolvimento della funzione del testo di arrivo e le aspettative del destinatario. Inoltre, a seconda delle varie situazioni di traduzione, si osserva una maggiore o minore tolleranza dell'errore (*ibid.*: 386).

Nell'ambito del loro modello di stilistica comparata, per identificare presunti errori di traduzione come la *surtraduction*, Vinay e Darbelnet suggeriscono di ricorrere alla traduzione inversa (*rétraduction*), al fine di distinguere ciò che si può ritradurre nella lingua di partenza da ciò che non si può: “Ce qui n'est pas réversible relève de la composante créative et non pas de celle mécanique” (Vinay, Darbelnet 1958: 232).

Uno dei tipi di traduzione in cui la componente creativa assume un ruolo di primo piano è la traduzione cantata, in particolare quella della canzone. Rispetto ad altri generi interessati dalla traduzione cantata, come l'opera o il musical, la canzone è meno condizionata sul piano strettamente semantico, non dovendo sottostare anche ai vincoli di ordine drammaturgico.

Riccardo Bertoncetti, critico e saggista musicale, esordisce così nell'ambito di un convegno di studi organizzato dal Club Tenco sul tema della canzone tradotta: “Tradurre è un mestiere estremamente difficile. Nelle canzoni, però, ogni tanto, puoi inventare qualcosa” (Bertoncetti 2003: 31). Tuttavia, le possibilità creative offerte da questo tipo di traduzione non compensano certo i rischi che si corrono. Lo stesso Bertoncetti continua: “Il mestiere del traduttore assomiglia a quello dell'artificiere, in cui ti è concesso un solo errore, che è quello di scegliere di fare l'artificiere, perché se ne fai un secondo salti in aria” (*ibid.*).

La consapevolezza di tali difficoltà può persino arrivare a scoraggiare il potenziale traduttore dal portare a termine il suo lavoro o, in certi casi, dall'intraprenderlo. *L'albatros* di Leo Ferré rappresenta un esempio di traduzione mancata per stessa ammissione del traduttore Andrea Satta (2003: 67-68), incapace di rendere in italiano il testo di Baudelaire. Il grande Giorgio Calabrese (2003: 115-116), invece, racconta di essersi arreso di fronte all'opera di Jacques Brel non solo per il suo uso della lingua ma anche per il suo straordinario modo di interpretare in scena.

3. *Chi commette il fallo? E chi lo fischia?*

“La creatività del traduttore alla prova dei lettori”, recita il sottotitolo del presente volume. Questa citazione permette di entrare nel vivo della questione partendo da una breve disamina degli attori coinvolti nel processo di produzione e rilevazione degli errori di traduzione cantata.

Difficile tracciare un identikit del traduttore di canzoni, perché si tratta di un ambito non ancora codificato. Peraltro, chi traduce le canzoni è generalmente un autore e/o un paroliere che non ha necessariamente alle spalle un percorso formativo specifico sulla traduzione. In taluni casi, questa figura può coincidere anche con l'interprete della canzone di arrivo. Nanni Svampa, che ha tradotto con successo Georges Brassens prima in dialetto milanese e poi in italiano, distingue chiaramente “chi traduce per professione, quindi per altri, e chi traduce, consciamente o inconsciamente, pensando già alla propria interpretazione” (Svampa 2003: 69). Sebbene le sue traduzioni siano poi state cantate anche da altri, Svampa rimane uno di quelli che hanno tradotto in primis per sé stessi (*ibid.*: 63). In altri casi, invece, si tratta sostanzialmente di autori che, nell'ambito della loro attività, hanno anche tradotto canzoni per interpreti italiani o per gli stessi artisti stranieri. Giorgio Calabrese, oltre ad aver adattato in italiano molti successi di Charles Aznavour, ha tradotto la celeberrima *Le Déserteur* di Boris Vian (1954), interpretata – tra gli altri – da Ornella Vanoni e da Ivano Fossati con il titolo *Il disertore*². Sergio Bardotti invece, principalmente ricordato come traduttore di musica brasiliana, ha tradotto anche alcune canzoni francesi, come *Et moi dans mon coin* (1966), la cui versione italiana *Ed io tra di voi* è stata interpretata con successo, tra gli altri, dallo stesso Aznavour³.

Le categorie succitate non sono tra loro esclusive: ne è un esempio Enrico Medail, protagonista del cabaret milanese, le cui traduzioni dal repertorio della *chanson française* sono state ad esempio interpretate tanto da Leo Ferré⁴ o da altri⁵, quanto dallo stesso Medail⁶.

Il riferimento ai “lettori” contenuto nel sottotitolo del presente volume rinvia di fatto ad una forma di traduzione destinata alla lettura. Ora, appare evidente che, a differenza della traduzione editoriale, tanto letteraria quanto settoriale, la traduzione cantata sia prioritariamente fruita attraverso l'ascolto; di conseguenza, il pubblico di una canzone tradotta sarà generalmente composto da “ascoltatori” e non da “lettori”. E questo, nonostante esistano alcune forme di traduzione del testo cantato destinate anch'esse alla lettura (si pensi alle traduzioni dei testi di canzoni pubblicate a stampa o ai soprattitoli dell'opera).

² Ornella Vanoni, *Le mantellate*, 45 giri, Ariston, 1971. Ivano Fossati, *Lindbergh. Lettere da sopra la pioggia*, LP, EPIC, 1992.

³ Si veda l'omonimo 45 giri (Barclay, 1970).

⁴ L'album di Leo Ferré *In italiano* (Barclay, 1972), ad esempio, è interamente composto da brani tradotti da Medail.

⁵ L'album *Jacques Brel* (Cristoforo Colombo Records Company, 1979), di Franco Visentin, contiene 11 brani, 9 dei quali sono a firma di Medail.

⁶ Si veda l'album *Né Dio né padrone* (Divergo, 1977), contenente 10 canzoni di Leo Ferré tradotte e interpretate dallo stesso Medail.

