

# Emozioni, pensieri e parole

La traduzione dei testi di canzoni

Lucio Battisti come case-study

Linda de Vrij

3354369

Università di Utrecht

Tesi di laurea

MA Vertalen (Italiaans)

Dott. G. Cascio

## Indice

Indice	p. 1
Introduzione	p. 4
Tradurre testi di canzoni	p. 8
La prima metà del ventesimo secolo	p. 11
Teorie contemporanee	p. 15
Sintesi e pratica	p. 25
Lucio Battisti, accenni biografici	p. 27
La vita di Battisti	p. 27
La vita musicale di Battisti	p. 28
La posizione di Battisti nella musica pop italiana	p. 38
Il rapporto fra Battisti e Mogol	p. 41
I testi di Battisti e Mogol: delle osservazioni preliminari	p. 46
Tesi e metodologia	p. 49
1. Informazioni pratiche	p. 50
2. Analisi del contenuto	p. 51
3. Analisi stilistica	p. 51
4. Analisi musicale	p. 51
5. Un esempio di traduzione	p. 51
6. Le problematiche traduttologiche	p. 51
Prassi traduttiva: Battisti come case-study	p. 52
Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto	p. 52
Non è Francesca	p. 56
Balla Linda	p. 60
Mi ritorni in mente	p. 65
Emozioni	p. 68
Dieci ragazze	p. 73
Pensieri e parole	p. 78
Anche per te	p. 84

La canzone del sole	p. 87
I giardini di marzo	p. 91
...E penso a te	p. 95
Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi	p. 98
La collina dei ciliegi	p. 102
Io gli ho detto no	p. 106
Ancora tu	p. 109
Il veliero	p. 114
Amarsi un po'	p. 118
Una donna per amico	p. 122
Arrivederci a questa sera	p. 126
Con il nastro rosa	p. 130
Conclusioni	p. 135
Bibliografia	p. 139
Ringraziamenti	p. 145
Nederlandse samenvatting	p. 146
Introductie	p. 146
De theorie: het vertalen van liedteksten	p. 146
De theorie: Lucio Battisti	p. 147
De praktijk: Plan van aanpak	p. 148
De praktijk: Mijn vertalingen	p. 148
Conclusie	p. 148
Appendice I: Il processo di selezione	p. 150
Appendice II: I testi di fonte e le analisi stilistiche	p. 154
Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto	p. 154
Non è Francesca	p. 155
Balla Linda	p. 156
Mi ritorni in mente	p. 157
Emozioni	p. 158

Dieci ragazze	p. 160
Pensieri e parole	p. 162
Anche per te	p. 165
La canzone del sole	p. 166
I giardini di marzo	p. 167
...E penso a te	p. 169
Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi	p. 169
La collina dei ciliegi	p. 171
Io gli ho detto no	p. 172
Ancora tu	p. 173
Il veliero	p. 175
Amarsi un po'	p. 176
Una donna per amico	p. 177
Arrivederci a questa sera	p. 179
Con il nastro rosa	p. 180

## **Introduzione**

Per tutta la mia vita la musica, accanto alla letteratura, è stata una delle mie passioni più grandi e mi piacerebbe combinare in questa tesi di Master il mio interesse per la musica con quello per le lingue – e in modo particolare per l'italiano – e per la parola. Quando ascolto una canzone, la prima cosa che attrae la mia attenzione non è la partitura, ma il testo. Se una canzone ha un testo che m'interessa, probabilmente la canzone mi piacerà, anche se la musica forse non è proprio di mio gusto. I testi musicali quindi sono molto importanti, e nel quadro di un master di traduzione è una decisione logica andare a tradurre questi testi e provare a fare una ricerca pratica sull'argomento. Poco tempo fa ho scoperto la musica di un cantante in particolare che apprezzo molto, cioè la musica di Lucio Battisti, un cantautore italiano, che ha dominato le classifiche per molti anni. I suoi testi mi hanno colpito per la personalità che emettono e quindi ho deciso di concentrarmi su questi.

L'argomento generale di questa mia tesi è quindi la traduzione di testi di canzoni pop. Per la mia tesi di Bachelor ho già fatto una ricerca su queste traduzioni, una ricerca che può essere caratterizzata soprattutto come un'analisi teoretica del fenomeno di tradurre canzoni. Nei corsi del Master però l'accento è caduto più sulla pratica e ho deciso di fare un discorso molto più pratico in questa tesi, cioè di tradurre qualche testo musicale, in base a qualche informazione teorica. Questa sarebbe quindi una tesi sulla pratica della traduzione. Perciò la mia tesi consisterà dei seguenti elementi: in primo luogo, darò una panoramica degli studi scientifici sull'argomento, per indicare quali sono le prospettive teoretiche che circondano la pratica scelta da me. Poiché non c'è spazio sufficiente in questa tesi, selezionerò quegli articoli che possiamo considerare i culmini di un periodo, o gli articoli chiave per il campo scientifico che riguarda le traduzioni di testi di canzoni. Poi darò la mia opinione sulle teorie e deciderò se adattare una delle strategie in particolare, o se ci sono alcune nozioni più che una teoria completa che mi sembrano molto utili per il mio lavoro. In secondo luogo introdurrò il cantautore in questione, Lucio Battisti, perché conoscere meglio il compositore significa conoscere meglio i suoi testi. Racconterò qualche cosa sulla sua vita, sulla sua musica e la sua posizione nello spettro della musica pop italiana, e sulla collaborazione fra lui e Giulio Rapetti, in arte Mogol, nello scrivere musica e testi. Questo concluderà la parte teorica.

La sezione pratica consisterà di alcuni elementi essenziali. In primo luogo stabilirò lo scopo delle mie traduzioni, cioè l'intento dell'atto di tradurre, basato su una situazione fittizia. A questo scopo poi aggiungerò una strategia traduttologica generale, cioè il piano di lavoro per affrontare i testi scelti. In secondo luogo presenterò la mia traduzione di ogni canzone,

accanto a una breve analisi delle caratteristiche delle canzoni e le difficoltà traduttologiche, come spiegato nel mio piano di lavoro. Poi farò un riassunto di tutti i problemi e una sorta di conclusione, in cui proverò a indicare se le difficoltà sono legate proprio alla traduzione di canzoni o sono semplicemente difficoltà che un traduttore di qualunque testo incontra. Concluderò con delle conclusioni più generali, indicando – se è possibile – i legami fra la parte teoretica e quella pratica, e naturalmente tutti gli altri elementi che si trovano in una tesi come questa – la bibliografia, l'appendice, ecc.

Ora che ho mostrato ciò che vorrei illustrare, ci sono alcune domande a cui devo rispondere: in primo luogo ci si può chiedere fino a che punto presenterò qui una ricerca di valore per il campo della traduttologia. La risposta non è proprio facile da dare, lo ammetto, però penso che ci sia ancora qualche lacuna nel materiale scientifico sulle traduzioni di questo genere. Nello scrivere la mia tesi di Bachelor ho notato che anche se c'è una quantità di articoli abbastanza ampia sull'argomento<sup>1</sup>, non ci sono molte teorie originali, cioè molti degli scrittori di questi articoli hanno proprio riprodotto le visioni già espresse da un'altra persona. Per di più se si confronta la quantità di studi su quest'argomento con per esempio la quantità sulla traduzione di elementi culturali o sulle traduzioni della letteratura per bambini, si nota che il campo della traduzione musicale è ancora in fasce. Inoltre si vede che le informazioni esistenti hanno caratteristiche uguali. Si tratta di articoli opinativi su una traduzione in particolare – per esempio ci sono delle recensioni della prima metà del ventesimo secolo in cui vengono valutate le traduzioni di canzoni tedesche, come nell'articolo di uno scrittore indicato con la lettera C. che ha dato la sua opinione sulle traduzioni di alcuni canzoni di Schubert da A.H. Fox-Strangways e Steuart Wilson<sup>2</sup> – o di articoli in cui uno studioso ha formulato una teoria da nulla su come tradurre il testo di una canzone, a volte accompagnata da esempi pratici tramite paragoni fra traduzioni già esistenti e i loro testi di partenza. Naturalmente, nell'ultimo caso possono essere presenti delle osservazioni molto utili, se non si tratta soprattutto di modelli normativi, spesso con dei giudizi molto forti – vorrei menzionare qui l'articolo di Sigmund Spaeth in cui sostiene che la traduzione di un'opera lirica sia auspicabile solo per ragioni di educazione dello spettatore e perciò dà dei paragoni fra il testo originale e la traduzione abbastanza rigidi in cui la traduzione equivale sempre al

---

<sup>1</sup> Per una lista del materiale raccolto per questa tesi le rinvio alla bibliografia alla fine di questa tesi.

<sup>2</sup> C., "Schubert's songs translated." By A. H. Fox-Strangways and Steuart Wilson.' *The musical times* 66/984 (1925): 131-134.

tradimento del testo originale<sup>3</sup>. Per concludere, la mia tesi può essere un valido contributo al materiale che c'è già non solo perché proverò a dare una panoramica non normativa delle teorie esistenti, da cui vorrei trarre una teoria complessiva, ma anche perché darò le mie esperienze pratiche con la traduzione musicale invece di dare un giudizio su qualche traduzione già fatta. Quindi vorrei dare un esempio che altri studenti e studiosi potrebbero prendere come linea di guida nel tradurre dei testi musicali.

Un'altra domanda a cui devo rispondere è: perché Lucio Battisti? Si è già notato che mi piace molto il cantante e l'artista Lucio Battisti, però questa naturalmente non è l'unica ragione per cui ho scelto lui come soggetto per la mia tesi. In primo luogo, l'artista ha avuto una carriera abbastanza lunga e produttiva. Il suo primo disco come artista individuale è uscito nel 1969<sup>4</sup> e Battisti ha continuato a registrare almeno fino al 1994<sup>5</sup>, quando è uscito l'ultimo album nuovo prima della sua morte. Prima del 1969 erano già usciti alcuni singoli, di cui scriverò più avanti. In totale Lucio Battisti ha registrato 18 dischi – non contando gli album stranieri, le eventuali riedizioni e le raccolte – in un lasso di tempo di quasi trenta anni (dal 1969 al 1998)<sup>6</sup>. Sarebbero usciti ancora più dischi, probabilmente, se lui non fosse morto così giovane – aveva 55 anni quando la sua luce si è spenta il 9 settembre 1998<sup>7</sup>. Inoltre, di questi dischi, ma anche dei singoli e delle riedizioni, è stato venduto un grande numero di copie, cioè al momento in cui lui è scomparso aveva venduto già 'circa 25 milioni di pezzi'<sup>8</sup>. Si può dire quindi che Lucio Battisti era un artista affermato, il che viene anche confermato guardando le classifiche dell'Hit Parade Italia – un sito dove si sono raccolte molte notizie legate alle classifiche musicali in Italia. Innanzitutto, nella parte in cui sono presentati tutti i brani di Lucio Battisti si può vedere che dal 1969 al 1994, otto dei suoi singoli hanno raggiunto la prima posizione nelle charts, mentre otto altri singoli hanno occupato una posizione nella top ten<sup>9</sup>. Per di più si vede che nell'anno 1971, due dei suoi album hanno raggiunto la quarta e la

---

<sup>3</sup> Sigmund Spaeth, 'Translating to music' *The musical quarterly* 1/2 (1915): 291-298.

<sup>4</sup> 'Lucio Battisti' *Io tu noi tutti* – 03.09.2012 [http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=2878](http://www.lucio battisti.info/?page_id=2878).

<sup>5</sup> 'Hegel' *Io tu noi tutti* – 03.09.2012 [http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=6224](http://www.lucio battisti.info/?page_id=6224).

<sup>6</sup> 'Album' *Io tu noi tutti* – 03.09.2012 [http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=1812](http://www.lucio battisti.info/?page_id=1812).

<sup>7</sup> Antonio Dipollina. 'Addio Lucio Battisti signore delle Emozioni' [10.09.1998] *La Repubblica* – 03.09.2012 <http://www.repubblica.it/online/musica/battisti/morte/morte.html>.

<sup>8</sup> 'Tra album e diritti d'autore reddito di 4 miliardi l'anno' [10.09.1998] *La Corriere della Sera* – 03.09.2012

[http://archivistorico.corriere.it/1998/settembre/10/Tra\\_album\\_diritti\\_autore\\_reddito\\_co\\_0\\_9\\_809109376.shtml](http://archivistorico.corriere.it/1998/settembre/10/Tra_album_diritti_autore_reddito_co_0_9_809109376.shtml)

<sup>9</sup> 'Indice per interprete: B' *Hit Parade Italia* – 03.09.2012 [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

decima posizione nella classifica degli album più venduti<sup>10</sup>, rispettivamente *Emozioni*<sup>11</sup> e *Amore e non amore*<sup>12</sup>. Lucio Battisti era quindi un artista riuscito. Ma perché era così apprezzato? Naturalmente non posso guardare nella testa della gente che ha comprato questi dischi, però ci sono molte citazioni che dimostrano l'importanza di Lucio Battisti e quindi spiegano la sua grandezza accanto a un motivo per sceglierlo come soggetto per un'indagine come questa. Come introduzione, qui farò una breve selezione. Per esempio, il cinque maggio del 2008 su Rai Uno viene trasmessa una piccola rassegna di alcuni brani di Battisti legata a qualche intervista con artisti e altre persone – pensate a Lucio Dalla e Roberto Benigni – che parlano di Lucio Battisti e la sua influenza, dal programma TV7, il rotocalco del TeleGiornale<sup>13</sup>, che si può trovare su Youtube<sup>14</sup>. Benigni, l'attore del film *La vita è bella*<sup>15</sup>, per esempio dice che ogni volta che una nuova canzone di Battisti usciva, questa canzone era ancora più bella di quelle precedenti – quasi si dimenticava tutto quello che Battisti aveva registrato prima, perché era così grande<sup>16</sup>. Fiorella Mannoia, una cantante italiana che era attiva nello stesso periodo di Lucio Battisti<sup>17</sup>, ha detto che lui era un grande visionario, un grande rivoluzionario nella musica pop, soprattutto per quanto riguarda il fatto che lui si prendeva così tante libertà – faceva tutto quello che avrebbe voluto fare. Mannoia compara i suoi album con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles<sup>18</sup>, che viene stimato molto rivoluzionario, un album che rompe con la musica costituita<sup>19</sup>. Infine, la cantante Laura Pausini ha detto che Battisti le ha insegnato che nella musica è molto importante essere sé stessi, di non fingere di essere qualcun altro<sup>20</sup>. Battisti ha influenzato molti.

L'ultima domanda rimasta è come ho fatto la selezione delle canzoni di Battisti. Quando guardi la carriera musicale di Lucio Battisti, si vede che a grande linee si può dividerla in due

---

<sup>10</sup> 'Gli album più venduti del 1971' *Hit Parade Italia* – 03.09.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1971.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1971.htm).

<sup>11</sup> 1970, Ricordi. Da: [http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=3593](http://www.lucio battisti.info/?page_id=3593).

<sup>12</sup> 1971, Ricordi. Da: [http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=4310](http://www.lucio battisti.info/?page_id=4310).

<sup>13</sup> 'TV7' *TG1* – 03.09.2012 <http://www.tg1.rai.it/dl/tg1/2010/rubriche/ContentItem-27790a2d-e71f-4655-a8eb-da13b315ca4a.html>.

<sup>14</sup> 'TV7 del 5/9/2008 su Lucio Battisti' [21.12.2010] *Youtube* – 03.09.2012  
<http://www.youtube.com/watch?v=ONepdUqmg5Y>.

<sup>15</sup> 'Roberto Benigni' *Internet Movie DataBase* – 03.09.2012  
<http://www.imdb.com/name/nm0000905/>.

<sup>16</sup> 'TV7 del 5/9/2008'.

<sup>17</sup> Drago Bonacich 'Fiorella Mannoia' *Allmusic* – 03.09.2012  
<http://www.allmusic.com/artist/fiorella-mannoia-mn0000633883>.

<sup>18</sup> 'TV7 del 5/9/2008'.

<sup>19</sup> Stephen Thomas Erlewine 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band' *Allmusic* – 03.09.2012  
<http://www.allmusic.com/album/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-mw0000649874>.

<sup>20</sup> 'TV7 del 5/9/2008'.

periodi, cioè il periodo dall'inizio al momento in cui la coppia Mogol-Battisti si è separata e il periodo dopo questa rottura, in cui Battisti lavorava con Pasquale Panella:

[1972], ancora due capolavori [...] segnano il trionfo della coppia Battisti-Mogol, che punta al rinnovamento nel '73 con *Il nostro caro angelo*. Dalla metà degli anni Settanta, la produzione tende a farsi più discontinua e così il successo: *Anima Latina* ('75), *La batteria, il contrabbasso, eccetera...*('76), [...] e *Una giornata uggiosa*, che segna la fine della collaborazione con Mogol. Gli anni Ottanta ci propongono un Battisti completamente rinnovato e innamorato dell'elettronica, prima con *E già* (scritta con la moglie Grazia Letizia Veronesi), poi con l'affascinante *Don Giovanni*, tra i migliori prodotti musicali italiani di questo decennio, fatto con il paroliere Pasquale Panella [...] <sup>21</sup>

In base alle informazioni sul sito Hit Parade Italia ho concluso che il cantautore ha avuto un successo più grande con Mogol<sup>22</sup> che con Pasquale Panella – dalle ventotto canzoni che sono apparse nell'Hit Parade secondo questo sito, solo una canzone sola non era scritta da Lucio Battisti in collaborazione con Mogol. Perciò ho deciso di concentrarmi su questo periodo. Poi ho scoperto che nel 2004 e 2005 vengono usciti due cofanetti, entrambi con tre CD, che contengono tutti i successi di Battisti e Mogol, intitolati *Le avventure di Lucio Battisti e Mogol* e *Le avventure di Lucio Battisti e Mogol 2*. Questi sono uniti nel 2006 nell'edizione ristampata *Le avventure di Lucio Battisti e Mogol*, che contiene sei CD<sup>23</sup>. Ho preso questo cofanetto come base per la mia selezione, perché tutte le canzoni su questi sei CD sono i successi più grandi della collaborazione fra Battisti e Mogol. Questi album contengono esattamente cento canzoni<sup>24</sup> e ho deciso di sceglierne venti da tradurre, una scelta molto difficile se mi fossi basata solo sul mio gusto personale. Naturalmente se qualcuno volesse fare un lavoro come questo, è anche importante che la musica gli piaccia (un po'), perché bisogna impegnarsi davvero non solo con il testo scritto, ma anche con la musica, come spiegherò meglio più avanti. Però ho deciso di cercare a quali album originali le canzoni appartengano e poi ho selezionato una, due o tre canzoni di ogni album, basandomi in primo

---

<sup>21</sup> Ernesto Assante 'Una storia di emozioni e successi' [04.10.1988] *Repubblica* – 03.09.2012 <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/04/una-storia-di-emozioni-successi.html>.

<sup>22</sup> Mogol è il nome di arte di Giulio Rapetti. Da: Francesco Marchetti, *Lucio Battisti. Due ragazzi che attraversano l'estate* (Milano: Sperling & Kupfer Editori, [2008]), 18.

<sup>23</sup> 'Cofanetti' *Io tu noi tutti* – 04.09.2012 [http://www.luciobattisti.info/?page\\_id=2029#bm0600](http://www.luciobattisti.info/?page_id=2029#bm0600).

<sup>24</sup> 'Le avventure di Lucio Battisti e Mogol 1 & 2' *Io tu noi tutti* – 04.09.2012 [http://www.luciobattisti.info/?page\\_id=2686](http://www.luciobattisti.info/?page_id=2686).

luogo sulle classifiche dell'Hit Parade Italia poi sul testo delle canzoni – cioè se il testo aveva esercitato su di me un'impressione grande – e infine sul mio gusto<sup>25</sup>. Così ho cercato di selezionare quelle canzoni che rappresentano l'opera di Battisti, sia per il loro successo che per il loro tema – delle canzoni esemplari. Penso che abbia fatto così una selezione rappresentativa dell'opera di Lucio Battisti e Mogol, contenente sia canzoni veloci che ballate, sia canzoni abbastanza vecchie che canzoni più recenti – canzoni di ogni tema affrontato dalla coppia, cioè la natura, l'amore e la donna. Quando introdurrò le singole canzoni nella parte pratica di questa tesi, cercherò anche di includere la ragione per cui è stata scelta proprio questa canzone. Infine è importante sapere che presenterò le canzoni in modo cronologico per indicare un eventuale sviluppo nei temi, nei testi, ma anche nella musica.

---

<sup>25</sup> Per una rassegna del mio lavoro di selezione Le rinvio all'appendice di questa tesi.

## Tradurre testi di canzoni

In questa sezione darò un resoconto delle pubblicazioni sull'argomento della traduzione dei testi di canzoni concentrandomi in particolare sulle canzoni pop. Presenterò qui una selezione delle pubblicazioni più importanti, che sono così importanti sia per via delle informazioni nuove che presentano sia perché sono esemplari in quanto rendono i pensieri di un certo periodo.

Prima, però, mi sembra il caso di commentare in generale gli articoli che ho trovato e di chiarire le difficoltà che la parola “canzone” implica. La parola “canzone” in italiano – ma penso che sia così anche in altre lingue – ha più di un significato. *Il Grande dizionario Garzanti* dice che una canzone è una ‘breve composizione vocale accompagnata da una melodia’<sup>26</sup>. Questa definizione riguarda, secondo me, non solo delle canzoni pop che si ascoltano oggi alla radio, ma anche delle arie dell’opera lirica, delle cosiddette *Art songs* per esempio di Franz Schubert<sup>27</sup> e le canzoni dei musical. Però in italiano, “canzone” può anche essere il termine per una certa forma di poesia, cioè un

[...] componimento lirico formato da un certo numero di stanze o strofe che riprendono nella medesima disposizione versi e rime, tranne l’ultima [...] che è più breve: *le canzoni di Petrarca* [...]<sup>28</sup>.

Quindi quando si parla delle traduzioni di testi di canzoni, questo termine è forse troppo generale. Però nel materiale che ho trovato si vede che questa pluralità è quasi sempre presente e perciò userò comunque questo termine. Nei casi in cui si parla delle traduzioni di canzoni di un certo tipo, sarò più precisa, soprattutto per quanto riguarda le traduzioni di canzoni pop. Per di più, come ho spiegato nell’introduzione, ci sono delle lacune nel materiale sull’argomento qui affrontato. Gli articoli sono spesso di genere uguale, e a volte viene solo ripetuto ciò che è stato detto prima. Nel *Oxford Handbook Of Translation Studies* si trova una sezione scritta da Charlotte Bosseaux proprio sulla traduzione dei testi di canzoni, in cui queste lacune e queste pubblicazioni vengono descritte:

---

<sup>26</sup> *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana 2010*, a cura di Giuseppe Patota. (Forlì: Garzanti linguistica, [2010]), 395.

<sup>27</sup> Peter Low ‘Translating poetic songs’ *Target* 15/1 (2003): 91-110, 91: ‘This article concerns the translating of those poetic texts which have come to be used as “Art Songs”. Some well-known examples are the poems of Goethe which Schubert turned into *Lieder* and the Verlaine poems set to music by Debussy [...]’.

<sup>28</sup> *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana 2010*, 395.

Song translation has received scant attention in translation studies to date, compared to other genres, having received little prominence in major publications in the field [...] The study of song translation draws upon analyses in literary translation, poetry translation, stage translation, and screen translation. [...] Musical translation and more specifically opera translation started to be given more emphasis in the 1990s. [...] holistic approaches were favoured in which the music and the text were treated as a single, indivisible entity, and criteria such as ‘performability’ [...] or ‘actability’, ‘speakability’, ‘breathability’, and ‘singability’ were brought to bear.<sup>29</sup>

Per un periodo abbastanza lungo, quindi, non si scriveva proprio sul tema delle traduzioni di canzoni (pop), tranne in un contesto più generale, nel contesto degli studi sulle traduzioni letterarie. Però dagli anni Novanta l’argomento è stato sottoposto all’attenzione degli studiosi, come dice anche Bosseaux. Lei parla della pubblicazione di Dinda L. Gorlée che era la promotrice della raccolta *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* in cui sono state unite otto pubblicazioni che trattano delle traduzioni musicali. Questa pubblicazione verrà descritta più avanti in questa tesi. L’importanza di questa raccolta viene accentuata da Bosseaux: ‘[...] there have been studies prior to the publication of Gorlée’s volume, but it was the first of its kind to point to the multiplicity and versatility of song translation and to its rich academic potential.’<sup>30</sup>

Dopo aver spiegato le difficoltà vorrei andare avanti con la presentazione del materiale. Ho deciso di dividere questa sezione in un certo modo. Ho notato che sembrano esserci dei momenti, dei periodi, in cui c’è per così dire una ripresa nel campo delle traduzioni di canzoni – le traduzioni musicali – e quindi presenterò in sostanza questi momenti, iniziando con le pubblicazioni della prima metà del secolo scorso, dopodiché presenterò rispettivamente la pubblicazione di Gorlée, il numero monografico del *Translator*, e gli articoli di Peter Low.

#### *La prima metà del ventesimo secolo*

All’inizio del secolo scorso, si vede proprio una ripresa dei discorsi sulle traduzioni di canzoni. In questo caso, si tratta di canzoni come i *Lieder* di Schubert, perché la musica pop come la conosciamo noi, muove i primi passi negli anni Cinquanta e Sessanta, con l’avvento

---

<sup>29</sup> Charlotte Bosseaux, ‘The translation of song’ in *The Oxford handbook of translation studies*, Kristen Malmkjaer & Kevin Windle, eds. (Oxford: Oxford University Press, 2011): 183-197, 183-184.

<sup>30</sup> *Ivi*, 184.

del rock and roll<sup>31</sup>. La prima pubblicazione è di Sigmund Spaeth, un musicologo americano che ha pubblicato qualche articolo sulla musica pop negli Stati Uniti e che è anche un compositore<sup>32</sup>. Questa è stata pubblicata nel 1915<sup>33</sup>. Nell'introduzione ho già menzionato l'articolo di Spaeth, perché lui affronta la desiderabilità di una traduzione. Egli fa parte della schiera di intellettuali che considera le traduzioni musicali – specificamente le traduzioni di opere liriche – come un mezzo educativo, cioè come un male necessario per la guarigione dall'ignoranza causata da una conoscenza inadeguata delle lingue straniere. Spaeth dice per esempio:

[This] question has been asked again and again. “Why translate at all?” There can only be one answer. The translation of words set to music is permissible in so far as it has an educational value. If a song or opera can broaden its sphere of influence through an English version, then by all means let it be translated. Better the half-knowledge that comes from even a weak imitation than complete ignorance.<sup>34</sup>

Da queste parole non trapela un parere positivo riguardante le traduzioni musicali in generale, ma questo può forse essere spiegato col fatto che Spaeth approccia la questione dal punto di vista del musicologo, invece che del traduttore. Però la sua opinione segue la tendenza generale a valutare le traduzioni come se fossero un'imitazione dell'originale anziché come fossero un testo a sé stante – la tendenza a dare semplicemente una valutazione sulle traduzioni invece di offrire un commento più descrittivo.

A questa tendenza appartiene anche qualche altro articolo risalente a questo periodo. Gli articoli scritti negli anni Venti e l'articolo di C.W. Orr paragonano le traduzioni di canzoni esistenti con l'originale e dicono quasi tutti che la traduzione è un testo scadente nei confronti del testo originale. Vengono enfatizzati soprattutto quegli aspetti musicali delle canzoni originali e l'obiettivo principale della traduzione. Orr per esempio parla dell'accento che cade su una certa parola nell'originale. Lui dice che l'accento nella traduzione deve cadere sulla stessa parola, anche se la grammatica nella traduzione per questo non è completamente

---

<sup>31</sup> Gert Keunen, *Pop! Een halve eeuw beweging* (Tielt: Lannoo [2002]): 17-27.

<sup>32</sup> Rudolf A. Bruil, 'Sigmund Spaeth, John W. Freeman, Irving Kolodin, Louis Biancolli, Jerome D. Bohm, and other critics and musicologists' [2003] *The Remington site* – 10.09.2012 <http://www.soundfountain.org/rem/remcritics.html#SPAETH>

<sup>33</sup> Spaeth.

<sup>34</sup> *Ivi*, 291.

corretta.<sup>35</sup> Anche l'autore indicato come C. dà un giudizio esplicitamente personale sulle traduzioni delle canzoni di Franz Schubert fatte da Fox-Strangways e Wilson<sup>36</sup>. Nel suo articolo, C. ci presenta una rassegna delle componenti importanti del lavoro dei traduttori e poi fa un'analisi di alcune parti di traduzioni, in cui l'accento cade soprattutto sulle debolezze – anche se in generale è molto contento del loro lavoro. C'è per giunta un articolo che commenta proprio una delle osservazioni di C., cioè una lettera alla redazione in cui viene contestato il commento di C. sulla scelta di “*Elm*” invece di “*Linden*” per la parola tedesca “*Lindenbaum*” – mentre la parola “*Linden*” sarebbe la traduzione letterale<sup>37</sup>. L'ultimo articolo che tratta la traduzione come un mezzo educativo e una versione debole dell'originale è di Erik Brewerton, in *The musical times*. Egli dice che

[...] culture and commonsense combine in asserting that the song should be sung in the form which the composer gave it expressly and of set purpose. Thus a translation will simply exist as an aid to those who do not know the language well ; it may be printed on programmes, but it is not to be sung.<sup>38</sup>

In questa citazione è elencata la tendenza di cui ho parlato prima.

Per di più, A.H. Fox-Strangways ha pubblicato un articolo sulle traduzioni musicali prima delle pubblicazioni qui sopra e un altro articolo nel 1940 che vorrei discutere sinteticamente. Nell'articolo del 1921 lui ha voluto focalizzare l'attenzione proprio sulle traduzioni musicali, perché la gente in generale non apprezza abbastanza le traduzioni<sup>39</sup>. Una delle osservazioni più interessanti è che lui dice che l'attenzione che cade spesso sulle parole, l'accento ecc., quindi sulle caratteristiche musicali, è solo un problema insignificante per il traduttore. Secondo Fox-Strangways è più importante e più difficile rendere i movimenti e il carattere globale della canzone. Il suo scopo è

to put into the singer's mouth words which satisfy him both as a singer and as a man, and which do not falsify the poem nor make nonsense of the composition ; if there is reason to hope that the audience will be able to hear the words, it will be necessary to satisfy them too. It is not necessary that it should look well on a

---

<sup>35</sup> C.W. Orr, 'The problem of translation' *Music and letters* 22 (1941), 318-326, 325.

<sup>36</sup> C..

<sup>37</sup> W.J.C., 'German song translations' *The musical times* 66/985 (1925), 249.

<sup>38</sup> Erik Brewerton, 'Song translation' *The musical times* 65/980 (1924), 893-894, 893.

<sup>39</sup> A.H. Fox-Strangways, 'Song-translation' *Music and letters* 2/3 (1921): 211-224, 211.

programme ; songs are meant to be enjoyed in the room, nor criticised in the train on the way back,<sup>40</sup>

cioè un approccio abbastanza differente rispetto alle opinioni che ho già enunciato. Inoltre Fox-Strangways accenna al fatto che una traduzione del testo di una canzone non può (quasi) mai essere perfetta, perché la canzone è una forma di musica così personale – ‘originally both words and music were the singer’s own’<sup>41</sup>. Quest’affermazione mi sembra molto accurata, soprattutto alla luce di questa tesi e dei testi di Lucio Battisti – il che diventerà più chiaro quando presenterò la vita e i testi del cantante italiano. Per quanto riguarda la personalità dei testi di cui parla Fox-Strangways, a mio parere si può dedurre che quindi non sia possibile tradurre testi musicali, perché il traduttore non può mai sapere esattamente che cosa si svolgeva nella testa dello scrittore del testo. Però nel suo articolo del 1940 Fox-Strangways dice qualcosa che nega questo:

Some hold that to sing other words than those the composer set is to falsify his intention ; but how do they know his intention, except in a sort of dream, if they do not translate him ? and if they do, what is it but saying over again that the translation is a bad one ? One form of this plea is to say not only that a long note should have a resonant vowel, which is true, but that the vowel should be the same as in the original, which is false. For the 'music' of language is not made by assigning select colours to fixed places, but by a living interplay of free colours ; its persuasiveness lies not in the syllable but the sentence, not in the line but the stanza.<sup>42</sup>

Lui dice quindi che sottolineare certe parole, e quindi valutare una traduzione solo in base all’osservazione di certi punti specifici nel testo, certe parole e suoni, non è il modo giusto per valutarla. Una traduzione è un testo completo con una certa coesione, anche se la distribuzione delle parole e la frase forse non sono uguali al testo originale e quindi bisogna guardare la traduzione come un testo a sé stante. Questo per quanto riguarda la parte sull’inizio del ventesimo secolo.

