

**DA CANZONI (E POESIE) A CANZONI. ADATTAMENTI  
METRICI NELLE TRADUZIONI DI FABRIZIO DE ANDRÉ**

DE CANCIONES (Y POEMAS) A CANCIONES.  
LAS TRADUCCIONES DE FABRIZIO DE ANDRÉ

FROM SONGS (AND POEMS) TO SONGS.  
FABRIZIO DE ANDRÉ'S TRANSLATIONS

**Gianluca VALENTI**

Université Catholique de Louvain (UCL)  
gianluca\_valenti@yahoo.it

**Resumen:** El presente trabajo reflexiona sobre las modalidades de traducción métrica de poemas a canciones, y de canciones, inglesas y francesas, asimismo a canciones en italiano. El análisis demuestra que los esquemas métricos y los patrones melódicos permanecen totalmente inalterados cuando el traductor traduce versos cantados, pero no cuando lo traducido son poemas. Además, el estudio demuestra que el idioma del texto original no afecta a las elecciones métricas del traductor. Se ha analizado el corpus lírico de Fabrizio De André.

**Abstract:** Aim of this article is to investigate the modalities of metrical translation from poems and songs to songs. To this aim I chose a subset of Fabrizio De André's songs which are translations both from poems and from French and English songs. In particular, I show that the metrical grid and the melodic pattern are fully respected during the transposition from sung verse to sung verse; contrarily, the adaptation of poems into sung verse shows a high level of metrical freedom in the translated texts. While the language of the original text seems to barely influence the metrical grid of De André's songs, the presence of the original melody is a major constraint in the metrical choices of the translator.

**Palabras clave:** Traducción. De André. Brassens. Cohen. Masters.

**Key Words:** Translation. De André. Brassens. Cohen. Masters.

## 1. LA TRADUZIONE METRICA

La traduzione di un testo da un sistema linguistico a un altro ha sempre creato notevoli problemi a chi con essa si è confrontato, soprattutto nel caso in cui — oltre agli aspetti semantici, sintattici, fonici... — il traduttore si sia trovato costretto a considerare anche vincoli di tipo metrico. L'analisi delle modalità con cui tali traduzioni vengono approntate è argomento attualmente di estremo interesse, e ancora lungi dall'essere risolto in via definitiva<sup>1</sup>.

L'oggetto di studio del presente articolo sono le implicazioni metriche della traduzione di testi di vario tipo, che hanno in comune l'essere vincolati alle regole della metrica (sono dunque esclusi dall'analisi i testi in prosa), in brani destinati ad essere musicati e cantati. Prescindendo da altre variabili, non ultime quelle di tipo cognitivo — isolate e studiate, in parte, in altri contesti (Valenti, 2011) —, la domanda a cui si risponderà è la seguente: il modo in cui opera il traduttore è soggetto a variazioni significative in base sia al linguaggio, sia al genere letterario del testo di partenza? Nello specifico, si analizzeranno le traduzioni (di poesie e canzoni, tanto francesi quanto inglesi) effettuate dal cantautore genovese Fabrizio De André. La scelta di componimenti appartenenti a un unico artista permetterà di lavorare su un corpus di testi omogeneo, in modo da ricavare dei dati fra loro commensurabili.

---

<sup>1</sup> Sul problema della traduzione nel verso cantato sono recentemente intervenuti, al Convegno internazionale «Metrics, Music and Mind. Linguistic, Metrical and Cognitive Implications in Sung Verse» (Roma, 23-25 Febbraio 2012), D'Andrea, Franzon, Greenall, Kaindl e Smith-Sivertsen.

Si possono brevemente anticipare alcuni dei risultati che verranno in seguito argomentati in forma analitica.

L'esito di maggiore interesse della presente ricerca risiede nell'incontestabile riscontro di una rigorosa fedeltà alla struttura metrica del testo di partenza qualora vengano tradotti dei versi cantati, e —di contro— di un'assoluta libertà metrica qualora invece vengano tradotti dei testi poetici, privi dunque di qualsiasi legame con la musica. Nonostante a prima vista tale risultato possa sembrare controintuitivo —essendo la poesia il genere per eccellenza coinvolto con la metrica—, si può avanzare una possibile spiegazione a tale fenomeno. Difatti, mentre il cantautore che traduce una poesia può trasgredire le norme metriche del testo di partenza nel nome di una maggiore aderenza ad altri vincoli (come ad esempio quello della fedeltà semantica), il traduttore di canzoni è invece obbligato a rispettare devotamente lo schema del testo originale, poiché un'elevata quantità di variazioni metriche comporterebbe di conseguenza uno stravolgimento della melodia su cui il proprio testo è modulato.

In secondo luogo, sembra invece che il supporto linguistico del brano originale non incida in maniera significativa sugli esiti della traduzione. È ovvio che più la lingua di partenza si allontana dalla lingua del traduttore e più la traduzione risulterà problematica; tuttavia, analizzando brani di De André che traducono canzoni scritte in una lingua romanza (francese) e canzoni scritte in una lingua germanica (inglese), non si sono riscontrate variazioni tali da essere definitivamente imputabili a differenze di ordine linguistico.

## 2. DA CANZONI (FRANCESI) A CANZONI

In questa sezione iniziale si esamineranno le traduzioni, dal francese all'italiano, di testi cantati; a conclusione dell'analisi si risconterà una forte somiglianza di metodo nella tecnica di traduzione utilizzata per tutti i brani presi in esame.

A supporto della bontà di tale risultato si può aggiungere che, se i brani italiani fossero stati incisi tutti nel medesimo periodo, sarebbe stato legittimo obiettare che le similarità delle modalità di traduzione potessero essere dovute a contingenze di vario tipo, come ad esempio una particolare forma di espressione artistica che il cantautore sperimentò in un limitato arco temporale. Di contro, il fatto che i tre brani siano apparsi a distanza di diversi anni l'uno dall'altro mostra come il metodo messo in atto fosse l'unico —almeno

per ciò che concerne la traduzione di testi cantati in lingua francese — che De André riteneva funzionale per i suoi obiettivi.

## 2.1. Attenti al gorilla!

«Il gorilla» (1968) è una delle primissime traduzioni di canzoni francesi effettuata da Fabrizio De André.