Tuttavia, rispetto al binomio scritto/orale la stessa traduzione cantata è un fenomeno ibrido. Pur essendo trasmessa attraverso l'oralità del canto, non viene realizzata né con la tempistica dell'interpretazione simultanea né con quella della consecutiva. Possiamo dunque estendere alla canzone tradotta quanto già precisava Hélène Giaufret Colombani a proposito della canzone *tout court*:

Orale mais strictement codée selon des modèles extérieurs à l'oralité, forme de communication face à face mais dépourvue des contextualisateurs caractéristiques de l'oral, enfermée dans les contraintes extra-linguistiques, celles de la musique, la chanson est tout à la fois et tour à tour texte écrit, partition et texte oral. (Giaufret Colombani 2001: 4)

Tra i vari "ascoltatori" possibili, si può distinguere il pubblico in senso stretto, composto da coloro che fruiscono della canzone tradotta in quanto prodotto artistico indipendentemente da una conoscenza pregressa della versione originale, e il pubblico composto dai critici della traduzione, ascoltatori informati che si approcciano a una canzone tradotta non tanto per valutarne la qualità quanto piuttosto per descriverne meccanismi e tratti specifici. Il riferimento alla principale modalità di fruizione di una canzone, tuttavia, non esclude che alcuni presunti errori possano essere identificati lavorando sul testo (tra)scritto: in particolare, i critici della traduzione, pur senza prescindere dall'ascolto delle canzoni tradotte, fanno certamente ricorso anche alla loro versione scritta.

Un'altra sottocategoria di possibili ascoltatori è data dagli artisti, addetti ai lavori che non possono né annoverarsi tra i critici della traduzione veri e propri, né confondersi con il pubblico comune, il quale spesso e volentieri ignora il fatto che una data canzone sia la traduzione di un'altra. A tal proposito, vogliamo riportare un esempio eclatante. Georges Brassens è notoriamente uno dei cantautori più tradotti in molte lingue e in vari dialetti, nonché uno dei più studiati in ambito accademico⁷. In Italia, le traduzioni più conosciute ed apprezzate dal grande pubblico sono quelle di Fabrizio De André, il quale in realtà ha tradotto e adattato solo una minima parte dell'opera brassensiana. Ebbene, nonostante lo smisurato successo che continuano a riscuotere da decenni, proprio le traduzioni del compianto De André sono state recentemente oggetto di una critica nient'affatto lusinghiera:

Non sono [...] assolutamente d'accordo sul fatto che le traduzioni di De André siano belle. Parecchie canzoni di De André mi piacciono, ma le sue traduzioni di Brassens sono le peggiori che abbia sentito in circolazione, per niente rispettose del ritmo musicale degli originali e della finale tronca dei versi. (Amodei in Sancisi 2022: 69)

Il giudizio sarebbe stato emesso da Fausto Amodei, altro grande traduttore ed interprete di Brassens, sia in dialetto torinese sia in italiano. Amodei ha spesso

⁷ Per un approfondimento, si vedano, tra gli altri, Conenna (1987; 1998) e Bracops (1992-1993).

dichiarato di aver voluto creare delle “traduzioni ritmiche”: in un’intervista⁸, racconta addirittura di aver deciso di tradurre Brassens in dialetto piemontese proprio per superare le difficoltà insite nella lingua italiana che, come è noto, è povera di parole tronche. In questo egli ammette di aver seguito l’autorevole esempio di Nanni Svampa, che negli stessi anni lo interpretava in milanese.

4. Una possibile definizione di traduzione cantata

Da un punto di vista traduttologico, la differenza di approccio tra Amodei e De André invita a riflettere sui criteri che guidano la traduzione cantata, con particolare riferimento al genere della canzone. In questo ambito, Peter Low (2005) ha elaborato un modello metaforicamente denominato “*The Pentathlon Principle*”: come un atleta che al termine di cinque diverse prove sportive, per vincere, deve totalizzare il miglior punteggio complessivo, così il traduttore di canzoni deve saper operare le sue scelte con grande flessibilità, cercando di trovare il miglior equilibrio tra cinque criteri distinti denominati “*singability*”, “*sense*”, “*naturalness*”, “*rhythm*” e “*rhyme*”⁹ (Low 2005: 191-192).

Poiché “the *skopos* of a singable translation is to be sung, with the pre-existing music, to an audience who knows the target language” (*ibid.*: 186), va da sé che per Low (*ibid.*: 192) la “*singability*” sia il criterio più importante. Nella sua ottica, esso permette di rispettare il cantante del testo di arrivo, considerato come il vero committente della traduzione cantata. Alcune strategie di “*singability*” proposte da Low (*ibid.*: 193) riguardano traduzioni cantate aventi l’inglese come lingua d’arrivo (come l’uso di dittonghi per facilitare la dizione e ridurre il numero di nessi consonantici e di sillabe chiuse, di cui la lingua inglese è ricca); altre invece si possono estendere anche all’italiano come lingua di arrivo e consistono ad esempio nell’evitare di collocare parole vuote su note lunghe oppure alcune vocali su note molto acute o molto gravi, e nel rispettare la posizione di alcune parole su determinate note della linea melodica.

Pur riconoscendo lo schema di sillabe accentate e non accentate come un ulteriore aspetto della “*singability*”, Peter Low lo inserisce nel paragrafo dedicato al “*rhythm*”. Il rispetto del ritmo preesistente attraverso un’equivalenza in numero di sillabe, tuttavia, per quanto auspicabile, non si traduce per lui in un vincolo stringente. A dimostrazione di ciò, Low accenna ai compositori che nel mettere in musica brani strofici regolari dal punto di vista della metrica testuale, hanno trattato versi isosillabici in modo differente (*ibid.*: 196-198).

Il merito di Peter Low consiste essenzialmente nell’aver declinato la nozione di fedeltà in modo differenziato, a seconda che si tratti del rispetto dovuto al cantante del testo di arrivo (“*singability*”), all’autore delle parole originali (“*sense*”), al pubblico di arrivo (“*naturalness*”) e al compositore della musica originale (“*rhythm*”).