---

<sup>40</sup> *Ivi*, 214.

<sup>41</sup> *Ivi*, 219.

<sup>42</sup> A.H. Fox-Strangways, ‘The translation of songs’ *The musical times* 81/1174 (1940): 476-478, 476-477.

### *Teorie contemporanee*

Come appare dalla citazione dell' *Oxford Handbook of translation studies*, il volume di Dinda L. Gorlée del 2005 è una delle prime pubblicazioni sull'argomento della traduzione musicale che riporta una natura più scientifica, cioè un volume in cui vengono illuminati molti aspetti differenti del campo della traduzione musicale. Questo diventa chiaro già dall'introduzione di Gorlée, in cui si dice che questo libro contiene sia degli articoli di autori che sono anche traduttori, che degli articoli più teoretici:

The essays in this volume give some down-to-earth practical advice on the constraints of vocal translation, but on top of the examples in these articles there is a theory in the controversial field affecting the actions of vocal translations<sup>43</sup>

Nel volume si possono quindi trovare articoli del tipo che abbiamo visto prima – in cui vengono fatti dei paragoni e espresse opinioni su come tradurre una canzone – ma anche testi più scientifici in cui si prova a stabilire una teoria dietro l'atto di tradurre. Una breve rassegna: Dinda L. Gorlée parla degli aspetti semiotici nelle traduzioni di inni dal latino, dal greco e dal tedesco all'inglese, al neerlandese e al norvegese, seguito dagli articoli di Marianna Tråven e Harai Golomb sulle traduzioni di libretti. Poi segue l'articolo di Ronnie Apter e Mark Herman sulle implicazioni di uno scontro di religioni per la traduzione di un libretto. L'articolo seguente è di Peter Low in cui parla del suo principio del pentathlon, che discuterò nella sezione su Low e viene seguito da un articolo di Myrdene Anderson sulle espressioni musicali dei Sami e da un articolo interessantissimo di Klaus Kaindl sull'impatto sociale della musica pop. L'ultimo articolo è di Johan Franzon sulle traduzioni della commedia musicale *My fair lady*. Afrontterò gli ultimi due articoli in seguito.

Nella sua prefazione Gorlée si trova per lo più d'accordo con Fox-Strangways sulla dote personale di una canzone. 'The meaning [...] of music depends on the feeling and training of the listener (including the translator), activating his or her subjective "intuitive, precritical sense of the world."'»<sup>44</sup> Lei dice quindi che anche tradurre è un atto abbastanza personale, perché vengono attivati nella mente del traduttore quegli aspetti del mondo che lui trova accurati, cioè specificamente il mondo del traduttore. L'interpretazione di un testo quindi può variare da un traduttore all'altro. Johan Franzon nel suo articolo descrive l'atto di tradurre le

---

<sup>43</sup> Dinda L. Gorlée, 'Prelude and acknowledgements' in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorlée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 7-15, 10.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

canzoni di un musical e quindi non affronta proprio le cose che vorrei affrontare io in questa tesi. Però lui ha fatto un commento sulla traduzione di canzoni in generale in cui dà un accenno teorico e quindi può essere utile anche per me. Lui dice

‘[...] a singable song translation must be coherent with the music. The prosodic comprehensibility, structural patterning, and semantic reflection may show varying degrees of fidelity in target lyrics, but a sharp distinction can hardly be drawn, since all three converge in a well-made lyric. A basic strategic choice seems to be between trying to keep as much as possible of the original sense [...] or keeping as little as necessary, to allow greater musical coherence.’<sup>45</sup>

L’atteggiamento verso una traduzione musicale in questa citazione è abbastanza differente dall’approccio dalla prima metà del secolo scorso, quando il testo di partenza, cioè il testo della canzone originale, era quasi sacro. Franzon dice che la strategia traduttologica può essere sia quella di mantenere il più possibile il senso del testo che quella di mantenere ottimamente il carattere della musica e tutte le strategie in mezzo. Klaus Kaindl parla nel suo articolo dell’impatto sociale della musica pop sulle tradizioni e di nuovo sembra un argomento non pertinente alla mia ricerca, ma anche in questo caso c’è un commento di Kaindl che vorrei mostrare. Kaindl dice che le canzoni popolari sono dei prodotti dei mass media che scandiscono la cultura di un paese e quindi parlano di gente con un background specifico per la linguistica, la storia e la cultura, cioè ogni canzone è un prodotto della cultura in cui nasce e perciò Kaindl dice anche che

It is only in the context of a given society that a work, be it literary or musical, makes sense and has a certain value. And it stresses the intertextual relationships of translations which [...] are a predominant feature of popular song translations.<sup>46</sup>

Questo può significare che se una canzone ha delle radici forti nella cultura del paese della canzone originale si deve forse cambiare di più nel testo per permettere alla traduzione di

---

<sup>45</sup> Johan Franzon ‘Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian *My Fair Lady*’ in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorfée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 263-297, 287.

<sup>46</sup> Klaus Kaindl, ‘The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image’ in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorfée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 235-262, 239.

funzionare in un'altra cultura. Alla domanda se questo è il caso con la musica di Lucio Battisti e Mogol, risponderò nella parte introduttiva su Lucio Battisti.

Un'altra pubblicazione simile a quella di Gorlée è il numero monografico della rivista *The translator*, che tratta delle traduzioni musicali. La promotrice di questo speciale è Şebnem Susam-Sarajeva, professoressa di traduttologia all'università di Edimburgo, la quale si è specializzata nella traduzione di canzoni.<sup>47</sup> Lei parla di nuovo del sovvertimento moderato nel campo delle traduzioni di canzoni:

[...] While earlier Works tended to be more normative, more recent studies have attempted to address a variety of questions [...] The questions one needs to ask in order to understand the process and the final product are seemingly endless, and recent research on translation and music had begun to account for the diversity and complexity of the practices involved.<sup>48</sup>

Questo speciale è una ricerca che prova a dare risposte ad alcune delle varie domande contenute in questi articoli: Polly McMichael parla delle traduzioni di canzoni rock in Russia e la creazione di una nuova identità tramite quelle: questo è anche il tema dell'articolo di Senem Öner rispetto ai curdi e ai turchi. Eirlys E. Davies e Abdelali Bentahila hanno scritto un articolo sul code-switching in traduzioni bilingue di canzoni. Nella pubblicazione di Jessica Yeung viene esaminato il legame fra un testo, la musica, gli elementi visuali e la danza attraverso l'uso di traduzioni, mentre in quella di Elena Di Giovanni viene analizzata la ricezione delle versioni italiane delle commedie musicali americane. Le commedie musicali americane per il teatro nelle varie versioni spagnole sono l'oggetto di ricerca di Marta Mateo, mentre Charlotte Bosseaux – della voce nell' *Oxford handbook* – esamina le canzoni tradotte in francese dalla serie televisiva *Buffy the vampire slayer*. Il più importante però è l'articolo di Johan Franzon che secondo Susam-Sarajeva 'serves as a fitting conclusion of this special issue, because it adopts a global approach to translation and music and examines the various options available to 'translators' in dealing with song translation in general'<sup>49</sup>, in combinazione con degli esempi pratici, che presenterò più in dettaglio più avanti.

---

<sup>47</sup> 'Dr. Şebnem Susam-Sarajeva' [2012] *The university of Edinburgh* – 13.09.2012  
<http://www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/graduate-school/our-degrees/translation-studies/staff/sebnem-susam-sarajeva>

<sup>48</sup> Şebnem Susam-Sarajeva, 'Translation and music. Changing perspectives, frameworks and significance' *The translator* 14/2 (2008): 187-200, 191.

<sup>49</sup> *Ivi*, 196-198.

Prima vorrei accennare a qualche commento degli altri articoli che mi sembra diano un'idea della traduzione musicale. Polly McMichael parla nel suo articolo sulla musica rock in Russia del carattere personale della musica in generale, il che coincide con le affermazioni di Gorlée e Fox-Strangways che ho citato: '[...] to sing in one's native language was to sing honestly and *as oneself*. In doing so, they came to advocate a perceived closeness between the performers and their performances.'<sup>50</sup> Si può quindi dire che il traduttore, quando fa una traduzione, in sostanza crea un testo personale, di certo quando il traduttore è anche la persona che eseguirà la traduzione. Quest'opinione però non corrisponde a tutte le canzoni, perché ci sono anche dei fattori commerciali che si devono esaminare che possono influenzare anche la canzone più personale. Davies e Bentahila per esempio sostengono il fatto che le canzoni popolari sono dei prodotti commerciali, argomenti dei mass media che vengono adattati ai desideri del pubblico, e il fatto che per questo il testo di una canzone popolare può riverberare l'identità della cultura, della comunità in cui sono state prodotte e questo può rendere dei problemi per il traduttore che si trova in un'altra cultura<sup>51</sup>.

In questo speciale si trova di nuovo un articolo di Johan Franzon, stavolta un articolo più generale che nel volume di Gorlée. Qui Franzon descrive la traduzione ideale:

[...] (optimal) song translation is a second version of a source song that allows the song's essential values of music, lyrics and sung performance to be reproduced in a target language. In practice, this is an impossible ideal.<sup>52</sup>

Perciò Franzon descrive in questo articolo la gamma di possibilità che il traduttore ha quando sta traducendo una canzone di qualsiasi genere per avvicinare l'ideale, cioè le cinque scelte di base:

- 1) Non tradurre la canzone
- 2) Tradurre il testo della canzone senza prestare attenzione alla musica
- 3) Scrivere un testo completamente nuovo in base alla musica della canzone originale
- 4) Tradurre il testo e adeguare la musica al testo (fino al punto che la musica è completamente cambiata)
- 5) Tradurre il testo e adeguare il testo alla musica.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Polly McMichael, 'Translation, authorship and authenticity in Soviet rock songwriting' *The translator* 14/2 (2008): 201-228, 212.

<sup>51</sup> Eirlys E. Davies & Abdelâli Bentahila, 'Translation and code switching in the lyrics of bilingual popular songs' *The translator* 14/2 (2008): 247-272, 247.

<sup>52</sup> Johan Franzon, 'Choices in song translation. Singability in print, subtitles and sung performance.' *The translator* 14/2 (2008): 373-399, 376.

La prima scelta mi pare estrema e soprattutto appropriata per la gente della prima metà del ventesimo secolo che considerava le traduzioni imitazioni cattive del testo originale, a rigor dei termini, mentre le altre scelte dipendono dallo scopo della traduzione, naturalmente. Se per esempio la traduzione deve essere eseguita, sia la prima che la seconda opzione deve essere eliminata. Se lo scopo è di presentare il significato del testo senza che la musica venga ascoltata, la seconda scelta sarebbe l'opzione idonea. Questo dice anche Franzon, cioè 'in actual cases, [it may be] evident that only one of these options is possible or that some of them may be combined.'<sup>54</sup> Aggiunge che

[...] a song translation that strives to be semantically accurate can hardly be sung to the music written for the original lyrics, and a song translation that follows the original music must sacrifice optimal verbal fidelity. But there are also cases in between, and beyond, this dichotomized opposition [...]<sup>55</sup>

cioè che si deve quasi sempre scendere a un compromesso.

Poiché in questa tesi cercherò di fare delle traduzioni cantabili – per una ragione che spiegherò nel dettaglio nella parte pratica – presenterò qui anche i commenti di Franzon sulle traduzioni cantabili. Egli dice che nel caso in cui la traduzione deve essere cantata bisogna rendersi conto dell'ambito in cui essa viene eseguita, perché questo può avere un impatto sugli adattamenti che potrebbero essere necessari: 'A singable translation must fit the music and the situation in which it will be performed, even while trying to approximate the source text as much as necessary or possible.'<sup>56</sup> Però dice anche che in certi casi dei cambiamenti minimi della musica possono essere permessi, se non si fanno notare. Franzon pensa che la divisione, la fusione o l'aggiunta di note o la creazione di un cosiddetto melisma – un gruppo di note che vengono cantate su una sola sillaba del testo<sup>57</sup> – siano dei metodi minimali per adeguare la musica al testo della traduzione, perché se questi artifici non hanno effetto sul ritmo o sul fraseggio, non vengono neanche notati<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> *Ivi*, 377.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ivi*, 388.

<sup>57</sup> Th. Willemze, *Muziek lexicon* (Maarssenbroek: Trendboek BV, [1986]), 575.

<sup>58</sup> Franzon, 'Choices in song translation', 384.

Da tutti gli articoli che ho letto per la parte teoretica di questa tesi, ho notato che una gran parte di loro è stata scritta da Peter Low, un professore universitario dell'università di Canterbury specializzato nella lingua francese, e nella poesia e la traduttologia in particolare<sup>59</sup>. Uno dei suoi articoli che vorrei discutere si trova nel volume di Gorlée e si intitola 'The pentathlon approach to translating song' del 2005, però ci sono tre altre pubblicazioni che vorrei affrontare: 'Translating poetic songs' (2003), 'Singable translations of song' (2003) e 'Translating songs that rhyme' (2008). Vorrei discutere questi articoli, concisamente perché penso che siano i più utili per il mio lavoro – non solo vi sono dati degli esempi, ma lui è quasi l'unico che prova a stabilire una teoria che può essere usata come una sorta di guida per la traduzione di una canzone. Si può notare che gli articoli del 2003 trattano di due "tipi" di traduzioni, cioè dei cosiddetti *Lieder* e delle traduzioni cantabili. In queste pubblicazioni Low ha gettato le basi per il principio che ha formulato – il principio del pentathlon viene già menzionato nell'articolo 'Singable translations of songs' – pubblicato nella forma "finale" in *Song and significance* nel 2005. L'ultimo articolo è importante per questa mia tesi proprio perché tratta in particolare della traduzione di un testo musicale che rima, una caratteristica che torna quando discuterò le canzoni di Lucio Battisti.

L'articolo del 2003 sulle traduzioni dei *Lieder* non è proprio adatto alla mia ricerca, perché scrivo su delle canzoni pop, non su delle canzoni d'arte, però Peter Low dice una cosa che è comunque importante per il traduttore di canzoni pop, cioè che

[...] it is essential that the skill of translators be deployed, both for the sake of the performers (so that they can render the words well) and for the sake of the listeners (to give them at least some idea of the verbal dimension of the performance)<sup>60</sup>

Quest'aspetto non va proprio d'accordo con le opinioni degli scrittori che vedono la traduzione come un tradimento, come per esempio Nicolas Froeliger, il quale dice che il traduttore non si deve incaricare di fare una versione tradotta che si può eseguire, perché '[...] the tools of an adapter may be the same as those of a translator, but the rules and quality criteria are quite different. A translator puts words on paper; for an adapter, the lyrics must

---

<sup>59</sup> 'Dr. Peter Low' *University of Canterbury* – 20.09.2012  
<http://www.lacl.canterbury.ac.nz/people/low.shtml>.

<sup>60</sup> Peter Low, 'Translating poetic songs. An attempt at a functional account of strategies' *Target* 15/1 (2003): 91-110, 94.

also be performable.’<sup>61</sup> Su questo non sono d’accordo, perché un traduttore può comunque produrre una versione cantabile, se questo è lo scopo dell’atto di tradurre.

Nell’articolo ‘Singable translations of songs’ Low dà per la prima volta delle direttive per la traduzione dei testi di canzoni, argomento che ha continuato nell’articolo del volume di Gorrée. In primo luogo egli affronta il punto di vista che una canzone non può e non deve essere tradotta per la sacralità dell’originale. Low sostiene che comprende la gente che dice che non è possibile cantare delle canzoni in un’altra lingua sia per il diritto della canzone originale che per la natura difettiva di alcune traduzioni che non possono essere cantate in modo naturale, però dice anche che ‘arguments based on a few unsuccessful examples do not constitute valid objections to singable translations per se (for poor translations are common in many modes of translation).’<sup>62</sup> Low continua a discutere la pratica della traduzione affermando che in pratica tradurre una canzone, in particolare quando la traduzione deve essere cantabile, non è possibile se non si permette di prendere delle libertà con il testo originale.<sup>[63][64]</sup> Queste libertà le ha descritte nel suo principio del pentathlon. Low dice che ci sono cinque parametri a cui ogni traduttore deve tenere conto. In primo luogo – secondo un ordine fortuito – c’è la **cantabilità** della traduzione, che Low descrive come una traduzione che ‘[...] must function effectively as an oral text delivered at performance speed.’<sup>65</sup> Il secondo parametro è il **significato**, che secondo Low è meno significativo nel caso di una traduzione musicale che in una traduzione di un testo informativo<sup>66</sup>. Inoltre c’è il criterio della **naturalezza**, perché

A singable translation is not worth making unless it is understood while the song is sung. I’m not claiming that song translations must avoid unnatural language at all costs: only that naturalness is one of the five criteria which the translator must strive for.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Nicolas Froeliger, ‘Nothing’s been changed, except the words: some faithful attempts at covering Bob Dylan songs in French’ *Oral tradition* 22/1 (2007) 175-196, 177.

<sup>62</sup> Peter Low, ‘Singable translations of songs’ *Perspectives: studies in translation* 11/2 (2003): 87-104, 88.

<sup>63</sup> *Ivi*, 92.

<sup>64</sup> Peter Low, ‘The pentathlon approach to translating songs’ in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorrée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 185-212, 191.

<sup>65</sup> Low, ‘Singable translations of songs’, 93.

<sup>66</sup> *Ivi*, 94.

<sup>67</sup> *Ivi*, 95.

In quarto luogo Low parla del **ritmo** della canzone tradotta. Assume quasi la stessa posizione di Franzon, cioè che non si deve perseverare rigidamente nel numero esatto di sillabe del testo originale, perché può risultare una traduzione stentata<sup>68</sup>:

According to the Pentathlon Principle, identical syllable-count is desirable; but in practice a translator who finds that an eight-syllable line is insolubly, unacceptably clumsy, may choose to add a syllable or subtract one. [...] Even changes to the melody are not completely out of the question either.

L'ultimo parametro è la **rima**, di cui parlerò più avanti quando presenterò l'ultimo articolo di Low del 2008 che tratta quasi esclusivamente della rima nelle traduzioni musicali. Ma cosa viene davvero implicata dal principio? Low usa la metafora del pentathlon per descrivere come il traduttore si deve comportare riguardo a questi cinque criteri. Dice che l'atto di tradurre è come un pentathlon in cui la cantabilità, il significato, la naturalezza, il ritmo e la rima funzionano come le cinque discipline. Si deve ambire a ottenere un buon punteggio nell'insieme e quindi arrivare a un compromesso fra i componenti il che risulta in un prodotto finale ottimale.<sup>[69][70]</sup> In base a questo principio Low propone di in base a quest'ordine: innanzitutto il traduttore '[has to] identify the crucial parts of the song text [and] work on these parts first [...],<sup>71</sup> quindi prima di tradurre una canzone è importante fare un'analisi del contenuto, un'analisi stilistica e musicale per indicare i noccioli del testo. Poi il traduttore deve prendere delle decisioni strategiche sull'importanza dei cinque criteri, cioè sulle discipline in cui si deve ricevere un punteggio alto nei confronti delle altre, nella canzone a cui sta lavorando<sup>72</sup>. Low indica una domanda importantissima per prendere queste decisioni:

One question I consider important is: "Are the words of this song very important?" [...] Thus, when I judge a particular song to be museo-centric, I tend to choose options that score highly on singability even at the expense of sense. In logocentric song I tend to favour sense over singability or rhythm.<sup>73</sup>

Gorlée nella sua prefazione dà una spiegazione di questi due termini per indicare il rapporto fra la musica e il testo. In una canzone "logocentrica", le parole sono più importanti della

---

<sup>68</sup> *Ivi*, 97.

<sup>69</sup> *Ivi*, 92.

<sup>70</sup> Low, 'The pentathlon approach to translating songs', 192.

<sup>71</sup> Low, 'Singable translations of songs', 98.

<sup>72</sup> *Ivi*, 99.

<sup>73</sup> Low, 'The pentathlon approach to translating songs', 200.

musica, mentre il contrario è vero per una canzone “musicacentrica” in cui la musica viene privilegiata.<sup>74</sup> Quando il traduttore ha deciso se la canzone è logo- o musicacentrica, ha un’altra scelta da fare, cioè se è fondamentale usare la rima secondo Low – una scelta importante perché ‘if you plan to use rhyme at all, give early attention to all the rhyming-words.’<sup>75</sup> Un consiglio molto sensato secondo me, perché sarebbe così più facile determinare quali parole possono essere posizionate alla fine della frase per fare una rima quando non hai ancora formulato delle frasi che forse non possono essere travisate senza ricominciare daccapo. Devo aggiungere però che Low dice che nei testi di canzoni e nella poesia non è strano trovare testi che ‘play around with word-order. We should therefore not ban all departures from normal word-order’,<sup>76</sup> un’opinione che secondo me facilita l’uso della rima perché crea più possibilità per la distribuzione delle informazioni.

Peter Low infine ha scritto un articolo proprio sull’uso della rima in traduzioni musicali nel 2008. La prima domanda nell’articolo è se le traduzioni di canzoni devono rispettare la rima. Lui risponde che questo dipende dallo scopo della traduzione. Se la traduzione non viene cantata la rima non è indispensabile<sup>77</sup> Dice quindi che nel principio del pentathlon il criterio della rima può essere marginale quando la traduzione non viene eseguita e l’articolo tratta quindi di traduzioni cantabili. Low continua citando l’opinione espressa da Richard Wagner in *Oper und drame* sulle traduzioni delle sue opere:

The poetical labours of the translator had consisted in furnishing the vulgarest prose with the absurdest end-rhymes; and since he had often had the most painful difficulty in finding these rhymes themselves, all heedless that they would be almost inaudible in the music, his love toward them had made him distort the natural order of the words, past any hope of understanding.<sup>78</sup>

Wagner quindi dice che la rima in una canzone è quasi impercettibile e non si deve abbandonare la comprensione del testo per mantenere qualcosa che è meno importante. Low è d’accordo con il compositore tedesco come emerge dal resto dell’articolo. Innanzitutto Low formula tre domande che possono aiutare il traduttore a determinare se la rima sia importante:

---

<sup>74</sup> I termini “logocentrica” e “musicacentrica” sono parole mie per i termini inglesi usati da Gorfée, rispettivamente “logocentrism” e “musicocentrism”, che ho usato prima nella mia tesi di bachelor: Gorfée, ‘Prelude and acknowledgements’, 8.

<sup>75</sup> Low, ‘Singable translations of songs’, 99.

<sup>76</sup> Peter Low, ‘Translating songs that rhyme’ *Perspectives: studies in translatology* 16/1-2 (2008): 1-20, 16.

<sup>77</sup> Low, ‘Translating songs that rhyme’, 1.

<sup>78</sup> Richard Wagner in: Low, ‘Translating songs that rhyme’, 3.

‘(1) Are rhymes frequent in the source text? (2) Is rhyme important in the source text? (3) Is it a comic song?’<sup>79</sup> La frequenza della rima può variare molto da canzone a canzone e ciò dipende per esempio dalla lunghezza delle righe. Come dice Low, è più difficile mantenere la rima quando le righe sono corte<sup>80</sup>. La seconda domanda si deve porre affrontando ogni singolo testo, perché non c’è una risposta universale, ed è più difficile perché il traduttore deve cercare di determinare il nocciolo del testo.<sup>81</sup> In terzo luogo, nel caso di una canzone comica è maggiormente permesso prendere delle libertà, però la rima in questi casi è spesso molto importante per mantenere l’effetto comico.

Infine vorrei discutere il punto di vista di Low rispetto alla frequenza e alla qualità della rima. Lui pensa che la frequenza della rima nel testo originale non debba essere sempre mantenuta, basandosi in parte sulle opinioni di alcuni studiosi di cui ho già parlato.

Although song-texts usually have one rhyme per line, there is no law saying that a translation must replicate this. Nevertheless some writers, perhaps thinking of only a few kinds of song, make declarations like this: ‘The rhymescheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases’ (Dyer-Bennett, c.1965/1979, quoted in Emmons, 1979). Well, rhyme is indeed a good way to retain the shape of the phrases, but there may be better ways of doing so, verbal or musical [...] The case for equal frequency was challenged over ninety years ago. As early as 1915, Sigmund Spaeth declared: ‘When rhymes are emphasized by the music, the translator can hardly afford to omit them. But usually a modification is permissible, as, for instance, in the four-line stanzas with alternating rhyme [...] where the rhyming of the second and fourth lines is quite sufficient in translation’. (Spaeth, 1915: 297) In 1921 Strangways (1921): 224) gave this advice: ‘rhyme if the form of the stanza makes rhyme expected; but this is the case less often than might be supposed’.<sup>82</sup>

All’affermazione di Spaeth che nella quartina per esempio basta fare la rima fra la riga due e la riga quattro, Low va ancora avanti dicendo che non devono essere necessariamente le righe due e quattro, ma che ogni riga può fare la rima con la quarta che contiene la rima più importante. Lo schema sarebbe quindi axxa, xaxa oppure xxaa, e può variare da stanza a stanza.<sup>83</sup> Lo schema dell’originale quindi non si segue precisamente se non è necessario.

Per quanto riguarda la qualità della rima, Low dice che

---

<sup>79</sup> Low, ‘Translating songs that rhyme’, 6.

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Ivi*, 7.

<sup>83</sup> *Ivi*, 8: “x” rappresenta qualsiasi suono che non rima con un'altra riga della quartina.

To insist on nothing but perfect rhymes is to tighten one's own straitjacket. 'But surely', say some people, 'a pair of words either rhyme or they don't!' No, that simple view is ultimately wrong. In truth there are degrees of phonic similarity [...]<sup>84</sup>

Questi gradi di similitudine di suono portano al seguente termine introdotto da Low: "near-rhymes", cioè coppie di parole che secondo una definizione rigida di "rhyme" non formano una rima, ma hanno comunque delle caratteristiche in comune<sup>85</sup>. Dà alcuni esempi in inglese in un primo momento formulati da Apter:<sup>86</sup>

- "off-rhymes" come "line→time" (rima mancata)
- "weak rhymes" come "major→squalor" (rima debole)
- "half rhyme" come "kitty→pitted" (rima mezza)
- "consonant-rhyme" come "slat→slit" (rima consonante)<sup>87</sup>

Le coppie di modello qui sopra segnalano questa similitudine di suono di cui parla Low, che può funzionare come sostituto per una rima perfetta per facilitare il mantenimento della rima. Inoltre poiché – come dice Wagner – le rime sono quasi impercettibili, eccetto a volte alla fine di una stanza, anche le coppie di rima qui sopra sono adeguate, cioè l'ascoltatore può appena percepire una rima perfetta e quindi una rima mancata per esempio forse non viene neanche osservata e considerata mancata. È evidente che secondo Low la questione della rima può essere affrontata in un modo meno rigido rispetto a come alcuni studiosi dicono; per enumerare lui dice in primo luogo che ci sono rime in una canzone che sono più essenziali di altre e ci si può permettere di deviare dallo schema rimico dell'originale se si fa attenzione alle rime più importanti. Infine Low dice che quando si decide di usare la rima nella traduzione, essa non deve per forza essere perfetta in ogni posizione. Una rima basata sul suono di due parole può essere ugualmente efficace.

### *Sintesi e pratica*

Tutto sommato si può dire che ci sono due punti di vista nella discussione sulle traduzioni di canzoni. Da una parte gli studiosi – soprattutto musicologi e studiosi della prima metà del secolo scorso – che considerano le traduzioni di canzoni delle pallide imitazioni dell'originale

---

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> *Ivi*, 9.

<sup>86</sup> Ho aggiunto delle traduzioni abbastanza libere per essere in grado di riportare questi termini di Apter nella sezione pratica di questa tesi, se necessario.

<sup>87</sup> Low, 'Translating songs that rhyme', 9.

e pensano che le traduzioni dovrebbero essere usate solo per ragioni educative. Queste sono le persone che fanno delle critiche su ogni minima differenza fra l'originale e la traduzione e parlano in termini di traduzioni buone e cattive. Naturalmente è un'opinione valida se è bene argomentata in un certo contesto, però personalmente, mi schiero meglio con l'altro gruppo, cioè con gli studiosi che provano a formulare una teoria non su quale sia una buona traduzione ma su quali siano le possibilità per tradurre una canzone, il gruppo di cui Peter Low secondo me è il maggior esponente.

Ho già spiegato il principio del pentathlon e i punti di vista di qualcun altro – per esempio Fox-Strangways e Franzon – e ciò che mi ha colpito è che tutti parlano prima di ogni cosa dello scopo della traduzione. Il traduttore quindi deve fare un'analisi della funzione della traduzione e rispondere ad alcune domande – deve essere cantabile la traduzione? La rima, è importante? ecc. – prima di fare la traduzione. Questo è in armonia con la teoria formulata da Hans J. Vermeer, la *Skopos theory* che viene applicata non solo nel campo delle traduzioni musicali:

Skopos theory focuses above all on the purpose of the translation, which determines the translation methods and strategies that are to be employed in order to produce a functionally adequate result. [...] Therefore, in Skopos theory, knowing why a [source text] is to be translated and what the function of the [target text] will be are crucial for the translator.<sup>88</sup>

Questa è anche la mia opinione. Se una traduzione deve avere una funzione specifica, e penso che quest'ultima sia quasi sempre il caso, bisogna rendersi conto di questa funzione e adattare la strategia traduttologica allo scopo del testo tradotto. Nella sezione pratica farò un'analisi dello scopo delle mie traduzioni in base a una situazione fittizia, a cui collego una strategia per le mie traduzioni. Per di più la strategia di Peter Low, cioè il principio di pentathlon, mi sembra la strategia adatta per fare anche le mie traduzioni.

---

<sup>88</sup> Jeremy Munday, *Introducing translation studies. Theories and applications* 2 ed. (New York: Routledge, [2008]), 79.

## Lucio Battisti, accenni biografici

Per completare la parte teorica di questa tesi è il momento di introdurre l'artista di cui ho scelto di tradurre dei testi: Lucio Battisti. Descriverò in modo abbastanza conciso la sua vita, la sua musica e la sua posizione nella musica pop italiana. Poi presenterò il rapporto fra Battisti e il paroliere con cui ha lavorato intensivamente nella prima parte della sua carriera, cioè Mogol. Espongo in modo conciso, perché penso che – come spiegherò più avanti – nel caso di Battisti sia comunque importante “conoscere” l'artista, ma che la cosa non sia essenziale per essere in grado di tradurre le sue canzoni. Aggiungerò qui anche una breve esposizione delle mie osservazioni generali per quanto riguarda i testi di Lucio Battisti e Mogol.

### *La vita di Battisti*

Della vita di Lucio Battisti non sappiamo molto dalla sua bocca – era una persona riservata e chiusa, così dicono Claudio Baglioni, cantante,<sup>89</sup> e Pippo Baudo, presentatore televisivo,<sup>90</sup> nella trasmissione del TV7 che ho menzionato prima<sup>91</sup>. Questo invece viene affermato da Francesco Marchetti nel suo libro su Battisti: ‘Il suo personaggio iniziava e terminava di esistere con le canzoni che componeva e incideva. Al pubblico veniva riservato molto poco. Quasi nulla.’<sup>92</sup> Molto di ciò che sappiamo viene quindi dalle persone che circondavano il cantante italiano. Posso comunque raccontare qualche cosa sulla vita di Lucio Battisti. Nel 1943, il cinque marzo, nasce il futuro cantante da genitori di umili origini a Poggio Bustone,<sup>93</sup> un ‘piccolissimo comune di duemila abitanti [...] in Ciociaria, provincia di Rieti’<sup>94</sup>. Qualche anno dopo la famiglia si trasferì a Vasche di Castel Sant'Angelo, nella stessa provincia,<sup>95</sup> e nel 1950 si stabilì a Roma.<sup>96</sup> Ad un certo punto il giovane Lucio ha cominciato a suonare la chitarra, agendo contro il volere di suo padre che desiderava che suo figlio almeno si

---

<sup>89</sup> John Bush, ‘Claudio Baglioni. Biography’ *Allmusic* – 27.09.2012  
<http://www.allmusic.com/artist/claudio-baglioni-mn0000145035>.

<sup>90</sup> ‘Perché Pippo è Pippo – La carriera di uno dei presentatori televisivi più amati dal pubblico’ *La storia siamo noi* – 27.09.2012 <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/perch%C3%A8-pippo-%C3%A8-pippo/586/default.aspx>.

<sup>91</sup> ‘TV7 del 5/9/2008 su Lucio Battisti’.