### *Le gorille (Brassens)*

*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 de nommer ici*

### *Gare au gorille*

*Tout à coup la prison bien close  
Où vivait le bel animal  
S'ouvre on n'sait pourquoi je suppose  
Qu'on avait du la fermer mal*

*Le singe en sortant de sa cage  
Dit "c'est aujourd'hui que je le perds"  
Il parlait de son pucelage  
Vous aviez deviné j'espère*

### *Gare au gorille*

*L' patron de la ménagerie  
Criait éperdu "nom de nom  
C'est assommant car le gorille  
N'a jamais connu de guenon"*

### *Il gorilla (De André)*

*Sulla piazza d'una città  
La gente guardava con ammirazione  
Un gorilla portato là  
Dagli zingari d'un baraccone*

*Con poco senso del pudore  
Le comari di quel rione  
Contemplavano l'animale  
Non dico come non dico dove*

### *Attenti al gorilla*

*D'improvviso la grossa gabbia  
Dove viveva l'animale  
S'aprì di schianto non so perché  
Forse l'avevano chiusa male*

*La bestia uscendo fuori di là  
Disse "quest'oggi me la levo"  
Parlava della verginità  
Di cui ancora viveva schiavo*

### *Attenti al gorilla*

*Il padrone si mise a urlare  
"Il mio gorilla fate attenzione  
Non ha veduto mai una scimmia  
Potrebbe fare confusione"*

*Dès que la féminine engeance  
Sut que le singe était puceau  
Au lieu de profiter de la chance  
Elle fit feu des deux fuseaux*

*Gare au gorille*

*Celles là même qui naguère  
Le couvaient d'un œil décidé  
Fuirent prouvant qu'elles n'avaient  
guère  
De la suite dans les idées*

*D'autant plus vaine était leur crainte  
Que le gorille est un luron  
Supérieur à l'homme dans l'étreinte  
Bien des femmes vous le diront*

*Gare au gorille*

*Tout le monde se précipite  
Hors d'atteinte du singe en rut  
Sauf une vieille décrépète  
Et un jeune juge en bois brut*

*Voyant que toutes se dérobent  
Le quadrumane accéléra  
Son dandinement vers les robes  
De la vieille et du magistrat*

*Gare au gorille*

*"Bah" soupirait la centenaire  
"Qu'on put encore me désirer  
Ce serait extraordinaire  
Et pour tout dire inespéré"*

*Le juge pensait impassible  
"Qu'on me prenne pour une guenon  
C'est complètement impossible"  
La suite lui prouva que non*

*Tutti i presenti a questo punto  
Fuggirono in ogni direzione  
Anche le donne dimostrando  
La differenza fra idea e azione*

*Attenti al gorilla*

*Tutta la gente corre di fretta  
Di qua e di là con grande foga  
Si attardano solo una vecchietta  
E un giovane giudice con la toga*

*Visto che gli altri avevan squagliato  
Il quadrumane accelerò  
E sulla vecchia e sul magistrato  
Con quattro salti si portò*

*Attenti al gorilla*

*"Bah" sospirò pensando la vecchia  
"Ch'io fossi ancora desiderata  
Sarebbe cosa alquanto strana  
E più che altro non sperata"*

*"Che mi si prenda per una scimmia"  
Pensava il giudice col fiato corto  
"Non è possibile, questo è sicuro"  
Il seguito prova che aveva torto*

*Attenti al gorilla*

*Gare au gorille*

*Supposez qu'un de vous puisse être  
Comme le singe obligé de  
Violent un juge ou une ancêtre  
Lequel choisirait-il des deux*

*Qu'une alternative pareille  
Un de ces quatre jours m'échoie  
C'est j'en suis convaincu la vieille  
Qui sera l'objet de mon choix*

*Gare au gorille*

*Mais par malheur si le gorille  
Aux jeux de l'amour vaut son prix  
On sait qu'en revanche il ne brille  
Ni par le goût ni par l'esprit*

*Lors au lieu d'opter pour la vieille  
Comme l'aurait fait n'importe qui  
Il saisit le juge à l'oreille  
Et l'entraîna dans un maquis*

*Gare au gorille*

*La suite serait délectable  
Malheureusement je ne peux  
Pas la dire et c'est regrettable  
Ça nous aurait fait rire un peu*

*Car le juge au moment suprême  
Criait "maman" pleurait beaucoup  
Comme l'homme auquel le jour même  
Il avait fait trancher le cou*

*Gare au gorille*

*Se qualcuno di voi dovesse  
Costretto con le spalle al muro  
Violare un giudice od una vecchia  
Della sua scelta sarei sicuro*

*Ma si dà il caso che il gorilla  
Considerato un grandioso fusto  
Da chi l'ha provato però non brilla  
Né per lo spirito né per il gusto*

*Attenti al gorilla*

*Infatti lui sdegnata la vecchia  
Si dirige sul magistrato  
Lo acchiappa forte per un'orecchia  
E lo trascina in mezzo a un prato*

*Quello che avvenne tra l'erba alta  
Non posso dirlo per intero  
Ma lo spettacolo fu avvincente  
E la suspense ci fu davvero*

*Attenti al gorilla*

*Dirò soltanto che sul più bello  
Dello spiacevole e cupo dramma  
Piangeva il giudice come un vitello  
Negli intervalli gridava "mamma"*

*Gridava "mamma" come quel tale  
Cui il giorno prima come ad un pollo  
Con una sentenza un po' originale  
Aveva fatto tagliare il collo*

*Attenti al gorilla*

La canzone francese è strutturata su nove strofe, ciascuna composta di otto *octosyllabes* con una forte pausa melodica al mezzo, seguite da un ritornello di un verso con un lungo melisma sull'ultima sillaba accentata<sup>2</sup>; si noti inoltre l'artificio di disporre rime maschili per i versi pari, e rime femminili per i versi dispari, ottenendo così lo schema: 8'a8b8'a8b8'c8d8'c8d<sup>3</sup>. Di seguito si riproduce la griglia dei primi quattro versi del brano di Brassens e della traduzione di De André, in accordo con la proposta di Liberman (1975), Lerdahl, Jackendoff (1983) e anche Hayes, Kaun (1996: 244-249) e Halle, Lerdahl (1993):

(A)	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
					x						x	
		x			x			x			x	
		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1	c'est	à	tra-	vers		de	lar-		ges	gri-	lles	
2	sul-	la		piaz-	za		d'u-	na	cit-	tà		
3	que	les	fe-	me-		lles	du	can-		ton		
4	la	gen-	te	guar-	da-	va	con	am-	mi-	ra-	zio-	ne
5	con-		tem-	plaient	un	pui-	ssant		go-	ri-	lle	
6	un		go-	ril-	la	por-	ta-	to		là		
7	sans	sou-	ci	du		qu'en	di-	ra-		t-on		
8	da-	gli		zin-	ga-	ri	d'un	ba-	rac-	co-	ne	

<sup>2</sup> A partire dal quale è stato anche suggerito che «l'existence d'exemples comme le refrain du *Gorille* de Brassens suggère qu'il ne faut pas essayer d'imposer une limite supérieure au nombre de notes (ou de mesures) sur lequel une syllabe peut être étirée» (Dell, 1989: 130).

<sup>3</sup> Ma si veda pure la diversa formalizzazione proposta da Hayes, McEachern (1998).

La traduzione di De André, pur possedendo una strofa in meno dell'originale e pur ostentando una maggiore libertà, rispetto al testo francese, sia nell'alternare novenari a decasillabi, sia nell'applicazione —rispettata solo in parte— del medesimo schema di rime, può considerarsi tuttavia estremamente fedele da un punto di vista metrico-melodico.

Difatti, mantenendo immutata la melodia, il cantautore italiano ha dovuto mantenere altrettanto immutata la struttura metrica, sacrificando a essa, in alcuni punti, il lessico e persino il senso generale della frase. Del tutto secondario, e metricamente ininfluenza, il mancato rispetto del numero di sillabe del testo originale perché —com'è particolarmente evidente alle linee 3-4 della griglia— anche qualora le sillabe del brano italiano eccedano la misura originaria, il numero di tempi metrico-ritmici in cui il testo si inserisce è identico a quello dell'originale francese. Già da questo primo esempio si può notare che il legame melodico con la canzone di partenza era uno dei vincoli che De André era più propenso a rispettare.