⁸ Fausto Amodei: *tra musica, politica e Brassens*. Reportage di Diego Meggiolaro e Daniele Vola per Radio Beckwith e Vibes, Video Beckwith Studio, <https://www.youtube.com/watch?v=hZAzKYekOOU> (consultato il 28/03/2022).

⁹ I termini usati da Low sono stati volutamente lasciati in inglese allo scopo di non generare confusione tra ciò che Low intende per “*singability*” e la nostra visione del concetto di “cantabilità”.

Secondo la logica sottesa al Principio del Pentathlon, ciò che è un errore rispetto a uno dei cinque criteri potrebbe non esserlo rispetto a un altro.

Nella presente ricerca, focalizzeremo la nostra attenzione su due criteri in particolare: la fedeltà, interpretata come il rispetto della componente testuale della canzone di partenza, e la cantabilità, ovvero la compatibilità del testo di arrivo con la musica di partenza. Sebbene la nostra “fedeltà” corrisponda in parte al “sense” del *Pentathlon Principle* e alcune strategie di “cantabilità” coincidano con quelle descritte sotto le voci “singability” e “rhythm” (Low 2005: 192-198), il nostro approccio muove da premesse differenti, che affondano le radici nella definizione di stampo strutturalista secondo cui la canzone è un oggetto composito “qui résulte de la mise en correspondance entre un objet linguistique, le texte, et un objet musical, l’air” (Dell 2003: 515).

Come dimostrato in un altro studio (D’Andrea 2020), mettendo in relazione la fedeltà e la cantabilità così intese, si giunge ad una possibile definizione della traduzione cantata. Infatti, declinando i due criteri secondo un modello binario, si ottiene la matrice seguente:

Tabella 1. Rappresentazione binaria dei criteri di traduzione cantata.

	Fedeltà	Cantabilità
1.	+	–
2.	–	+
3.	+	+
4.	–	–

Le prime due righe della Tabella 1 si riferiscono rispettivamente alle traduzioni fedeli ma non cantabili (1.) e alle “traduzioni” cantabili ma non fedeli (2.). Come vedremo nei prossimi paragrafi, si tratta di due casi limite, che snaturano entrambi – in modo assai diverso – l’oggetto *canzone da tradurre*.

4.1. Primo caso limite

Il primo è rappresentato dalle traduzioni destinate alla lettura, che tendono a rispettare i testi delle canzoni di partenza ma ne ignorano la componente musicale. Per definizione, sono traduzioni piene di errori di cantabilità che non son più tali se si ammette uno *skopos* diverso da quello delle canzoni che le hanno generate. Un esempio emblematico è rappresentato dal volume contenente tutte le canzoni con testi di Brassens tradotte in italiano da Nanni Svampa e Mario Mascioli (1991). Si tratta di un’opera considerata ormai di riferimento, utile sia per la comprensione dei testi francesi da parte di critici ed appassionati, sia per la creazione di nuove traduzioni cantabili (*traduction-relais*).

A titolo esemplificativo, ecco un estratto di una delle più celebri canzoni di Georges Brassens, *Le Gorille*, nella sua versione originale e in quella realizzata da Nanni Svampa e Mario Mascioli:

C'est à travers de larges grilles,
 Que les femelles du canton
 Contemplaient un puissant gorille,
 Sans souci du qu'en-dira-t-on;
 Avec impudeur, ces commères
 Lorgnaient même un endroit précis
 Que, rigoureusement, ma mère
 M'a défendu d' nommer ici.
 Gare au gorille!...

Attraverso larghe sbarre,
 le femmine della zona
 contemplavano un possente gorilla,
 senza preoccuparsi del "cosa dirà la gente".
 Senza pudore, quelle comari
 occhieggiavano anche un punto preciso
 che rigorosamente mia madre
 mi ha proibito di nominare qui.
 Attenti al gorilla!...
 (Svampa, Mascioli 1991: 25)

4.2. Secondo caso limite

Il secondo caso limite riguarda invece testi di arrivo che, della canzone originale, riprendono sostanzialmente solo la musica, come la celeberrima *My way*, adattamento in inglese di *Comme d'habitude* realizzato da Paul Anka e immortalato dall'interpretazione di Frank Sinatra. In Italia, si trattava di una prassi comune negli anni Cinquanta e Sessanta, quando la legge sul diritto d'autore garantiva ancora una certa quota di introiti agli editori delle nuove versioni a condizione che queste ultime venissero depositate alla SIAE. Se dunque molte di queste pseudo-traduzioni non venivano neppure mai eseguite né incise, poteva anche accadere che alcune di esse avessero fortuna, magari perché affidate a interpreti di grido. Rientrano in questa casistica le cosiddette "traduzioni da titolo" (Sacchi 2003: 10).

Le traduzioni da titolo, per definizione, sono piene zeppe di "errori di traduzione", al punto da poter anche essere classificate come delle "non traduzioni". Ma, se rapportiamo il nostro giudizio al periodo in cui erano pratica corrente, smettono di essere degli errori per essere sostanzialmente considerate come forme di riscrittura ispirate da un titolo, quello sì fedelmente tradotto. Per fare un esempio, pensiamo a *Datemi un martello*, portata al successo da Rita Pavone (1963) e creata a partire da *If I had a hammer* (1958), su musica di Pete Seeger. Per Sergio Secondiano Sacchi, si tratta di uno dei tanti esempi di testi di canzoni "sacrificati, proprio attraverso la traduzione, sull'altare della commerciabilità" (*ibid.*: 17). Infatti, una comparazione anche superficiale dei testi a fronte, quello inglese di Lee Hays e quello italiano di Sergio Bardotti, rivela come la tematica centrale della canzone americana, di stampo contestatario e pacifista, sia stata totalmente trasfigurata nella versione italiana. Ecco l'ultima strofa della canzone nelle due versioni:

Well, I've got a hammer
 And I've got a bell
 And I've got a song to sing
 All over this land
 It's the hammer of justice
 It's the bell of freedom
 It's a song about love between
 My brothers and my sisters
 All over this land
 ...