<sup>92</sup> Francesco Marchetti, *Lucio Battisti. Due ragazzi che attraversano l'estate* (Milano: Sperling & Kupfer Editori, [2008]), 7.

<sup>93</sup> Marchetti, 30-31.

<sup>94</sup> Gianfranco Salvatore, *L'arcobaleno: storia vera di Lucio Battisti vissuta da Mogol e dagli altri che c'erano* (Firenze: Giunti, [2000]), 12.

<sup>95</sup> Marchetti, 31.

<sup>96</sup> Greg Prato, ‘Lucio Battisti. Biography’ *Allmusic* – 27.09.2012  
<http://www.allmusic.com/artist/lucio-battisti-mn0000252021>.

diplomasse. Come si legge nel libro di Gianfranco Salvatore sulla vita di Battisti, il padre era invalido e perciò Battisti avrebbe avuto la possibilità di sfuggire alla leva. Però suo padre gli pose una condizione:

Si fece un patto. Lucio disse ad Alfiero: io prenderò il diploma. Tu firmerai per l'esenzione. Però faremo come se avessi fatto il militare: per due anni mi lascerai tentare, e sarò libero. Proverò a vivere di musica. Puoi anche non credere che ce la farò, intanto non lo so nemmeno io. Ma suonando proverò a guadagnarmi da vivere. Sarà il mio servizio di leva. Altrimenti mi metto a lavorare, il lavoro che vuoi tu. Due anni per riuscirci o per mollare.<sup>97</sup>

Così ha passato la storia: 'Lucio diventerà la prima popstar italiana; una parola, popstar, che in quel momento suona simile a una marca di sigarette di importazione.'<sup>98</sup> Negli anni seguenti Lucio Battisti ha suonato la chitarra in qualche gruppo musicale, da cui il colmo era la sua appartenenza ai Campioni, con cui Battisti ha fatto uscire due 45 giri.<sup>99</sup> Però questo complesso è risultato un incontro fondamentale per la sua carriera di popstar, su cui mi dilungherò in dettaglio nella sezione sulla vita musicale del cantante. Nel campo personale non c'è quasi niente da annotare in più, tranne che Lucio Battisti ha sposato Grazia Letizia Veronese, con cui ha scritto anche qualche canzone, e che dal matrimonio nacque un figlio, Luca Battisti.<sup>100</sup> Il nove settembre 1998, Battisti è scomparso troppo presto in ospedale all'età di 55 anni.<sup>101</sup>

### *La vita musicale di Battisti*

Naturalmente ogni valutazione circa la musica di Lucio Battisti può essere vista come soggettiva, e quindi non posso dire niente sulla qualità della sua musica, tranne che mi piace molto e che forse Massimo Ranieri, che citerò in seguito, ha ragione quando dice che forse la musica di Battisti si può amare o odiare, però io non posso dare un commento obiettivo su questo. Il fatto però è che c'è molta gente che ama la sua musica, poiché non è una coincidenza che Battisti ha venduto tanti dischi e CD durante la sua carriera. Però ho già menzionato la caratteristica più sorprendente, perché tratta dell'apparente punto di rottura nella carriera di Battisti a causa della fine della sua relazione musicale con Mogol dopo il

---

<sup>97</sup> Salvatore, 15.

<sup>98</sup> Marchetti, 31.

<sup>99</sup> 'Con i campioni' *Io tu noi tutti* – 27.09.2012 [http://www.lucibattisti.info/?page\\_id=4](http://www.lucibattisti.info/?page_id=4).

<sup>100</sup> Dipollina.

<sup>101</sup> *Ivi*.

disco *Una giornata uggiosa* del 1980. La sua collaborazione con Mogol era la più fruttuosa riguardo al numero di vendite, ma anche le canzoni scritte con Panella hanno avuto qualche successo. Il presentatore dello speciale televisivo *Le voci di Lucio* dice a un certo punto che gli ammiratori di Battisti possono essere divisi in due gruppi, cioè i fan che sono tifosi della coppia Battisti-Mogol e i fan che preferiscono la collaborazione con Panella. Qui non approfondirò le differenze fra i due periodi perché mi sono concentrata sul periodo Battisti-Mogol.

Presenterò adesso la vita musicale di Lucio Battisti in una discografia, a cui farò riferimento quando presenterò le mie traduzioni e le canzoni scelte. Accanto alla copertina del disco<sup>102</sup> – in cui si vede anche un certo sviluppo per quanto riguarda la divisione Battisti-Mogol v. Battisti-Panella – darò una breve descrizione dell'album e elencherò queste canzoni che ho tradotto, riguardo gli album prodotti in collaborazione con Mogol. Due canzoni non si trovano qui sotto, perché non fanno parte di nessun album da Battisti tranne che delle compilation e dei cofanetti, cioè *Anche per te/La canzone del sole* uscito come singolo nel 1971<sup>103</sup>. Mi sono basata sulla rassegna del sito [www.lucibattisti.info](http://www.lucibattisti.info) (*Io tu noi tutti*), perché dà delle informazioni molto dettagliate e perciò mi sembra il sito più attendibile, e su un articolo da *La Repubblica*, in cui viene descritta la carriera di Battisti sulla base dei suoi album. Non includerò gli album stranieri, perché questa tesi è limitata alla produzione in italiano, e non includerò i singoli e i dischi registrati con I campioni, il gruppo di cui Battisti faceva parte prima dell'uscita del suo primo album da solista.

---

<sup>102</sup> Tutte le copertine le ho trovate sul sito di *Io tu noi tutti*:  
[http://www.lucibattisti.info/?page\\_id=1812](http://www.lucibattisti.info/?page_id=1812) (10.10.2012).

<sup>103</sup> ‘Anche per te / La canzone del sole’ *Io tu noi tutti* – 10.10.2012  
[http://www.lucibattisti.info/?page\\_id=4168](http://www.lucibattisti.info/?page_id=4168).

	<p><b>Lucio Battisti (1969)<sup>104</sup> – Ricordi</b> (Battisti-Mogol)</p> <p><i>Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto / Non è Francesca / Balla Linda</i></p> <p>Questo è il primo album da solista di Battisti, in cui ha registrato qualche canzone che aveva scritto per altri artisti, ma che diventano proprio differenti nella voce del cantautore.<sup>105</sup> È anche un disco molto fruttuoso per quanto riguarda alle copie vendute. Secondo il sito dell’Hit Parade Italia <i>Lucio Battisti</i> è il terzo album più venduto del 1969 dopo un disco di Fabrizio de André e uno di Gianni Morandi.<sup>106</sup></p>
---	---

	<p><b>Emozioni (1970) – Ricordi</b> (Battisti-Mogol)</p> <p><i>Mi ritorni in mente / Emozioni / Dieci ragazze / (Non è Francesca)</i></p> <p>Non è un caso che tre delle canzoni che ho tradotto – per essere precisa quattro – appartengono a questo album, perché come il disco precedente è arrivato in cima alle classifiche dell’Hit Parade, cioè il quarto posto degli album più venduti nel 1971, rispetto alla posizione numero uno nelle classifiche.<sup>107</sup> Per di più come dice Assante nel suo articolo, questo disco contiene quasi del tutto dei successi ed era ‘la nascita del mito’<sup>108</sup>, cioè l’album con il quale Battisti si è affermato come artista di cui tenere conto.</p>
---	--

<sup>104</sup> Tutte le schematiche l’ho costruite nello stesso modo. Nella riga più in alto, si trova il titolo del disco, l’anno dell’uscita, la casa discografica che l’ha prodotto e poi la coppia di compositori che erano responsabile per l’album. Poi ho aggiunto le canzoni da me tradotte e sotto queste una descrizione dell’album.

<sup>105</sup> Ernesto Assante ‘Trent’anni di emozioni dal cuore di un piccolo genio’ [09.09.1998] *La Repubblica* – 11.10.2012

<http://www.repubblica.it/online/musica/battisti/ernesto2/ernesto2.html>.

<sup>106</sup> ‘Gli album più venduti del 1969’ *Hit Parade Italia* – 11.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1969.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1969.htm).

<sup>107</sup> ‘Gli album più venduti del 1971’ *Hit Parade Italia* – 11.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1971.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1971.htm).

<sup>108</sup> Assante.

	<p><b>Amore e non amore (1971) – Ricordi</b> (Battisti-Mogol)</p>
	<p>xx</p> <p>Sulla classifica citata riguardo all'album <i>Emozioni</i> si trova anche quest'album di Battisti, però nella decima posizione.<sup>109</sup> È per di più un album molto sorprendente, che conferma l'opinione di Roberto Benigni citata nell'introduzione, perché il disco contiene quattro pezzi strumentali degli otto pezzi registrati, accanto alla canzone di cui si fece un gran parlare <i>Dio mio no</i> che sarebbe troppo “sessuale” come diceva la Rai.<sup>110</sup></p>

	<p><b>Vol. 4 (1971) – Ricordi</b> (Battisti-Mogol)</p>
	<p><i>Pensieri e parole / (Mi ritorni in mente)</i></p> <p>Quest'album è un po' particolare, nel senso che contiene qualche canzone già uscita, sia come singolo che su un altro disco di Battisti, e quindi è una certa raccolta. Il fatto più interessante è però che Ricordi ha fatto uscire quest'album per beneficiare della popolarità di Battisti: ‘Pubblicata nell'ottobre 1971, è l'ennesima antologia messa in commercio dalla Ricordi per sfruttare al meglio il momento d'oro di Lucio Battisti alla vigilia del suo passaggio alla 'Numero Uno’.<sup>111</sup> Forse anche per questo Assante non presta attenzione a questo disco nel suo articolo, e che occupa “solo” la diciannovesima posizione nella classifica del 1972.<sup>112</sup></p>

<sup>109</sup> ‘Gli album più venduti del 1971’ *Hit Parade Italia* – 11.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1971.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1971.htm).

<sup>110</sup> Assante.

<sup>111</sup> ‘Discografia di Lucio Battisti’ *Hit Parade Italia* – 11.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/disco\\_old/battistil\\_a.htm](http://www.hitparadeitalia.it/disco_old/battistil_a.htm).

<sup>112</sup> ‘Gli album più venduti del 1972’ *Hit Parade Italia* – 11.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1972.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1972.htm).

	<p><b>Umanamente uomo: il sogno (1972) – Numero uno</b> (Battisti-Mogol)</p> <p><i>I giardini di marzo / ... E penso a te</i></p> <p>Quest'album ha una posizione più alta di <i>Lucio Battisti vol. 4</i>, cioè la seconda posizione preceduto solamente dal disco <i>Mina</i> di Mina.<sup>113</sup> Il titolo del disco è preso da una canzone di nuovo strumentale, però nel disco si trovano alcune delle canzoni più belle di Battisti, secondo Assante, 'in cui la ricerca musicale si sposa nella maniera più completa e perfetta ai testi di Mogol.'<sup>114</sup></p>
---	---

	<p><b>Il mio canto libero (1972) – Numero uno</b> (Battisti-Mogol)</p> <p><i>Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi</i></p> <p>Quest'album veniva registrato nello stesso anno dell'album precedente. L'articolo di Assante non parla molto del disco, però quello che dice è molto positivo: 'l'album del suo definitivo trionfo'.<sup>115</sup> Questo viene confermato dalle classifiche dell'Hit Parade, perché <i>Il canto libero</i> è il disco più venduto del 1973.<sup>116</sup> Sul sito dell'Hit Parade si dice anche che quest'album ha un tema in generale, cioè la libertà, che sarebbe importante sapere quando traduco <i>Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi</i>.<sup>117</sup></p>
---	---

<sup>113</sup> *Ibidem.*

<sup>114</sup> Assante.

<sup>115</sup> *Ibidem.*

<sup>116</sup> 'Gli album più venduti del 1973' *Hit Parade Italia* – 11.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1973.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1973.htm).

<sup>117</sup> 'Discografia di Lucio Battisti' *Hit Parade Italia* – 11.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/disco\\_old/battistil\\_a.htm](http://www.hitparadeitalia.it/disco_old/battistil_a.htm).



### **Il nostro caro angelo (1973) – Numero uno**

(Battisti-Mogol)

*La collina dei ciliegi / Io gli ho detto no*

Quest'album viene ancora oltre quello precedente, perché secondo il sito dell'Hit Parade 'si può definire il disco di Lucio Battisti più 'politicizzato' che parla di [per esempio] rispetto per la natura',<sup>118</sup> uno dei temi più importanti di Battisti. Per di più è similmente fortunato, perché nelle classifiche si trova nella seconda posizione dell'anno 1973, preceduto da *Il mio canto libero*.<sup>119</sup>



### **Anima latina (1974) – Numero uno**

(Battisti-Mogol)

xx

Da questo disco Assante dice che 'arrivati sulla vetta del mondo Mogol e Battisti provano una nuova avventura: quella della "world music" [...] contaminando le loro composizioni con elementi sonori diversi e costruendo canzoni particolarissime.'<sup>120</sup> Sembra quindi che sia un disco particolare nell'opera di Battisti e Mogol che a Assante forse non piace, perché l'uso della parola "contaminare" è tutt'altro che positivo. Questa "rottura" però non fa diminuire il successo del disco, perché anche questo è presente nelle classifiche: l'ottavo posto nella classifica degli album più venduti del 1975,<sup>121</sup> più in basso dei due album precedenti, ma non di meno un successo.

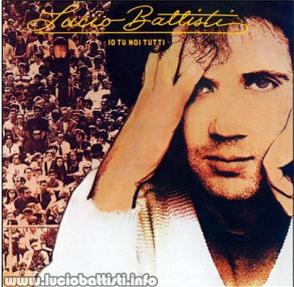
<sup>118</sup> *Ibidem*

<sup>119</sup> 'Gli album più venduti del 1973' *Hit Parade Italia* – 11.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1973.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1973.htm).

<sup>120</sup> Assante.

<sup>121</sup> 'Gli album più venduti del 1975' *Hit Parade Italia* – 11.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1975.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1975.htm).

	<p><b>La batteria, il contrabbasso, eccetera (1976) – Numero uno</b> (Battisti-Mogol)</p>
	<p><i>Ancora tu / Il veliero</i></p> <p>Assante usa di nuovo la parola “contaminare” per descrivere questo disco, però in questo caso non la considera negativamente. Sostiene che Battisti è tornato dopo due anni a fare un album più moderno, secondo Hit Parade Italia più secondo il gusto del pubblico,<sup>122</sup> con delle influenze dal mondo della dance e della disco, ‘con grande classe’<sup>123</sup>, che di nuovo scala le classifiche del 1976 alla terza posizione.<sup>124</sup></p>

	<p><b>Io tu noi tutti (1977) – Numero uno</b> (Battisti-Mogol)</p>
	<p><i>Amarsi un po’</i></p> <p>L’album seguente è stato più fortunato, perché raggiunge la seconda posizione l’anno seguente,<sup>125</sup> secondo l’opinione di Assante perché per la prima volta Battisti ha completamente compreso e conquistato il mondo della musica pop, ‘più in linea con i suoni del suo tempo’. <i>Amarsi un po’</i> viene descritta da lui come una canzone pop pressoché perfetta.<sup>126</sup> Questo si respira anche dall’intento di Battisti, formulata da Hit Parade Italia, di provare a conquistare anche il mercato anglosassone.<sup>127</sup></p>

<sup>122</sup> ‘Discografia di Lucio Battisti’ *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/disco\\_old/battistil\\_a.htm](http://www.hitparadeitalia.it/disco_old/battistil_a.htm).

<sup>123</sup> Assante.

<sup>124</sup> ‘Gli album più venduti del 1976’ *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1976.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1976.htm).

<sup>125</sup> ‘Gli album più venduti del 1977’ *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1977.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1977.htm).

<sup>126</sup> Assante.

<sup>127</sup> ‘Discografia di Lucio Battisti’ *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/disco\\_old/battistil\\_a.htm](http://www.hitparadeitalia.it/disco_old/battistil_a.htm).

	<p><b>Una donna per amico (1978) – Numero uno</b></p> <p>(Battisti-Mogol)</p> <p><i>Una donna per amico</i></p> <p>Secondo Assante questo disco non è un capolavoro e non viene discusso oltre,<sup>128</sup> però ha di nuovo una quarta posizione nelle classifiche del 1978, superato quasi solo dal successo delle soundtrack di due film, <i>Saturday night fever</i> e <i>Grease</i>.<sup>129</sup> Hit Parade Italia descrive l'album come un disco molto venduto, 'basato sui radicali cambiamenti dei rapporti tra uomo e donna', di cui <i>Una donna per amico</i> è una delle canzoni chiave.<sup>130</sup></p>
---	--

	<p><b>Una giornata uggiosa (1980) – Numero uno</b></p> <p>(Battisti-Mogol)</p> <p><i>Arrivederci a questa sera / Con il nastro rosa</i></p> <p>L'ultimo disco, registrato in Inghilterra, della coppia Battisti-Mogol,<sup>131</sup> è anche l'ultimo attivamente pubblicizzato da Battisti. Contiene ancora canzoni di successo, però si vede che la rottura fra il paroliere e il cantante era già evidente.<sup>132</sup> Tuttavia occupa la quinta posizione nelle classifiche del 1980.<sup>133</sup></p>
---	--

Qui seguono gli album di Battisti a cui ha lavorato sia con sua moglie che con Pasquale Panella, cioè gli album registrati dopo la rottura fra il cantante e Giulio Rapetti in arte Mogol.

<sup>128</sup> Assante.

<sup>129</sup> 'Gli album più venduti del 1978' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1978.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1978.htm).

<sup>130</sup> 'Discografia di Lucio Battisti' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/disco\\_old/battistil\\_a.htm](http://www.hitparadeitalia.it/disco_old/battistil_a.htm).

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Assante.

<sup>133</sup> 'Gli album più venduti del 1980' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1980.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1980.htm).



**E' già (1982) – Numero uno**

(Battisti-Velezia)

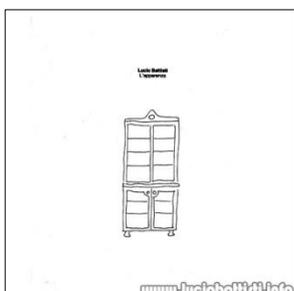
Quest'album l'ha scritto Battisti con sua moglie Grazia Letizia Veronesi, in arte Velezia, sotto l'influsso della musica new wave degli anni Ottanta, 'una piccola grande rivoluzione'.<sup>134</sup> Il successo è stato meno grande di prima con la quattordicesima posizione nelle classifiche del 1982.<sup>135</sup>



**Don Giovanni (1986) – Numero uno**

(Battisti-Panella)

Il primo album con Panella, quattro anni dopo *E' già*, sembra rinnovare il successo di Battisti in Italia, perché raggiunge la terza posizione nelle classifiche del 1986.<sup>136</sup> Assante lo considera un vero capolavoro nel senso che è il disco più originale di Battisti e Panella in cui 'l'arte del pop incontra l'avanguardia e la poesia.'<sup>137</sup>



**L'apparenza (1988) – Numero uno**

(Battisti-Panella)

Quest'album secondo Assante per contro non riesce a raggiungere il livello elevato di *Don Giovanni*, forse a causa della crescente misteriosità delle canzoni di Battisti,<sup>138</sup> che può testimoniare il non verificato successo: "solo" la diciassettesima posizione nelle classifiche del 1988.<sup>139</sup>

<sup>134</sup> Assante.

<sup>135</sup> 'Gli album più venduti del 1982' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1982.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1982.htm).

<sup>136</sup> 'Gli album più venduti del 1986' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1986.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1986.htm).

<sup>137</sup> Assante

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> 'Gli album più venduti del 1988' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1988.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1988.htm).

	<p><b>La sposa occidentale (1990) – CBS</b> (Battisti-Panella)</p> <p>Questo disco viene pubblicato da un altro marchio discografico e segna la rottura anche con il Numero uno dopo diciotto anni,<sup>140</sup> e il successo commerciale di Battisti sembra regredire rapidamente perché l'album occupa una posizione relativamente bassa, cioè la trentaquattresima.<sup>141</sup> Assante dà una spiegazione: l'originalità di Panella e Battisti raggiunge il colmo e perciò 'anche i più fedeli seguaci di Battisti cominciano a chiedere a gran voce il ritorno della vecchia musica'.<sup>142</sup></p>
---	--

	<p><b>Cosa succederà alla ragazza (C.S.A.R.) (1992) – Columbia</b> (Battisti Panella)</p> <p>Assante: 'un album ancora più singolare e alieno. [...] Battisti è sempre più chiuso nel suo universo sonoro [...]'<sup>143</sup> accanto a una cinquantasettesima posizione nelle classifiche – mentre una compilation delle canzoni più famose di Battisti occupa il ventiseiesimo posto<sup>144</sup> – segna forse il fondo della carriera di Battisti.</p>
--	--

	<p><b>Hegel (1994) – Numero uno</b> (Battisti-Panella)</p> <p>L'ultimo album di Battisti è anche di meno successo – posizione 68.<sup>145</sup> Assante conclude il suo articolo con il detto 'Non resta nulla del Battisti di un tempo, nemmeno gli sprazzi melodici' che però relativizza per elogiare una delle canzoni di questo disco, cioè <i>La bellezza riunita</i>.</p>
---	--

<sup>140</sup> 'Discografia di Lucio Battisti' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/disco\\_old/battistil\\_a.htm](http://www.hitparadeitalia.it/disco_old/battistil_a.htm).

<sup>141</sup> 'Gli album più venduti del 1990' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1990.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1990.htm).

<sup>142</sup> Assante.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> 'Gli album più venduti del 1992' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1992.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1992.htm).

<sup>145</sup> 'Gli album più venduti del 1994' *Hit Parade Italia* – 12.10.2012

[http://www.hitparadeitalia.it/hp\\_yenda/lpe1994.htm](http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1994.htm).

Si vede dalle descrizioni degli album di Battisti e dal loro successo che di anno in anno dopo la rottura con Mogol la fama di Battisti sembra calare a causa della sua creatività che lo portava agli estremi della musica pop. Naturalmente non c'è niente di male, è semplicemente una tendenza notata.

L'unica cosa che devo ancora aggiungere è il fatto che – fornendo un anticipo sulla descrizione della loro collaborazione – Mogol, con Battisti al suo fianco ha istituito il marchio discografico *Numero uno*, e che insieme hanno ottenuto un grande successo anche per la casa discografica, come dice Marchetti:

[Battisti] era entrato nella vita di Giulio Rapetti, in arte Mogol, nel 1965. Da allora avevano scritto canzoni che avevano emozionato tutta l'Italia. Lucio aveva imparato a cavalcare; era nata la Numero Uno, la loro etichetta discografica; i successi e le gratificazioni personali non si contavano. Avevano guadagnato molti soldi ma continuavano a lavorare sodo. Un senso di innocenza quasi primordiale si respirava ancora nelle loro canzoni [...] <sup>146</sup> –

una prova dell'importanza di Battisti per la musica italiana, di cui parlerò nella sezione seguente.

#### *La posizione di Battisti nella musica pop italiana*

Basta descrivere brevemente il clima musicale nei decenni in cui Lucio Battisti ha iniziato la sua carriera musicale, perché i suoi primi successi hanno determinato per una gran parte il modo in cui l'artista viene visto e quindi la sua posizione nella musica pop italiana prima di diventare un nome consolidato nell'ambiente musicale. Soprattutto questo basta in questo momento, perché ho già descritto nell'introduzione a questa tesi l'importanza di Battisti per qualche artista italiano – tra cui ho citato Lucio Dalla e Fiorella Mannoia – e il suo successo, specialmente nel periodo in cui Battisti lavora con Mogol. Anche Ligabue menziona l'importanza dell'autore, come si può vedere nella citazione qui sotto. Però ci sono due persone che vorrei ancora citare le quali non solo indicano l'importanza di Lucio Battisti per loro stessi, ma sottolineano anche il carattere innovativo dell'artista, prima di descrivere la musica pop italiana negli anni Sessanta e Settanta, come espresso nel programma TV7. In primo luogo c'è Zuccherò Fornaciari che dice che Lucio Battisti 'è stato il massimo, cioè per me come autore, come interprete, come anche forma di scrittura innovativa. Credo che sia

---

<sup>146</sup> Marchetti, 8.

stato uno che ha ispirato molti<sup>147</sup>. Massimo Ranieri, cantante e attore,<sup>148</sup> nello stesso programma dice qualcosa che è in accordo con la storia della musica pop – non solo quella italiana, ma anche quella mondiale – cioè

1966. Io ho ascoltato *Per una lira*, ed è questa cosa che rompeva qualsiasi canone e qualsiasi metodo in quel momento di cantare la grande melodia italiana, la grande canzone italiana e io [...] non sapevo se odiarlo o amarlo, l'ho amato. L'ho amato perché lui è ciò che avrei voluto essere.<sup>149</sup>

Questo rompere con qualsiasi canone e soprattutto con il modo di cantare la grande canzone italiana è la qualità per cui Battisti è una delle forze musicali nella tradizione mondiale nella nascita della musica pop. Mi spiego meglio.

La musica pop su scala mondiale ha le sue radici negli anni Cinquanta. In questo decennio sorge il rock and roll e la musica jazz comincia ad essere presa in considerazione, attraverso l'emergere dei giovani come nuovo gruppo sociale di cui tenere conto. Negli Stati Uniti per esempio entrano in scena Frank Sinatra, Doris Day e Elvis Presley.<sup>150</sup> I giovani avevano dei sentimenti di malcontento verso il mondo dei loro genitori e la musica era l'arma per concorrere per una posizione sociale più riconosciuta, che si mostra nell'importanza dei Beatles per esempio, il gruppo di rock and roll che rompe con l'ordine musicale costituito, che ha formato le basi per la musica pop moderna.<sup>151</sup> Anche in Italia si vede questo fenomeno, come dice Paolo Somigli, 'pianista, laureato in Lettere e dottore di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali [...]'<sup>152</sup> nel suo libro sulla canzone italiana. Dice che i giovani

[...] risultarono sia un gruppo sociale ben individuabile sia un ricco bacino d'utenza. Fiorì pertanto un mercato giovanile fatto di abiti, *gadgets*, programmi radiotelevisivi, musiche, che erano destinati prima di tutto a loro e acquisirono presto valore di simbolo generazionale [...]<sup>153</sup>

---

<sup>147</sup> 'TV7 del 5/9/2008'.

<sup>148</sup> Evan C. Gutierrez 'Massimo Ranieri – Biography' *Allmusic* 18.10.2012.  
<http://www.allmusic.com/artist/massimo-ranieri-mn0000490027>.

<sup>149</sup> 'TV7 del 5/9/2008'.

<sup>150</sup> Keunen, 17-27.

<sup>151</sup> *Ivi*, 36.

<sup>152</sup> Paolo Somigli, *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca* (Roma: ARACNE editrice S.r.l. [2010]): risvolto della sopraccoperta.

<sup>153</sup> *Ivi*, 45.

Questo si vede proprio già nella vita di Lucio Battisti, cioè nel fatto che lui ha rinunciato a assolvere gli obblighi di leva facendo un patto con suo padre che non ne era contento – il figlio vuole ribellarsi ai suoi genitori come molti giovani che si indentificano con la musica rock and roll per l'opposizione alla generazione dei loro genitori.<sup>154</sup> Non è quindi per niente che Fiorella Mannoia confronta Battisti con i Beatles. Ciò che i Beatles erano per l'ambiente musicale prima di tutto britannico e poi mondiale, era Battisti per la musica pop italiana: un artista che aveva il coraggio di sperimentare. Si può aggiungere che negli anni Sessanta e Settanta la canzone di protesta è nata come l'esito della protesta dei giovani, visibile soprattutto dal successo di Bob Dylan<sup>155</sup>, però gran parte dei testi di Battisti non è impegnata, come spiegherò in seguito, e perciò forse non si intona con quella tendenza musicale. Bensì, come ho scritto sopra, la musica di Battisti rompe con le caratteristiche della musica italiana prima del suo debutto e perciò il cantautore può essere comunque schierato con questa tradizione e quindi ha una posizione importante nella musica italiana, cioè di artista innovativo che sperimenta e così protesta in un modo molto personale contro il mondo dei suoi genitori.

Altra prova dell'importanza di Lucio Battisti viene segnalata in un articolo che apparve ne *The Guardian*, il giornale inglese, che tratta delle dieci canzoni che vengono considerate, dall'autore dell'articolo, essere le più importanti per la musica italiana, cioè

[...] from the smooth swing of the 50s to the current wave of banging Euro house, Italian DNA runs throughout the history of contemporary pop. Although the styles developed by the country's musicians have been exported far and wide, there's a strong case for saying, like Madonna's famous T-shirt, that Italians do it better. Only the tip of the iceberg, here are 10 classic clips in support of the theory.<sup>156</sup>

Andrew Kahn quindi considera Battisti come uno dei cantanti più importanti della musica pop italiana, qui rappresentata dalla canzone *Ancora tu*, che viene descritta come il più grande successo degli anni Settanta. Kahn dice che Battisti ha scritto da un lato molte canzoni fortunate per altri artisti ma che le sue canzoni più grandi le ha registrate lui stesso. Per di più dice che il fenomeno Battisti, nonostante qualche cover in inglese, 'remained an

---

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> Giuliana Garzone e Leandro Schena, *Tradurre la canzone d'autore* (Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, [2000]): 85.

<sup>156</sup> Andrew Kahn 'Sounds of Italy – day one: a history of Italian pop in 10 songs' [09.07.2012] *The Guardian* – 18.10.2012 <http://www.guardian.co.uk/music/2012/jul/09/history-italian-pop-10-songs>.

overwhelming domestic phenomenon’, però ha anche influenzato molti artisti internazionali.<sup>157</sup> Battisti quindi era soprattutto importante nell’ambiente musicale italiano, però ha anche influenzato artisti a livello internazionale, cioè Battisti aveva una posizione essenziale nella musica pop.

### *Il rapporto fra Battisti e Mogol*

[Battisti] era entrato nella vita di Giulio Rapetti, in arte Mogol, nel 1965. Da allora avevano scritto canzoni che avevano emozionato tutta l'Italia. Lucio aveva imparato a cavalcare; era nata la Numero Uno, la loro etichetta discografica; i successi e le gratificazioni personali non si contavano. Avevano guadagnato molti soldi ma continuavano a lavorare sodo. Un senso di innocenza quasi primordiale si respirava ancora nelle loro canzoni.<sup>158</sup>

Così Francesco Marchetti introduce con qualche frase la collaborazione fra Lucio Battisti e Mogol, come già citato sopra. Però come si è sviluppato questo rapporto fra i due giovani musicisti?

Per rispondere a questa domanda, in primo luogo ci si deve chiedere brevemente chi è Mogol oppure: chi è Giulio Rapetti. Rapetti è nato il 17 agosto 1936 a Milano,<sup>159</sup> la città dove negli anni Sessanta e Settanta albergavano molti artisti e marchi discografici<sup>160</sup>. Suo padre per esempio faceva il dirigente alla *Ricordi*,<sup>161</sup> la casa discografica per cui lavorava anche Mogol. Prima dell’incontro con Battisti, Mogol si era già fatto una reputazione nel mondo musicale come paroliere e perciò era in grado di introdurre Battisti,<sup>162</sup> ‘può aprire qualche porta’,<sup>163</sup> come dice Marchetti. La sua carriera è iniziata con le traduzioni di canzoni straniere, che gli hanno permesso di ‘affinare la propria tecnica e di studiare le novità discografiche che arrivano dagli Stati Uniti e dall’Inghilterra’,<sup>164</sup> e poi ha scritto molte canzoni per altri artisti, per esempio il suo primo successo *Al di là*, con cui Betty Curtis e Luciano Tajoli hanno vinto Il festival di San Remo nel 1961.<sup>165</sup>

---

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Marchetti, 8.

<sup>159</sup> *Ivi*, 20.

<sup>160</sup> *Ivi*, 11-14.

<sup>161</sup> *Ivi*, 20.

<sup>162</sup> *Ivi*, 17.

<sup>163</sup> *Ivi*, 18.

<sup>164</sup> *Ivi*, 24.