Del resto, il confronto fra la prima strofa della canzone di De André e un'ipotetica traduzione letterale di quella di Brassens rende bene l'idea di quanto, da un punto di vista strettamente lessicale, i due testi siano distanti fra loro.

*Le gorille (traduzione letterale)*

*È a traverso larghe sbarre  
che le femmine del distretto  
contemplavano un potente gorilla  
senza preoccupazione di cosa se ne  
dirà*

*senza pudore queste comari  
adocchiavano pure un posto specifico  
che rigorosamente mia madre  
mi ha proibito di nominare qui*

*Il gorilla (De André)*

*Sulla piazza d'una città  
la gente guardava con ammirazione  
un gorilla portato là  
dagli zingari d'un baraccone*

*con poco senso del pudore  
le comari di quel rione  
contemplavano l'animale  
non dico come non dico dove*

Il rispetto dello schema di rime, mantenuto nella prima metà della strofa italiana, viene meno nella seconda, dove aumenta però la fedeltà all'originale per ciò che concerne la lunghezza dei singoli versi. In entrambi i casi si nota facilmente come della canzone francese si sia conservato, in maniera molto approssimativa, il significato complessivo della strofa, ma di quasi ogni verso sia passata completamente in secondo piano l'aderenza letterale al testo.

Dunque, lì dove il vincolo lessicale (e talvolta addirittura semantico) entra in contrasto con il vincolo metrico, sarà quest'ultimo ad avere il sopravvento. La divergenza del brano italiano dall'originale si deve infatti alla mera impossibilità del cantautore di conciliare tali costrizioni, e non certo alla sua volontà di produrre un testo diverso da quello di partenza. Il secondo esempio qui riprodotto (par. 2.2) mostra infatti come, qualora la griglia metrica non precluda la possibilità di una traduzione letterale, sarà proprio quest'ultima soluzione ad essere preferita.

## 2.2. L'idea è affascinante

Alcuni anni dopo la composizione de «Il gorilla» esce l'album «Canzoni» (1974), i cui unici brani inediti sono tutti esito di traduzioni. La tecnica di De André, nel frattempo, si è affinata, e il cantautore riesce ora ad abbinare a una riproposizione pressoché perfetta dello schema metrico-melodico del testo di partenza una resa letterale della traduzione dei singoli vocaboli. Di seguito la prima strofa di entrambi i testi:

*Mourir pour des idées (Brassens)    Morire per delle idee (De André)*

*Mourir pour des idées  
l'idée est excellente  
moi j'ai failli mourir  
de ne l'avoir pas eu  
car tous ceux qui l'avaient  
multitude accablante  
en hurlant à la mort  
me sont tombés dessus  
ils ont su me convaincre  
et ma muse insolente  
abjurant ses erreurs  
se rallie à leur foi  
avec un soupçon de  
réserve toutefois  
mourrons pour des idées  
d'accord mais de mort lente  
d'accord mais de mort lente*

*Morire per delle idee  
l'idea è affascinante  
Per poco io morivo  
senza averla mai avuta  
Perchè chi ce l'aveva  
una folla di gente  
Gridando "viva la morte"  
proprio addosso mi è caduta  
Mi avevano convinto  
e la mia musa insolente  
Abiurando i suoi errori  
aderì alla loro fede  
Dicendomi peraltro  
in separata sede  
Moriamo per delle idee  
Vabbè ma di morte lenta  
Vabbè ma di morte lenta*

Nonostante il maggior numero di sillabe necessarie all'italiano per una traduzione letterale di vocaboli francesi, la canzone di De André segue quasi perfettamente il *pattern* ritmico del brano di partenza<sup>4</sup>, come si può osservare dalle griglie sottostanti, che riproducono i primi quattro versi di entrambi i brani.

(B1)	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
				x				x	
		x		x		x		x	
	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1		mou	rir		pour	des	i-	dées	
2	mo	ri	re		per	del-	le^i-	dee	
3			moi		j'ai	fallu	mou-	rir	
4			per	po-	co		io mo-	ri-	vo
5		car		tous	ceux	qui	l'a-	vaient	
6			per-	ché	chi	ce	l'a-	ve-	va
7			en	hur-	lant	à	la	mort	
8			gri-	dan-	do	vi-	va la	mor-	te

<sup>4</sup> Si registrano, invero, alcuni casi di *mismatch*: cfr. le griglie B<sup>1</sup> e B<sup>2</sup>.

(B2)	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
				x				x	
		x		x		x		x	
	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1		l'i-	dée		est	ex-	ce-	llen-	te
2			l'i-	de-	a	è^af-	fasci-	nan-	te
3			de	ne	l'a-	voir	pas	eu	
4		sen-	za^a-	ver-	la mai^a-	vu-	ta		
5		mul-		ti-	tu-	de^a	cca-	blan-	te
6		u-	na	fol-	la		di	gen-	te
7			me	sont	tom-	bés	de-	ssus	
8		pro-	prio^ad-	dos-		so	mi è ca-	du-	ta

Ancora una volta si osserva come l'aderenza alla lettera del testo sia molto meno vincolante dell'aderenza alla struttura metrica; nei pochi casi in cui non si riesca a conciliare lessico e ritmo («avec un soupçon de réserve toutefois» > «dicendomi peraltro in separata sede» – prima strofa, non inserito nella griglia), sarà sempre il primo a farne le spese.

Interessante è anche il caso del verso che funge da ritornello: la traduzione del «d'accord» originario con l'italiano «d'accordo» o avrebbe provocato *mismatch* (esempio 2\*, III della griglia B<sup>3</sup>), oppure uno spostamento di accenti rispetto al testo francese (esempio 2\*\*) che avrebbe inoltre condotto a uno sgradito allungamento della struttura melodica rispetto al brano origi-

nale. Per ovviare a tali inconvenienti De André sceglie di utilizzare di un vocabolo bisillabo ossitono («vabbè»), esattamente come nel brano originale: la difficoltà nel reperire parole di questo tipo nella lingua italiana fa propendere per una decisione cosciente e altamente voluta dal cantautore italiano.

(B3)	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
				x				x			
		x		x		x		x		x	
	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1		d'a-	ccord	mais	de	mort		len-	te		
2		vab-	bè	ma	di	mor-	te	len-	ta		
2*		d'ac-	cor-	do	ma	di		mor-	te	len-	ta
2**		d'ac-		cor-	do	ma	di	mor-	te	len-	ta

### 2.3. Siete per sempre coinvolti

Un caso di studio altrettanto interessante è la traduzione di De André di «Chacun de vous est concerné» (Dominique Grange). L'esempio è paradigmatico perché, oltre alla versione originale, inserita nel concept album «Storia di un impiegato», esiste una seconda versione (probabilmente più antica di quella riprodotta nell'album) che venne cantata in più occasioni dall'artista durante i suoi concerti, e che dunque era considerata non inferiore rispetto alla versione ufficiale.