Un colpo sulla testa
 A chi non è dei nostri
 Così la nostra festa
 Più bella sarà
 Saremo noi soli
 Saremo tutti amici
 Faremo insieme i nostri balli
 Il surf e l'hully-gully, ah ah
 Che forza sarà
 ...

4.3. Una possibile definizione di traduzione cantata

Dopo aver illustrato il caso limite delle traduzioni di canzoni destinate alla lettura e quello dei rifacimenti di canzoni che hanno in comune con l'originale solo la componente musicale, passiamo ora alle traduzioni cantate propriamente dette (3.), che tentano di rispettare entrambi i linguaggi di cui si compone una canzone e che dunque mirano a soddisfare sia il criterio della cantabilità sia quello della fedeltà:

Tabella 2. La traduzione cantata: una possibile definizione.

	Fedeltà	Cantabilità
3.	+	+

Per descrivere l'aderenza di una traduzione cantata ad entrambi i linguaggi della canzone di partenza, risulta però alquanto riduttivo limitarsi al sistema binario proposto in Tabella 2¹⁰. Infatti, così come la celeberrima dicotomia *sourcier/cibliste* non mira a distinguere le traduzioni più fedeli da quelle meno fedeli ma si riferisce a modi diversi di concepire la fedeltà in traduzione (Ladmiral 2015: 18), occorre approfondire le opzioni legate alla "cantabilità", una nozione certamente imprescindibile, per la quale però non c'è ancora una definizione univoca e condivisa.

¹⁰ In realtà, anche lo schema riportato in Tabella 1 non è che una semplificazione, dal momento che nozioni come "fedeltà" e "cantabilità" non si possono descrivere secondo un sistema binario, ma hanno infinite possibilità di realizzazione, che si collocano semmai lungo un continuum.

5. Due possibili errori di traduzione cantata: fedeltà vs cantabilità?

In questa sede, la ricerca di possibili criteri di classificazione degli errori più frequenti nella traduzione cantata della canzone si è concentrata su un aspetto specifico della cantabilità, vale a dire l'equivalenza sul piano dei rapporti tra le sillabe e le note. In particolare, esamineremo due traduzioni di una stessa canzone che su questo punto divergono tra loro, allo scopo di mettere in evidenza due distinte tipologie di errori di traduzione cantata:

- gli errori sul piano della fedeltà che non sono più tali se contribuiscono ad aumentare la cantabilità del testo di arrivo (§5.1.);
- gli errori di cantabilità che non compromettono la riuscita dell'operazione traduttiva dal punto di vista della restituzione del messaggio (§5.2.).

La canzone di partenza presa in esame è *Dans l'eau de la claire fontaine* di Georges Brassens, pubblicata nell'album *Trompettes de la renommée* (Philips 1961):

Dans l'eau de la claire fontaine
Elle se baignait toute nue.
Une saute de vent soudaine
Jeta ses habits dans les nues.

En détresse, elle me fit signe,
Pour la vêtir, d'aller chercher
Des monceaux de feuilles de vigne,
Fleurs de lis ou fleurs d'oranger.

Avec des pétales de rose¹¹,
Un bout de corsage lui fis.
La belle n'était pas bien grosse :
Une seule rose a suffi.

Avec le pampre de la vigne,
Un bout de cotillon lui fis.
Mais la belle était si petite
Qu'une seule feuille a suffi.

Ell' me tendit ses bras, ses lèvres,
Comme pour me remercier...
Je les pris avec tant de fièvre
Qu'ell' fut toute déshabillée.

Le jeu dut plaire à l'ingénue,
Car à la fontaine, souvent,
Ell' s'alla baigner toute nue
En priant Dieu qu'il fit du vent,
Qu'il fit du vent...
(Brassens 1973: 145)

¹¹ Segnaliamo la variante "roses" per "rose" (Svampa, Mascioli 1991: 144).

Prima di presentare alcune soluzioni traduttive come possibili “errori che non lo sono”, riepiloghiamo brevemente gli “ingredienti” principali di questa canzone, con cui ogni traduttore deve in qualche modo confrontarsi.

Si tratta di un testo dalle coordinate spazio-temporali indefinite, che narra una vicenda ambientata in un passato senza tempo, in un luogo anch'esso privo di riferimenti precisi ma caratterizzato da elementi naturali (“*eau*”, “*vent*”) e vegetali (“*feuilles*”, “*fleurs*”). Protagonista è una figura femminile di età non precisata, ma che da vari indizi si evince essere una giovane fanciulla. Sotto lo sguardo indiscreto del “cantore”, ovvero dell'io narrante di una canzone (Hirschi 2008: 20, n. 4), la fanciulla fa il bagno presso una sorgente d'acqua. A causa di un improvviso colpo di vento, i suoi vestiti volano via e così il cantore è invitato ad intervenire per avvolgere, con foglie e fiori, il corpo minuto della malcapitata. In segno di gratitudine, la fanciulla si lancia in un abbraccio, in seguito al quale resta nuovamente svestita. La storia si chiude con un'allusione alla malizia della giovane, velata da una finta ingenuità. Al di là della trama e delle connotazioni simboliche legate ai tipi di piante scelte dall'autore (la vite, simbolo di pudore, il giglio, simbolo di purezza, i fiori d'arancio, simbolo del matrimonio, la rosa, simbolo di bellezza effimera), vogliamo qui soffermarci anche su alcuni aspetti formali. Il testo è composto da sei quartine di *octosyllabes* in cui versi a cadenza femminile e maschile si alternano regolarmente. Quanto alla struttura rimica, viste le assonanze “*rose*”/“*grosse*” e “*vigne*”/“*petite*”, potrebbe risultare pertinente non limitarsi alle terminazioni rimiche dei singoli versi ma prendere in considerazione unità di livello superiore chiamate “moduli” (Cornulier 1999, s.v. *module*), che entrano in relazione rimica tra loro. In questo caso, si tratterebbe di quartine rimate in (aa), composte cioè da due moduli rimanti tra loro.