<sup>165</sup> ‘Sanremo 1961 – Storia e storie del festival’ *San Remo (portale su Rai.it)* – 18.10.2012

Il primo incontro fra i due giovani era stato possibile grazie all'impegno di Christine Leroux, la prima editrice del cantante. Mara Maionchi, 'che si occupa della promozione [del marchio Numero Uno]'<sup>166</sup> viene citata da Marchetti per chiarire le ragioni di Leroux per presentare Battisti e Mogol, cioè che

[...] quando [Leroux] lo scoprì, Lucio suonava come chitarrista in un complesso, I Campioni. Roby Matano, la voce del gruppo, le disse che faceva delle belle canzoni. I testi però non erano un gran che, e allora Christine ebbe l'idea di far conoscere Lucio a Giulio.<sup>167</sup>

Poi Battisti, nel 1965, si è esibito davanti a Mogol, che però non si era immediatamente innamorato delle sue canzoni. Mogol gli ha detto che 'quello che scrive è modesto, che ha delle buone idee, ma che deve continuare a lavorare e tornare magari fra un mese, due mesi, tre mesi.'<sup>168</sup> Però il giovane cantante non rimase sconcertato, perché dopo tutte le bocciature le parole di Mogol gli danno la speranza. Non ha immediatamente detto sì, ma non ha nemmeno detto di no – 'quel ragazzo più grande [...] gli ha dato un po' di fiducia [e] deve insistere nel cercare di realizzare il suo sogno'<sup>169</sup> – e, anche se Battisti non uscì dall'incontro con un contratto,<sup>170</sup> il resto è passato alla storia:

Evidentemente i due si piacciono, e una sorta di piccolo miracolo si compie a Milano: due persone appartenenti a mondi diversi, cresciute in città diverse, si incontrano, e tutti noi di lì a poco diventeremo beneficiari di un mare di pop, un mare che non si prosciugherà mai.<sup>171</sup>

I due si piacciono davvero, come si deduce da quasi tutte le informazioni che ho trovato sulla relazione fra Battisti e Mogol. Marchetti descrive il successo della coppia che si sviluppa anche nello scrivere per altri artisti, per esempio per il gruppo Formula 3 e per cantautore Bruno Lauzi.<sup>172</sup> Però i due sembrano anche degli opposti, come dice Milo Luxbardo che li ha accompagnati nel loro viaggio a cavallo di cui parlerò in seguito:

---

<http://www.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-09117cbb-559c-45af-9359-44bcb6a71ee4.html>.

<sup>166</sup> Marchetti, 65.

<sup>167</sup> *Ivi*, 27.

<sup>168</sup> *Ivi*, 28.

<sup>169</sup> *Ivi*, 28-29.

<sup>170</sup> *Ivi*, 28.

<sup>171</sup> *Ivi*, 30.

<sup>172</sup> *Ivi*, 76.

L'impressione che io ho avuto è che tra loro esistesse un rapporto assai stretto, quasi viscerale. Giulio era il leader. Ma anche Lucio, pur essendo uno che parlava poco, era dotato di una forte personalità. Lucio era il classico bravo ragazzo; schivo di carattere, parlava pochissimo. [...] Non amava gli eccessi. [...] Giulio era uno che aveva sogni ambiziosi, che faceva sempre grande progetti. [...] quei due rappresentavano gli opposti complementari.<sup>173</sup>

Mogol poi ha detto in un'intervista che questa opposizione diametricale forse è servita loro.<sup>174</sup> La relazione di lavoro fra Battisti e Mogol si basa – soprattutto all'inizio – sulla loro reciproca fiducia di cui l'altro si può valere. Come dice Mogol nella stessa intervista Lucio aveva la sicurezza che Mogol gli poteva dare ciò che voleva, aspetto che è in contrasto con lo scarso contatto che aveva con le altre persone.<sup>175</sup> Battisti stesso l'ha formulato così, nel ricordo di Mogol: 'La mia fortuna era di avere creduto in un pazzo'<sup>176</sup>, cioè in Mogol, che a sua volta descrive la sua ammirazione per Lucio, per la sua creatività – 'Era l'artista degli artisti'<sup>177</sup>. Oltre a questa relazione di lavoro i due ragazzi coltivano anche una profonda amicizia, come ho notato in tutte le fonti che ho trovato. Come diceva Mogol nell'intervista, erano in grado di comunicare quasi senza parlare, erano bene affiatati.<sup>178</sup> Un segno importantissimo dell'amicizia fra i due artisti è il viaggio a cavallo che hanno fatto insieme. Mogol aveva intenzione di intraprendere qualcosa ogni anno e nel 1970 aveva in mente di attraversare l'Italia cavalcando – di questo episodio abbiamo una fotografia sulla compilation che è stata la base per la mia selezione delle canzoni da tradurre, *Le avventure di Lucio Battisti e Mogol*. A giugno hanno intrapreso il viaggio andando da Milano a Roma, il che ha richiesto diciannove giorni.<sup>179</sup> Battisti ha seguito Mogol per amicizia, anche se non era mai andato

---

<sup>173</sup> *Ivi*, 102-103.

<sup>174</sup> 'DOCUMENTARIO – Incontro con Mogol – (Intervista su LUCIO BATTISTI)' *Youtube* – 03.09.2012 <http://www.youtube.com/watch?v=vTurzsKvzI0> – Il 03.09.2012 ho scaricato qualche filmato che ho trovato su Youtube. Mentre stavo scrivendo questa sezione della mia tesi però questo filmato in particolare è scomparso da Youtube, quindi il link qui presentato è il posto in cui il filmato si trovava nel momento in cui è stato scaricato, ma purtroppo non rimanda più al filmato.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> Mario Luzzatto Fegiz, 'Battisti & Mogol, nostalgie inedite' [25.09.2004] *Corriere della sera* – 18.10.2012

[http://archiviostorico.corriere.it/2004/novembre/25/Battisti\\_Mogol\\_nostalgie\\_inedite\\_co\\_9\\_0\\_41125084.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2004/novembre/25/Battisti_Mogol_nostalgie_inedite_co_9_0_41125084.shtml).

prima a cavallo.<sup>180</sup> Nel *Corriere della Sera* però viene descritto soprattutto il lato commerciale della loro collaborazione, cioè ‘Lucio Battisti e Mogol sono stati la coppia di maggiore successo della musica italiana: 103 canzoni e decine di numeri uno nelle classifiche.’<sup>181</sup>

Mogol stesso dice che Lucio e lui hanno sempre fatto ‘cronache di vita’ invece di ‘parlare di politica,’<sup>182</sup> – avevano in comune le loro vite. Questo si vede anche nel metodo di lavoro fra loro descritto da Mogol. Nell’intervista l’intervistatrice domandava se ci sono stati dei conflitti e Mogol rispose che fra Lucio e lui

[...] il lavoro [era] il più tranquillo che si può immaginare. [...] La nostra vita era un laboratorio [...] parlavamo continuamente di cosa stiamo facendo, parlavamo con passione, con creatività. [...] Avevamo una capacità naturale di dialogare, nel senso di trovare una soluzione insieme, di cercare la soluzione insieme [...] non c’era disaccordo.<sup>183</sup>

Nel libro di Marchetti, Mogol viene anche chiesto quale sia la canzone ideale, a ciò risponde che ‘[...] il canto che non emoziona è un esercizio acrobatico per le corde vocali’ e quindi che la canzone ideale deve emozionare – Battisti era in grado di fare questo.<sup>184</sup> Ma come lavoravano? Mogol spiega che c’era sempre prima la musica di Battisti, c’era sempre prima la musica e poi il testo. Battisti poi spiega il sentimento della musica, o era già chiaro – come si può immaginare con due persone con non hanno bisogno di parole per comunicare – dopo che Mogol scrive il testo. Come cita Marchetti dalle parole di Gianni d’Aglio, bassista:

«Quando registravamo Giulio non era mai presente. Lucio lavorava con Giulio nella fase della costruzione dei pezzi. Dal momento in cui si entrava in studio Giulio si faceva da parte. Ed era una cosa voluta.» [Francesco Marchetti:] Il momento dell’ascolto diventa qualcosa di sacro. Un rituale con due protagonisti. Ogni altra persona sembra esclusa dal filo di complicità elettrica che unisce Lucio e Giulio.<sup>185</sup>

È questa complicità elettrica che marca la relazione fra Battisti e Mogol. Dopo che Battisti ha fatto ascoltare la musica a Mogol e lui aveva scritto il testo, il cantante andava a imparare il

---

<sup>180</sup> ‘DOCUMENTARIO – Incontro con Mogol – (Intervista su LUCIO BATTISTI)’

<sup>181</sup> Luzzatto Fegiz.

<sup>182</sup> ‘DOCUMENTARIO – Incontro con Mogol – (Intervista su LUCIO BATTISTI)’

<sup>183</sup> *Ibidem.*

<sup>184</sup> Marchetti, 37.

<sup>185</sup> *Ivi*, 124.

testo a memoria ed a interiorizzare completamente le parole. Poi s'incontra con Mogol per masticare le parole, per chiedere delle spiegazioni per le scelte dell'amico – tutto per capire completamente il testo. Poi Battisti faceva il suo meglio per assecondare la musica al testo di Mogol, come dice l'ultimo 'era flessibile', perché l'impressione finale della canzone era la cosa più importante.<sup>186</sup> Si vede quindi chiaramente che Mogol era il paroliere e Battisti era il compositore e il cantante, e quindi anche si può dire che in fondo Battisti non era la persona che scriveva i testi. Però è la mia opinione che – sia perché la musica viene sempre prima, sia perché Mogol basa il suo testo sulla spiegazione di Battisti dei sentimenti che si trovano dietro la canzone – è davvero un lavoro unitario e perciò quando parlerò delle canzoni e dei testi di Lucio Battisti in realtà intenderò dire “la canzone di Lucio Battisti e Giulio Rapetti”.

L'ultima domanda a cui devo rispondere è come è finita questa collaborazione. La collaborazione è terminata nel 1980 dopo l'uscita dell'album *Una giornata uggiosa*, che ho già descritto sopra.<sup>187</sup> Ma perché hanno deciso di non lavorare più insieme? Forse a causa della solitaria vita di Battisti e dell'amicizia fra lui e Mogol non ci sono molte notizie di prima mano, però Mario Luzzatto Fegiz scrive così, citando Mogol: 'Rapetti: «Ecco i nostri successi. Senza di me Lucio perdette la libertà» Torna il ricordo della separazione, provocata da un litigio sui diritti economici.'<sup>188</sup> Questo viene confermato da Luca Carboni, cantante italiano di Bologna<sup>189</sup>, la cui opinione è che

A me, per esempio, per la prima volta, non erano piaciuti tanto i testi dell'album «Una giornata uggiosa», mi sembravano un po' anacronistici e lontani da quel momento storico. Si aveva quasi l'impressione che Battisti voleva andare avanti e Mogol invece tirasse un po' indietro. Quindi ci stava, visto dall'esterno, che Battisti non si accontentasse del successo popolare, della dimensione pop, che volesse sperimentare qualcosa di nuovo.<sup>190</sup>

Mi sembra un'osservazione valida, perché si vede che gli album seguiti a *Una giornata uggiosa* hanno quasi tutti un carattere più sperimentale, un carattere forse anche meno commerciale. Separarsi per motivi di disaccordo sul campo della direzione che volevano

---

<sup>186</sup> 'DOCUMENTARIO – Incontro con Mogol – (Intervista su LUCIO BATTISTI)'

<sup>187</sup> Luzzatto Fegiz.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> Evan C. Gutierrez 'Luca Carboni – Biography' *Allmusic* 18.10.2012.

<http://www.allmusic.com/artist/luca-carboni-mn0000256050>.

<sup>190</sup> Marchetti, 137.

prendere Battisti e Mogol, forse anche rafforzato da ‘un litigio sui diritti economici’, mi sembra una cosa quasi naturale, ma in questo caso anche da lamentare.

### *I testi di Battisti e Mogol: delle osservazioni preliminari*

In questa sezione vorrei brevemente accennare a qualche qualità dei testi di Battisti – come ho detto prima questa generalizzazione serve a facilitare il mio lavoro, quando in realtà i testi sono stati creati da Mogol, e la musica da Lucio Battisti, in una intensa collaborazione – che mi hanno colpito quando li stavo esaminando per la prima volta. Parlo di qualità generali che ritengo applicabili a quasi tutti i testi, però devo aggiungere che a volte le cose che dico qui non sono applicabili a un testo in particolare, accanto al fatto che baso la mia opinione soltanto sui testi da me tradotti e non sugli altri testi di Battisti. Però penso che sia una selezione abbastanza rappresentativa riguardante il periodo Battisti-Mogol.

In generale ho constatato che i testi di Battisti sono abbastanza “semplici” per quanto riguarda il linguaggio. Non vorrei dire che sono sempre facilmente interpretabili, però le parole e le immagini che usa sono quotidiane, cioè sono parole che la gente usa regolarmente in molti casi. Per contro le combinazioni di parole e il significato dell’immagini non è sempre facilmente interpretabile. Questa “semplicità” secondo me è una delle caratteristiche della musica di Battisti che è risultata nel grande successo ottenuto dal cantante, perché molte persone si possono identificare con le situazioni – con le parole quotidiane – del cantautore e perciò la musica è molto vicina a loro. Così dice anche Ligabue, cantante rock italiano,<sup>191</sup> secondo un articolo ne *La Repubblica* nell’occasione dell’ospedalizzazione di Battisti:

E Ligabue ha mai usato le canzoni di Battisti come medicamento sentimentale?  
“Se prendi l'elenco delle sue canzoni, le situazioni sentimentali sono rappresentate tutte. Non è difficile che mi sia capitato il momento in cui ne ho avuto bisogno”.<sup>192</sup>

Per di più si vede che, anche se Battisti è un cantautore, cioè un cantante che è spesso anche impegnato, engagé, quest’engagement manca a prima vista nella maggior parte dei suoi testi – a eccezione per esempio della canzone *Anche per te* in cui si parla della prostituzione e la vita

---

<sup>191</sup> Aurelio Pasini, ‘Ligabue. Biography’ *Allmusic* – 19.10.2012

<http://www.allmusic.com/artist/ligabue-mn0000265733>.

<sup>192</sup> ‘Ligabue: forza Lucio sono con te’ [30.08.1998] *La Repubblica* – 19.10.2012

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/08/30/ligabue-forza-lucio-sono-con-te.html?ref=search>.

delle ragazze di vita. Come dice Walter Calloni, un batterista che ha lavorato con Battisti,<sup>193</sup> ‘Lucio non voleva parlare assolutamente di politica. [...] Desiderava dare emozioni alla gente a prescindere dal fatto che fosse politicamente di destra o di sinistra. [...] si cercava di tenere tutto fuori’<sup>194</sup>. Ci sono per di più tre temi nelle sue canzoni che rientrano nei suoi testi, cioè:

- **la donna:** per esempio nella canzone *Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto* in cui il protagonista parla della donna che è sempre al suo fianco, sia nei momenti felici che in quelli infelici.
- **la natura:** per esempio nella canzone *La collina dei ciliegi* – ‘quasi sempre dietro la collina il sole’, ‘planando sopra boschi’ e ‘dando un calcio ad un sasso residuo d’inferno’ – in cui vengono suscitate immagini della natura per esprimere delle emozioni.
- **l’amore:** per esempio nella canzone *Dieci ragazze* in cui il protagonista parla dei rapporti che può avere con molte donne, i quali non sono paragonabili all’amore il quale lui si è fatto sfuggire dalle mani.

Questi temi sono quasi onnipresenti e anche questa caratteristica piace al pubblico nella mia opinione, perché Battisti parla di quei temi che fanno parte della vita di tutte le persone che li ascoltano. Si può aggiungere infine che per quanto riguarda le donne, c’è sempre una donna vera alla base dei testi di Mogol. Come ha spiegato Mara Maionchi,

Io ho conosciuto la Linda protagonista della canzone. Era una ballerina inglese che a Londra lavorava nel musical *Hair* o *Jesus Christ Superstar*, ed era una fidanzata di Giulio. Le donne che Lucio cantava sono state tutte fidanzate di Giulio. Tranne Francesca, quella di *Non è Francesca*, che era la ragazza di un loro amico.<sup>195</sup>

In ogni caso, visto che Battisti e Mogol erano tanto amici, il cantante ha comunque conosciuto queste donne.

---

<sup>193</sup> ‘Giorno&Notte’ [19.08.2010] *La Repubblica* – 19.10.2012  
[http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/19/giornonotte.fi\\_039giornonotte.html?ref=search](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/19/giornonotte.fi_039giornonotte.html?ref=search).

<sup>194</sup> Marchetti, 121.

<sup>195</sup> *Ivi*, 47.

Resta solo da aggiungere un commento sulle implicazioni delle mie affermazioni qui sopra sull'atto del tradurre. A causa del ripetersi di questi temi sarebbe magari utile creare una lista con parole che sono spesso presenti nei testi di Battisti. Naturalmente non con parole come "di", "che", "lei", ecc., ma con quelle più specifiche che possono essere utili se sono in grado di tradurle nello stesso modo ogni volta che vengono usate, soprattutto perché la scelta di una parola da un paroliere non è quasi mai arbitraria e perciò la ripetizione di una parola nel suo lavoro può anche essere importante, di certo quando la usa più di tre o quattro volte. Per di più queste occorrenze non sembrano causare difficoltà o risultare in caratteristiche particolari per quanto riguarda la traduzione delle canzoni. Il linguaggio "semplice" può però causare comunque delle difficoltà a mio avviso. Perché il linguaggio è così semplice, così quotidiano, ed è anche chiarissimo in molti casi. Una persona che ascolta le canzoni di Battisti secondo me è in grado di conoscere le parole bene, anche se a volte l'intento delle parole non è chiaro subito, e sarebbe importante conservare questa chiarezza, perché è una caratteristica molto forte dei testi di Battisti. Il linguaggio delle traduzioni quindi deve essere ugualmente chiaro e quotidiano per catturare lo stile di Battisti. Nella sezione seguente parlerò più in dettaglio del processo del tradurre una canzone e dello scopo delle mie traduzioni.

## Tesi e metodologia

Ora sarebbe il momento di iniziare la presentazione delle mie traduzioni dei testi di Lucio Battisti e Mogol, però manca ancora una spiegazione che devo dare per rendere più chiaro il processo traduttivo. Descriverò qui come ho affrontato la traduzione delle canzoni di Lucio Battisti – basandomi sulle nozioni teoriche che ho precedentemente illustrato – e come presenterò il mio lavoro. Vorrei accennare qui al fatto che quando presenterò le traduzioni delle canzoni che ho scelto non ho ripreso il testo originale nella parte pratica di questa tesi. Per i testi delle canzoni accanto a qualche nozione di analisi, rinverò all'appendice.

Ho descritto nella sezione sul campo teorico che circonda le traduzioni musicali che le ricerche non sono frequenti e che in molti casi gli articoli scientifici si concentrano su come valutare una traduzione e si imbastiscono sul lavoro degli studiosi precedenti. Ho concluso che ci sono alcuni autori e studiosi che hanno davvero fatto un lavoro nuovo, cioè che hanno provato a formulare una teoria delle traduzioni di una canzone ed a dare una mano al traduttore che vuole sapere come si può tradurre una canzone. Da tutti gli articoli, quelli di Peter Low mi appaiono i più utili e perciò mi baserò sul suo piano di lavoro chiamato il principio del pentathlon nella creazione del mio piano di lavoro. In primo luogo ho dovuto stabilire lo scopo delle mie traduzioni, perché la teoria dello scopo formulato da Vermeer dice che una strategia traduttologica può solo essere utile quando il traduttore si basa sullo scopo della traduzione. Poi Low dice che le scelte fatte dal traduttore sono basate per esempio sulla domanda se la traduzione deve essere cantabile o no, perché una traduzione che deve essere cantata ha delle caratteristiche diverse da una traduzione che viene solo usata in forma scritta per educare il pubblico. Perciò ho provato a stabilire una situazione fittizia in cui queste traduzioni funzionano, così che in base a una situazione pratica posso formulare una strategia traduttologica più specifica che può aiutarmi a fare delle scelte conseguenti.

*La situazione: il traduttore, o la traduttrice in questo caso, ha ricevuto dal cantante di una cosiddetta tributeband il compito di tradurre i venti testi di Lucio Battisti; il gruppo si chiama "Cinque ragazzi", il cantante lo chiameremo Paolo. Il suo gruppo consiste da musicisti neerlandesi che non parlano l'italiano tranne per alcune parole ed i testi scritti da Battisti. Il cantante è un uomo italiano che quattro anni fa si è trasferito nei Paesi Bassi, quindi il suo neerlandese non è ancora perfetto, ma è un vero fan di Battisti e dei suoi testi in particolare e perciò Paolo ha formato i Cinque Ragazzi per fare omaggio alla popstar italiana. Il successo nazionale a cui il gruppo aspira dopo tre anni però non è ancora stato raggiunto e si deve cambiare qualcosa. Vorrebbero cantare le meravigliose canzoni in neerlandese per*

*raggiungere un pubblico più vasto. Però siccome il cantante non parla bene il neerlandese e gli altri membri del gruppo non parlano l'italiano, hanno coinvolto un traduttore. Il compito è quello di tradurre le canzoni così che i testi neerlandesi possano essere cantati senza perdere la qualità delle canzoni. Le canzoni di Lucio Battisti secondo Paolo sono così universali che i temi trattati rivolgono a tutta la gente e questa caratteristica deve essere mantenuta.*

Tutto sommato, lo scopo delle traduzioni è quello di far conoscere le canzoni di Lucio Battisti a un pubblico nederlandese nella lingua madre degli ascoltatori, attraverso gli spettacoli del gruppo Cinque Ragazzi. Le traduzioni quindi devono essere cantabili, ma devono anche rispecchiare nel modo migliore le canzoni originali nella loro universalità e nella loro ricchezza di lingua. Quando si considerano i cinque criteri di Low si può quindi dire che in questo caso la **cantabilità** e la **naturalezza** sono i più importanti dei cinque, l'ultimo perché quando i testi delle traduzioni non sembrano naturali, secondo me si sacrifica una parte dell'universalità dei testi di Battisti. Poiché il committente naturalmente conosce benissimo le canzoni originali forse considererà qualche deviazione del significato come una profanazione però se non è possibile completamente e accuratamente preservarne il significato senza perdere la cantabilità e la naturalezza, sarebbe un male necessario di cui si deve fare uso e difendere. Per quanto riguarda la rima e il ritmo non posso dire di più oltre che anche questi due criteri sono subordinati alla cantabilità e alla naturalezza, e al significato, però questi due criteri dipendono anche dalle caratteristiche delle canzoni individuali e perciò non posso dare qui una strategia uniforme rispetto a come ho trattato la rima e il ritmo. Poi, in base allo scopo della traduzione, ho formulato un piano di lavoro che secondo me risulta in traduzioni che hanno la migliore chance a corrispondere ai desideri di Paolo, il cantante del Cinque Ragazzi. Questo è scaturito nella seguente stesura per la presentazione delle mie traduzioni. Qui sotto spiegherò la natura delle varie sezioni e aggiungerò un numero ad ogni sezione, per rendere più chiara la sezione più avanti in cui presenterò le mie traduzioni:

### 1. Informazioni pratiche

Prima darò una rassegna dei dati pratici della canzone, tra cui l'anno di uscita, il disco su cui si trova la canzone, cioè una rassegna basata sulla discografia già presentata. Naturalmente ho già descritto il metodo di lavoro di Battisti e Mogol e posso concludere che tutte le canzoni sono state scritte da Lucio Battisti e Mogol, quindi non aggiungerò delle informazioni sul paroliere e il compositore. Qui descriverò anche in qualche caso il motivo specifico per aver scelto il testo concernente.

## 2. Analisi del contenuto

Quest'analisi contiene una mia interpretazione del testo di Battisti e Mogol. Naturalmente poiché i testi vengono in parte da un artista così chiuso che usa le sue canzoni come un mezzo per comunicare le sue emozioni al pubblico, la mia interpretazione può essere solo una singola versione della canzone che forse non è conciliabile con l'intento dell'autore, però ho provato a dare l'interpretazione che mi pare la più evidente.

## 3. Analisi stilistica

Con quest'analisi stilistica vorrei identificare le parti più importanti della canzone, cioè se ci sono delle immagini che enfatizzano il contenuto, se c'è un certa metafora importante per il carattere della canzone e delle altre caratteristiche che mi colpiscono. Per di più, se una canzone contiene la rima, presenterò lo schema rimico e proverò a determinare se la rima in quella canzone è importante per il carattere della canzone, sia musicale che del contenuto.

## 4. Analisi musicale

Poiché il carattere specifico della musica può avere delle implicazioni sulla traduzione darò anche una breve analisi della musica, soprattutto per quanto riguarda l'importanza della rima. Inoltre, la musica può dare enfasi a una certa sezione della canzone che può essere importante su come tradurre questa sezione e per determinare se c'è un aspetto del significato che può essere sacrificato per raggiungere lo scopo della mia traduzione.

## 5. Un esempio di traduzione

Questa sezione parla da sé, perché qui presenterò la mia traduzione della canzone in questione, nel modo più semplice, perché nella sezione seguente parlerò dei problemi che ho incontrato e delle mie trovate. Naturalmente devo aggiungere qui che nella mia opinione una traduzione non è mai finita – ci sono sempre delle parole, delle frasi che possono essere migliorate – perché non c'è una traduzione perfetta. Per questo si può considerare questa mia traduzione una versione provvisoria, solo un esempio di traduzione.

## 6. Le problematiche traduttologiche

Come ho già detto in questa sezione presenterò le mie trovate ed i problemi che ho incontrato mentre stavo traducendo il testo della canzone. Queste parti della mia tesi sarebbero in parte alla base della conclusione che segue la presentazione delle mie traduzioni.

## Prassi traduttiva: Battisti come case-study

Qui presenterò le canzoni che ho scelto accanto alla mia traduzione di quelle. Naturalmente qui si deve aggiungere che una traduzione, nella mia opinione, non è mai completamente finita e perciò nelle sezioni sui problemi e sugli interventi, può essere che parlerò di una scelta che ho comunque fatto ma di cui non sono ancora soddisfatta.

*Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto*

### 1. Informazioni pratiche<sup>196</sup>

**Anno di uscita:** 1969

**Album:** Lucio Battisti

#### **Per quale motivo?:**

Questa canzone l'ho scelta nonostante non abbia avuto un successo molto grande, cioè non era stato un singolo, però il testo mi è piaciuto immediatamente quando ho ascoltato la canzone per la prima volta, accanto al fatto che nel ritornello, la voce di Battisti è grandissima, una caratteristica di molte canzoni del cantante, però questa era la prima volta che mi ha colpito la sua voce particolare e forte.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone l'interpreto come una ode alla donna della vita del protagonista. Descrive come è partito dalla casa materna con il permesso del padre e la benedizione della madre (riga (r.) 1-4) e come si è sentito solo finché ha incontrato lei (r. 5-8). Forse le prime quattro righe della canzone si riferiscono all'episodio di Battisti e suo padre, che gli permette alla fine di provare con la musica e quindi di "andare, se vuoi". Lei è buona per lui, lo ha trasformato in un uomo vero e è sempre là per il protagonista, sia nei momenti buoni che nei momenti cattivi (*Nel sole, nel vento, nel sorriso nel pianto*) – tutto ciò che lui è in questo momento lo "deve a lei" (r. 10, 22-23) è merito suo perché lo ama. La caratteristica di gratitudine della canzone secondo la mia interpretazione è l'aspetto più importante, cioè penso che questa gratitudine indirizzata alla donna debba essere privilegiata sopra ogni altro aspetto.

---

<sup>196</sup> Tutte le informazioni pratiche di tutte le canzoni vengono dal sito [www.lucibattisti.info](http://www.lucibattisti.info), già menzionato nella sezione in cui ho introdotto la discografia di Battisti da me formata. Se l'anno di uscita è uguale a quello del disco, non ho aggiunto un riferimento biografico.

### 3. Analisi stilistica

Ci sono alcuni aspetti stilistici che mi hanno colpito in questo testo. In primo luogo c'è un caso di linguaggio figurato che è molto espressivo, cioè 'La solitudine si paga in lacrime' (r. 5-6). Naturalmente il protagonista paga la solitudine con lacrime come si paga la spesa con i soldi, ma è un'immagine molto forte per rafforzare la tristezza in contrasto con la felicità nell'essere con "lei". Se è possibile trovare un equivalente neerlandese, sarebbe grande mantenere quest'immagine o forse cercare una metafora simile. Un altro caso in cui si vede un contrasto è nella frase 'Nel sole, nel vento, nel sorriso (e) nel pianto', che è anche il titolo della canzone e quindi può essere considerata una frase importantissima. In questa proposizione "sole" è opposto a "vento", due fenomeni della natura, e "sorriso" è opposto a "pianto", due emozioni umane, che sono due antitesi forti, espressive e di una bellezza semplice. Per di più le parole "sole" e "sorriso" – i termini positivi – vengono legate dall'allitterazione della S, mentre le parole "vento" e "pianto" – i termini negativi – vengono legate dall'assonanza delle ultime tre lettere (-nto). Perché considero questa frase importante per la canzone, sia per l'importanza per lo scopo di gratitudine che per i mezzi stilistici che lo circondano, proverò a mantenere qui il meglio possibile queste caratteristiche. Se non sarebbe possibile usare l'ordine dell'originale forse è una opzione creare un chiasmo invece di un'assonanza e un'allitterazione per rafforzare la frase. Infine ho trovato due figure retoriche diverse, cioè un'enumerazione nelle righe 15 e 16, già descritte come la frase essenziale della canzone, in cui si vede un elenco di elementi della preposizione "in" in combinazione con un nome. Per di più ci sono due casi di anafora, cioè di qualche gruppo di parole o frase che iniziano nello stesso modo. Parlo delle righe 1 e 3 che iniziano con "mio padre disse" e "mia madre disse", delle strutture uguali, delle righe 18 e 19 che iniziano entrambi con "con tutto il suo...", e delle righe 20 e 21 che hanno l'inizio con "in ogni..." seguito da un complemento di tempo. Queste figure retoriche sono evidenti anche quando si ascolta la canzone, e quindi sarebbe bello mantenere queste ripetizioni stilistiche, anche perché rafforzano di nuovo la caratteristica quasi supplichevole, la caratteristica di riconoscenza della canzone. Però se non sono in grado di mantenerle forse sarebbe possibile aggiungere una ripetizione di natura diversa in un'altra posizione. Per quanto riguarda la rima, ci sono alcuni punti in cui il testo fa una rima, per esempio nella prima strofa in cui le quattro righe finiscono tutte in -io e la rima di "cuore" e "amore" (r. 18-19, 29-30), però non ho potuto formulare uno schema rimico fisso. Perciò si può dire che la rima in questa canzone non è importante, però nella prima strofa mi pare che la rima risulta in un legame più forte fra le affermazioni del padre e quelle della madre. Bisogna quindi fare attenzione alle prime quattro righe per vedere se è possibile

usare una rima in questa posizione, forse non una rima uguale, ma una rima che almeno leghi le righe 2 e 4 ovvero le righe in cui la rima è più sentita, come dice Peter Low. Naturalmente si vede comunque un certo legame fra qualche frase a causa della rima, soprattutto nel ritornello, di cui bisogna rendersi conto e perciò creare delle rime in questa canzone è abbastanza importante, ma non obbligatorio secondo me.

#### 4. Analisi musicale

La canzone non è proprio una ballata, però il tempo non è nemmeno veloce. L'arrangiamento mi fa pensare alla musica di Procol Harum, per esempio nella canzone *A whiter shade of pale*<sup>197</sup>, soltanto per l'uso dell'organo. Quando il ritornello inizia (nel testo dalla tredicesima riga e avanti) la musica e soprattutto il cantare di Battisti diventa più forte, cioè qua si raggiunge il culmine nella musica, e perciò posso concludere che questa parte sarebbe anche la più importante riguardo al contenuto e quindi alla traduzione – viene così enfatizzato la caratteristica di gratitudine di cui ho già parlato. Non è per niente che la parola “lei” cade su una nota lunghissima della melodia, che così riceve l'accento. Il traduttore deve concentrarsi quindi su mettere la parola “lei” – per essere precisa la traduzione della parola “lei” – nella stessa posizione della musica. Il ritmo della melodia in questa canzone non è di un tipo che condiziona l'ascolto, e perciò il traduttore si può permettere delle deviazioni minori dal ritmo. Naturalmente parlo di deviazioni minori perché non puoi fare dei cambiamenti grandi nel ritmo della melodia senza compromettere la cantabilità della canzone. Per di più si vede nella sezione che precede che la rima non è uniforme in questa canzone e questo si sente anche nella musica, perché ascoltando si può individuare qualche legame fra due frasi, però non è fastidioso quando la rima non è presente. Quindi il traduttore deve rendersi conto di questi legami, ma non c'è bisogno di mantenere esattamente lo schema rimico dell'originale. Ci sono comunque degli altri modi per creare questo legame. Infine in questa canzone non si può fare la scelta fra essere musicacentrica e logocentrica, perché non si può dire che uno aspetto è subordinato all'altro e si completano.