**Chacun de vous est concerné  
(Grange)**

*Même si le mois de mai  
Ne vous a guère touché  
Même s'il n'y a pas eu  
De manif' dans votre rue  
Même si votre voiture  
n'a pas été incendiée  
Même si vous vous en foutez  
Chacun de vous est concerné*

*Même si vous avez feints  
De croire qu'il se passait rien  
Quand dans le pays entier  
Des usines s'arrêtaient  
Même si vous n'avez rien fait  
Pour aider ceux qui luttèrent  
Même si vous vous en foutez  
Chacun de vous est concerné*

*Même si vous avez fermé  
Votre porte à notre nez  
Une nuit où nous avions  
Les CRS aux talons  
Si vous nous avez laissés  
Matraqués sur le palier  
Même si vous vous en foutez  
Chacun de vous est concerné*

*Même si dans votre ville  
Tout est resté bien tranquille  
Sans pavés, sans barricades  
Sans blessés et sans grenades  
Même si vous avez gobé  
Ce que disait la télé  
Même si vous vous en foutez  
Chacun de vous est concerné*

*Même si vous croyez maintenant  
Que tout est bien comme avant  
Parce que vous avez voté  
L'ordre et la sécurité*

**La canzone del maggio  
(De André, versione I)**

*Anche se il nostro maggio  
Ha fatto a meno del vostro coraggio  
Se la paura di guardare  
Vi ha fatto chinare il mento  
Se il fuoco ha risparmiato  
Le vostre Millecento  
Anche se voi vi credete assolti  
Siete lo stesso coinvolti*

*E se vi siete detti  
Non sta succedendo niente  
Le fabbriche riapriranno  
Arresteranno qualche studente  
Convinti che fosse un gioco  
A cui avremmo giocato poco  
Provate pure a credevi assolti  
Siete lo stesso coinvolti*

*Anche se avete chiuso  
Le vostre porte sul nostro muso  
La notte che le pantere  
Ci mordevano il sedere  
Lasciamoci in buona fede  
Massacrare sui marciapiede  
Anche se ora ve ne fregate  
Voi quella notte voi c'eravate*

*E se nei vostri quartieri  
Tutto è rimasto come ieri  
Senza le barricate  
Senza feriti senza granate  
Se avete preso per buone  
Le verità della televisione  
Anche se allora vi siete assolti  
Siete lo stesso coinvolti*

*E se credente ora  
Che tutto sia come prima  
Perché avete votato ancora  
La sicurezza la disciplina*

**La canzone del maggio  
(De André, versione II)**

*Anche se il nostro maggio  
Ha fatto a meno del vostro coraggio  
Se la paura di guardare  
Vi ha fatto guardare in terra  
Se avete deciso in fretta  
Che non era la vostra guerra  
Voi non avete fermato il vento  
Gli avete fatto perdere tempo*

*E se vi siete detti  
Non sta succedendo niente  
Le fabbriche riapriranno  
Arresteranno qualche studente  
Convinti che fosse un gioco  
A cui avremmo giocato poco  
Voi siete stati lo strumento  
Per farci perdere un sacco di tempo*

*Se avete lasciato fare  
Ai professionisti dei manganelli  
Per liberarvi di noi canaglie  
Di noi teppisti di noi ribelli  
Lasciamoci in buona fede  
Sanguinare sui marciapiede  
Anche se ora ve ne fregate  
Voi quella notte voi c'eravate*

*E se nei vostri quartieri  
Tutto è rimasto come ieri  
Se sono rimasti a posto  
Perfino i sassi nei vostri viali  
Se avete preso per buone  
Le verità dei vostri giornali  
Non vi è rimasto nessun argomento  
Per farci ancora perdere tempo*

*Lo conosciamo bene  
Il vostro finto progresso  
Il vostro comandamento  
Ama il consumo come te stesso*

<i>Même si vous ne voulez pas</i>	<i>Convinti di allontanare</i>	<i>E se voi lo avete osservato</i>
<i>Que bientôt on remet ça</i>	<i>La paura di cambiare</i>	<i>Fino ad assolvere chi ci ha sparato</i>
<i>Même si vous vous en foutez</i>	<i>Verremo ancora alle vostre porte</i>	<i>Verremo ancora alle vostre porte</i>
<i>Chacun de vous est concerné</i>	<i>E grideremo ancora più forte</i>	<i>E grideremo ancora più forte</i>
	<i>Per quanto voi vi crediate assolti</i>	<i>Voi non potete fermare il vento</i>
	<i>Siete per sempre coinvolti</i>	<i>Gli fate solo perdere tempo</i>
	<i>Per quanto voi vi crediate assolti</i>	<i>Voi non potete fermare il vento</i>
	<i>Siete per sempre coinvolti</i>	<i>Gli fate solo perdere tempo</i>

Mentre la versione ufficiale (d'ora in avanti «versione I», vs «versione II») è assolutamente fedele alla lettera del testo francese, la versione II in certi punti se ne discosta in maniera significativa, come a voler far risaltare la propria autonomia rispetto al modello. Ciononostante, entrambe le versioni mantengono la medesima riverenza nei confronti dello schema ritmico-melodico dell'originale, ed entrambe ne rispettano la struttura metrica alla stessa maniera.

Il testo di Dominique Grange è composto interamente da *sénaires* e *heptasyllabes*, mentre i versi delle due versioni di De André possiedono un range di sillabe che varia dal settenario («e se credete ora», «lo conosciamo bene») fino al decasillabo/endecasillabo («anche se allora vi siete assolti», «non vi è rimasto nessun argomento»). Tuttavia, è rilevante il fatto che, come nei precedenti esempi, tanto nella prima quanto nella seconda versione non esista uno scarto significativo, da un punto di vista metrico, rispetto alla canzone originale: ennesimo indizio in favore dell'ipotesi che, nel tradurre il brano francese, De André abbia dato una netta priorità all'aspetto metrico-melodico e, solo in seguito, si sia occupato della scelta di vocaboli da inserire all'interno di tale griglia.

### 3. DA CANZONI (INGLESI) A CANZONI

Con il cambiamento del supporto linguistico del testo di partenza si sarebbero dovute rilevare —o almeno queste erano le aspettative— delle modifiche significative anche a livello di modalità di traduzione. Tuttavia, la traduzione di canzoni inglesi sembra avvenire esattamente con le stesse peculiarità già notate nello studio della traduzione di canzoni francesi: il rispetto della melodia originale è il vincolo più alto in gerarchia, e da esso procedono tutti gli altri, ivi compreso il rispetto per la lettera del testo.

DA CANZONI (E POESIE) A CANZONI. ADATTAMENTI METRICI...

(C)	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
			x				x				x		
	x		x		x		x		x		x		x
	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1	Su-	sanne					takes			you	down		
2	Nel	suo	pos-		to <sup>in</sup>		ri-		va <sup>al</sup>		fiu-	me	
3		to	her		pla-	ce	near			the	ri-	ver	
4	Su-		sanne				tí <sup>ha</sup>	vo-	lu-	to <sup>ac</sup>	can-		to
5	you	can	hear	the	boats				go			by	
6	e <sup>o-</sup>	ra <sup>as-</sup>	col-			tí <sup>an-</sup>	dar		le		bar		che
7		you	can		spend	the	night			be-	side		her
8	o-		ra		puoi		dor-		mir-	le <sup>a</sup>	fian-		co
9	and	you	know				she's		half		cra-		zy
10	sì	lo	sai					che	leí <sup>è</sup>		paz-		za
11	but	that's	why			you	want	to	be		the-	re	
12	ma	per	ques-		to		sei		con		le-	i	
13	and	she	feeds		you		tea		and		o-	ran-	ges
14	E	ti	of-		fre <sup>il</sup>		tè <sup>e</sup>		le <sup>a-</sup>		ran-		ce
15	that		come		all			the	way	from	Chi-		na
16	che <sup>ha</sup>		por-		ta-		to		dal-		la	Ci-	na

### 3.1. Suzanne

Nel 1972 De André pubblica un singolo in cui sono presenti due soli brani, entrambi frutto di traduzioni di canzoni del cantautore canadese Leonard Cohen. Uno di essi, Suzanne, è di seguito analizzato.