5.1. Errori “di fedeltà” che non lo sono

Per illustrare la prima tipologia di “errori che non lo sono”, faremo riferimento ad una personale esperienza di traduzione cantata di *Dans l'eau de la claire fontaine*; la lingua di arrivo prescelta è il dialetto salentino e, più specificatamente, una varietà compresa e parlata nella città di Lecce. Questa versione, intitolata *Ia sciuta sse face lu bbagnu*, va ad arricchire il già folto numero di dialetti in cui l'opera di Brassens è stata nel tempo tradotta (milanese, torinese, ecc.) nonché ad ampliare il ventaglio di traduzioni nei dialetti del Sud Italia (siciliano, barese, ecc.). Conviene precisare che tale operazione è stata dettata non tanto da esigenze artistico-espressive quanto da motivazioni di tipo traduttologico: la sfida consisteva nel verificare se e in che modo i versi di Brassens, sapientemente cesellati in modo tale da farli combaciare con la musica, potessero risuonare in una varietà linguistica caratterizzata dal mantenimento della vocale finale atona (Rohlf's 1966: 176-188). Da questo punto di vista, infatti, tradurre un testo cantato dal francese verso il dialetto salentino risulta teoricamente ben più arduo di quanto non sia tradurlo verso altri dialetti. In particolare, alcune varietà dell'area gallo-romanza, come il milanese o il torinese, sono state notoriamente scelte come lingua d'arrivo per tradurre Brassens proprio perché, essendo ricche di parole tronche, risultano più duttili

dal punto di vista metrico e contribuiscono a stemperare la ben nota difficoltà di tradurre e/o (ri)creare versi tronchi in italiano, lingua in cui invece abbondano le parole piane¹².

Nel condurre questa operazione traduttiva in dialetto salentino, ci siamo interrogati sulle caratteristiche che rendono la traduzione di un testo cantato potenzialmente cantabile, a prescindere dall'interpretazione che ne sarà data.

La riflessione si è focalizzata su un tratto saliente dal punto di vista dell'interfaccia lingua/musica: *Dans l'eau de la claire fontaine* è composta in stile sillabico¹³, una tecnica compositiva per la quale ad ogni nota è associata una sillaba¹⁴. Un'equivalenza metrica tra il testo della canzone di partenza e quello della canzone di arrivo comporta quindi il rispetto della struttura melodica dell'originale. Questo criterio ha guidato l'esperimento traduttivo di chi scrive, il cui risultato è consultabile nelle Appendici 1 e 2.

A fronte di una certa cantabilità¹⁵, tuttavia, la nostra versione presenta anche alcuni errori di traduzione, o presunti tali. Prima di tutto, la decisione di ambientare una storia priva di coordinate spazio-temporali in un luogo ben preciso, indicato da un toponimo (la "Grotta della Poesia", situata sulla costa adriatica del Salento) potrebbe essere considerata un errore dai cosiddetti *sourciers*, ma non certo da chi condivide la posizione di Nanni Svampa: "la libertà che ci si può permettere traducendo una canzone è quella di darle nuova linfa, riambientarla e rivitalizzarla, mantenendo, naturalmente, la storia" (2003: 65)¹⁶. Un'altra scelta traduttiva che va nella direzione della lingua-cultura di arrivo è l'aggiunta di parole-chiave come "*faugnu*"¹⁷ e "*capicalata*"¹⁸, che hanno la funzione di aumentare il colore locale e la credibilità della canzone di arrivo.

¹² Non è forse superfluo qui ricordare che tale difficoltà tecnica non riguarda soltanto la traduzione cantata in italiano, ma anche la scrittura di testi per musica in italiano, dal momento che la distinzione tra versi a cadenza maschile e femminile (ovvero tra versi tronchi e versi piani) investe anche lo stesso linguaggio musicale.

¹³ Nella versione incisa in studio, pubblicata nell'album *Trompettes de la renommée, Dans l'eau de la claire fontaine* è in perfetto stile sillabico. In una versione *live* della stessa canzone (<https://www.youtube.com/watch?v=yCiRaA8Z5xM&t=53s>, consultato il 31/01/2023), invece, Brassens propone una variante che si discosta da questo modello, aggiungendo una nota all'ultima vocale tonica del terzo verso di ogni quartina.

¹⁴ Nonostante la presenza di alcuni brevi melismi, attestati per lo più nelle cadenze finali, le canzoni di Brassens sono prevalentemente composte in stile sillabico. Ricordiamo che il melisma è quella tecnica compositiva per la quale una stessa sillaba viene cantata su due o più note di altezze diverse.

¹⁵ Per un'analisi dettagliata della traduzione in dialetto salentino di *Dans l'eau de la claire fontaine*, con particolare riferimento alla nozione di cantabilità, si veda D'Andrea (2021).

¹⁶ Questa volontà di riambientare le storie di Brassens in contesti diversi, Svampa l'ha testimoniata non solo a parole ma anche con la sua attività di traduttore ed interprete di Brassens in italiano e in milanese (si veda ad esempio *La Rita de l'Ortiga*, versione in milanese di *Brave Margot*).

¹⁷ Il salentino "*faugnu*", come l'italiano "favonio", deriva dal latino classico "*favonius*". Tuttavia, i due termini hanno significati diversi: "favonio" indica un vento caldo e secco, mentre "*faugnu*" viene usato per indicare un caldo umido. Per questo motivo, nella nostra traduzione verso a verso (v. Appendice 2, v. 5) abbiamo privilegiato l'italiano "canicola", che rinvia al caldo torrido dell'estate.

¹⁸ "*Capicalata*" è una di quelle parole che evocano immediatamente nell'immaginario del parlante salentino tutta una storia difficile da condensare in una sola parola italiana. La scelta di "santarellina" nella traduzione della traduzione (v. Appendice 2, v. 21), pur rendendo l'idea di fondo, ha imposto delle modifiche alla struttura della frase, dal momento che in italiano è più naturale dire "era una santarellina" o "aveva un'aria da santarellina" che non "*mi è sembrata una santarellina".