---

<sup>197</sup> Questa canzone si può sentire qui: 'Procol Harum – A Whiter Shade Of Pale' *Youtube* – 24.10.2012 <http://www.youtube.com/watch?v=5T7WujWrn7c>.

## 5. Un esempio di traduzione

### **Bij zon en bij regen**

- 1 Mijn vader zei me: “ach, mijn jongen,  
Als jij wilt gaan, vaarwel”  
Mijn moeder zei me: “mijn kleine jongen  
God zal je leiden, vaarwel”
- 5 Met tranen betalen wij  
Voor onze eenzaamheid  
Een hoge prijs, ook voor mij  
Als ik toch mijn leven leef  
En een man geworden ben
- 10 Dank ik dat aan haar  
De vrouw die aan  
Mijn zijde staat
- Ja want zij  
Is dichtbij mij
- 15 Bij zon en bij regen  
Of het meezit of tegen  
Ooh zij is dichtbij mij  
Met haar hele ziel  
Met haar zuivere liefde
- 20 En elke seconde  
En ieder moment, ooh ... ooh  
Ja, want dit alles, dank ik aan haar  
Dat dank ik aan haar
- Ja want zij  
Is dichtbij mij
- 25 Bij zon en bij regen  
Of het meezit of tegen  
Ooh zij is dichtbij mij  
Met haar hele ziel
- 30 Met haar zuivere liefde  
En elke seconde  
Ja, en ieder moment  
Ieder moment  
Ooh ... zij
- 35 Ooh ... zij  
Zij...

## 6. Le problematiche traduttologiche

In questa canzone, come ho detto, è per mancanza di un termine migliore il ritornello che contiene il nocciolo del testo, quindi ho iniziato a tradurre questa parte. Nelle righe 20 e 21 si vede l'anafora con "in ogni", che ho comunque potuto mantenere. Stavo pensando inizialmente che "istante" si traduce "ogenblik" in neerlandese, che sarebbe un'opzione valida, se non era un po' strano quando un cantante in neerlandese deve spalmare l'ultima sillaba "-ik" su due note. Per questo ho scelto la parola "seconde" che è un sinonimo più facile da cantare. Per di più, nel ritornello c'è la frase chiave della canzone, cioè il titolo della canzone (r. 15-17). E purtroppo non sono riuscita a mantenere tutte le caratteristiche di questa frase, però penso di non aver fatto torto alla canzone di Battisti con i cambiamenti che ho fatto. Le antitesi ci sono ancora e ho potuto conservare la rima, e soprattutto ho potuto conservare l'ordine italiano delle parole, così che l'antitesi è evidente, qui ho però dovuto accettare la perdita della consonanza descritta prima e cambiare i sostantivi in due verbi per conservare la melodia e il ritmo. La mia scelta per "ziel" invece della scelta più adatta "hart" è ancora un po' pesante, perché l'equivalenza non è perfetta, però l'assonanza – fra "ziel" e "liefde" r. 18-19 – che sostituisce la rima perfetta nel testo originale mi sembra più importante in questa posizione. Riguardo alla prima parte delle mie traduzioni ci sono due cose che vorrei accennare. In primo luogo mi sono presa la libertà di aggiungere qualcosa nella prima strofa. Nel testo originale si vede la rima fra "addio" e "Iddio", una rima importante per la naturalezza e la comprensibilità del testo, che non si può ricreare in neerlandese se non facendo dei cambiamenti. Qui ho deciso di fare un'altra ripetizione – accanto a quello di "mio" nella prima e la terza riga – cioè della parola "vaarwel", perché questa parola ricalca evidentemente la situazione della prima strofa. Questo significa purtroppo che il ritmo è un po' differente in questo punto, però non è un intervento che va a discapito della cantabilità della canzone, soprattutto quando il traduttore collaborerà intensivamente con il cantante. Infine sono molto contenta di essere stata in grado di mantenere il linguaggio figurato nelle righe 5-7, anche se ho sostituito la ripetizione di "pagare" con un sintagma che contiene la parola "prijs" (prezzo).

*Non è Francesca*

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1969

**Album:** Lucio Battisti

### **Per quale motivo?:**

Questa canzone l'ho scelta perché la amo profondamente. Già la prima volta mentre la ascoltavo, fui colpita dalla voce di Battisti e soprattutto dalla disperazione che esprime. È comunque una canzone abbastanza piccola per quanto riguarda la quantità di parole, però le parole sono tutte azzeccate e il ritmo della canzone è un po' una sfida per la sua rigidità.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone mi pare quasi una giustificazione. Penso che le cose siano andate così: Qualcuno ha detto all'uomo protagonista che ha visto la sua fidanzata, o moglie, o più ne metta, con un altro uomo. Il protagonista poi prova a difendere la donna, Francesca, dicendo che la persona in questione si è sbagliata (r. 1, 8, 19), perché Francesca non sarebbe in grado di tradirlo, dicendo che sia stato un'altra donna vestita di rosso con i capelli biondi (r. 12, 14). Questa probabilmente, non ho delle esperienze personali in questo campo, sarebbe la prima risposta di quasi tutta la gente in questa situazione. Invece, nella mia opinione nel testo si respira anche qualche dubbio e quindi dicendo questo il protagonista prova di convincere se stesso dal fatto che non può essere la sua donna, perché lei non ha mai detto che è infelice (r. 7, 9, 18, 20) e lei vive per lui (r. 11, 22, 23). Sto deducendo questo dalle molte negazioni presenti nel testo: 'Non è Francesca' viene detto quattro volte in tutto (r. 2, 4, 13, 15), completato con 'no, non può essere lei' (r. 6, 17). Penso che nel caso in cui il protagonista fosse stato sicuro che non era Francesca, non avrebbe avuto bisogno di dirlo così spesso – si sta consolando. Penso che questo sia anche il nucleo del testo, cioè questi dubbi e il desiderio di confortarsi sostenendo che non può essere così, che non può essere stata Francesca. Questa quasi disperazione che si respira deve essere presente anche nella mia traduzione, però mantenendo anche l'ambiguità, perché questa è la mia interpretazione e non vorrei sconvolgere troppo se tutto quello che dico non viene proprio dal testo.

### 3. Analisi stilistica

Il linguaggio di questo testo è abbastanza quotidiano, per una ragione molto evidente: lo scrittore descrive una situazione della sua vita in cui qualcuno gli dice che ha visto la sua donna con un altro uomo. Usa delle parole comuni e quindi per il traduttore sarebbe importante mantenere questo linguaggio comune, a scegliere le parole neerlandesi che sono ugualmente comuni. Poiché questa canzone riporta i dubbi del protagonista, che prova a tranquillizzare la sua mente, lo scrittore ha usato molte ripetizioni, per esempio la frase “non è

Francesca” che si ripete tre volte e la frase “no, non può essere lei”, che si ripete nella terza strofa. Infatti, tutte le strofe (il ritornello escluso) sono costruite nello stesso modo, usando queste ripetizioni. Sarebbe quindi importante per il traduttore mantenere queste reiterazioni per conservare la coesione fra le strofe. Infine c’è solo bisogno di accennare all’uso estensivo dei suoni “ch” e “s”, suoni molto frequenti nella lingua italiana, però mi colpisce che ce ne siano molti di suoni così. Naturalmente non sarebbe facile mantenere queste consonanze nella traduzione. Riguardo la rima si vede che nelle strofe c’è una rima alternata, parziale creata dalla ripetizione di ‘non è Francesca’ (r. 2, 4, 13, 15), ma devo aggiungere che le ultime due righe delle strofe poi non fanno una rima. Per la comprensibilità e la cantabilità della canzone la rima è abbastanza importante, però nello spirito dei pensieri di Peter Low, non si deve proprio fare una rima perfetta, soprattutto nel caso in cui rende la lingua incomprensibile o artificiosa. Nel ritornello si vede una rima baciata (allungata), di nuovo soltanto formata dalle ripetizioni presenti. Non sarebbe importante mantenerla, però provarlo non nuoce. La rima quindi è presente, ma non deve essere mantenuta in un modo rigido – creare delle assonanze può anche risultare in un testo coerente.

#### 4. Analisi musicale

*Non è Francesca* è una ballata, per quanto riguarda la parte in cui Battisti canta. C’è infatti una parte strumentale alla fine in cui il ritmo viene accelerato leggermente. Per la prima parte si nota l’arrangiamento, in cui si ascolta solo una chitarra acustica e degli strumenti a corda, ciò risulta nel fatto che l’ascoltatore è quasi costretto a assorbire il testo della canzone, cioè qui abbiamo a che fare con una canzone logocentrica – per quanto riguarda la parte che contiene delle parole, non per quanto riguarda la parte finale. In sostanza ci sono due frasi che vengono accentuate dalla musica: ‘no, non può essere lei’ (r. 6, 17) in cui si ascolta un ritardo che dà enfasi al sintagma, e ‘perché lei vive per me’ (r. 10-11, 21-23) in cui la parola “me” viene allungata e quindi riceve l’accento. Perciò mi sembra sensato se il traduttore cerca di posizionare le traduzioni di queste frasi, e delle parole finali di queste frasi in particolare, nella stessa posizione rispetto alla canzone originale. Inoltre si sente, soprattutto nel ritornello che l’accompagnamento della chitarra segue il ritmo della melodia e perciò il ritmo in questa parte è abbastanza importante per la cantabilità della canzone. Se un traduttore cambiasse molto del ritmo del ritornello, sarebbe difficile cantarla e quindi è essenziale avvicinare il ritmo dell’originale quanto si può. Questo vale fino ad un certo punto anche per il resto del testo, però nella prima e nella terza strofa il ritmo è meno forte e quindi se è necessario si può prendere più libertà tenendo conto della cantabilità. Infine per quanto riguarda la rima si può

dire che la rima esiste essenzialmente grazie alle ripetizioni e quindi se il traduttore sa mantenere queste ripetizioni anche nel testo tradotto, mantenere la rima non sarebbe un grande problema. Naturalmente a causa del logocentrismo di questa canzone sarebbe comunque importante conservare una certa forma di rima nella traduzione, ma non sarebbe il nocciolo, perché è più importante che le parole siano chiare.

### 5. Un esempio di traduzione

#### **Niet Francesca**

- 1 Je vergist je, zij kwam niet voorbij  
Nee, niet Francesca  
Zij zit thuis steeds te wachten op mij  
Nee, niet Francesca
- 5 Als ze was met een man  
Nee, dan kan zij het niet zijn
- Francesca vroeg nooit om meer van mij  
Wie zich vergist hier, ik zweer het, ben jij  
Francesca vroeg nooit om meer van mij
- 10 Want zij  
Zij leeft voor mij
- Blond net als zij, als die ander, maar nee  
Nee, niet Francesca  
Ik weet ze ging in het rood gekleed
- 15 Maar nee, niet Francesca  
Sloeg hij zijn armen om haar  
Nee, dan kan zij het niet zijn
- Francesca vroeg nooit om meer van mij  
Wie zich vergist hier, ik zweer het, ben jij
- 20 Francesca vroeg nooit om meer van mij  
Want zij  
Zij leeft voor mij  
Zij leeft voor mij

### 6. Le problematiche traduttologiche

Ci sono alcune cose nella mia traduzione di cui non sono ancora contenta ma per le quali non ho potuto trovare una traduzione più soddisfacente. Si tratta della frase ‘Francesca vroeg nooit om meer van mij’ (r. 7, 9, 18, 20) che in teoria è una traduzione “giusta” però la costruzione in neerlandese mi sembra ancora un po’ troppo marcata. L’altra frase è ‘Als ze was met een

man' (r. 5) che esprime ciò che è detto, ma ha una connotazione forse troppo sessuale, nel senso che “essere con qualcuno” può essere letto come “andare a letto con qualcuno”. Però in questo momento non ho ancora potuto trovare una traduzione migliore. Inoltre, nella prima frase ho cambiato il verbo, per essere in grado di mantenere la melodia e il ritmo e quindi di stabilire la cantabilità della prima frase – un intervento che secondo me non ha creato un cambiamento nel significato. Un'altra deviazione dal testo originale si vede nella frase ripetuta, cioè ‘non è Francesca’ nella canzone di Battisti, dove in neerlandese ho dovuto cancellare il verbo. Una traduzione letterale sarebbe “Het is niet Francesca”, ma questa soluzione avrebbe compromesso il ritmo e quindi la cantabilità della traduzione. È diventato ‘Nee, niet Francesca’ che in sostanza ha lo stesso effetto, se forse non un effetto ancora più forte. Questa frase indica la disperazione dell’io e mi sembra che la mia traduzione forse sarebbe ancora più disperata con la doppia negazione. Per quanto riguarda la rima sono riuscita in gran parte a creare delle rime uguali a quelle dell’originale, a dire il vero senza che fosse la mia vera intenzione si sono create ancora più rime che nell’originale, per esempio nel ritornello dove tutte le righe finiscono in –ij. La sola posizione in cui ho dovuto ricorrere a una assonanza invece di una rima perfetta è nelle righe 12 e 14 in cui “maar nee” fa una rima debole con “gekleed”. Infine sono potuta restare abbastanza vicina al testo originale, senza perdere la cantabilità della canzone.

<i>Balla Linda</i>
--------------------

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1968<sup>198</sup>

**Album:** Lucio Battisti

**Per quale motivo?:**

Ci sono due ragioni per cui ho scelto *Balla Linda* da tradurre. In primo luogo la canzone ha ottenuto la quindicesima posizione nell’hitparade<sup>199</sup>, che è un’ottima cosa per una canzone di un album di esordio. Però la ragione più importante è il fatto che la canzone contiene il mio nome, Linda, e perciò mi dice molto.

---

<sup>198</sup> Il singolo è uscito un anno prima del album: [http://www.lucibattisti.info/?page\\_id=1935](http://www.lucibattisti.info/?page_id=1935).

<sup>199</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

## 2. Analisi del contenuto

Questa canzone è indirizzata direttamente ad una donna che si chiama Linda. È quasi un'ode a questa donna, ma non nel senso che per esempio fece Petrarca con la sua Laura o Dante con Beatrice. Non è un'ode dove la donna viene ritratta quasi come un angelo. Però il narratore (Mogol in questo caso), cioè l'uomo che sta insieme con Linda, non dice "come sei bellissima" o "come sei perfetta". Lui sottolinea che Linda forse non è la donna più bella del mondo (r. 4-5: 'Occhi azzurri, belli come i suoi, Linda, forse non li hai') ma è comunque perfetta, in base al fatto che lei c'è per lui. Sì non è la più bella, ma è fedele e onesta (r. 9-12). L'ode è quindi per lui un modo di dire a lei: "Linda, non sei perfetta, ma non vorrei cambiarti, balla come vuoi, non devi cambiare." Mara Maionchi, promotrice di Numero Uno enfatizza che '[ha] conosciuto la Linda protagonista della canzone. Era una ballerina inglese che a Londra lavorava [...], ed era una fidanzata di Giulio'<sup>200</sup>. Nella mia opinione questa canzone riporta un'aria di ammirazione e amore molto forte – una situazione in cui la donna non viene definita in base alla sua bellezza ma al suo carattere e secondo me è molto importante riguardo all'amore. Penso che l'essenza di questa canzone viene espressa nelle righe 14-18 e perciò è anche molto importante per quanto riguarda la traduzione enfatizzare le informazioni in queste righe.

## 3. Analisi stilistica

Come abbiamo già visto Battisti e Mogol adoperano spesso un linguaggio quotidiano per esprimere i loro sentimenti, così che il pubblico può identificarsi con le loro parole. Questo si vede di nuovo qui. Non vengono usate delle immagini figurate, o delle metafore, però il testo ha comunque qualche caratteristica stilistica a cui vorrei accennare. In primo luogo si vedono di nuovo delle ripetizioni, soltanto nel ritornello, ma anche nell'altra parte che viene ripetuta, cioè le righe 12-18: 'ti cerco e tu...' (r. 13, 15, 27); 'non fai come lei [...] non fai come lei' (r. 17, 29). Naturalmente sarebbe compito del traduttore conservare quelle reiterazioni, però non prevedo dei problemi grandi. Per quanto riguarda la rima poi si vede che in qualche parte c'è una certa forma di rima: nelle righe 1-3, 19-21 e 31-36 si vede una rima incrociata – causata dalle ripetizioni già menzionate – e nelle righe 4-7 e 22-25 si vede una rima spezzata, e per di più una forma di rima interna fra "li hai" e "(par)li mai". Nella strofa più lunga, si vede per contro che ci sono delle righe che fanno una rima, però non si può distinguere un motivo fisso. Sarebbe importante per il traduttore mantenere una certa forma di rima o assonanza per

---

<sup>200</sup> Marchetti, 47.

creare il legame dentro le strofe, però non sarebbe essenziale usare la rima nelle stesse posizioni dell'originale finché la cantabilità e la naturalezza non vengono perdute.

#### 4. Analisi musicale

Mentre ascoltavo questa canzone per la prima volta l'ascolto ha evocato nella mia mente un'altra canzone, cioè *We all stand together* di Paul McCartney<sup>201</sup>, non proprio a causa di una somiglianza fra le due melodie, ma perché la canzone inglese per me ha lo stesso feeling di *Balla Linda*. L'arrangiamento di entrambe le canzoni è abbastanza orchestrale, nel caso della canzone di Mogol e Battisti soltanto nel ritornello, aspetto che viene enfatizzato dalla musica. Nelle strofe per di più l'accompagnamento è più sottile, così che il pubblico può capire tutto il testo, che indica che almeno le strofe sono logocentriche. Però secondo me questo succede anche nel ritornello perché la voce di Battisti in questa parte è molto forte, molto presente nonostante l'accompagnamento aumentato. Questo logocentrismo è al culmine in una frase specifica, che posso quindi indicare come il nocciolo, come la frase che Battisti come compositore voleva enfatizzare: 'tu non prendi tutto quello che vuoi' (r. 18, 30). Il ritmo inoltre è abbastanza rigido. Significa in questo caso che nella melodia non è molto spazio per deviazioni da questo ritmo, dalla tendenza della melodia. Questo aspetto della musica è molto importante anche per il significato del testo, perché si parla di questa Linda che c'è sempre per l'io, che è una forza costante nella sua vita – almeno mentre la relazione perdura – e questa rigidità, questa stabilità è rispecchiata nel ritmo. È quindi di vitale importanza mantenere questa stabilità del ritmo e non deviare dal ritmo dell'originale, se è possibile. La rima poi non è proprio di tipo stabile, però crea nelle parti ricorrenti una certa unità, come ho detto prima. Tuttavia nella musica non si accorge spesso che la rima manca in qualche parte della canzone. La melodia di Battisti unisce anche le frasi perché cerca di ripetere qualche pezzo di melodia dopo, con cambiamenti minimi.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Dans toch, Linda**

- 1 Dans toch Linda, dans zoals je kan  
Dans toch Linda, niets houdt je tegen  
Dans toch Linda, dans zoals je kan

---

<sup>201</sup> Questa canzone si può sentire qui: 'PAUL MCCARTNEY WE ALL STAND TOGETHER (THE FROG SONG) -HQ' *Youtube* – 24.10.2012 <http://www.youtube.com/watch?v=gpevZ0-wUYQ>.

5 Felblauwe ogen zo mooi als die van haar  
Linda, die heb jij niet misschien  
Altijd lachen, nooit praten over liefde  
Maar toch lieg jij nooit tegen mij

Altijd prachtig, zoet net zoals zij  
Linda, dat ben jij niet misschien  
10 Jij hebt mij nooit gezegd, dat je altijd bij me blijft  
Maar toch laat je mij niet in de steek  
Jij laat mij niet in de steek  
Ik zoek jou en jij...  
en daar ben jij...  
15 Ik zoek jou en jij...  
Geeft mij wat je kunt  
Je doet niet als zij, nee, je doet niet als zij  
Want jij neemt niet alles wat je maar wilt

Dans toch Linda, dans zoals je kan  
20 Dans toch Linda, niets houdt je tegen  
Dans toch Linda, dans zoals je kan

Felblauwe ogen zo mooi als die van haar  
Linda, die heb jij niet misschien  
Altijd lachen, nooit praten over liefde  
25 Maar toch lieg jij nooit tegen mij

Jij laat mij niet in de steek  
Ik zoek jou en jij...  
Geeft mij wat je kunt  
Je doet niet als zij, nee, je doet niet als zij  
30 Want jij neemt niet alles wat je maar wilt

Dans toch Linda, dans zoals je kan  
Dans toch Linda, niets houdt je tegen  
Dans toch Linda, dans zoals je kan  
Dans toch Linda, dans zoals je kan  
35 Dans toch Linda, niets houdt je tegen  
Dans toch Linda, dans zoals je kan

Balla Linda (adlibs)

## 6. Le problematiche traduttologiche

Della mia traduzione di questa canzone sono contenta – quanto contenta una traduttrice può essere, senza aspettarsi la perfezione – perché penso che ho potuto conservare quasi tutte le caratteristiche stilistiche senza perdere il significato o la cantabilità. Ci sono solo due punti in cui ho fatto un intervento che inizialmente, senza guardare il risultato nel suo insieme, non mi è piaciuto, cioè nella undicesima riga in cui ho aggiunto qualche sillaba all’inizio per renderla chiara, per cui il ritmo è cambiato al punto che richiede un po’ più di esercizio da parte del cantante, certamente quando il cantante conosce benissimo la canzone originale. L’altro punto tratta di non incorporare una rima nelle righe 28 e 30, dove c’è comunque una rima nell’italiano. In questo caso il contenuto mi sembra più importante della rima in questa posizione e quindi ho considerato la perdita come necessaria per non compromettere il senso del testo. Ci sono anche alcuni istanti in cui ho cambiato qualcosa per essere in grado di produrre una traduzione che tiene conto delle caratteristiche del testo originale. Nella seconda strofa per esempio si vede che la rima non è più ABCB, ma ABBC in base alla assonanza fra ‘misschien’ (r. 5) e ‘liefde’ (r. 6) nella mia traduzione, un cambiamento necessario per mantenere l’ordine delle parole e quindi la naturalezza e la cantabilità. Per di più ho aggiunto la parola “niente” nel ritornello, così che diventa “niente ti può fermare”, perché la traduzione letterale non andava con la melodia e il ritmo, e perché questo non causa un cambiamento in sormontabile nel significato. Inoltre ho cambiato la frase “non sai mentire mai” in una frase più personale aggiungendo ‘tegen mij’ (r. 7, 25), cioè “a me” per conservare la cantabilità. Infine vorrei accennare al fatto che nel ritornello ho usato il verbo “kunnen” che come forma della seconda persona singolare può avere sia “kunt” che “kan”. Ho deciso di usare l’ultima perché contiene un suono che è meglio cantabile – la vocale neerlandese “a” è più facile della vocale neerlandese “u”.

Una mia osservazione in generale in merito a questa traduzione è la scoperta che nella lingua neerlandese si possono fare molte rime e assonanze che finiscono in –ij, soltanto per quanto riguarda l’uso dei pronomi personali.

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1969<sup>202</sup>

**Album:** Emozioni

#### **Per quale motivo?:**

In primo luogo ho scelto questa canzone perché ha raggiunto la prima posizione nelle charts<sup>203</sup>, cioè è stata il primo numero uno della coppia Mogol-Battisti. E questo lo capisco, perché è veramente una canzone invitante, a causa dei cambiamenti nella musica di cui parlerò in seguito, una canzone che continua a vagabondare nella mente, quasi come la donna che viene cantata.

### 2. Analisi del contenuto

In questa canzone il protagonista si lamenta della perdita di una donna. Lui si ricorda di lei spesso e nel suo ricordo lei è bella e dolce, forse ancora più bella e dolce proprio in questo ricordo. (r. 1-7) Però c'è un'altra cosa che lui si rammenta sempre (r. 8-10) quando pensa a lei, cioè il momento in cui si è realizzato che lei non vuole lui, che lei vuole un altro che il protagonista ha notato durante una serata di ballo. (r. 11-17) Questo è il momento in cui lei lo ha quasi ucciso, 'sono morto in un momento' (r. 17) e da questo momento lei è caduta, lei ha cessato di essere il suo angelo (r. 29). In questa canzone nella mia opinione è molto importante mantenere l'immagine del ricordo. Tutto quello che è successo è raccontato come viene rammentato e perciò è importante, perché un ricordo non è sempre la verità. Naturalmente non vorrei dire che il protagonista non si ricorda bene o che sta mentendo, però un ricordo può essere un'esperienza abbellita nel passare del tempo ma anche nel presente, dai sentimenti del protagonista, e proverò a mantenere quella caratteristica. Probabilmente me ne riuscirò a farlo da tradurre la canzone nel modo più letterale possibile.

### 3. Analisi stilistica

Di nuovo si vedono in questa canzone delle ripetizioni di parole, di frasi, una caratteristica evidente in tutte le canzoni fino a questo punto. Il linguaggio in questo caso è pure meno quotidiano, perché vengono usate qualche immagine figurata forte. In primo luogo si canta di

---

<sup>202</sup> Il singolo è uscito prima dell'album: [http://www.luciobattisti.info/?page\\_id=3385](http://www.luciobattisti.info/?page_id=3385).

<sup>203</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

‘un angelo caduto in volo’ a cui la donna viene paragonata nella quinta, la ventiduesima e la ventinovesima riga del testo. Naturalmente lei non è un angelo in realtà, ma è un’immagine per indicare la disillusione del protagonista verso la donna, e quindi sarebbe un’immagine che deve essere preservata dal traduttore, se è possibile. L’altra immagine importante si aggiunge alla prima in base all’analogia del volo (dell’angelo), cioè che l’amore si dissolve nel vento, di nuovo una forma di linguaggio figurato importante per il significato della canzone, e per il carattere poetico del testo, e quindi di nuovo il traduttore si deve incaricare a trovare una traduzione adatta per l’immagine, se è possibile usando le parole equivalenti – un’altra immagine un po’ diversa può anche funzionare. In questa ultima sezione si vedono per di più alcune caratteristiche poetiche, cioè l’assonanza, la consonanza e l’allitterazione, con le quali secondo me lo scrittore ha voluto indicare che questa frase è il nocciolo del testo. Probabilmente non sarebbe possibile mantenere tutte queste caratteristiche, però il traduttore può fare un tentativo di usare qualche mezzo stilistico diverso per rendere la frase più importante. Per quanto riguarda la rima si vede che nel ritornello è abbastanza importante, con una rima alternata nelle prime quattro righe e una rima semi-baciata nelle righe 5-7 e 22-24, perché amplifica la cantabilità e la naturalezza del testo. Il traduttore deve rendersi conto di questo legame ma può scegliere di usare delle assonanze invece di rime perfette per preservare la cantabilità. Anche nelle righe 11-17 si vede una certa forma di rima, però è soprattutto costruita in base all’uso di parole uguali alla fine della riga e quindi se è possibile il traduttore può fare la stessa cosa.

#### 4. Analisi musicale

In questa canzone la musica gioca un ruolo molto importante nel dare accento a qualche parte del testo. Durante il ritornello, cioè la parte che comincia con ‘mi ritorni in mente’ fino a ‘come ti vorrei’ (r. 1-7, 18-24), la musica è più lenta, più tranquilla che nelle altre parti, da cui deduco che questa parte è il nocciolo del testo. Naturalmente si può anche dire il contrario, però la tranquillità nell’arrangiamento in questi punti aiuta l’ascoltatore a capire meglio il testo e perciò dico così. Il contrasto fra le due quindi il ricordo dell’io. Per quanto riguarda la rima non può esser distinto uno schema rimico fisso, però si vede che ci sono delle righe, delle frasi che fanno comunque una rima e questo lega anche queste frasi. Nella musica soprattutto nella parte del ritornello si sente abbastanza chiaramente la rima fra “più” e “tu” e i suoni “ei” nella seconda metà di questa sezione. Perciò sarebbe importante sia per la cantabilità che per la comprensibilità da parte del pubblico mantenere qua la rima. Il ritmo dall’altro canto non è nel complesso una cosa rigida. Non è che non ci si può permettere qualche libertà nel

ritornello. Nelle altre parti però, le parti più veloci, il ritmo diventa più importante, più rigido e perciò è preferibile che le deviazioni siano prevenute.

### 5. Un esempio di traduzione

#### **Jij bent in mijn gedachten**

- 1 Jij bent in mijn gedachten  
Net zo mooi als toen, mooier nog dan toen  
Jij bent in mijn gedachten  
Zo lief zoals altijd, maar jij bent niet zoet
- 5 Een engel in haar vlucht gevallen  
Ben jij in mijn droom, nu en voor altijd  
Ik wil bij je zijn, zo graag bij je zijn
- Maar dit kan ik echt nooit vergeten  
Maar dit kan ik echt nooit vergeten
- 10 Niet vergeten...
- Op die avond, toen danste jij met mij  
Greep jij je vast aan mij  
En toen ineens, vroeg jij me wie is hij  
Wie is hij
- 15 Een glimlach, en ik zag mijn ondergang op jouw gezicht  
Vervlogen onze liefde met de wind  
Vergeet niet, ik stierf in een ogenblik
- Jij bent in mijn gedachten  
Net zo mooi als toen, mooier nog dan toen
- 20 Jij bent in mijn gedachten  
Zo lief als altijd, maar jij bent niet zoet  
Een engel in haar vlucht gevallen  
Ben jij in mijn droom, nu en voor altijd  
Ik wil bij je zijn, zo graag bij je zijn
- 25 Maar dit kan ik echt nooit vergeten  
Maar dit kan ik echt nooit vergeten  
Nooit vergeten...

(adlibs)

Maar dit kan ik echt nooit vergeten  
Je bent een engel in haar vlucht gevallen

## 6. Le problematiche traduttologiche

Nella mia traduzione ci sono ancora due cose di cui non sono contenta. Prima c'è la frase 'maar jij bent niet zoet' (r. 4) che ho scelto per mantenere la rima e per creare una contraddizione alla prima parte di questa riga, però mi sembra un po' troppo artificiosa questa frase non avendo trovato un'altra soluzione. La seconda cosa è la mia traduzione della diciassettesima riga; non sapevo cosa fare con "ricordo", che ho quindi reso con un imperativo, una scelta in mancanza di meglio. Inoltre vorrei prima parlare del verbo "vorrei" la forma della prima persona singolare del condizionale. Nella lingua neerlandese non c'è una forma condizionale, ma in questo caso questa caratteristica condizionale è importante perché dà urgenza al verbo. Perciò ho deciso di lasciare perdere la ripetizione nella riga 7 e usare lo spazio creato per aggiungere il senso del condizionale nel testo neerlandese – la frase diventa quindi 'ik wil bij je zijn, zo graag bij je zijn' in cui la parte 'zo graag' è la parte condizionale. Per di più ho dovuto intervenire nella frase 'ma c'è qualcosa che non scordo' (r. 8-10, 25-28) perché vorrei mantenere il ritmo proprio in quella posizione, perché si segnala un cambiamento nell'arrangiamento musicale e perciò ho addatto la frase al ritmo della canzone originale nel modo che adesso si legge come segue: "ma questo lo posso mai scordare", in cui "questo" o meglio "dit" in neerlandese indirizza alla parte che lo segue in cui viene raccontato l'aneddoto (r. 11-17). L'ultima cosa a cui vorrei accennare è la mia soluzione per la traduzione del titolo e quindi la frase più importante della canzone. Se l'avessi tradotto letteralmente non sarebbe mai stato consono alla melodia e al ritmo dell'originale. Invece di "ritornare in mente" ho deciso di usare semplicemente il verbo "essere". In questo modo non si esprime purtroppo il movimento nel verbo, cioè il fatto che proprio in quel momento si ricorda di lei. Pure nella lingua neerlandese si vede che la frase riceve un doppio senso. Può significare sia che in questo momento lui è nella sua mente, che nel suo ricordo lei è 'bella come sei' (r. 2), questo aggiunge quindi quasi una nuova dimensione al titolo e alla frase.