Così come per la traduzione delle canzoni francesi, anche per quelle inglesi De André si attiene a uno scrupoloso rispetto per la melodia — e dunque per la griglia metrica — del brano di partenza; la fedeltà lessicale al testo originale è di conseguenza rispettata solo lì dove questo primo criterio è pienamente soddisfatto.

### 3.2. Famosa volpe azzurra

La canzone di Cohen «Famous Blue Raincoat» (1971) fu tradotta da De André per Ornella Vanoni, la quale la inserì nel suo album «Ricetta di donna» del 1980. La traduzione di questa canzone dovette impegnare non poco il cantautore perché, rispetto alla scena originaria, viene invertito il sesso dei protagonisti: non è più la lettera di un uomo a un altro uomo, bensì quella di una donna a una donna (con tutti i trasferimenti di genere che ne derivano). Parimenti, l'ambientazione è spostata da New York a Milano.

Come già per i brani francesi, l'unica condizione a cui De André è interessato (molto più della conservazione del numero di sillabe dei versi inglesi) è il rispetto della griglia metrica originaria, ottenuto a volte anche tramite espedienti non canonici (ed esteticamente discutibili) come l'aferesi di QUESTE > 'STE (strofa 8; cfr. griglia D).

*Famous Blue Raincoat (Cohen)*

*It's four in the morning  
The end of December  
I'm writing you now just to see  
If you're better  
New York is cold but I  
Like where I'm living there's  
Music on Clinton Street all  
Through the evening*

*I hear that you're building  
Your little house  
Deep in the desert  
You're living for nothing now  
I hope you're keeping  
Some kind of record*

*Yes, and Jane*

*Came  
By with a lock of your hair  
She said that you gave it to her  
That night that you planned to go clear  
Did you ever go clear  
Ah the last time we saw you  
You looked so much older  
Your famous blue raincoat  
Was torn at the shoulder  
You'd been to the station  
To meet every train and  
You came home  
Without Lili Marleen*

*And you treated  
My woman  
To a flake  
Of your life  
And when she came back  
She was nobody's wife*

*Well I see*

*Famosa volpe azzurra (trad. De André)*

*Le quattro di sera  
Di fine dicembre  
Ti scrivo e non so  
Se ci servirà a niente  
Milano è un po' fredda  
Ma qui vivo bene  
Si fa musica all' "Angolo"  
Quasi tutte le sere*

*Mi dicono stai arredando  
La tua piccola casa  
In qualche deserto  
E che per il momento  
Stai vivendo di poco  
O soltanto di quello*

*Sì  
E Lucio sai  
Parla ogni tanto di te  
Di quella notte in cui tu  
Gli hai detto che eri sincera  
Sei mai stata sincera  
L'ultima volta  
Ti ho vista invecchiata  
Con la tua volpe azzurra  
Famosa e sciupata  
Lì alla stazione  
A contare mille treni  
E tornartene a casa  
Come Lili Marlene*

*Hai trattato il mio uomo  
Come un fiocco di neve  
Che si scioglie da sé  
E un attimo dopo  
Non era più l'uomo  
Né per te né per me*

*E ti vedo lì*

*You  
There with the rose in your teeth  
One more thin gypsy thief  
Well I see Jane's awake  
She sends her regards*

*And what can I tell you  
My brother my killer  
What can I possibly say  
I guess that I miss you  
I guess I forgive you  
I'm glad you stood in my way*

*If you ever come by here  
For Jane or for me  
Your enemy is sleeping  
And his woman is free*

*Yes  
And thanks  
For the trouble you took  
From her eyes  
I thought it was there  
For good  
So I never tried  
And Jane  
Came  
By with a lock of your hair  
She said that you gave it to her  
That night that you planned to go clear*

*Sincerely  
L. Cohen*

*Con  
Una rosa tra i denti  
Un trucco nuovo per nuovi clienti  
Ora Lucio si é svegliato  
Anche lui ti saluta*

*Che cosa altro dirti  
Sorella assassina  
Che cosa altro scriverti  
Adesso non so  
Se non che mi manchi  
Se non che ci manchi  
E certo alla fine  
Ti perdonerò*

*E se tornerai da 'ste parti  
Per lui o per noi  
Troverai una rivale che dorme  
E il suo uomo se vuoi*

*E grazie  
Per la noia che gli hai tolto  
Dagli occhi  
Io mi c'ero abituata e così  
Non mi ero neppure provata  
E Lucio  
Sai  
Parla ogni tanto di te  
Di quella volta che tu  
Gli hai fatto la notte più bella*

*Ti saluto  
Tua Ornella*

Come già per i brani francesi, l'unica condizione a cui De André è interessato (molto più della conservazione del numero di sillabe dei versi inglesi) è il rispetto della griglia metrica originaria, ottenuto a volte anche tramite espedienti non canonici (ed esteticamente discutibili) come l'aferesi di QUESTE > 'STE (strofa 8; cfr. griglia D).

(D)	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
				x				x				x	
		x		x		x		x		x		x	
	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1		if	you	e-	ver	come				by		here	
2	e	se		tor-	ne-	rai				da	ste	par-	ti

Il brano di Cohen è melodicamente tripartito. Un identico motivo musicale unisce le strofe 1, 4 e 7; un altro le strofe 2, 5 e 8; un ultimo motivo accomuna le strofe 3, 6 e 9. La stessa successione, ancora una volta, si ritrova nella traduzione di De André, che mantiene la struttura melodica dell'originale nonostante la sua complessità.

La melodia attrae lo schema metrico. Di conseguenza, sia in Cohen che in De André le strofe melodicamente affini sono composte da un numero di sillabe simile fra loro, sia in verticale — da strofa a strofa — che in orizzontale, da testo inglese a italiano (ad esempio: le strofe 1, 4 e 7 del brano di Cohen sono composte da versi della stessa lunghezza, i quali a loro volta sono della stessa lunghezza dei versi delle strofe 1, 4 e 7 del brano di De André).

A tale regola generale fa eccezione la strofa 5. I primi quattro versi di Cohen sono estremamente più corti rispetto ai corrispettivi delle strofe 2 e 8 (ma la melodia di questa stanza rimane immutata rispetto a quella delle sue strofe «sorelle»): per la precisione, la lunghezza dei versi è, solo in questo caso, 3' 2' 2' 3' 5 6'. De André, di contro, tradisce l'aderenza alla metrica della strofa inglese in ossequio alla fedeltà allo schema metrico complessivo; difatti egli conserva anche in questo caso la «corretta» lunghezza metrico-si-

llabica («corretta», ossia identica a quella delle strofe 2 e 8), producendo una strofa composta da versi con schema: 6' 6' 6 5' 5' 6.