Sempre allo scopo di rendere il testo più credibile e ricco di immagini, sono state aggiunte due espressioni idiomatiche assenti nella canzone di partenza. Per descrivere il carattere minuto della figura femminile, infatti, Brassens si esprime nei termini seguenti:

La belle n'était pas bien grosse (v. 11)

Mais la belle était si petite (v. 15)

Nella nostra traduzione in dialetto, invece, troviamo:

La stria era nna mazza te scupa (v. 11)
[La ragazza era un manico di scopa]

Tenia nnu vitinu te vespa (v. 15)
[Aveva un vitino da vespa]

Delle due espressioni dialettali, la prima presenta una connotazione negativa assente nell'originale. Tuttavia, i vari tentativi effettuati per eliminare questo "errore" che però "suona bene" avrebbero compromesso quella tanto agognata regolarità metrica che – come abbiamo detto – nell'opera di Brassens si traduce in una maggiore cantabilità.

5.2. Errori "di cantabilità" che non lo sono

La seconda tipologia di "errori che non lo sono" consiste in soluzioni traduttive che privilegiano il messaggio da trasporre nella lingua d'arrivo a costo di sacrificare in parte la struttura metrica della canzone di partenza, la cui melodia è dunque parzialmente modificata per accogliere il nuovo testo. Per illustrare questo approccio alla traduzione cantata, prendiamo in considerazione la traduzione italiana di *Dans l'eau de la claire fontaine* realizzata da Fabrizio De André e intitolata *Nell'acqua della chiara fontana* (Bluebell Record, 1968). Molte delle sue scelte traduttive portano l'ascoltatore a proiettarsi in un altrove privo anch'esso di riferimenti spazio-temporali precisi, a partire dal titolo (che riprende il primo verso), in cui il termine "fontana" è usato nel suo significato letterario di "fonte", "sorgente". L'effetto di indeterminatezza è rafforzato dall'uso dell'imperfetto al termine della prima quartina, laddove la norma avrebbe richiesto un passato remoto:

Nell'acqua della chiara fontana
Lei tutta nuda si bagnava
Quando un soffio di tramontana
Le sue vesti in cielo portava

Malgrado le audaci modulazioni metonimiche per le quali il "corsage" (v. 10) e il "cotillon" (v. 14) di Brassens vengono rispettivamente traslati nel "seno" e nei "fianchi" della fanciulla, l'effetto del testo di De André risulta simile a quello creato dal suo *maître à penser*, complici anche alcune scelte lessicali che

accentuano l'atmosfera arcaica, come “vesti” per “*habits*” (v. 4), “ardore” per “*fièvre*” (v. 19) e “graziosa” per “*ingénue*” (v. 21). Anche lo schema rimico al livello dei moduli è rispettato, sebbene le terminazioni siano talvolta identiche in virtù di una ripetizione lessicale (“rosa”/“rosa”, vv. 10 e 12) o morfologica (“bagnava”/“portava”, vv. 2 e 4; “cercare”/“intrecciare”, vv. 6 e 8; “stupita”/“svestita”, vv. 18 e 20).

Ciò che potrebbe essere oggetto di discussione sul tema degli errori che non lo sono è il fatto che De André non sembri particolarmente preoccupato dal fattore metrico dei versi, dal momento che la sua versione alterna liberamente novenari (equivalenti agli *octosyllabes*) e decasillabi (equivalenti ai *9-syllabes*), e che tutti i suoi versi di questa canzone sono piani. Ed è proprio questa assenza di sistematicità nell'organizzazione metrica del testo, osservabile anche in altre canzoni di Brassens tradotte da De André, che attira la critica di Fausto Amodei.

Bisogna tuttavia riconoscere che tale discordanza tra il testo di partenza e quello di arrivo è più facilmente riconoscibile “sulla carta” che non “all'ascolto”. De André, infatti, grazie al suo timbro inconfondibile e alle sue capacità interpretative, realizza un prodotto artistico più che convincente, riuscendo a far passare la canzone tradotta per un originale. Alcuni errori di cantabilità, dunque, possono cessare di essere tali grazie al ruolo dell'interprete, che ha il potere di correggere il tiro durante la performance (Guillemain 2019 §20) e di rendere accettabili e credibili soluzioni non necessariamente gradevoli o fedeli dal punto di vista dell'interfaccia lingua/musica.

D'altra parte, la presenza di un vincolo musicale nella traduzione cantata non va necessariamente intesa in senso negativo, ma può anche rappresentare un'opportunità da sfruttare con sapiente flessibilità. Apter & Herman (2016: 17-18), ad esempio, hanno esplicitamente sfatato il falso mito dell'immutabilità della musica in una traduzione cantata, tentando di descrivere sei possibili modifiche cui ricorrere con parsimonia nel rispetto dell'effetto estetico. Alcuni di questi procedimenti sono vere e proprie modifiche sul piano musicale, altri invece riguardano una diversa distribuzione del testo rispetto alle note.

5.3. Due possibili declinazioni della nozione di “cantabilità”: dalla *langue* al *discours*

Gli errori descritti in §5.1. e in §5.2. riflettono due diverse tendenze della traduzione cantata, una maggiormente orientata verso la componente musicale dell'oggetto canzone, l'altra maggiormente orientata verso la sua componente testuale. Questa distinzione rischia però a sua volta di portare a conclusioni fallaci: definire come “non cantabile” una traduzione cantata che non rispetti alcuni elementi dell'interfaccia lingua/musica come il rapporto tra sillabe e note sarebbe infatti un vero paradosso, dal momento che questo tipo di traduzioni non solo vengono cantate, ma possono anche riscuotere successo.

La scelta di illustrare due distinti approcci alla traduzione cantata attraverso due traduzioni della stessa canzone, inoltre, non deve lasciar credere che sia semplice etichettare un'intera canzone tradotta secondo uno di questi due modelli, né che fedeltà e cantabilità siano parametri inversamente proporzionali. Piuttosto che separare in maniera netta gli errori di fedeltà da quelli di

cantabilità, sarebbe forse opportuno considerare che la stessa nozione di “cantabilità” può essere declinata a più livelli. Infatti, l’approccio descritto in §5.1., considerando la canzone come il risultato della sovrapposizione di un oggetto musicale e di un oggetto verbale, mira a produrre un testo d’arrivo “cantabile” nel senso di “compatibile con la musica di partenza per quanto attiene ai rapporti tra le sillabe e le note”. Una canzone tradotta di questo tipo potrà dunque essere definita “cantabile” sul piano della *langue*.