<i>Emozioni</i>
-----------------

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1970  
**Album:** Emozioni

### **Per quale motivo?:**

*Emozioni* non è solo la canzone del titolo del disco del 1970, ma anche forse è una delle canzoni più belle di Battisti e Mogol. Non ha avuto un grande successo come la canzone che precede, però secondo me non può mancare in questa tesi, soltanto perché mentre la stavo ascoltando per la prima volta mi sono venute le lacrime agli occhi, ha suscitato in me grandi emozioni e questo non mi succede molto spesso.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone la trovo abbastanza difficile da interpretare, soprattutto perché ci vengono presentate immagini che non sempre hanno un legame fra loro. Però ho fatto del mio meglio e questo non significa che automaticamente non posso essere in grado di tradurre questa canzone. La mia opinione è che quando forse un testo non ti è completamente chiaro, puoi tuttavia tradurlo provando a spostare letteralmente le nozioni e immagini presenti. Così puoi essere fedele al testo e al senso, anche se non capisci tutto. Questa canzone può essere un modo per il protagonista di mettere il dito nelle cose che sente. Le immagini di cui parlo sembrano essere una maniera per dimenticare i suoi sentimenti, per pensare a altre cose per non dovere pensare alle emozioni. Per di più non sembra ancora sapere che cosa sono queste emozioni. Sì, le chiama "emozioni", ma capire non può ancora. Guarda il sole (r. 6), guarda un airone (r. 1), guida veloce (r. 10) e parla con un pescatore (r. 25), perché non sa come sentirsi. Sembra sapere almeno una cosa però, che l'altra persona non si sente come si sente lui: 'qualcosa che è dentro me, ma nella mente tua non c'è' (r. 14-16) Penso che il dubbio che vive il protagonista venga espresso soprattutto da queste parti del testo in cui dice che l'altra persona non si sente come lui e perciò penso che queste sono le più importanti da conservare. Per di più nella mia opinione forse non è proprio importante ricreare tutte le immagini evocate esattamente, se non è possibile. Forse possono essere sostituite dove è necessario da un'immagine simile, un'altra immagine che può servire come distrazione, dalla funzione delle immagini originali di Battisti e Mogol.

### 3. Analisi stilistica

Come ho già detto, questa canzone è nella mia opinione una delle più belle canzoni di Lucio Battisti e forse perché il linguaggio di questa canzone è molto più figurato di qualche altra canzone già discussa in questa tesi. Come dice il titolo, vengono descritte delle emozioni del protagonista della canzone e in questo caso vengono descritte in una maniera comune ma poetica delle situazioni quotidiane che possono essere considerate simboliche per il significato

dentro il testo, cioè che si possono fare molte cose, ma le emozioni sono quasi sempre incomprensibili. Soprattutto nelle strofe queste situazioni vengono descritte e si vede quindi in questi punti che il linguaggio è abbastanza poetico soprattutto nella scelta delle parole. Per esempio nelle righe 7-9 viene fatto un paragone fra “la tristezza” e “la neve”, un paragone che la traduzione deve tentare di mantenere, se non va a spese della cantabilità e della naturalezza. Inoltre si vede nelle prime sei righe che c’è un’abbondanza di suoni “s”, una consonanza forte che non può soltanto essere spiegato dall’occorenza ampia della s nella lingua italiana. Questo non sarebbe facile da conservare e probabilmente conduce a una lingua artificiosa e quindi non ha la precedenza per il traduttore. Di nuovo si vede anche una ripetizione nel ritornello che indica il nocciolo del testo: “tu chiamale se vuoi emozioni” (r. 18-21, 39-42). Riguardo alla rima si vede ciò che abbiamo visto prima, cioè che ci sono delle frasi che fanno una rima e nella prima strofa si può indicare un certo motivo (ABBCDDEFF), però non c’è uno schema rimico rigido. Tuttavia la rima in questo caso gioca un ruolo abbastanza importante perché si vede che ogni volta ci sono tre righe che formano una parte a sé stante e le rime uniscono queste tre righe. Sarebbe quindi importante fare un tentativo di mantenere l’unità fra queste righe o creando la rima o usando delle assonanze.

#### 4. Analisi musicale

Il feeling della musica durante la prima strofa di questa canzone è un po’ quello della musica medievale dei menestrelli, cioè l’accompagnamento con solo la chitarra e una voce che racconta una certa storia. Naturalmente questa è la mia impressione personale. Più in generale si può dire che la musica è molto serena, piena di strumenti a corda, e viene messa al servizio delle parole di Mogol e Battisti. Poi ciò che ha attratto la mia attenzione è la maniera in cui Battisti canta questa canzone, una maniera molto emozionata, nel senso del significato del testo. Infine si nota che due volte la musica mostra una certa progressione che conduce a un climax – nelle righe 12 e 34 – dopo cui viene ripresa la tranquillità delle prime righe. Così sono enfatizzati questi dubbi di cui ho parlato prima, questa impotenza a capire le sue emozioni. La rima in questa canzone non prende corpo, anche se ci sono delle coppie di righe che formano una rima. Nelle posizioni in cui questa rima non c’è l’ascoltatore forse lo nota, però non è così chiaro da provocare irritazione e perciò per quanto riguarda l’aspetto musicale, per la cantabilità non è così importante. Questo vale anche per il ritmo: si sente che anche nel testo originale il ritmo delle frasi non è molto univoco, che vuole dire che nelle strofe che hanno la stessa melodia, il ritmo può variare – e quindi anche la melodia mostra qualche deviazione minima – e in combinazione con la tranquillità, con il tono quasi recitativo

delle parti più lente, non è un disastro se nella traduzione si notano delle deviazioni minime uguali, fino al punto che rimane cantabile.

### 5. Un esempio di traduzione

#### **Emoties**

- 1 Je volgt met je ogen een reiger boven het water en dan  
Lijk je plotsklaps mee te vliegen  
En jij vlijt je gelukkig neer daar op de weide om te luisteren  
Naar een lichte somberheid
- 5 En 's nachts volgen jouw ogen de ruggen van de heuvels om te ontdekken  
Waar de zon zijn nachten doorbrengt  
Waarom is het zo, als verdriet de mensen raakt,  
Diep in hun hart  
Het net als sneeuw, geen klanken maakt
- 10 En je rijdt diep in de nacht, zonder lichten als een dolle  
Om te zien  
Of sterven daarna zo moeilijk is misschien  
Je handen samenknijpen om te grijpen  
Naar iets als dit
- 15 Wat in mij zit  
Maar in jouw hart afwezig is
- Begrijpen lukt je niet  
Je moet ze dan maar zien  
Als emoties
- 20 Je moet ze dan maar zien  
Als emoties
- Bij het ochtendgloren wat beginnen lopen  
Ook al is het nog wat mistig  
Om jezelf terug te vinden
- 25 Uren praten van de koetjes en de kalfjes  
Met een visser  
Om maar niet te voelen dat je sterft van binnen  
Zorgen dat een klein groen plantje onder wat  
Aarde lag zodat
- 30 Er een rode roos ontstaat, op een goede dag
- Je deelt wat klappen uit aan die man  
Omdat hij wat grof durfde te spreken  
Je weet dat het niet de beledigingen zijn die steken  
Je doet je ogen dicht om te bedwingen

35 Iets zoals dit  
Wat in mij zit  
Maar in jouw hart afwezig is

Begrijpen lukt je niet  
Je moet ze dan maar zien

40 Als emoties  
Je moet ze dan maar zien  
Als emoties

#### 6. Le problematiche traduttologiche

Per me è stato abbastanza pesante fare questa traduzione, a causa della natura poetica del testo originale e del ritmo – è stato difficile renderlo sia comprensibile che cantabile. Spero che i cambiamenti di ritmo non siano così disturbanti e che il ritmo che c'è nella mia mente funzioni anche quando verrà veramente cantato. Tutto sommato sono contenta che sono potuta rimanere abbastanza fedele al testo originale, che ho potuto rendere tutte le informazioni della canzone originale in un modo non troppo artificioso. Però si vede nella seconda metà, soprattutto nelle righe 22-30 che ho dovuto travisare l'ordine delle informazioni per renderle in un modo completo rispettando il ritmo della canzone originale. Devo ammettere che la rima in questa canzone, anche se non c'è uno schema fisso, non ho potuto conservarla nel modo in cui avrei voluto fare, però penso di aver creato qualche assonanza come sostituzione. Per esempio nelle righe 14-16 e 25-27 ho fatto una rima perfetta fra 'dit' e 'zit', accanto all'assonanza 'is', che secondo me sostituisce parzialmente la rima. La cosa di cui non sono contenta è la mia traduzione del ritornello, che contiene il titolo della canzone. 'Emozioni' in italiano è un termine molto usato, che prende una posizione centrale in questa canzone, però ho dovuto tradurlo con 'als emoties'. Non ho potuto trovare una parola neerlandese equivalente che contiene anche quattro sillabe, così che sarebbe adatta alla melodia.

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1969<sup>204</sup>

**Album:** Emozioni

#### **Per quale motivo?:**

Questa canzone l'ho scelta perché è una canzone abbastanza differente dalle prime canzoni descritte, perché è la prima canzone che veramente ha un ritmo veloce. Per di più il testo mi dice molto, specialmente perché quando lo studi si vede che non è così come pensavi in un primo momento. Non è una canzone così allegra come forse sembra inizialmente, ma c'è una sfumatura triste che contrasta con l'arrangiamento.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone è molto chiara, in parte a causa del linguaggio chiaro. All'inizio il protagonista parla della tristezza e del dolore causato dall'amore perduto. Come dice: 'Nessun coltello mai ti può ferir di più di un grande amore che ti stringe il cuor' (r. 3-5). Un uomo può perdere la sua vita quando l'amore va via (r. 1) o piangere tutte le lacrime che ha (r. 2). Poi continua a descrivere uno scenario abbastanza differente, essere con una donna "no strings attached", dall'amore libero, di essere con molte donne senza avere dei sentimenti veri. Lui dice che ci sono ben dieci ragazze che lo aspettano, che sono quasi adatte a essere buttate via (r. 6-13), e che lui è felice con questo stile di vita. Lui può avere tutte le donne che vuole per diverse ragioni (r. 14-21). Però c'è un triste sottosfondo a tutto questo. Sì, sembra essere felice anche se qualcuno dice che la sua vita è finita quando la sua amante è andata via (r. 22-25), ma nell'intimo purtroppo non è felice. Questa persona aveva ragione (r. 29-30) e lui non vive più senza lei, lui muore per lei anche se può avere queste dieci ragazze (r. 48-53). Per quanto riguarda la traduzione del testo penso che sia importante mantenere le nozioni che ho appena descritto, cioè che anche se il protagonista può avere molte donne, lui non è felice. Questo sarebbe possibile probabilmente mantenendo il numero, cioè dieci, e enfatizzando la parola 'matto' in contrasto con "questo matto ha detto una cosa vera". Le ragioni per cui il protagonista sceglie le donne però forse possono essere cambiate se non è possibile mantenerle, perché una ragione qualunque può servire per esporre il caso.

---

<sup>204</sup> Il singolo è uscito prima dell'album: [http://www.luciobattisti.info/?page\\_id=2653](http://www.luciobattisti.info/?page_id=2653).

### 3. Analisi stilistica

Forse diventa un po' scontato, però di nuovo questa canzone viene caratterizzata da qualche ripetizione importante per il significato globale; in questo caso si tratta del sintagma "dieci ragazze per me" (r. 6, 8, 12, 31, 33, 48-50) che condiziona anche il titolo della canzone. La reiterazione inoltre fa parte anche di un'anafora, un mezzo stilistico che consiste di qualche frase che inizia o finisce con parole uguali e ha (quasi) la stessa struttura. Un'altra anafora in questa canzone si vede nelle righe 14, 16 e 18, in cui le frasi cominciano tutte con 'una la voglio perché'. Infine vorrei accennare a un paragone fatto dallo scrittore per illustrare un mal d'amore. L'amore che fa male viene paragonato a un coltello che punge (r. 3-5). Il traduttore si deve impegnare nel mantenere soprattutto quelle anafore, perché enfatizzano il carattere dubbioso del testo, i dubbi nella mente del protagonista, e nel trovare un equivalente adatto per il paragone. La rima in questa canzone è presente, sia in nella forma (semi-)alternata – r. 6-9, 14-17, 22-30, 31-34, 39-47 – che nella forma (semi-)baciata – r. 10-13, 18-21, 35-38 – però si vede che anche Battisti e Mogol si sono permessi di deviare nell'usare la rima in un modo conseguente e perciò penso che anche il traduttore può prendersi qualche libertà con l'uso della rima, finché prova a mantenerla il più possibile, per esempio legando altre righe o usando delle assonanze.

### 4. Analisi musicale

Questa canzone inizia con una breve strofa che mostra uno stile musicale vicino a quello del gospel. Ma fa pensare a una canzone cantata in chiesa e alla parte di un cantore, che presenta il tema della canzone, dopodiché il coro si unisce a lui per elaborare questo tema. In *Dieci ragazze* si presenta una situazione uguale, perché nella prima strofa viene introdotto il tema del mal d'amore, dopodiché viene elaborato come il protagonista maneggia questo dolore. La forza nella seconda parte per di più enfatizza il dolore dell'io, cioè la musica supporta le parole e quindi la canzone è logocentrica, anche se la musica forse ti salta alle orecchie in un primo momento. La cantabilità in questa canzone dipende in gran parte – per la parte non recitativa della canzone – dalla rima, perché la rima in questa canzone dà l'unità, ma anche una certa forza al testo, che viene rafforzata dalla musica. Perciò è importante provare a mantenere la rima a favore della cantabilità. Il testo trae vantaggio anche dal ritmo, perché come con la rima, rafforza l'urgenza nel testo. Per di più si usa un ritmo molto rigido (a eccezione della variazione ritmica nella riga 17, in cui anche la rima manca) e sarebbe essenziale per il traduttore mantenerlo per onorare quest'urgenza, ma anche per onorare la musica di Battisti. Naturalmente non deve essere sempre esattamente come il ritmo

dell'originale. Se il traduttore è in grado di creare un testo con un ritmo ugualmente rigido va anche bene se non va a discapito della cantabilità.

### 5. Un esempio di traduzione

#### **Tien vrouwen**

1 Ik zag een man die wilde sterven voor de liefde  
En een ander die geen tranen meer had  
Er is geen enkel mes  
Dat je meer pijn kan doen  
5 Dan die grote liefde die jouw hart verwondt

Tien vrouwen wachten op mij  
Krijg er nooit genoeg van  
Tien vrouwen wachten op mij  
Die ik dan vergeten kan  
10 Blonde haren die je wilt strelen  
En rode lippen waarvoor je wilt sterven  
Tien vrouwen wachten op mij  
Enkel op mij

Die ene wil ik omdat  
15 Ze zo goed kan dansen  
Die ene wil ik omdat  
De liefde haar nog onbekend is  
Die ene wil ik omdat  
Ze op mij na iedereen heeft gehad  
20 Tien vrouwen zonder verschil  
Die alles doen wat ik wil  
Ik wil graag weten wie gezegd heeft  
Dat ik zonder jou niet meer leef  
Mafkees  
25 Hij is echt een mafkees en weet  
Heel misschien niet  
Dat er op mij wacht: één vrouw overdag  
Één vrouw voor de nacht  
Maar die mafkees ja die kent me  
30 Want wat hij zei heeft hij goed bedacht

Tien vrouwen wachten op mij  
 Krijg er nooit genoeg van  
 Tien vrouwen wachten op mij  
 Die ik dan vergeten kan  
 35 Blonde haren die je wilt strelen  
 En rode lippen waarvoor je wilt sterven  
 Tien vrouwen zonder verschil  
 Die alles doen wat ik wil  
 Ik wil graag weten wie gezegd heeft  
 40 Dat ik zonder jou niet meer leef  
 Mafkees  
 Hij is echt een mafkees en weet  
 Heel misschien niet  
 Dat er op mij wacht: één vrouw overdag  
 45 Één vrouw voor de nacht  
 Maar die mafkees ja die kent me  
 Want wat hij zei heeft hij goed bedacht

Tien vrouwen wachten op mij  
 Tien vrouwen wachten op mij  
 Tien vrouwen wachten op mij  
 50 Maar mijn dood ben jij  
 Maar mijn dood ben jij  
 Maar mijn dood ben jij

(adlibs)

## 6. Le problematiche traduttologiche

Questa traduzione è venuta bene nella mia opinione, soprattutto perché ho saputo preservare il ritmo e la naturalezza della canzone originale e in più anche la rima, riuscita bene tranne la mia soluzione per l'ultima frase del ritornello. 'perché ha detto una cosa vera' ha molto più forza della mia traduzione – 'want wat hij zei heeft hij goed bedacht' (r. 30, 38) – però non ho potuto trovare un'alternativa che va anche bene con il ritmo urgente della canzone. I cambiamenti e gli interventi sono pochi. Prima di tutto c'è il caso della frase nel ritornello in cui ho dovuto cambiare la struttura della frase 'che posso averne una per il giorno, una per la sera' (r. 27-28, 44-45) per lasciare cadere l'accento sulla parola "una", la parola chiave di questa parte della canzone. È nata una struttura forse un po' marcata, però penso che se il cantante può esercitarsi nel cantarla come l'ho intesa io, riceve un forte accento come nella canzone di Battisti e questo lo preferisco. Per di più con il cambio della struttura ho creato una

nuova assonanza, che non c'è nell'originale, cioè l'assonanza fra 'overdag' e 'nacht'. Inoltre ho scelto di usare una parola forse troppo quotidiana, troppo banale per la posizione della parola "matto" (r. 24, 41), però è la parola che mi permette nel miglior modo che ho trovato di preservare il ritmo della canzone originale e poiché questa parola riceve tanta forza nell'originale mi sembra che è una scelta forse strana, ma anche giustificata nella mia opinione. Infine vorrei discutere la mia traduzione del titolo e quindi della frase più importante della canzone, cioè del sintagma 'dieci ragazze per me'. Il problema in un primo momento è che le parole quotidiane neerlandesi per "ragazza" non contengono un'uguale quantità di sillabe dell'italiano. Perciò ho aggiunto il verbo "wachten op (mij)" ((mi) aspettano), che forse rende ancora più grande il contrasto fra il mancare della donna e la possibilità di avere molte donne, perché non solo ce ne sono dieci ragazze, ma proprio lo aspettano. Per di più ho scelto di usare la parola "vrouwen", cioè "donne" invece di "meisjes" ("ragazze"), perché l'ultima con questo ritmo e questo tempo non è facile da cantare a causa delle due esse e quindi la scelta più conforme con il mio scopo è "vrouwen".

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1971

**Album:** Lucio Battisti, Vol. 4

#### **Per quale motivo?:**

Questa canzone si trova nella mia selezione perché ha raggiunto la prima posizione nelle charts, secondo il sito *Hitparade Italia*<sup>205</sup>. Per di più mentre si ascolta questo canto si nota immediatamente che ci sono due voci diverse, due melodie a volte contrastanti, aspetto che può mettere il traduttore in difficoltà soltanto nel caso in cui la traduzione deve essere cantabile. Questa canzone è una sfida per questo.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone tratta di un amore finito: ‘Davanti a me, c’è un’altra vita. La nostra è già finita’ (r. 19, 35). Perché l’amore è finito non è esattamente chiaro, però parto dal presupposto che l’uomo ha fatto un errore, almeno nell’opinione della donna, che deduco da alcune frasi dette dalla voce seconda, cioè ‘Dammi forza mio Dio, chiedo adesso perdono’ (r. 23-24, 39-40) e ‘Di due occhi sbarrati che mi han detto bugiardo è finita’ (r. 29-30). Per di più la domanda più importante posta dall’io – in una frase del ritornello, cioè ‘cara, vai o torni con me?’ (r. 22, 37) – suggerisce anche che la donna ha terminato la relazione. Inoltre vengono descritte delle situazioni abbastanza quotidiane di cui una persona forse non sa niente. Per esempio, se non sei mai stato in un cinema di periferia (r. 5) non sei proprio al corrente di come ci si comporta dentro. Sono situazioni quindi quotidiane, ma anche a volte sembrano non riguardarti e perciò non ne sai niente. Queste immagini vengono opposte alla conoscenza della donna dell’uomo. L’io dice: di queste situazioni non sai niente, ma tuttavia mi conosci. Sembra quasi un rimprovero – come se volesse dire che la conoscenza di lui è maggiore della conoscenza del resto del mondo e quindi lei non ha ragione quando lo lascia, lei sa che lui

---

<sup>205</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

la ama, però vuole andare via lo stesso. Infine lui però si scusa per ciò che è successo nelle frasi finali del ritornello: ‘cara, non odiarmi se puoi’ (r. 26, 42), quindi si può dire che il rimprovero menzionato da me forse non è così forte come appare, perché sa di aver fatto un errore, perché pensa che la donna lo possa odiare per un motivo non specificato. Questo “rimprovero” indirizzato alla donna secondo me è il nocciolo della canzone, accanto all’ultima frase della canzone, dove si respira un carattere più disperato. Quindi per la mia traduzione sarebbe più importante mantenere proprio quegli aspetti, trovare una traduzione adeguata per il sintagma ‘che ne sai’. Per quanto riguarda quelle situazioni di cui ho parlato, è importante soprattutto nella mia opinione trovare delle immagini quotidiane, cioè delle situazioni che ognuno in teoria può avere vissuto, però che non siano così generali che ogni persona ne sia al corrente. Così l’opposizione fra conoscere il mondo e conoscere l’uomo viene mantenuta, anche se può essere che siano altre situazioni rispetto a quelle usate da Battisti e Mogol.

### 3. Analisi stilistica

In questo canto il linguaggio è meno quotidiano rispetto a quello che abbiamo visto prima, soltanto perché il protagonista usa un linguaggio figurato per contrastare le incertezze introdotte da “che ne sai” in molti casi alle cose che vengono considerate ovvie dalla prima voce (r. 7-10, 14-18, 27-34), vengono descritte molte situazioni della vita normale in un modo più poetico che quotidiano. Questo “che ne sai” è una ripetizione che lega tutte le parti “insicure” e quindi lo possiamo considerare un’anafora forte e onnipresente in questa canzone. Mi sembra il compito del traduttore cercare un sintagma neerlandese che abbia un significato simile ma prima di tutto una quantità di sillabe uguali, dove l’accento cade sulla stessa sillaba che della canzone originale, così che in tutte le posizioni dove occorre può essere sostituito abbastanza facilmente e quindi si può fare il legame menzionato nello stesso modo. Naturalmente sarebbe forse troppo difficile trovare un sintagma neerlandese senza compromettere la naturalezza e la cantabilità, che sono gli aspetti importanti per conservare tutte le caratteristiche stilistiche. Per di più si vede qualche consonanza e qualche allitterazione, per le quali vorrei rinviare all’appendice che contiene i testi originali delle canzoni di Battisti accanto a qualche commento stilistico. Inoltre si vedono due anafore in più: “e sfida...” (r. 16-17) e “e nuovi...” (r. 21, 25, 37, 41), che si sentono benissimo e quindi devono essere conservate se possibile dal traduttore. La rima in questa canzone come in tante altre canzoni di Mogol e Battisti non prende una forma costante, ma viene comunque usata per creare qualche legame fra frasi particolari. Questo si vede sia nella prima voce che

nella seconda, e può essere mantenuto nella traduzione con l'uso della rima – sia nelle stesse posizioni che in delle posizioni diverse – o delle assonanze. Però ci sono due caratteristiche della rima particolari per questa canzone. In primo luogo si vede a volte una rima interna: ‘periferia’ vs. ‘ferrovia’ (r. 5-6), ‘profano’ vs. ‘per mano’ (r. 12-13), ‘sincerità’ vs. ‘verginità’ (r. 16 – seconda voce) e ‘sapeva’ vs. ‘diceva’ (r. 32-33 – seconda voce). È purtroppo difficile mantenere la rima interna, per fattori di cantabilità e naturalezza, però il traduttore può tentare di farlo. Infine occorre nel testo che la prima voce faccia la rima con la seconda voce, cioè nel ritornello, nelle righe 23-24 e 39-40. ‘io’ fa rima con ‘dio’ e ‘uomo’ fa assonanza con ‘perdono’. Vale la stessa cosa con la rima interna: sarebbe forse difficile preservarlo, però il traduttore può fare un tentativo.

#### 4. Analisi musicale

La canzone *Pensieri e parole* è una ballata forte, soprattutto in questi parti della canzone in cui Battisti fa le cose in grande. Sto parlando della parte nella prima e nella seconda voce che inizia con ‘davanti a me’ (r. 20-27, 36-43). Si nota che in quelle parti l'arrangiamento diventa più presente, più pesante – in un senso positivo. Naturalmente l'esistenza delle due voci di cui ho già parlato è pure una caratteristica molto particolare, perché non si sente spesso che in una canzone pop c'è una voce che contrasta così forte con la melodia principale e ciò che mi ha colpito è soprattutto che il testo di entrambe le voci è importante per il significato globale e per questo il traduttore non solo deve incentrare la sua attenzione alla prima voce, ma anche alla seconda e deve assicurarsi che le traduzioni di entrambe sia non solo fedele, ma anche cantabile. Non c'è la possibilità di cancellare uno dei due fili di pensieri. Per quanto riguarda il ritmo della canzone originale si nota che in queste parti che parlano delle domande poste dal protagonista alla donna – le parti con il sintagma onnipresente “che ne sai” – il ritmo è abbastanza libero, cioè il ritmo non è proprio uniforme in tutte le righe che si rassomigliano, e quindi è la mia opinione che il traduttore può deviare in minimo dal ritmo dell'originale se questo rende più facile mantenere sia il significato che la cantabilità. Nelle parti accentuate dalla musica, come ho descritto nel paragrafo precedente, il ritmo è più costrittivo, più semplice e quindi in quelle posizioni il traduttore è più vincolato al ritmo della canzone italiana, anche perché fa contrasto con il testo della seconda voce che l'accompagna.

## 5. Un esempio di traduzione

### **Woorden en gedachten**

- 1 Wat weet jij van een kind dat moet gaan stelen  
En vooral in het donker zit te spelen  
En van de stralen van de zon op de grond, wat weet jij?  
En van een wereld in 'n enkele straat gevangen
- 5 Een bioscoop met van die hele smalle gangen  
Wat weet jij van dit alles dat ik zeg, wat weet jij?

- Maar jij kent mij, mijn trouwhartigheid  
Jij weet dat ik wil sterven voor de eerlijkheid  
Want jij kent mij, mijn naam, mijn lot
- 10 En jij alleen weet iets van mijn geloof in God

- Wat weet jij van een akker vol met koren  
De poëzie van een werelds bekoren  
Van de angst om een ander te vertrouwen, wat weet jij  
Mijn liefde is
- 15 Net als een rots  
Zij tart de tijd  
Zij tart de wind  
En dat weet jij, ja dat weet jij

(Wat weet jij van een deugdelijke jongen)

(Die voor jou al zijn smarten heeft bezongen)

(Van mijn openhartigheid na het stelen van zijn maagdelijkheid)

(Wat weet jij?)

- 20 Voor mij begint een ander leven  
Het onze is afgeschreven  
En nieuwe dagen en nieuwe nachten  
Liefste, ga of kom weer naar mij

- 25 Voor jou sta ik, die op je wacht  
Of heb jij een ander  
En nieuwe dagen en nieuwe nachten  
Liefste, haat mij niet, alsjeblieft
- 30 Want jij kent mij  
En wat ik geef  
Want in die ander  
Zie jij mij terug zolang ik leef
- Ja, ...  
... dat weet jij
- 35 Voor mij begint een ander leven  
Het onze is afgeschreven  
En nieuwe dagen, en nieuwe nachten  
Liefste, ga of kom weer naar mij
- 40 Voor jou sta ik, die op je wacht  
Of heb jij een ander  
En nieuwe dagen en nieuwe nachten  
Liefste, haat mij niet, alsjeblieft
- (Ach mijn God maak mij sterker)  
(Ik vraag u om vergeving)
- (Wat weet jij van een reisje naar Egypte)  
(Van de hartstocht tussen twee Israëlieten)  
(Van twee felle grote ogen die mij zeiden)  
(Leugenaar, het is voorbij)  
(Wat weet jij van een jongen die je liefhad)  
(Die wel praatte, maar totaal geen kennis had)  
(En toch is wat hij zei, wie weet waarom, wie weet)  
(Nu de werkelijkheid)
- (Ach mijn God maak mij sterker)  
(Ik vraag u om vergeving)

## 6. Le problematiche traduttologiche

Con mio grande stupore ho notato mentre stavo traducendo questo testo che era più facile di quanto avessi pensato. C'è comunque qualche cambiamento minimo nei confronti del testo originale, ed a volte ho dovuto scegliere per cambiare il ritmo della frase per mantenere la cantabilità fino al punto che penso che sia necessario da parte mia, la traduttrice, lavorare intensamente con il cantante per dichiarare il ritmo della mia traduzione, però nell'insieme sono contenta del testo da me creato. In primo luogo è stato relativamente facile mantenere la rima, a volte facendo una scelta per una parola forse meno comune ma adatta, in quasi tutte le posizioni dove si trova nell'originale. Dove non era possibile fare la rima ho deciso di cercare un'assonanza come sostituzione, per esempio nella seconda voce, riga 28-29 dove la parola "Egypte" assomiglia alla parola "Israëlieten", non perfettamente, ma sufficientemente. Questo è anche uno dei cambiamenti di cui vorrei discutere brevemente; ho scelto un altro paese per il viaggio, proprio per mantenere questa assonanza. Un'altra modificazione per preservare la rima si vede alla fine della prima strofa in cui 'una cinema di periferia' viene portato a 'een bioscoop met van die hele smalle gangen' (r. 6), una variazione causata anche dal fatto che la traduzione letterale ("een bioscoop in een buitenwijk") crea un ritmo troppo deviante. La stessa cosa succederebbe se avessi tradotto anche la frase che segue nel modo più letterale. "De spoorwegen" ("la ferrovia") semplicemente non si può usare senza perdere in parte la cantabilità e perciò ho deciso in realtà di cambiare tutta la frase in un sintagma che funziona quasi come un riassunto di tutto quello che viene detto prima. Così la naturalezza si è preservata. Infine vorrei accennare alla riga 26 e 39 in cui ho aggiunto un tono imperativo che copre il significato ma conserva anche la cantabilità.

## 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1971

**Album:** Anche per te / La canzone del sole<sup>206</sup>

### **Per quale motivo?:**

Ho scelto *Anche per te* su consiglio del mio supervisore. Poiché volevo fare una selezione rappresentativa dell'opera di Battisti ho deciso in base alle percentuali che si possono vedere nell'appendice che da questo singolo avrei scelto solo una canzone, cioè *La canzone del sole*, perché ha raggiunto una posizione più alta nelle classifiche. Però il professore Cascio mi aveva fatto capire che questa canzone è una canzone particolare nell'opera del cantante, perché non è una canzone d'amore standard e perciò l'ho comunque aggiunta alla selezione.

## 2. Analisi del contenuto

Questa canzone è un'ode alla donna in generale e a tre tipi di donne in particolare – ogni tipo di donna viene descritto in quattro righe. Nella prima strofa viene descritta la vita di una suora, che si sveglia presto per l'inizio del giorno nel monastero (r. 1) e poi si veste 'senza più guardar lo specchio dietro te' (r. 2), perché l'esteriorità non è più importante per lei. Per di più l'io parla dell'isolamento delle suore, cioè dal 'mondo ormai per te così lontano' (r. 4). La seconda donna viene descritta nella seconda strofa: la ragazza di vita, che torna a casa la mattina, perché non c'è più bisogno dei suoi servizi (r. 5-6). Poi viene raccontato come lei mette i soldi accanto all'uomo, e come lo immagino io gli dà un bacio per aggiungere 'ancora un po d'amore a chi non sa che farne' (r. 7-8), un'azione molto nobile e ammirevole. La terza donna è quella donna che è stata vittima di un stupro, a causa del quale non sa più come comportarsi con gli uomini e vive 'di rimpianto' (r. 19-20), il che già è un grande dispiacere – l'understatement del secolo. Però la situazione è ancora più grave, perché ha messo al mondo un bambino, che non può vedere il dolore di sua madre (r. 17-18). In fondo l'io le dice che anche se le loro vite forse non sono "normali", vale la pena viverle – possono essere nella

---

<sup>206</sup> Questa canzoni è apparsa per la prima volta sul singolo *Anche per te / Canzone del sole* dal 1971 ([http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=4168](http://www.lucio battisti.info/?page_id=4168)), e non si trova sui due album che circondano questo singolo (Lucio Battisti, Volume 4: [http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=4331](http://www.lucio battisti.info/?page_id=4331) e *Umanamente uomo: il sogno*: [http://www.lucio battisti.info/?page\\_id=4358](http://www.lucio battisti.info/?page_id=4358)).

mente della gente (r. 13, 25), possono essere la donna per la quale un uomo morirebbe (r. 9, 21). Infine vorrebbe dire che anche queste tre donne sono delle donne come tutte, che meritano l'amore. Questo è il nocciolo della canzone e quindi deve essere mantenuto. Il ritornello quindi è la parte più importante perché in questo viene espresso l'obiettivo dell'autore. Devo provare a mantenere quindi il tono del ritornello come descritto sopra.