Una volta di più si può dunque osservare il medesimo fenomeno: nella traduzione di canzoni, l'aderenza allo schema metrico-melodico preso come modello è, in De André, più forte di qualsiasi altro vincolo, compresa l'aderenza alla lettera del testo o perfino alle deroghe metriche contenute in uno specifico punto (come nell'esempio della strofa 5) dello stesso testo di partenza.

Di contro, nell'adattamento in musica di brani poetici l'assenza di una melodia originaria comporterà notevoli stravolgimenti nel modo di tradurre adottato dal cantautore italiano.

#### 4. DA POESIA A MUSICA

Un intero album dell'artista genovese («Non al denaro non all'amore né al cielo», 1971) fu consacrato alla trasposizione musicale di una selezione di componimenti tratti dall'antologia di Spoon River di Edgar Lee Masters.

La libertà metrica dei versi di Masters — resa possibile dal suo essere svincolata da qualsiasi tipo di schema melodico — non poteva essere duplicata in brani destinati invece ad essere musicati, e che di conseguenza dovevano necessariamente fondarsi su un *pattern* metrico relativamente regolare.

Non avendo dunque in questo contesto (contrariamente ai casi precedentemente analizzati) un modello metrico-melodico da dover seguire, De André si trovò nella situazione di doverne creare uno *ex-novo* per ogni singola canzone, sentendosi così al contempo ancora meno vincolato alla lettera della propria fonte che non in precedenza (dove, pur con i limiti osservati, sempre cercò di rispettare almeno la struttura argomentativa e il senso generale di ogni singola strofa tradotta). È infatti solo in questo album che il testo di base venne per la prima volta utilizzato più come un modello da cui prendere spunto per creare brani autonomi che non — come invece era avvenuto nelle traduzioni di canzoni — come un testo da tradurre con il maggior grado possibile di fedeltà.

#### 4.1. La collina

Così come la poesia «The Hill» apre l'antologia di Spoon River, allo stesso modo «La collina» è la canzone introduttiva dell'album «Non al denaro non all'amore né al cielo».

In questa prima trasposizione in musica si nota subito un carattere che sarà ancora più accentuato nei brani successivi, ossia la (quasi) totale autonomia del testo italiano rispetto al suo modello originale<sup>5</sup>.

##### *The Hill (Masters)*

*Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley,  
The weak of will, the strong of arm, the clown, the boozier, the fighter?  
All, all, are sleeping on the hill.*

*One passed in a fever,  
One was burned in a mine,  
One was killed in a brawl,  
One died in a jail,  
One fell from a bridge toiling for children and wife –  
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.*

*Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith,  
The tender heart, the simple soul, the loud, the proud, the happy one?  
All, all, are sleeping on the hill.*

*One died in shameful child-birth,  
One of a thwarted love,  
One at the hands of a brute in a brothel,  
One of a broken pride, in the search for heart's desire,  
One after life in far-away London and Paris  
Was brought to her little space by Ella and Kate and Mag –  
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.*

*Where are Uncle Isaac and Aunt Emily,  
And old Towny Kincaid and Sevigne Houghton,  
And Major Walker who had talked  
With venerable men of the revolution? –*

##### *La collina (De André)*

*Dove se n'è andato Elmer  
Che di febbre si lasciò morire  
Dov'è Herman bruciato in miniera  
Dove sono Bert e Tom  
Il primo ucciso in una rissa  
E l'altro che uscì già morto di galera  
E cosa ne sarà di Charley  
Che cadde mentre lavorava  
Dal ponte volò volò sulla strada*

*Dormono dormono sulla collina  
Dormono dormono sulla collina*

*Dove sono Ella e Kate  
Morte entrambe per errore  
Una di aborto l'altra d'amore  
E Maggie uccisa in un bordello  
Dalle carezze di un animale  
E Edith consumata da uno strano  
male  
E Lizzie che inseguì la vita  
Lontano e dall'Inghilterra  
Fu riportata in questo palmo di terra*

*Dormono dormono sulla collina  
Dormono dormono sulla collina*

---

<sup>5</sup> I testi inglesi sono tratti da Masters 2001<sup>10\*</sup>.

*All, all, are sleeping on the hill.*

*They brought them dead sons from the war,  
And daughters whom life had crushed,  
And their children fatherless, crying –  
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.*

*Where is Old Fiddler Jones  
Who played with life all his ninety years,  
Braving the sleet with bared breast,  
Drinking, rioting, thinking neither of wife nor kin,  
Nor gold, nor love, nor heaven?  
Lo! he babbles of the fish-frys of long ago,  
Of the horse-races of long ago at Clary's Grove,  
Of what Abe Lincoln said  
One time at Springfield.*

*Dove sono i generali  
Che si fregiarono nelle battaglie  
Con cimiteri di croci sul petto  
Dove i figli della guerra  
Partiti per un ideale  
Per una truffa per un amore finito male  
Hanno rimandato a casa  
Le loro spoglie nelle bandiere  
Legate strette perché sembrassero intere  
  
Dormono dormono sulla collina  
Dormono dormono sulla collina  
  
Dov'è Jones il suonatore  
Che fu sorpreso dai suoi novant'anni  
E con la vita avrebbe ancora giocato  
Lui che offrì la faccia al vento  
La gola al vino e mai un pensiero  
Non al denaro non all'amore né al cielo  
Lui si sembra di sentirlo  
Cianciare ancora delle porcate  
Mangiate in strada nelle ore sbagliate  
Sembra di sentirlo ancora  
Dire al mercante di liquore  
"Tu che lo vendi cosa ti compri di migliore?"*

I versi di De André, pur oscillando fra lunghezze di valori apparentemente molto diversi fra loro (fra le sette e le quindici sillabe), mantengono comunque una loro unità ritmica, con accenti interni abbastanza regolari.

Rispetto alla poesia originale, inoltre, la canzone fa un uso più abbondante —ma pur sempre non organico— di rime e assonanze, perlopiù in rima biaciata (miniera : galera; errore : amore; animale : male; generali : ideale : male; pensiero : cielo; porcate : sbagliate). Si registra una costante: quella di chiudere ogni strofa con un distico di versi in rima (lavorava : strada; Inghilterra : terra; bandiere : intere; liquore : migliore).