Secondo l’approccio descritto in §5.2., invece, i presunti errori di cantabilità sul piano della *langue* non impediscono a una canzone tradotta di essere cantata. Tali errori cessano infatti di esserlo grazie all’interpretazione vocale e all’arrangiamento musicale, elementi contemplati e studiati dalla moderna cantologia (Hirschi 1995: 27-28). Partendo da premesse concettuali poste da Louis-Jean Calvet (1981) in una prospettiva semiologica, la cantologia considera la canzone come un tutto organico fatto di musica, parole ed interpretazione. In quest’ottica, si può dire che la nozione di “cantabilità” sia intesa piuttosto sul piano del *discours*, poiché determinate scelte interpretative e di arrangiamento possono contribuire a rendere più accettabili scelte traduttive “teoricamente” poco felici.

Nell’ambito degli studi sulla canzone, si deve proprio a Louis-Jean Calvet (1981) l’aver distinto una struttura astratta denominata “*chanson écrite*”, che per praticità può essere assimilata allo spartito, e una “*chanson chantée*”, corrispondente al modo o ai modi in cui l’artista, attraverso la sua voce, la interpreta. Secondo il semiologo della canzone, tra questi due livelli intercorre lo stesso tipo di rapporto che lega la trascrizione fonologica alla realizzazione fonetica di un testo (Calvet 1981: 34). Rileggendo tale distinzione in un’ottica traduttologica, si può dunque parlare di una “cantabilità scritta” e di una “cantabilità cantata”.

6. Conclusioni

Questa ricerca è nata con lo scopo di illustrare una possibile tipologia di errori nell’ambito della traduzione cantata. Di fatto, abbiamo messo in luce come ogni scelta traduttiva, in quanto frutto della soggettività del traduttore, può essere interpretata come uno di quegli “errori che non lo sono”. Attraverso esempi scelti, abbiamo inoltre dimostrato che ogni tentativo di valutazione di presunti errori rispetto ad uno dei punti di vista da cui può essere osservata ogni traduzione cantata è a sua volta destinato al fallimento.

Lungi quindi dall’essere una trattazione esaustiva dei possibili errori di traduzione cantata, la presente ricerca rappresenta un primo contributo all’identificazione e descrizione delle strategie di traduzione cantata, con particolare riferimento al genere della canzone d’autore. Nello specifico, ci si è interrogati su due diversi modi di concepire la nozione di “cantabilità”, modi che privilegiano la traduzione della canzone rispettivamente come un fatto linguistico-musicale (§5.1.) e come un fatto di comunicazione (§5.2). L’analisi di due distinte traduzioni della stessa canzone da una parte, ha messo in evidenza un metodo di traduzione cantata basato sulla compatibilità del testo di arrivo

con lo schema metrico/musicale della canzone di partenza (§5.1), dall'altra, ha rivelato che la “*chanson chantée*” (Calvet 1981) ha il vantaggio di rendere accettabili alcuni “errori” di traduzione relativi alla “*chanson écrite*”.

Per concludere, di una vera traduzione si dice che è riuscita solo quando non sembra essere tale. Degli errori di cui ci siamo occupati si può dire il contrario: cioè sono errori che, pur sembrando tali, in realtà non lo sono. Queste due constatazioni presuppongono un approccio differente. Infatti, se una traduzione riuscita può non sembrare una traduzione nella misura in cui non venga confrontata col testo originale, gli errori di traduzione appaiono tali solo in virtù di un confronto sistematico. Per identificare un errore di traduzione cantata è dunque imprescindibile il confronto tra i due testi, cosa che, pur funzionando su un piano scientifico, mal si coniuga con le modalità di fruizione immediata di una canzone, la quale – pur traducendo in note – non può avere, per definizione, note di traduzione...

BIBLIOGRAFIA

- Apter, Ronnie, Mark Herman (2016) *Translating for singing. The theory, art and craft of translating lyrics*, London/New York: Bloomsbury.
- Bertoncelli, Riccardo (2003) “‘Traduzioni e B-songs.’ A colloquio con R. Vecchioni e R. Bertoncelli”, in Enrico De Angelis, Sergio Secondiano Sacchi (a cura di) *La Tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*, Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona, 23-36.
- Bracops, Martine (a cura di) (1992-1993) *Traduire et interpréter Georges Brassens*, numero monografico *Équivalences* 22(1-2), 23(1).
- Brassens, Georges (1973) *Poèmes et chansons*, Paris: Éditions musicales 57.
- Calabrese, Giorgio (2003) “‘Professionisti massimi a confronto.’ A colloquio con G. Calabrese e S. Bardotti”, Enrico De Angelis, Sergio Secondiano Sacchi (a cura di) *La Tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*, Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona, 105-122.
- Calvet, Louis-Jean (1981) *Chanson et société*, Paris: Payot.
- Conenna, Mirella (1987) “Traduire la chanson: les interprétations italiennes de Georges Brassens”, *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications* 2: 99-106.
- Conenna, Mirella (a cura di) (1998) *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Fasano: Schena Editore.
- Cornulier, Benoît de (1999) *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Université de Nantes, versione online <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/DicoMet.pdf> (consultato il 30/03/2022).
- D'Andrea, Giulia (2020) “Jacques Brel traduit par Duilio Del Prete: quelques notes traductologiques”, *Ponti/Ponts* 20: 11-34.
- D'Andrea, Giulia (2021) “Traduire une chanson de Brassens en dialecte du Salento. *Dans l'eau de la claire fontaine*”, *Écho des études romanes* 17(2): 109-124.
- Dell, François (2003) “Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons”, in Jean-Louis Aroui (a cura di) *Le sens et la mesure. De la*

- pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris: Champion, 499-522.
- Giaufret Colombani, Hélène (2001) "Entre oralité et écriture: les chansons de Renaud", in Mariagrazia Margarito, Enrica Galazzi, Monique Lebhar Politi (a cura di) *Oralità dans la parole et dans l'écriture: analyses linguistiques, valeurs symboliques, enjeux professionnels*, Torino: Edizioni Libreria Cortina, 5-14.
- Gile, Daniel (1992) "Les fautes de traduction : une analyse pédagogique", *Meta* 37(2): 251-262.
- Golomb, Harai (2005) "Music-linked translation [MLT] and Mozart's operas: theoretical, textual, and practical perspectives", in Dinda L. Gorrée (a cura di) *Song and significance. Virtues and vices of vocal Translation*, Amsterdam: Rodopi, 121-161.
- Gorrée, Dinda L. (a cura di) (2005) *Song and significance. Virtues and vices of vocal Translation*, Amsterdam: Rodopi.
- Guillemain, Antoine (2019) "Chansons pop: tradappter pour que résonne le sens", *Traduire* 240: 107-121.
- Hansen, Gyde (2010) "Translation 'errors'", in Yves Gambier, Luc van Doorslaer (a cura di) *Handbook of translation studies*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, vol. 1, 385-388.
- Hirschi, Stéphane (1995) *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris: Nizet.
- Hirschi, Stéphane (2008) *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris: Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes.
- Ladmiral, Jean-René (2015) "Sourciers et ciblistes", in *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris: Les Belles Lettres, 3-27.
- Larose, Robert (a cura di) (1989) *L'erreur en traduction*, numero monografico di *TTR. Traduction, terminologie, rédaction* 2(2).
- Larose, Robert (1998) "Méthodologie de l'évaluation des traductions" *Meta* 43(2): 163-186.
- Low, Peter (2005) "The Pentathlon Approach to Translating Songs", in Dinda L. Gorrée (a cura di) *Song and significance. Virtues and vices of vocal Translation*, Amsterdam: Rodopi, 185-212.
- Magris, Marella (2006) "La valutazione della qualità della traduzione nella teoria e nella pratica", in Graziano Benelli, Giampaolo Tonini (a cura di) *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, vol. 1, 183-194, <https://www.openstarts.units.it/Magris.pdf>
- Nida, Eugene (1964) *Towards a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in bible translating*, Leiden: Brill.
- Rohlf, Gerhard (1966) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Sacchi, Sergio Secondiano (2003) "Traduttori & Traditori", in Enrico De Angelis, Sergio Secondiano Sacchi (a cura di) *La Tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*, Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona, 8-20.
- Sancisi, Michele (2022) *Il mondo di Nanni Svampa. Vita, morte e miracoli di un cantastorie*, Vimercate: Sagoma editore.
- Satta, Andrea (2003) "'Francesi, dai traduttori storici all'attuale ritorno di fiamma.' A colloquio con N. Svampa, A. Satta, R. Dibì, G. Gennari, R. Benetti ed E. Medail", in Enrico De Angelis, Sergio Secondiano Sacchi (a

- cura di) *La Tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*, Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona, 61-86.
- Sofo, Giuseppe (2019) “*Errore creatore. La notion d’erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction*”, *Ticontra. Teoria Testo Traduzione* 12: 405-428.
- Svampa, Nanni, Mario Mascioli (a cura di) (1991) *Brassens. Tutte le canzoni tradotte da Nanni Svampa e Mario Mascioli*. Padova: Franco Muzzio Editore.
- Svampa, Nanni (2003) “‘Francesi, dai traduttori storici all’attuale ritorno di fiamma.’ A colloquio con N. Svampa, A. Satta, R. Dibì, G. Gennari, R. Benetti ed E. Medail”, in Enrico De Angelis, Sergio Secondiano Sacchi (a cura di) *La Tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*, Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona, 61-86.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet (1958) *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris: Les Éditions Didier.

Appendice 1

Ia sciuta sse face lu bbagnu

Traduzione cantabile in dialetto salentino di *Dans l'eau de la claire fontaine*.

Ia sciuta sse face lu bbagnu
Ammeru alla grotta Poesia
Stia nuta finc'allu carcagnu
Cce beddha ca era ddha stria

Spicciau lu faugnu e llu ientu
All'aria la esta menau
Ddha fiata foi mutu cuntentu
Ca la bbeddha stria me chiamau

Ulia cu nni acchiu ddo fiuri
Cu sse pozza estere ma
La stria era nna mazza te scupa
E nnu fiuru sulu bbastau

Ulia cu nni cconzu nna esta
Cu ttre quattru pampane ma
Tenia nnu vitinu te vespa
E nna fogghia sula bbastau

Me fice ddha stria l'ecchiu rizzu
Li musi e lle razze ntesau
E comu ncignai lla ncarizzu
La stria tutta nuta restau

M'a parsa nna capicalata
Ddhu scecu ormai ni piacia
Te tandu ogne ggiurnu a tturnata
Ammeru alla grotta Poesia
Grotta Poesia

Appendice 2

Versione non destinata al canto, che traduce in italiano il testo in dialetto salentino, restituendone lessico e morfosintassi. Si tratta di una traduzione verso a verso, in cui anche l'ordine delle parole è stato preservato, ad eccezione del verso 17.

Era andata a farsi il bagno
Nei pressi della Grotta della Poesia
Era nuda fino al tallone
Come era bella quella ragazza

Fini la canicola ed il vento
In aria la sua veste gettò
Quella volta fui molto contento
Che la bella ragazza mi chiamasse

Voleva che le cercassi due fiori
Affinché si potesse vestire ma
La ragazza era un manico di scopa
Ed un solo fiore bastò

Voleva che le approntassi un vestito
Con tre o quattro pampini ma
Aveva un vitino da vespa
Ed una sola foglia bastò

Quella ragazza mi fece l'occhiolino
Le labbra e le braccia protese
E non appena iniziai ad accarezzarla
La ragazza tutta nuda restò

Aveva un'aria da santarellina
Quel gioco oramai le piaceva
Da allora ogni giorno è tornata
Alla Grotta della Poesia
Della Poesia