### 3. Analisi stilistica

*Anche per te* è una canzone non molto differente dalle altre studiando la stilistica del testo. Si vedono di nuovo delle anafore che uniscono qualche parte uguale nella canzone (le strofe vengono legate dal sintagma 'per te che [...]') (r. 1, 5, 7, 17, 19, e indicano le tre tipi di donna già descritti) e un'anafora nel ritornello: 'a darle [...]'. Inoltre si trova un caso di linguaggio figurato, nella quarta riga in cui viene descritto il mondo della suora. Non sia che il suo mondo è davvero lontano, naturalmente, però è un sentimento a cui viene dato voce. Infine lo scrittore ha usato un eufemismo per indicare le azioni della ragazza di vita: 'nessuno ha freddo' (r. 6). Per tutte queste cose vale che sia importante preservare queste caratteristiche, perché contribuiscono al significato. Per quanto riguarda la rima però posso per la prima volta dare uno schema rimico che vale per tutta la canzone – ad eccezione delle righe 17 e 18. La canzone contiene una rima baciata, cioè AABB, e perché si nota che di solito lo scrittore dei testi prende qualche libertà con la rima, si può dire che la rima è molto importante e quindi il traduttore deve incaricarsi di creare anche una rima nella traduzione.

### 4. Analisi musicale

Questa canzone, come quella precedente, è una ballata, però si nota soprattutto nel ritornello che la melodia è molto forte. Le strofe (r. 1-8, 17-20) hanno una melodia calma e un accompagnamento abbastanza tranquillo, soprattutto dominato dagli archi e il pianoforte. Perciò è una canzone logocentrica, basandomi sul fatto che questa tranquillità serve a creare un testo più comprensibile e quindi più importante. Nel ritornello viene aggiunta una chitarra all'arrangiamento e globalmente la canzone diventa più potente in queste parti, da cui deduco che il ritornello sia il nocciolo della canzone, come ho già notato nella mia analisi del contenuto. Per quanto riguarda il ritmo si vede che nelle strofe lo scrittore ha preso qualche libertà, qualche flessibilità per rendere chiaro il testo, come nell'arrangiamento. Nel ritornello il ritmo diventa più potente, di nuovo in linea con lo sviluppo musicale entro la canzone. Sia quindi compito del traduttore mantenere il ritmo, prendendo più libertà nelle strofe di nel ritornello.

## 5. Un esempio di traduzione

### **Ook voor jou**

- 1 Voor jou die heel vroeg in de ochtend koffie heeft gezet  
Die zich kleedt zonder nog op de spiegel te hebben gelet  
Die de kerk binnenloopt en zachtjes bidt  
En denkt aan die wereld die nu zo ver van jou is
- 5 Voor jou die in de vroege ochtend weer naar huis toe gaat  
Want niemand heeft meer warmte nodig daar buiten op straat  
Die op het kastje geld legt naast de man die slaapt  
En hem wat extra liefde geeft, dat is waar het om gaat
- 10 Ja, ook voor jou, wil ik sterven, al weet ik niet hoe  
Ja, ook voor jou, geef ik alles, ook wat ik niet heb  
Zo gezien, zo gezien, zo gezien  
Blijf ik dus hier  
Om mijn mening jou te geven  
En dat aan jou te geven
- 15 Wat jij de wind vertelde, in een poging het te brengen naar wie  
Ja zegt met zijn hele ziel
- Voor jou die in de ochtend snel je kindje wakker maakt  
Het aankleedt en naar school brengt, voor je naar je werk toegaat  
Die veel verloren heeft, door een enkele fout
- 20 Met het verdriet moet leven en trilt als jij een man aanschouwt
- Ja, ook voor jou, wil sterven al weet ik niet hoe  
Ja, ook voor jou, geef ik alles, ook wat ik niet heb  
Zo gezien, zo gezien, zo gezien  
Blijf ik dus hier
- 25 Om mijn mening jou te geven  
En dat aan jou te geven  
Wat jij de wind vertelde, in een poging het te brengen naar wie  
Ja zegt met zijn hele ziel

## 6. Le problematiche traduttologiche

Globalmente sono contenta del risultato, della mia traduzione, anche se ho dovuto deviare a qualche punto dal testo originale per mantenere la cantabilità e la rima la quale è di grande importanza. C'è però qualche punto in cui non ho potuto trovare la traduzione più perfetta in questo caso. In primo luogo nella ottava riga non ho capito bene la parte 'a chi non sa che farne' (r. 8) e tutte le traduzioni trovate di questo sintagma non erano adatte al ritmo della

melodia. Perciò ho deciso di tradurla interpretando, formulando una frase che rispecchia bene il significato nel testo, che quindi non suscita il stupore dell'ascoltatore il quale non conosce la canzone originale. Ho deciso di fare una cosa simile nella frase 'al vento avrebbe detto sì' (r. 16, 28), che ho rafforzato aggiungendo 'met zijn hele ziel' che non si trova nel testo originale, però una traduzione in base al desiderio di creare una rima in base all'assonanza fra "wie" e "ziel" e di preservare la cantabilità della mia traduzione. Infine non sono contenta della perdita della rima nelle prime due righe del ritornello. Si vede comunque una consonanza fra "hoe" e "heb", ma non ho potuto trovare una soluzione migliore. Per di più vorrei accennare a due cambiamenti nella prima strofa su cui non dubito, cioè che ho usato il sintagma 'in de vroege ochtend' (r. 1) per 'è ancora notte' e cancellato il sintagma 'dietro te' nella seconda riga. Mi sembrano cambiamenti minimi che non hanno un effetto negativo sul significato e ampliano la cantabilità della mia traduzione.

### *La canzone del sole*

#### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1971

**Album:** Anche per te / La canzone del sole<sup>207</sup>

#### **Per quale motivo?:**

La ragione più importante per cui ho scelto questa canzone è che ha raggiunto la prima posizione nelle classifiche<sup>208</sup>. Per di più è pure una canzone bella, soltanto la parte più tranquilla di cui parlerò in seguito.

#### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone tratta secondo me di un amore dalla giovinezza di cui parla il protagonista, al quale pensa il protagonista con tristezza. Descrive alcune situazioni di quest'amore, dal periodo in cui lui era insieme a lei e erano ancora felice. Si rammenta come lei si dimostra in un certo momento (r. 1-8), si ricorda che hanno trascorso un breve momento al mare (r. 15-20), che hanno ciclato su un prato e si hanno reclinato sull'erba (r. 23-36). Poi però si ricorda

---

<sup>207</sup> Questa canzoni è apparsa per la prima volta sul singolo Anche per te / Canzone del sole dal 1971 ([http://www.lucibattisti.info/?page\\_id=4168](http://www.lucibattisti.info/?page_id=4168)), e non si trova sui due album che circondano questo singolo (Lucio Battisti, Volume 4:

[http://www.lucibattisti.info/?page\\_id=4331](http://www.lucibattisti.info/?page_id=4331) e Umanamente uomo: il sogno:

[http://www.lucibattisti.info/?page\\_id=4358](http://www.lucibattisti.info/?page_id=4358)).

<sup>208</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

questi momenti in cui lei ha detto che non può continuare così, che lei è diventata una donna (r. 9-14) – che forse implica che ad un certo punto nella relazione la donna si è sentita più matura dell'uomo. Riporta quindi una certa tristezza e una sorta di nostalgia, che viene rafforzata dal paragone fra lui e il mare. Il mare era nero, quindi forse il protagonista abbia potuto sapere che c'era qualcosa che non andava bene, ma era anche trasparente e chiaro, come il protagonista. Egli dice che era sempre onesto e chiaro delle sue emozioni e perciò non può capire da dove veniva quest'affermazione della donna, 'sono una donna ormai' (r. 11). In questo caso secondo me è molto importante mantenere la metafora del mare, perché penso che il paroliere non l'abbia usata per niente, è un'immagine molto forte e simbolica in questo caso. Anche i ricordi del protagonista secondo me sono molto importanti, però naturalmente cambiarli un po' mantenendo il carattere sentimentale, non mi sembra un gran disastro. Più importante però è questa confusione del protagonista sulle cose dette dalla donna e sia importante mantenere nel modo migliore questa caratteristica.

### 3. Analisi stilistica

Si può notare che i testi delle canzoni diventano globalmente più poetici, il che si vede anche in questa canzone, per esempio nel caso dei due paragoni. Il primo si trova nella prima strofa in cui le gote della donna vengono paragonate a due arance – un paragone un po' standard, però per questo anche molto vicino al pubblico e quindi vale la pena per il traduttore trovare un equivalente neerlandese, se non compromette la cantabilità e la naturalezza del testo. L'altro paragone si trova nelle ultime quattro righe della canzone: 'le ombre ed i fantasmi della notte sono alberi e cespugli ancora in fiore, sono gli occhi di una donna ancora piene d'amore', un'immagine che dice molto, la quale il traduttore deve provare a conservare. Per di più si vedono delle allitterazioni nella riga 24, nella ventottesima riga e molto chiaramente nelle righe 34 e 35, e qualche ripetizione, però una caratteristica importante è la rottura della parola "nero" nelle righe 19-22 e 41-44, che forse è troppo difficile riprodurre in neerlandese. Il traduttore può cercare di trovare una parola che può anche essere interrotta, però forse è meglio per la naturalezza di "cancellare" questa caratteristica. La ripetizione in questa frase già fa risaltare questa parte della canzone. La rima in questa canzone scambia di una rima spezzata a una alternata, quindi non c'è uno schema rimico fisso, come in *Anche per te*, però come nelle altre canzoni già discusse sia importante per il traduttore almeno cercare di trovare delle assonanze per legare qualche frase e riga.

#### 4. Analisi musicale

Questa canzone è di tempo medio, quindi non una ballata ma neanche un canto veloce. Nella musica di *La canzone del sole* si vede che in ogni strofa la struttura della musica viene costruita fino al punto in cui raggiunge un certo culmine alla fine della strofa, a volte in combinazione con la strofa che lo segue – per questo i culmini estremi si vedono nella diciottesima, nella ventiseiesima e nell’ultima riga. Questa però è una caratteristica non molto importante per il traduttore, perché questi culmini si raggiungono comunque nella musica, se si tratta dal testo originale o dalla traduzione. Ciò che mi colpisce inoltre è l’enfasi che cade sulla parte ‘O mare nero, mare nero, mare ne...’ eccetera, a causa del fatto che in queste strofe la musica viene completamente ridotta all’essenziale rispetto all’arrangiamento, e perciò il testo è importantissimo in questo punto, in tutta la canzone – la canzone è quindi logocentrica. Per quanto riguarda il ritmo della canzone si deve solo notare nella mia opinione che ci sono dei casi in cui nella versione italiana si nota che l’accento tonico non cade esattamente dove deve cadere. Per esempio l’ascoltatore distingue ‘pianó’ nella sesta riga invece di ‘piáno’ e la stessa cosa succede con la parola ‘strano’ (r. 28). Perciò penso che il traduttore può anche prendere qualche libertà con il ritmo e l’accento tonico delle parole alla fine delle righe, sull’esempio dello scrittore dell’originale.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Het lied van de zon**

- 1 Je blonde vlechten, blauwe ogen en jij  
En jouw kousen zo rood  
En de onschuld op je wangen zo fijn  
Net appels, maar nog veel roder
- 5 Daar in de donkere kelder zaten wij  
En ademden zachtjes  
En dan jouw vluchten, echo van jouw nee, o nee  
Lief, je maakt me zo bang
- Waar was jij toch en wat heb jij toch gedaan?
- 10 Een dame, dame zeg me  
Wat wil dat zeggen: nu ben ik een vrouw  
Maar alleen jij weet hoeveel armen om jou heen  
Jou maakten wie jij nu bent  
Dit wil ik weten, maar jij wil dit niet kwijt, zo’n zonde

15 Maar weet jij nog dat groene water en wij  
Rotsen, de witte bodem  
Ik antwoord niet als jij nu vraagt aan mij  
Wat is de kleur van jouw ogen

O zwarte zee, o zwarte zee, o zwarte zee  
20 Jij was zo helder, transparant, ja, zoals ik  
O zwarte zee, o zwarte zee, o zwarte zee  
Jij was zo helder, transparant, ja, zoals ik

(muzikaal intermezzo)

Wij lieten onze fietsen vallen op het veld  
In de schaduw wij twee  
25 Met in de mond een bloem, zoals het gaat  
Alles leek blij en gedwee

Maar toen ineens die lange stilte ons vond  
Blik in je ogen, zo vreemd  
De bloem die viel recht uit je mond op de grond  
30 O nee, geef mij je hand, zo ik smeeek

Waar was jij toch en wat heb jij toch gedaan?  
Een dame, dame, dame zeg me  
Wat wil dat zeggen: nu ben ik een vrouw  
Die zelfbewuste glimlach die jij hebt, die ken ik niet  
35 Maar wie jij bent, weet niet wie jij bent  
Ik word nu toch wel wat bang, zo'n zonde

Maar weet jij nog die grote golven en wij  
De spetters, jouw mooie lach  
Maar zijn wij samen of is alles nu voorbij  
40 Waar is wat ik in jouw ogen zag

O zwarte zee, o zwarte zee, o zwarte zee  
Jij was zo helder, transparant, ja, zoals ik  
O zwarte zee, o zwarte zee, o zwarte zee  
Jij was zo helder, transparant, ja, zoals ik

(adlibs)

45 Die zon die hier rondom ons al haar licht verspreidt  
Neemt als zij opkomt, langzaam opkomt alle tijd  
De schaduw en de geesten in het donker zijn net struikgewas

En bomen die in bloei staan  
't zijn de ogen van een dame  
50 die nog vol zijn van liefde

#### 6. Le problematiche traduttologiche

Per quanto riguarda il ritmo nella mia traduzione nei confronti di quello della canzone originale devo dire che a volte ho dovuto aggiungere qualche sillaba per rendere più chiaro il senso del testo. A volte però questo risulta in problemi per la cantabilità della canzone, soprattutto quando la persona che la canterà non sa l'intento ritmo e fraseggio del traduttore, quindi richiede una collaborazione intensa fra il traduttore e il cantante per eseguire la canzone in neerlandese. Se guardi il feeling globale della canzone penso di avere fatto una traduzione abbastanza buona, a eccezione dei cambiamenti del ritmo, in cui la rima è conservata in gran parte, ogni tanto usando un'assonanza – per esempio fra “bodem” e “ogen” (r. 16, 18), una rima debole, e non perfetta. Inoltre ho dovuto cambiare qualche cosa che però non ha risultato in un cambiamento del significato. Per esempio, ‘le arance’ sono diventate “mele” (r. 4). L'unica cosa che vorrei discutere più in dettaglio è la mia traduzione di ‘O mare nero, mare nero, mare ne...’. Come previsto nell'analisi stilistica non sono riuscita a usare una parola spezzata alla fine della riga: ‘O zwarte zee, o zwarte zee, o zwarte zee’ (r. 19-22, 41-44), soprattutto perché deciso di dare priorità al ritmo della frase, alla cantabilità e la naturalezza.

### *I giardini di marzo*

#### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1972

**Album:** Umanamente uomo: il sogno

#### **Per quale motivo?:**

Il motivo principale per scegliere *I giardini di marzo* è che ha ottenuto la prima posizione nelle charts.<sup>209</sup> Poi diventò importante che è semplicemente una canzone bella, con un ritornello molto contagioso.

---

<sup>209</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

## 2. Analisi del contenuto

Non è esattamente chiaro di cui tratta questa canzone. Naturalmente il contenuto del testo di Battisti e Mogol ha avuto una certa impressione su di me, però non sono sicura che la mia interpretazione sia quella degli autori. Però in questo caso posso lasciarmi guidare solo dalla mia propria interpretazione che qui presento. Questa canzone racconta la storia di un uomo insicuro di se stesso. Come viene riportato per esempio nella seconda strofa, il protagonista si ricorda dei ragazzi più valorosi della sua giovinezza che vuole copiare (r. 6) anche se dopo la sua incertezza non era diminuita – ‘poi sconfitto tornavo a giocar con la mente i suoi tarli’ (r. 7). Poi si vede che i suoi dubbi sono ancora presenti ora, perché dice che ‘il coraggio di vivere quello ancora non c’è’ (r. 19, 36) anche se è riuscito a trovare l’amore nella sua vita, a trovare qualcuno che lo vuole aiutare a migliorarsi (r. 23). Questo fatto sembra essere l’unica cosa di cui l’io sia sicuro, perché tutta la sua persona è piena di sentimenti positivi. Questo si vede nel ritornello dove questo tranquillo stato d’anime attraverso la donna viene descritto:

Questo è il tempo di vivere con te. Le mie mani come vedi non tremano più e ho nell'anima, in fondo all'anima cieli immensi e immenso amore, e poi ancora, ancora amore, amor per te. Fiumi azzurri e colline e praterie dove corrono, dolcissime, le mie malinconie. L'universo trova spazio dentro me. (r. 10-18, 28-35)

L’io sembra aver trovato un po’ di tranquillità, ha trovato il suo posto nell’universo e vice versa, però ancora non ha fiducia in se stesso per veramente vivere la vita senza dubbi. Questo viene simbolizzato secondo me dai giardini di marzo che ‘si vestono di nuovi colori’, ciò secondo me può indicare il corso delle stagioni nel quale il mese di marzo segna il principio della primavera, ma questo mese è anche turbolento riguardo il tempo. Simbolizza qui la crescita dell’io, accompagnata da molti sentimenti agitati. Questa caratteristica contrastante deve essere mantenuta, se possibile, e questo lo posso fare da affrontare il testo nel modo più letterale possibile. Naturalmente come con altre canzoni non è di importanza vitale mantenere i ricordi alla lettera, perché sono l’intento e la funzione di questi ricordi che sono importanti. Soltanto le affermazioni nel ritornello sono essenziali e quindi proverò a tradurre queste nel modo più fedele al testo originale.

### 3. Analisi stilistica

Si vede di nuovo che il linguaggio della coppia Mogol-Battisti diventa più poetico con il passare del tempo. In questa canzone i ricordi di cui ho parlato sono importantissimi e si nota che anche nelle descrizioni di questi ricordi si trova una lingua figurata, per esempio nel caso di ‘a giocar con la mente i suoi tarli’ (r. 7), il sintagma che mostra un ordine di parole marcato, perché l’ordine standard è “giocare con i tarli della mente”. Un altro caso di linguaggio figurato si vede nel ritornello dove lo scrittore dice che ‘l’universo trova spazio dentro me’ (r. 18, 35) e nella strofa fra i due ritornelli dove viene detto che ‘i giardini di marzo si vestono di nuovi colori’ (r. 20) – due frasi che contengono delle affermazioni che non possono essere successe in realtà e quindi hanno un’importanza simbolica, che anche il traduttore deve provare a trasmettere forse con un’altra immagine simile se non può servire una traduzione letterale, tenendo in mente la cantabilità e la naturalezza. Inoltre la prima frase del ritornello contiene un’anafora, come abbiamo visto già molte volte nei testi di Mogol e Battisti, ma per la prima volta si nota un polisindeto, un’elencazione di più di due termini o parole nella quale i termini vengono tutti legati con una congiunzione coordinante: ‘fiumi azzurri e colline e praterie’ (r. 16, 33), che però non è di un’importanza molto grande il significato delle parole, perché un elenco senza congiunzione può anche servire. Nel ritornello solo le ultime quattro righe fanno una rima, per essere precisa una rima baciata, mentre nella prima parte si vede solo qualche suono uguale alla fine delle righe. Ciò che mi ha colpito pure è che nelle strofe dove i ricordi del protagonista sono raccontati si trova ogni volta un suono particolare che domina le parole finali, cioè le frasi finiscono quasi tutte nello stesso suono. Perché è un fenomeno che si nota in tutta la canzone è essenziale per il feeling della canzone, contribuisce alla cantabilità e la naturalezza, e perciò il traduttore deve tentare di formare la stessa rima nella sua traduzione; se è possibile delle rime perfette, ma anche assonanze possono servire.

### 4. Analisi musicale

*I giardini di marzo*, come una canzone precedente, mi sembra avere un carattere un po’ medievale, nella tradizione dei menestrelli, soprattutto nelle strofe dove l’accompagnamento contiene soltanto una chitarra acustica. Questa parte, come abbiamo già visto più volte, è logocentrica, perché l’arrangiamento tranquillo permette l’ascoltatore di capire bene il testo. Poi nel caso del ritornello vengono aggiunti degli archi all’arrangiamento che segnalano la parte che possiamo considerare più importante. Inoltre si vede che il ritmo nel ritornello è più lento che nelle strofe dove si nota che ci sono molte sillabe che vengono cantate in una

quantità di tempo abbastanza breve, mentre nel ritornello, specialmente nelle prime righe la melodia sembra più lenta perché ci sono meno sillabe. Penso che questa differenza nel numero di sillabe sia la cosa più difficile per il traduttore. Nelle strofe si deve rendere conto della velocità del ritmo e si deve provare a trovare delle parole neerlandesi che coincidono quasi perfettamente con il ritmo della melodia.

### 5. Un esempio di traduzione

#### **De tuinen van maart**

- 1 Luidkeels roepend passeerde de ijscoman ons met zijn wagen  
Maar wij waren al blut, en de maand duurde nog negen dagen  
Ik dacht terug aan mijn moeder, haar jurken met goudkanten kragen  
Die met bloeiende bloemen die heel vaak door haar werd gedragen
- 5 Ik blijf staan bij de deur van de school om naar wat jongens te kijken  
Ze verkopen hun boeken, wat zou ik graag wat meer op hen lijken  
Maar verslagen stoei ik met verwijten die diep in mij zitten  
's Avonds bel jij me op en dan vraagt je me: "Waarom die stilte"
- Op welke dag, in welk jaar
- 10 Ja, het moment is daar, te leven met elkaar  
Zoals je zien kan trillen mijn handen nu niet meer  
En in mijn binnenste  
Diep in mijn binnenste grote luchten  
En grote liefde
- 15 En nog meer liefde, nog veel meer liefde, alleen voor jou  
Een blauwe stroom, een hoge heuvel, een groene hei  
Waar lieflijk stormt en rent, ja, mijn weemoedigheid  
Het universum vindt zijn weg wel diep in mij  
Maar de moed om te leven die zie je nog steeds niet bij mij
- 20 In de tuinen van maart beginnen struiken en bomen te bloeien  
En bij elk jong meisje laat de liefde haar wangen gloeien  
Aan mijn zijde loop jij en je zegt me ineens: "jij zal sterven  
Met jouw hulp weet ik zeker dat jouw lot mij niet ook zal treffen"  
Maar geen enkel woord verklaarde mijn gedachten
- 25 Verder liep ik, liet jou als een actrice van vroeger achter
- Op welke dag, in welk jaar  
Ja, het moment is daar, te leven met elkaar  
Zoals je zien kan trillen mijn handen nu niet meer  
En in mijn binnenste
- 30 Diep in mijn binnenste grote luchten

En grote liefde  
En nog meer liefde, nog veel meer liefde, alleen voor jou  
Een blauwe stroom, een hoge heuvel, een groene hei  
Waar lieflijk stormt en rent, ja, mijn weemoedigheid  
35 Het universum vindt zijn weg wel diep in mij  
Maar de moed om te leven die zie je nog steeds niet bij mij

#### 6. Le problematiche traduttologiche

Come avevo previsto nella mia analisi musicale, la quantità di sillabe ha portato al più grande problema in questa canzone, accanto alla rima uniforme nelle strofe già menzionate. L'ultimo problema ho provato risolvere usando delle assonanze. Come un primo esempio vorrei citare le righe 7 e 8, che nell'originale fanno una rima tra di loro, ma anche con le righe 5 e 6. Nella mia traduzione ho cancellato quest'ultimo legame, e ho creato un legame in base all'assonanza fra "zitten" e "stilte". Un altro esempio si trova nel ritornello dove le ultime quattro righe sono messe in relazione, che ho trasmesso usando il suono -ij (o -ei) che si presenta molto nella lingua neerlandese per fare una rima. Inoltre nella terza strofa (r. 20-25) non ho potuto trovare una rima che potrebbe essere usata in tutte e sei le righe, e quindi le ho collegate a due a due, usando una rima perfetta fra 'bloeien' e 'groeien' (r. 20-21) e delle assonanze per le altre quattro frasi. Infine, per ricreare il ritmo delle strofe e non perdere delle informazioni importanti facendo la traduzione ho scelto a cambiare l'ordine delle informazioni. Ho descritto tutte le affermazioni riportate nelle mie proprie parole e poi ho provato a riformulare tutto e creare un'unità logica senza perdere la cantabilità e la naturalezza. Naturalmente non è sempre stato possibile mantenere il contenuto – per esempio nella seconda strofa, il sintagma 'cercando il coraggio' (r. 6) è perduto – però penso che me ne sono riuscita in un modo non troppo invasivo.

*...E penso a te*

#### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1972  
**Album:** Umanamente uomo: il sogno

### **Per quale motivo?:**

Questa canzone l'ho scelta non perché ha avuto un grande successo – non è uscito come singolo – però solo e soltanto perché mi piace molto, salvo la parte con il coro che si unisce a Battisti, perché penso che sia un po' troppo enfatica per il mio gusto. Ciò che mi ha anche attirata a questa canzone è la ripetizione di “e penso a te”, una caratteristica di cui penso che sia una sfida per il traduttore.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone, nella mia interpretazione, parla di un protagonista che si lamenta di un amore del passato. Il titolo presente nel testo in combinazione alle frasi che lo precedono fa evidenza dello stato d'animo del protagonista. Mentre fa qualunque attività sta pensando a quel "te", mentre lavora (r. 1), mentre sta al telefono (r. 3), mentre sta perdendo il sonno (r. 18) e quando chiude gli occhi (r. 17). Questo riporta il testo nella prima e nell'ultima strofa. Nella seconda strofa nella mia opinione si nota infatti a cui pensa il protagonista – sì, pensa al "te", però viene esplicitato – cioè ha qualche domande: dov'è? con chi è? ecc. Lui dice che 'non sperano però si stan cercando' (r. 12) che secondo me significa che c'è stata una storia fra lui e "te" che è finita senza la speranza di mai riprenderla, ma che non è completamente finita, nonostante che lui sia già con un'altra (r. 3), perché pensano ancora all'altra persona. Per quanto riguarda la traduzione è il più importante secondo me mantenere la ripetizione delle parole "e penso a te", perché questo è il sentimento prevalente. Le cose che egli fa mentre sta pensando al "te" naturalmente sono molto personali, e ce ne sono alcune che devono essere mantenute perché sono importanti per la storia (r. 3, 6, 16, 17, 18), però se questo non è possibile possono essere sostituite da un'azione simile, un'azione quotidiana.

### 3. Analisi stilistica

Per quanto riguarda la rima posso essere concisa: non si trova davvero una rima, perché tutte le frasi delle strofe finiscono in “e penso a te” e nel ritornello ci sono solo due parole che formano una rima: ‘pensando’ (r. 9) vs. ‘cercando’ (r.12), una rima soltanto in base al suffisso verbale dei due verbi che entrambi finiscono in –are. Ciò che ha attratto la mia attenzione è che il linguaggio è tornato alla semplicità delle prime canzoni descritte, tranne nelle righe 10-12: ‘è troppo grande la città per due che come noi non sperano però si stan cercando’, le quali mostrano un tono più poetico del resto del testo. Questa semplicità pure è l'esito del nocciolo della canzone secondo me, cioè che mentre il protagonista sta facendo delle cose quotidianissime pensa a lei e perciò è logico che il linguaggio è anche quotidiano. Questo

deve essere preservato anche nella traduzione, quindi il traduttore deve cercare quelle parole più banali per rendere chiaro il significato. Infine c'è solo una cosa in più da dire, ciò che nelle righe 7 e 8 si nota un'anafora.

#### 4. Analisi musicale

L'arrangiamento spiffera immediatamente il tono di questa canzone, perché è molto sobrio: si ascolta solo un pianoforte, fino al punto in cui il coro si unisce a Battisti (nel testo questa è la parte con gli adlibs). Significa che quando il testo viene rivelato da Battisti si nota solo il pianoforte e la sua voce, e perciò possiamo dire che tratta di una canzone innanzitutto logocentrica. Inoltre la canzone è abbastanza breve e si vedono delle somiglianze evidenti fra le due strofe, per cui non posso aggiungere di più per quanto riguarda la musica. Riguardo al ritmo posso anche essere concisa, perché quelle ripetizioni e somiglianze di cui ho parlato si vedono anche nel ritmo. Soprattutto nelle strofe la struttura ritmica è simile in quasi tutte le frasi – una struttura ritmica abbastanza rigida, e quindi il traduttore non ne può prendere molte libertà – essenzialmente in base alla ripetizione del sintagma onnipresente 'e penso a te' (r. 1-6, 13-18).

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **... En denk aan jou**

- 1 Ben aan het werk en denk aan jou  
Ik kom weer thuis en denk aan jou  
Ik bel met haar en denk daarbij aan jou  
Hoe is het daar? en denk aan jou
- 5 Waar gaan we heen? en denk aan jou  
Ik lach naar haar, sla mijn ogen neer en denk aan jou
- Heb geen idee met wie jij bent  
Heb geen idee wat jij nu doet  
Maar ik weet zeker waaraan jij staat te denken
- 10 Deze stad is veel te groot  
Voor twee mensen net als wij  
Die elkaar zoeken, maar geen enkele hoop meer hebben, geen enkele
- Het is laat en denk aan jou  
Ik breng je weg en denk aan jou
- 15 Ik was niet grappig, niet leuk en denk aan jou  
Lig in het donker en denk aan jou  
Ik sluit mijn ogen en denk aan jou  
Kan niet slapen en denk aan jou (adlibs)

## 6. Le problematiche traduttologiche

Globalmente sono molto contenta con la mia traduzione di ...*E penso a te*, forse una delle canzoni più facili da tradurre. Però questa facilità è anche un po' esagerata, perché ci sono comunque stati dei problemi con questa traduzione. Ho notato innanzitutto che è stato complicato formulare questi sintagmi che precedono la ripetizione "e penso a te", a causa dello spazio limitato per esprimere qualcosa che nella lingua italiana richiede meno spazio. A monte di quest'affermazione si trova la caratteristica grammaticale italiana che permette il pronome personale ad essere omissivo e ad essere sostituito dalla flessione del verbo. Questo non è possibile nella lingua neerlandese standard. Però fortunatamente quando si omette il soggetto in neerlandese è comunque una forma marcata, ma non troppo artificiosa, di certo quando è fatto con una forma del verbo che può avere solo un tipo di pronome personale. Per questo mi ho permesso di per esempio cancellare la parola "ik" ("io") nella prima frase, per il motivo che la forma del verbo "ben" può solo essere considerata la prima persona singolare in una frase con l'ordine soggetto-verbo. La stessa cosa si nota nelle righe 7-8 e 16, dove nell'ultima la mia scelta viene legittimata dalla contrazione del soggetto, il quale è comunque presente nella frase precedente e quindi può essere omissivo. Basta infine accennare alla mia traduzione della dodicesima riga: 'Die elkaar zoeken, maar geen enkele hoop meer hebben, geen enkele'. Per stabilire un legame fra questa frase e quella nella riga 9, le quali nell'originale formano una rima, ho deciso di non ripetere il verbo ("meer hebben, meer hebben" avrebbe potuto essere anche un'opzione difendibile) ma il sintagma aggettivale 'geen enkele' (r. 9) perché così si crea un'assonanza fra 'denken' (r. 6) e 'enkele'.

*Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi*

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1972

**Album:** Il mio canto libero

#### **Per quale motivo?:**

Questa canzone non ha raggiunto una posizione alta nelle classifiche, però l'ho scelta lo stesso perché è una canzone così bella. Soprattutto il titolo, i dubbi dell'io di cosa fare, e il carattere poetico del ritornello mi piacciono molto, più che abbastanza ragione per sceglierla nella mia opinione.

## 2. Analisi del contenuto

Questa canzone tratta di un amore che sta per cominciare, in ogni caso se dipendesse solo dall'uomo. Il testo globale ha una caratteristica abbastanza ambigua perché l'io si ricorda alcuni eventi della sua vita con una donna, i quali non sono stati felici: 'Quando lei se ne andò per esempio trasformai la mia casa in tempio' (r. 3-4) – 'Io quel dì mi trovai per esempio quasi perso in quel letto così ampio' (r. 24-25) – 'io la morte abbracciai' (r. 27). Però questa "tu" di cui si parla gli ha quasi insegnato a amare di nuovo, come dice nella ventottesima riga – 'ho paura a dirti che per te mi svegliai' – e nella settima riga – 'ho paura a dirti che sei tu', anche se non è molto sicuro di se stesso e ha molte precarietà sull'iniziare di un nuovo amore. Il titolo è indice di questo, perché si riportano dei dubbi dell'io. Egli dice che vuole essere con lei, ma anche non lo vuole, a meno che non lo vuole lei. Poi si vede nel ritornello (r. 10-21, 31-42) che l'io si sente però abbastanza sicuro, cioè compare i suoi sentimenti al mare, che non può essere bloccato da uno scoglio (r. 10-11, 31-32). Le sue emozioni gli fanno volare, se vuole o no e quindi non può fare altro che dire alla donna che si è innamorato di lei – è inevitabile. Per questo il ritornello secondo me è molto importante, e quindi sia grande essere in grado di tradurlo nel modo più fedele. Naturalmente non è sempre possibile mantenere tutto, ma il ritornello è il nocciolo. Le parti sulla fine dell'amore precedente e i dubbi sono anche importanti, però la forma e le parole specifiche non hanno un effetto basato solamente sull'uso di queste parole, mentre nel ritornello sono proprio le parole scelte che contribuiscono al significato di tutta la canzone.