Il testo di partenza è spesso stravolto: sistematica, ad esempio, è la compressione di due blocchi poetici in uno durante le enumerazioni dei personaggi (mentre, nella poesia, la prima strofa di ogni blocco semantico è dedicata alla lista dei nomi dei protagonisti —«Where are Elmer, Herman,

Bert, Tom and Charley»— e la successiva alla loro rapida descrizione — «One passed in a fewer...»—, nella canzone i due passaggi vengono condensati in uno: «Dove se n'è andato Elmer | che di febbre si lasciò morire»). Parimenti, sono facilmente rinvenibili nel brano di De André degli elementi innovativi rispetto al testo americano. Si vedano ad esempio i versi che chiudono la poesia («Of what Abe Lincoln said | One time at Springfield»), e che si riferiscono a una frase scritta da Abraham Lincoln a suo fratello il 4 novembre 1851 (estratto da Nicolay, 2004: 48):

*When I came into Charleston, day before yesterday, I learned that you were anxious to sell the land where you live and move to Missouri. I have been thinking of this ever since, and cannot but think such a notion is utterly foolish. What can you do in Missouri better than here?*

Nella poesia di Masters, dunque, la frase che Jones farfuglierebbe si riferisce al fatto che non ha senso trasferirsi in un luogo peggiore di quello in cui già si vive (ma è solo con un notevole sforzo ermeneutico che il lettore può intendere il significato di tali versi). Nel brano di De André la stessa affermazione viene doppiamente stravolta: da un lato, ciò che era implicito («Of what Abe Lincoln said»: *but what did he say?*, si chiede il lettore) diviene esplicito; dall'altro, l'oggetto della riflessione è radicalmente modificato —dal trasloco in un altro stato a un discorso sul vino (che rimanda alla leggerezza con cui Jones affronta la vita)— divenendo tuttavia perfettamente appropriato al personaggio qui descritto: «sembra di sentirlo ancora | dire al mercante di liquore | tu che lo vendi cosa ti compri di migliore?».

## 4.2. Il suonatore Jones

Il personaggio del suonatore Jones compare —evento unico— in due canzoni diverse: e, dopo che la sua comparsa aveva segnato la fine del primo brano, la sua nuova apparizione segna la fine dell'intero album.

Il fenomeno notato sopra si accentua in questo testo: De André, quando si trova a tradurre poesie (e non canzoni), utilizza la sua fonte con estrema libertà. Rispetto a «La collina», il caso presente è ancora più eclatante per due motivi: da un lato, la regolare struttura metrica della poesia avrebbe permesso, in linea teorica, una sua precisa trasposizione in versi italiani; dall'altro, proprio rispetto a «La collina» la fedeltà —anche semantica— al testo originale è, di contro, ancora meno marcata, anzi, si può dire che De André

prese alcune frasi della poesia americana come impalcatura generale della sua canzone, per poi costruire a partire da esse un brano del tutto autonomo.

*Fiddler Jones (Masters)*

*The earth keeps some vibration going  
There in your heart, and that is you.  
And if the people find you can fiddle,  
Why, fiddle you must, for all your life.  
What do you see, a harvest of clover?  
Or a meadow to walk through to the river?  
The wind's in the corn; you rub your hands  
For beeves hereafter ready for market;  
Or else you hear the rustle of skirts  
Like the girls when dancing at Little Grove.  
To Cooney Potter a pillar of dust  
Or whirling leaves meant ruinous drouth;  
They looked to me like Red-Head Sammy  
Stepping it off, to Toor-a-Loor.  
How could I till my forty acres  
Not to speak of getting more,  
With a medley of horns, bassoons and piccolos  
Stirred in my brain by crows and robins  
And the creak of a wind-mill – only these?  
And I never started to plow in my life  
That some one did not stop in the road  
And take me away to a dance or picnic.  
I ended up with forty acres;  
I ended up with a broken fiddle –  
And a broken laugh, and a thousand memories,  
And not a single regret.*

*Il suonatore Jones (De André)*

*In un vortice di polvere  
Gli altri vedevan siccità  
A me ricordava  
La gonna di Jenny  
In un ballo di tanti anni fa  
Sentivo la mia terra  
Vibrare di suoni era il mio cuore  
E allora perché coltivarla ancora  
Come pensarla migliore*

*Libertà l'ho vista  
Dormire nei campi coltivati  
A cielo e denaro  
A cielo ed amore  
Protetta da un filo spinato  
Libertà l'ho vista  
Svegliarsi ogni volta che ho suonato  
Per un fruscio di ragazze a un ballo  
Per un compagno ubriaco*

*E poi se la gente sa  
E la gente lo sa che sai suonare  
Suonare ti tocca  
Per tutta la vita  
E ti piace lasciarti ascoltare  
Finii con i campi alle ortiche  
Finii con un flauto spezzato  
E un ridere rauco e ricordi tanti  
E nemmeno un rimpianto*

Lo schema metrico del testo di De André è, rispetto agli schemi della canzone d'autore italiana, relativamente articolato (e relativamente stabile da strofa a strofa), e sicuramente molto più complesso di quello della poesia da cui la canzone trae spunto. Di seguito una tabella con il numero di sillabe (contate fino all'ultimo accento tonico) delle tre strofe:

I	II	III
7	7	7
8	8	10
5	5	5
5	5	5
9	9	9
6	6	8
10	10	8
10	10	10
7	7	6

Come anticipato, la fedeltà alla poesia è rispettata solo a tratti. Si riconoscono, nella canzone, alcuni versi del testo americano: «And if the people find you can fiddle, | Why, fiddle you must, for all your life» (= «E poi se la gente sa | e la gente lo sa che sai suonare | suonare ti tocca | per tutta la vita»); «Or else you hear the rustle of skirts. | Like the girls when dancing at Little Grove» (= «per un fruscio di ragazze a un ballo»); «I ended up with forty acres; | I ended up with a broken fiddle – | And a broken laugh, and a thousand memories, | And not a single regret» (= «finii con i campi alle ortiche | finii con un flauto spezzato | e un ridere rauco e ricordi tanti le nemmeno un rimpianto»); si noti, fra l'altro, che il *riddle* del testo originale diventa, forse per esigenze metriche, un flauto).

A parte questi pochi spunti — necessari per giustificare lo statuto stesso di «traduzione» —, De André reinterpretò in maniera autonoma testo e melodia. Si possono avanzare due ipotesi: o il cantautore decise di modificare prima il testo, e solo in seguito la struttura metrica, o viceversa. Sulla base di quanto finora osservato, sembra plausibile concludere che fu proprio la necessità di costruire una nuova griglia metrico-melodica che fece sentire l'artista geno-

vese al tempo stesso meno vincolato anche al rispetto della lettera del testo originale.

### 4.3. Un malato di cuore

Anche questo terzo (e ultimo) esempio mostra come l'approccio di De André alla traduzione dell'antologia di Spoon River sia stato totalmente differente rispetto a quello mostrato nella traduzione delle canzoni di Cohen e Brassens.

La strofa di Masters traccia, in pochissimi versi, il ritratto di un giovane morto a causa di problemi cardiaci. Il componimento di De André amplia in maniera significativa il testo americano aggiungendo interi brani a partire da spunti derivanti dalla poesia, i cui versi iniziali permangono tuttavia facilmente rintracciabili («In manhood I could only sip the cup, I Not drink» = «e mai poter bere alla coppa d'un fiato I ma a piccoli sorsi interrotti»; «Kissing her with my soul upon my lips I It suddenly took flight» = «e l'anima d'improvviso prese il volo»).

Entrambi i primi due distici di «Francis Turner» danno vita a due strofe che, pur essendo più articolate, sviluppano i medesimi temi dell'originale:

#### *Francis Turner (Masters)*

*I could not run or play  
in boyhood.  
In manhood I could only sip the cup,  
Not drink –  
For scarlet-fever left my heart disea-  
sed.  
Yet I lie here  
Soothed by a secret none but Mary  
knows:  
There is a garden of acacia,  
Catalpa trees, and arbors sweet with  
vines –  
There on that afternoon in June  
By Mary's side –  
Kissing her with my soul upon my lips*

#### *Un malato di cuore (De André)*

*Cominciai a sognare anch'io insieme  
a loro  
Poi l'anima d'improvviso prese il volo*

*Da ragazzo spiare i ragazzi giocare  
Al ritmo balordo del tuo cuore malato  
E ti viene la voglia di uscire e provare  
Che cosa ti manca per correre al prato  
E ti tieni la voglia e rimani a pensare  
Come diavolo fanno a riprendere fiato*

*Da uomo avvertire il tempo sprecato  
A farti narrare la vita dagli occhi  
E mai poter bere alla coppa d'un fiato  
ma*

*It suddenly took flight.*

*A piccoli sorsi interrotti  
E mai poter bere alla coppa d'un fiato  
ma  
A piccoli sorsi interrotti*

*Eppure un sorriso io l'ho regalato  
E ancora ritorna in ogni sua estate  
Quando io la guidai o fui forse guida-  
to  
A contarle i capelli con le mani sudate*

*Non credo che chiesi promesse al suo  
sguardo  
Non mi sembra che scelsi il silenzio o  
la voce  
Quando il cuore stordì e ora no non  
ricordo  
Se fu troppo sgomento o troppo felice  
E il cuore impazzì e ora no non ricor-  
do  
Da quale orizzonte sfumasse la luce*

*E fra lo spettacolo dolce dell'erba  
Fra lunghe carezze finite sul volto  
Quelle sue cosce color madreperla  
Rimasero forse un fiore non colto  
Ma che la baciai questo sì lo ricordo  
Col cuore ormai sulle labbra  
Ma che la baciai per Dio sì lo ricordo  
E il mio cuore le restò sulle labbra*

*E l'anima d'improvviso prese il volo  
Ma non mi sento di sognare con loro  
No non mi riesce di sognare con loro*

l'impossibilità del protagonista di correre insieme ai suoi coetanei e la metafora del non «poter bere alla coppa d'un fiato».

Anche la seconda parte della poesia, incentrata sull'amore per una ragazza che Francis riuscì solo a baciare, è — nella canzone italiana — notevolmente ampliata, e occupa l'ampiezza complessiva di tre strofe.

Ancora una volta è interessante notare l'innovazione, a livello metrico, che il cantautore attuò sul testo di partenza. Tranne poche eccezioni, i versi di De André sono tutti della medesima lunghezza, fra le undici e le dodici sillabe (con una cesura al mezzo debole ma abbastanza regolare). Le strofe, pur non essendo separate l'una dall'altra da forti pause melodiche, possono comunque essere ricondotte allo schema sopra adottato.

Il divario con il testo di partenza è palese. La volontà mimetica evidenziata nelle precedenti traduzioni delle canzoni (e già notevolmente affievolita nella trasposizione delle precedenti poesie) è qui del tutto assente, e il cantautore costruisce una struttura metrica totalmente svincolata da quella del brano originale; su questa griglia, infine, inserisce la sua personalissima «traduzione», che diviene sempre meno una traduzione e sempre più una libera reinterpretazione del brano poetico di partenza a partire dall'appropriazione e dalla rielaborazione di pochi versi sparsi.

## 5. CONCLUSIONI

Con questo articolo si è voluto indagare una piccola porzione di un problema molto più vasto: quali sono gli accorgimenti metrici adottati nella traduzione di una canzone da un sistema linguistico a un altro? Cosa cambia, a livello di modalità di traduzione, quando cambia il sistema linguistico? E, infine, quali sono le differenze nel tradurre una canzone e nel tradurre una poesia?

La metrica è coinvolta inevitabilmente in entrambe le tipologie letterarie, poesia e verso cantato. Il secondo, essendo musicato, per statuto non può prescindere dal possedere un qualche tipo di regolarità metrico-melodica. Inizialmente ci si è chiesto se le modalità di resa metrica fossero differenti a seconda della lingua di partenza, e per verificare tale affermazione si sono analizzate le traduzioni del cantautore italiano Fabrizio De André di alcune canzoni francesi e di altre inglesi. Il passo successivo è stato studiare quale gradiente di differenza ci fosse fra la traduzione di una canzone e la traduzione di una poesia, e nel farlo si è preso in considerazione il concept album «Non al denaro non all'amore né al cielo», liberamente ispirato all'antologia di Spoon River di Edgar Lee Masters.

I risultati ottenuti sono fra loro omogenei. Almeno per ciò che riguarda la produzione artistica di De André<sup>6</sup>, il supporto linguistico del brano origina-

---

<sup>6</sup> Ripetiamo ancora una volta che l'analisi del corpus lirico di un singolo cantautore era necessaria per mantenere l'omogeneità del campione.

le sembra essere, per gli aspetti metrici, del tutto ininfluyente. Difatti, non si è verificata nessuna divergenza compositiva fra le modalità di traduzione delle canzoni di Brassens e di quelle di Cohen: la griglia metrica e la melodia del testo di partenza sono sempre state scrupolosamente rispettate. Di contro, quando la traduzione riguarda un brano poetico, che dunque non possiede una propria melodia, anche l'aderenza allo schema metrico del testo originale viene meno. Sembra dunque che il vero fattore che indirizzò, in tal senso, le scelte del cantautore non fu tanto la volontà di mantenersi fedele alla struttura metrica del brano che si accingeva a tradurre, quanto piuttosto il rispetto assoluto – qualora presenti – dei suoi aspetti musicali (da cui, ma come semplice effetto collaterale, derivò anche una maggiore aderenza alla metrica delle canzoni che non alla metrica delle poesie).

Quando una canzone traduce un'altra canzone, il traduttore non può permettersi di deviare dalla melodia di partenza; quando invece traduce una poesia, il legame con la metrica — paradossalmente — si assottiglia sempre più, fino in certi casi a scomparire.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- DELL, F. (1989). «Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent et l'e muet dans la chanson française». In *Le souci des apparences*, M. Dominicy (ed.), 121-136. Brussels: Editions de l'Université Libre de Bruxelles.
- HALLE, J. & LERDAHL, F. (1993). «A Generative Textsetting Model». *Current Musicology* 55, 3-23.
- HAYES, B. & KAUN, A. (1996). «The Role of Phonological Phrasing in Chanted and Sung Verse». *The Linguistic Review* 13, 243-303.
- HAYES, B. & MCEACHERN, M. (1998). «Quatrain form in English folk verse». *Language* 74, 473-507.
- LERDAHL, F. & JACKENDOFF, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- LIBERMAN, M. (1975). *The Intonational System of English*. Unpublished Ph.D. dissertation. Cambridge, MA: MIT Press.
- MASTERS, E. L. (2001). *Antologia di Spoon River*. F. Pivano (ed.), Decima edizione italiana. Torino: Einaudi.

NICOLAY, J. G. & HAY, J. (2004). *Abraham Lincoln: A History*, 10 vol. 1. Ristampato Whitefish (Montana): Kessinger Publishing.

VALENTI, G. (2011). «Il ruolo del ‘magico numero sette’ nella canzone d’autore italiana». *Cognitive Philology* 4 (<http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/9351/9233>).

Recibido el 2 de abril de 2012.

Aceptado el 17 de septiembre de 2012.