## 3. Analisi stilistica

Non posso dire quasi nient'altro di questa canzone che si nota una chiara divisione in due parti, una dove il protagonista esprime i suoi dubbi e un'altra dove parla della cosa di cui è molto sicuro, cioè il suo amore per la donna. Si nota che queste parti hanno delle caratteristiche stilistiche diverse. Le parti sulle insicurezze (r. 1-9, 22-30) riportano un linguaggio più quotidiano del ritornello anche se si vedono comunque delle immagini figurate ('Stalattiti sul soffito i miei giorni con lei' – un paragone della ventiseiesima riga), però la lingua del ritornello è ancora più simbolica, più vaga. Questa può risultare in problemi per il traduttore, perché per onorare il testo dell'originale non si può diventare più esplicito, ma si deve onorare anche la divisione descritta. Una traduzione più letterale possibile può essere la soluzione adatta. La frase già menzionata che parla degli stalattiti sul soffito è una delle frasi più figurati, non solo perché contiene un paragone espressivo il quale sarebbe grande conservarlo, ma anche perché si nota un'allitterazione. Per quanto riguarda la rima si vede che

viene usata la rima in quasi tutta la canzone, ma non si può indicare uno schema fisso, perché molto spesso lo scrittore ha creato una rima (semi)baciata, però si trova anche una rima alternata. Poiché la rima è onnipresente in questa canzone e perché rivela quasi sempre la stessa struttura, mi sembra che la rima sia importante, sia per la cantabilità che per la naturalezza della versione italiana. Mantenere questo naturalmente sia l'opzione più adatta, se il traduttore può conservare la cantabilità e il significato.

#### 4. Analisi musicale

Questa canzone mostra una struttura musicale che si ripete due volte. All'inizio l'arrangiamento è molto semplice nell'accompagnamento della chitarra e diventa più forte quanto la canzone perdura, fino alla fine del ritornello, nel culmine della riga 21, dopodiché tutto ricomincia da capo, fino alla fine della canzone. Inoltre il movimento della melodia del ritornello mi sembra analogo al testo che contiene: la melodia sembra imitare il volo, e la gradazione dell'arrangiamento sembra imitare il salito durante questo volo. Naturalmente questo è d'importanza ridotta per il traduttore, però vuole dire anche che l'ordine delle informazioni è una caratteristica tipica di questa canzone. Il ritmo rispecchia la divisione sottolineata prima, nel fatto che nelle strofe l'uso del ritmo mostra una varietà più grande del ritornello, mostrato anche nella lunghezza delle righe del ritornello. Il traduttore deve rendere conto del ritmo per mantenere la cantabilità del testo, però può permettersi più deviazioni nelle strofe.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Ik wil wel... ik wil niet... wat wil jij?**

- 1     Wat doe jij als jij straks weer alleen bent  
      De herinnering biedt geen troost, en dat weet je  
      Want ik maakte van mijn huis een tempel  
      Toen ik haar op die dag zag vertrekken
  
- 5     En sinds toen spreek ik alleen vandaag maar met helderheid  
      Van wie mij heeft bevrijd  
      Ik durf niet te zeggen: dat was jij
  
- Nu veel dichter bij elkaar gekomen  
      Ik wil wel... ik wil niet... wat wil jij?

10 Maar hoe kunnen kusten  
Toch de zee verdrijven  
Zo kan ik niets anders  
Dan mijn vleugels spreiden  
Over blauwe vlaktes

15 En diepgroene laagtes  
Over wat valleien  
Hoge bergpartijen  
Naar de open hemel  
De woestijn beneden

20 En dan weer naar omhoog  
Met een grote boog

Wat doe jij als je straks weer alleen bent  
Zonder vleugels kun je niet vliegen, en dat weet je  
Want die dag sprak het lot mij beschoren

25 Ik lag in bed, o zo breed, zo verloren

Onze dagen zijn stalactieten aan het plafond  
Ik zag de dood in mijn slaap  
Ik durf niet te zeggen dat alleen voor jou, ik ben ontwaakt

Nu ligt hier slechts één stap tussen ons tweeën  
30 Ik wil wel... ik wil niet... wat wil jij?

Maar hoe kunnen kusten  
Toch de zee verdrijven  
Zo kan ik niets anders  
Dan mijn vleugels spreiden

35 Over blauwe vlaktes  
En diepgroene laagtes  
Over wat valleien  
Hoge bergpartijen  
Naar de open hemel

40 De woestijn beneden  
En dan weer naar omhoog  
Met een grote boog

## 6. Le problematiche traduttologiche

In primo luogo vorrei accennare al mio tentativo di mantenere la rima, e spesso sono riuscita a farlo, però c'è qualche eccezione. Una di quelle si trova all'inizio del ritornello – nel testo originale si nota lo schema ABAB, mentre nella mia traduzione non ho potuto trovare una

rima per la terza riga e perciò lo schema è diventato ABCB, creando un'assonanza. Un'altra assonanza l'ho usata nelle righe 18-19 dove "hemel" suona simile a "beneden". Inoltre nella prima strofa si vede che nella mia traduzione ci sono delle assonanze invece di rime perfette, cioè assonanze forse un po' troppo astruse. Per il resto ho potuto conservare molti aspetti del testo originale, e ho cambiato soltanto degli aspetti relativi al contenuto – vorrei citare il cambiare posto delle informazioni nelle righe 3-4, la cancellazione e la sostituzione di "non farneticare" con un verbo positivo per mantenere la cantabilità e la rima (r. 5), e l'alterazione del contenuto nella riga 'io la morte abbracciai', che diventa nella mia traduzione 'ik zag de dood in mijn slaap' (r. 27). C'è purtroppo una cosa della quale non mi sono contenta, cioè la mia traduzione del titolo, della frase chiave. Ho deciso di cambiare l'ultimo sintagma da una domanda in una frase affermativa, perché il ritmo della melodia lo richiede.

<i>La collina dei ciliegi</i>
-------------------------------

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1973

**Album:** Il nostro caro angelo

#### **Per quale motivo?:**

Ho scelta la canzone *La collina dei ciliegi* in base al fatto che ha raggiunto la prima posizione nelle charts nell'anno di uscita<sup>210</sup>, ma anche perché la canzone mi è piaciuta molto, innanzitutto in base alla parte dove il ritmo diventa strano, come esplicherò nella quarta sezione.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone mi sembra più filosofica fino a questo punto, soprattutto per quanto riguarda l'uso del linguaggio figurato. Il linguaggio di questa canzone è un po' differente di quello di molte altre canzoni di Battisti. Le parole scelte sono forse ugualmente quotidiane, però il significato non è così chiaro come negli altri testi. Perciò la mia interpretazione forse non è quella dell'autore, ma il seguente è quella che ho potuto condurre dal testo qui presentato. Secondo me, il nocciolo del testo è il punto di vista che se vuoi vivere veramente non si debba pensare intentamente a tutti gli aspetti della vita: non pensare! Vivere! Questo deduco in primo luogo dalle prime tre righe della canzone. Nella mia opinione l'interprete dice in

---

<sup>210</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

pratica che non si deve pensare troppo ('cancella quella supplica' (r. 2)) se vuoi vivere una vita intera, perché ti può frenare ('la prudenza più stagnante' (r. 3)) in ciò che vuoi fare. Il secondo motivo per la mia interpretazione è il paragone della riga 7-10. Viene suscitata l'immagine di un colombo che punge con il rostro un palloncino di una certa forma per esporselo. In questa canzone il palloncino rappresenta la tradizione – o forse devo dire che rappresenta quell'opinione del pubblico su come si debba vivere la vita – che secondo l'io deve essere pizzicato, che non si deve curare troppo di quello che dice la gente. In terzo luogo sono di quest'opinione per il contenuto della parte che si ripete (r. 11-17, 31-37), perché in questa parte viene descritta una certa libertà: 'planando sopra boschi di braccia tese' (r. 12, 32) e 'senza limiti e confini' (r. 16, 36), accanto alla frase ripetuta 'ora figli dell'immensità' (r. 20, 39) che indica secondo me che per questi "figli dell'immensità" tutto sarebbe possibile. Questa visione sia il nocciolo del testo e quindi se possibile sia importante mantenere questo sentimento espresso dalle parole. Però, perché a causa del linguaggio abbastanza sfumato ne possono essere attribuiti più significati che quello che ho esposto io, sia anche importante non esplicitare troppo il testo – più vago è meglio. Naturalmente in questa canzone c'è anche presente il tema dell'amore, perché l'io invita la "tu" a volare insieme, a rompere con la tradizione insieme e soltanto le parole 'ci ritroviamo più vicini' (r. 17, 37) ha un tono emozionale forte, però mantenerlo non è un grande problema se posso usare il pronome personale "wij", cioè "noi", nella traduzione olandese, perché sia l'indicazione più chiara per accennare all'amore nel testo.

### 3. Analisi stilistica

Per quanto riguarda la stilistica della canzone *La collina dei ciliegi* posso innanzitutto dire che il linguaggio è figurato, come avevo già notato nella seconda sezione in cui ho parlato dell'immagine del colombo che vola intorno al pallone frenato continuata in una grande parte della canzone. Inoltre si vedono alcuni mezzi stilistici notati prima in altre canzoni; per esempio le consonanze e allitterazioni nelle prime tre righe, come si può vedere nell'appendice, l'anafora nella riga 5 e 6 del sintagma 'ma perché tu non...', la ricorrenza della sillaba –co– (r. 8-9) e le ripetizioni nelle righe 10, 21 e 30. Naturalmente sia abbastanza difficile mantenere soprattutto le consonanze e assonanze senza fare delle concessioni alla naturalezza, al senso e quindi alla cantabilità della canzone. Rimane solo la descrizione e la discussione dell'importanza della rima. Si nota in primo luogo una rima interna in questa canzone, cioè fra le righe 27 e 28, soltanto in base al fatto che ne segue una voce secondaria che la rende una rima interna. Pure, come tante altre canzoni della prima metà della carriera di

Battisti e la sua collaborazione con Mogol si nota qui che ci sono comunque delle rime, a volte con una forma descrivibile, però non si distingue una forma rigida. Sia quindi più importante per il traduttore mantenere le informazioni di fare delle rime, ma può fare un tentativo valido.

#### 4. Analisi musicale

Questa canzone è abbastanza veloce, e non posso dire niente in particolare dell'arrangiamento, tranne che per la prima volta mi colpisce che viene cantata una seconda voce da un coro, il quale appoggia la voce di Battisti e segna la parte più importante di tutto il testo, e che c'è una parte in cui la canzone cambia, una parte dove il ritmo è più particolare. Parlo delle righe 7-10 e delle righe 27-30, nelle quale viene riportate la sospensione della canzone, che poi continua nel ritornello, dove il ritmo della prima strofa fa ritorno. Infine vorrei discutere brevemente il ritmo della canzone. Nei due casi menzionati si vede che il ritmo diventa molto strano – nel senso che diventa più difficile da capire, meno naturale. Perciò questa parte posa un problema per il traduttore, perché per mantenere la cantabilità e la naturalezza della lingua, senza dovere venire a un compromesso riguardo al contenuto se non è necessario, bisogna risolvere l'enigma del ritmo scelto dal compositore. Per il resto della canzone si ascolta un ritmo più naturale, un ritmo forse un po' come il suono di un treno, soltanto nelle righe 1-4 e nelle righe 21-24 che sono paragonabili. È quindi il caso per il traduttore mantenere questo ritmo, senza rinunciare al significato del testo.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Kersenbomen op de heuvel**

- 1 Vertel me als jij van je leven iets dat straalt en lekker ruikt wil maken  
Verwijder dan met lef dat groot verlangen uit je ogen  
Veel te vaak betekent wijsheid slechts voorzichtigheid die alles doet vertragen  
En bijna altijd schuilt de zon daarginds achter de heuvels
  
- 5 Waarom wil jij toch niet zo blauw en briljant zijn  
Waarom wil jij dan niet gaan vliegen met mij  
Rondom die oude tradities zweven  
Net als een duif rondom een ballon die hij heeft  
Lek geprikt, goed geprikt
- 10 goed opgeknapt en geklapt en hij neer, neer, neer

- En wij weer hoger, nog een keer  
 Hoog vliegend boven wouden van gestrekte armen  
 Deze glimlach die nu geen  
 Leeftijd of gezicht meer heeft
- 15 Wij ademen de wind die zich verdeelt over de landen  
 Zonder grenzen en limieten  
 Gaan uiteen om dan weer dichterbij elkaar te kunnen vliegen  
 En weer hoger, en weer vooruit  
 Sluit nu je ogen een seconde
- 20 De eindeloosheid die zich nu voor jou ontsluit
- Volg jij nu mijn verbeelding, volg jij nu mijn verbeelding  
 Dan laat jij die oude afgunst zo zonder moeite vallen  
 Weet jij niet dat alleen de angst gevoelens doden kan en door en door verpesten  
 Onze zielen zijn zonder geslacht en niet van mij
- 25 Wees niet bevreesd, de wind zal jou nooit mee kunnen sleuren  
 Maar waarom geef jij mij toch jouw hand niet gewoon  
 Wij zouden hellingen af kunnen rennen  
 En tussen de kersen de ochtend bekijken (en de dag)  
 Tegen een steen kunnen trappen
- 30 restant van de hel en doen tuimelen neer, neer, neer
- En wij weer hoger, nog een keer  
 Hoog vliegend boven wouden van gestrekte armen  
 Deze glimlach die nu geen  
 Leeftijd of gezicht meer heeft
- 35 Wij ademen de wind die zich verdeelt over de landen  
 Zonder grenzen en limieten  
 Gaan uiteen om dan weer dichterbij elkaar te kunnen vliegen  
 En weer hoger, en weer vooruit  
 Naar de eindeloosheid die zich nu voor jou ontsluit

#### 6. Le problematiche traduttologiche

Nell'insieme sono contenta della mia traduzione, però ci sono state delle difficoltà e a volte ho dovuto cambiare o cancellare qualcosa per mantenere il ritmo e la cantabilità e ogni tanto per creare una rima o un'assonanza. Per esempio ho aggiunto un verbo alla quarta riga ('e quasi sempre dietro la collina il sole'), perché nella traduzione non ho potuto usare il verbo "essere" nella terza che nella quarta frase e perciò l'ommissione non era più grammaticale. Inoltre ho dovuto rinunciare all'immagine degli 'figli dell'immensità' (r. 20, 39) perché non ho potuto trovare un equivalent neerlandese che si è adatto al ritmo della melodia. Infine ho

cancellato la parte ‘frenato’ del pallone, perché non è importante per il senso del testo e non va bene nel ritmo. La parte più difficile però è stata quella di cui ho parlato nelle mie analisi, cioè questa parte nella quale la musica, il ritmo e la naturalezza del testo sono abbastanza strani e particolari (r. 7-10, 27-30). Questo problema l’ho risolto formulando prima di tutto la frase nelle mie proprie parole senza rendere conto del ritmo e della rima dopodiché l’ho gettata nella forma della canzone. L’ordine delle informazioni quindi si è cambiato e forse anche il significato, però penso di globalmente aver creato delle frasi adatte. Ciò che ha soprattutto attratto la mia attenzione nella parte più difficile è che a volta bisogna non solo guardare delle frasi singole, ma completamente riformulare una strofa e poi rimettere a posto le informazioni nella forma della canzone originale. In questi punti in cui si vede una rima nel testo originale ho provato a conservarla, se è stato possibile entro i limiti della cantabilità e la naturalezza, soprattutto creando qualche assonanza. Come esempio vorrei addurre due casi; in primo luogo si nota un’assonanza nella prima strofa dove “maken” si rassomiglia a “vertragen” (r. 1, 3), e poi nel ritornello dove “vooruit” si rassomiglia a “ontsluit” (r. 18 e 20, 38-39).

*Io gli ho detto no*

1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1973

**Album:** Il nostro caro angelo

**Per quale motivo?:**

Ho scelto questa canzone solo in base al piacere che mi fa la musica di questa canzone e perché mi sembra che abbia già selezionate molte canzoni “veloci”, perciò ho deciso di scegliere questa ballata (se la possiamo veramente considerare una ballata).

2. Analisi del contenuto

Questa canzone non mi è molto chiara, in primo luogo perché non so chi può essere quel “gli” del titolo. Naturalmente posso comunque formulare un’interpretazione, il che farò in seguito, però per quanto riguarda la traduzione di questa canzone posso essere concisa: perché non sono sicura dell’interpretazione della canzone, sia importante restare vicina al testo originale per prevenire delle deviazioni dal significato. Ovviamente posso almeno fare un tentativo di indicare quelle parti più importanti della canzone. In breve la canzone tratta secondo me di una persona che ha rifiutato qualcosa – forse un’offerta di un posto di lavoro – per rimanere

con una donna: ‘Ma io gli ho detto no e adesso torno a te’ (r. 1-2). Non rinuncerà a questa decisione, anche se fa male alla donna – ‘Anche se chi paga di più sei tu’ (r. 13) – perché lei gli sembra la donna della sua vita, lei è tutto il suo mondo, suo ‘madre-amica-sposa e donna’ (r. 14). Il rifiuto però gli era stato pesante e se ne vergogna, però si riporta che nella sua mente non si è trovata un’altra opzione (r. 15-20).

### 3. Analisi stilistica

A causa dell’estensione delle analisi stilistiche alle canzoni precedenti mi ha colpito che ci sono delle caratteristiche che si vedono in quasi ogni canzone, per esempio le allitterazioni, le assonanze e le consonanze, le ripetizioni e le anafore, ho deciso a partire di questo punto di non nominare tutte quelle caratteristiche, tranne nei casi nei quali sono dell’opinione che il traduttore deve dare più attenzione a una di quelle caratteristiche. Naturalmente la mia analisi completa si può comunque vedere nell’appendice. Da questa canzone vale notare che mi comincia a colpire che con il passare del tempo i testi di Battisti e Mogol sono diventati più poetici, nel senso che usano delle parole meno quotidiane e molte immagini figurati in più. Questo si vede anche in *Io gli ho detto no*, per esempio nella frase ‘io non ho più il coraggio a dipingere di vita’ (r. 5-6). Inoltre in questa canzone in particolare si trova un sintagma composto che colpisce subito, cioè come viene descritta la donna: ‘dolcissima mia madre-amica-sposa e donna mia’ (r. 14), che può posare delle difficoltà per il traduttore, ma che è così importante per il significato del testo, perché indica l’importanza della donna, che deve essere conservata. Infine vorrei accennare alla contraddizione nelle righe 15-20 fra ‘orgoglio’ e ‘vergogna’.

### 4. Analisi musicale

Questa canzone mi fa pensare a quasi tutte le canzoni del contemporaneo Bill Withers, la musica soul di uno dei miei cantanti più cari, per esempio la canzone *Ain’t no sunshine when she’s gone*, un’altra canzone abbastanza triste con lo stesso feeling<sup>211</sup>. Forse per caso mi torna in mente una canzone che inizia in modo uguale di *Io gli ho detto no*; iniziano entrambi con una frase a cappella quasi come introduzione che forma anche il titolo del brano. Questa frase iniziale prende una grande forza emotiva come Battisti la canta, e queste emozioni si respirano anche dal resto della canzone, particolarmente dalla frase ‘ma io non vado via!’ (r. 17, 20), che caratterizza tutta la canzone. Sembra quasi una canzone recitativa nella quale il

---

<sup>211</sup> Questa canzone si può sentire qui: ‘Bill Withers – Ain’t no sunshine’ *Youtube* – 24.10.2012 <http://www.youtube.com/watch?v=tIdIqbv7SPo>.

cantante (il paroliere) esprime le sue emozioni più personali e intime. Alla descrizione del ritmo vorrei solo aggiungere che il ritmo in questa canzone è lievemente rigido, volendo dire che sembra che non sia una sillaba che non bisogna esserci. La naturalezza della lingua in questa canzone viene enfatizzata dalla musica e la melodia, e quindi il traduttore si deve occupare alla creazione di un ritmo quanto naturale nella traduzione, soprattutto perché questa naturalezza contribuisce alla logocentricità del testo originale. Riguardo alla rima devo solamente dire che non si trova uno schema rigido. Sì, ci sono dei suoni uguali che legano qualche frase, però non c'è un ordine fisso da differenziare. Perciò il traduttore può prendere più libertà con la rima che con il significato delle parole.

### 5. Un esempio di traduzione

#### **Ik heb hem nee gezegd**

- 1 Maar ik heb hem nee gezegd  
En nu kom ik naar jou  
Met al mijn moeilijkheden  
Met mijn illusies doodgeboren want
- 5 Ik heb de moed niet meer  
Om nu nog levendig te schilderen  
Om nogmaals te zoeken naar de warmte  
Die nog huist daar in jouw armen  
Vergeet wat is vergeten
- 10 De kleur van duizend lires  
Maar ik heb hem nee gezegd!  
En nee blijft zeker nee  
Ook al is de prijs voor jou veel hoger  
Mijn zachte moeder-maatje-echtgenote, mijn geliefde
- 15 Eerst trots en dan  
Schaam ik me voor mezelf  
Maar weggaan zal ik niet!

(muzikaal intermezzo)

- Eerste trots en dan  
Schaam ik me voor mezelf
- 20 Maar weggaan zal ik niet!

(muzikaal intermezzo)

## 6. Le problematiche traduttologiche

Il mio atteggiamento di faccia a questa traduzione è molto ambiguo, perché da un lato me ne sono contenta, contenta delle mie scelte, però ci sono dall'altro lato delle frasi e righe dove si fa valere il contrario. In primo luogo discuterò le mie insicurezze. Nella quarta riga nella versione italiana si vede una frase naturale e non marcata, però non sono riuscita a trovare una traduzione neerlandese la quale ha le stesse caratteristiche. La mia traduzione contiene una congiunzione alla fine che suona un po' strano nell'insieme – 'met mijn illusies doodgeboren want' – ma non ho potuto trovare qualcosa migliore. Inoltre c'è un sintagma che non mi è chiaro: 'di dipingere di vita' (r. 6), che ho provato a tradurlo nel modo più letterale possibile per non perdere qualche significato a causa della mia ignoranza. Infine non sono contenta della mia traduzione del titolo. 'Ik heb hem nee gezegd' (r. 1, 11) è una traduzione letterale, però in neerlandese questa frase non suona così naturale che la frase originale, però ogni soluzione ho trovato è stata inadatta a seguire il ritmo rigido e la melodia di questa frase. Ho dovuto mettermi il cuore in pace con questa traduzione. C'è anche però un sintagma di cui sono abbastanza fiera, anche se la mia traduzione è abbastanza letterale e quindi forse può essere considerata facile. Si tratta di 'dolcissima mia madre-amica-sposa e donna mia' (r. 14) che ho reso con il sintagma neerlandese 'mijn zachte moeder-maatje-echtgenote, mijn geliefde' che nella mia opinione segue sia il significato che il ritmo dell'originale e ha lo stesso effetto sul pubblico.

*Ancora tu*

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1976

**Album:** La batteria, il contrabbasso, eccetera

#### **Per quale motivo?:**

*Ancora tu*, come tante altre canzoni di Battisti ha raggiunto la prima posizione nelle classifiche,<sup>212</sup> la mia ragione principale per scegliere questa canzone, perché il primo commento da parte mia è stato che è una canzone niente male. Però facendo la traduzione, la canzone mi è diventata più cara e infine sono contenta di averla scelta.

---

<sup>212</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

## 2. Analisi del contenuto

Questa canzone tratta di un incontro fra una donna e l'uomo che l'ha ammirata per un periodo lungo. Mi immagino un incontro non piannato che viene ricordato qui dall'uomo, come si riporta nella prima strofa dalla semplice domanda 'e come stai?' (r. 5) e nella frase nella quale dice di avere iniziato di nuovo a fumare (r. 20). La sua opinione è che niente è cambiato fra loro, almeno da parte sua. Egli la ama ancora e non chiede di meglio di essere insieme: 'sei ancora tu purtroppo l'unica [...] lasciarti non è possibile' (r. 19-36) – ha fame di lei (r. 11-12). Si ricorda bene le sue emozioni di prima, i suoi sentimenti d'amore e si chiede se è possibile che lei sia ancora più bella di prima; 'sembri più giovane, o forse sei solo più simpatica' (r. 14-16) o se la sua mente gli giochi un tiro. Ma non tutti i suoi pensieri sono tanto allegri, perché ha anche dei dubbi – dubita se la donna ha degli stessi sentimenti per lui o se lui è proprio matto per pensare questa cosa: 'Disperazione e gioia mia sarò ancora tuo sperando che non sia follia ma sia quel che sia (sia quel che sia...)' (r. 37-40). Egli è quasi disperato e c'è una frase in particolare – cioè la frase chiave di questa canzone – che dichiara tutto: 'abbracciarmi amor mio, che adesso lo voglio anch'io' (r. 42-43). Questa frase ci dice che nel passato l'amore di questa donna per questo uomo non viene corrisposto da lui, ma che dopo qualche tempo lui si è accorto che le ama. Perché questa frase esplica tutta la situazione sia importante provare a mantenerla quasi letteralmente. Inoltre è molto importante comunicare anche questi dubbi dell'io per pervenire a trasferire anche la disperazione sul pubblico. Sia infine bello mantenere anche l'eufemismo delle righe 11 e 12 perché ha una qualità molto urgente, come i sentimenti dell'uomo.

## 3. Analisi stilistica

Si vede riguardo al linguaggio di questo testo che la semplicità è di nuovo presente, soprattutto in quelle parti dove è descritta la situazione quotidiana nella quale il protagonista si trova, che si nota ad esempio nella domanda 'come stai' (r. 6, 48), una domanda semplice e comune. Inoltre si vede un eufemismo, o ad essere precisa un modo più svelato per esprimere un desiderio quasi primordiale, cioè "ho fame di te" nella riga 11 che rimanda a un appetito sessuale. L'ultima cosa non molto comune è l'antitesi nella trentasettesima riga fra la parola positiva 'gioia' e quella negativa 'disperazione'. In quasi tutti i casi in cui la rima è presente, non si può distinguere un motivo fisso: si nota una rima semi-alternata, cioè con lo schema ABAC, uno schema che è abbastanza facile da mantenere dal traduttore perché si può muovere qualche informazione fra le due righe delle quattro che non formano una rima. Inoltre si vede che la rima è formata innanzitutto in base alle ripetizioni onnipresenti e delle

assonanze, dalle quali posso dedurre che anche il traduttore può permettersi a prendere queste libertà con la rigidità della rima.

#### 4. Analisi musicale

Per la prima volta mi è venuta la sensazione che una canzone di Battisti è musicacentrica, basandomi sulla brevità delle frasi, sull'uso di parole singole e sulle ripetizioni presenti nel testo originale, e sulla musica stessa. Mi sembra che a volte la melodia proprio non supporti il testo, a volte la musica causi una certa incomprendione del testo da parte dell'ascoltatore. Per esempio nella parte 'ma lasciarti non è possibile...' (r. 25-28, 33-36) dove la nota sulla quale viene cantata la parola "possibile" non è una nota molto orecchiabile e perciò il testo in questa posizione viene sottomesso un po'. Naturalmente non vuole dire che il traduttore ha il permesso di cambiare tutto perché il testo non sia importante, però forse può prendere qualche libertà che non avrebbe preso in un'altra canzone per l'egemonia della musica. Infine per quanto riguarda il ritmo in primo luogo si colpisce che in qualche parte del testo, cioè soprattutto nella prima strofa, il cantante parla invece di cantare. In queste parti il ritmo può variare molto, innanzitutto perché l'esecutore non è vincolato dalla melodia. Per il resto della canzone si vede che il ritmo ha comunque una certa tendenza, però viene variato anche entro la canzone, e quindi il traduttore può permettersi di deviare minimalmente dal ritmo della canzone originale, se tiene sotto controllo la cantabilità e soprattutto la naturalezza, perché quest'ultima contribuisce alla musica nel senso che quando il testo non si ascolta senza fatica, quindi quando il ritmo è naturale, l'ascoltatore non viene distratto dalla musica.

#### 5. Un esempio di traduzione

**Nog steeds jij**  
1 Nog steeds jij  
Jij brengt me niet van mijn stuk  
Nog steeds jij  
Maar zullen wij elkaar nooit meer zien?  
5 En gaat het goed?  
Vraag ik je overbodig  
Het gaat als bij mij  
En wij lachen volmondig  
  
Mijn lieveling  
10 Al gegeten misschien?  
Wat heb ik een honger  
En niet alleen maar naar jou

15 Wat ben je mooi  
Je lijkt veel jeugdiger  
Of ben jij gewoon  
Alleen maar aardiger

20 Oh, ik weet  
Wat jij graag weten wilt  
Er is niemand, nee  
Ik ben wel weer begonnen met roken

25 Helaas ben jij  
Nog steeds de enige  
Nog steeds jij  
Zo onverbeterlijk

Maar jou verlaten is heus niet mogelijk  
Nee, jou verlaten is heus niet mogelijk  
Jou verlaten is heus niet mogelijk  
Nee jou verlaten is heus niet mogelijk

(adlibs)

30 Helaas ben jij  
Nog steeds de enige  
Nog steeds jij  
Zo onverbeterlijk

35 Maar jou verlaten is heus niet mogelijk  
Nee, jou verlaten is heus niet mogelijk  
Jou verlaten is heus niet mogelijk  
Nee jou verlaten is heus niet mogelijk

40 Mijn wanhoop en mijn vrolijkheid  
Ben ik nog steeds van jou  
Laat het nou geen gekte zijn  
Laat het zijn zoals het is (is het zoals het is)  
Snel, omhels me lieveling  
Omhels me lieveling  
Want ik wil nu ook wat jij wilde

45 Nog steeds jij  
Jij brengt me niet van mijn stuk  
Nog steeds jij  
Maar zullen wij elkaar nooit meer zien?

En gaat het goed?  
Vraag ik je overbodig  
50 Het gaat als bij mij  
En wij lachen volmondig

(adlibs)

Helaas ben jij  
Nog steeds de enige  
Nog steeds jij

## 6. Le problematiche traduttologiche

La traduzione di *Ancora tu* mi è venuta abbastanza facilmente. Ci sono solo alcune cose di cui non sono completamente contenta, però sono riuscita globalmente a creare una traduzione abbastanza buona. Naturalmente questo non significa che non ci sono stati dei problemi, il più grande essendo la brevità delle frasi in combinazione con il carattere conciso della lingua italiana rispetto a quella neerlandese. Mi colpisce immediatamente quando si vede il testo messo sulla carta che le righe sono brevi. Se si aggiunge a questo che nella lingua neerlandese c'è quasi sempre bisogno di più parole per dire la stessa cosa, è chiaro che come traduttore abbia dovuto cambiare e saltare a qualche cosa per mantenere soprattutto la cantabilità e la naturalezza delle frasi. Come esempio vorrei addurre la frase semplice 'stai come me' (r. 7). In neerlandese questo si traduce letteralmente come "het gaat met jou, zoals het met mij gaat", che ovviamente richiede troppe parole per essere una traduzione adatta. Perciò ho deciso di abbreviare questa frase: 'het gaat als bij mij' cancellando la parte del "te" per mantenere il ritmo della frase. Penso però che in generale questo cambio nella descrizione della situazione, accanto alla presenza della domanda 'en gaat het goed?' (r. 5), renda abbastanza chiaro il significato. Infine è stato difficile tradurre la frase 'ma lasciarti non è possibile', perché nella versione italiana questa frase riporta una naturalezza che si può trasmettere a fatica in neerlandese, anche se "possibile" e "mogelijk" hanno una stessa ritmica. Nella mia traduzione la frase è più sforzata di quella nella versione originale, però penso che non ci sia un'altra traduzione più adatta – per quanto ne so fino a questo punto. Questo ultimo commento anche vale per la mia traduzione non ideale di "ancora tu". Riguardo alla rima devo ammettere che non l'ho preservata nella undicesima riga, per un motivo chiaro: volevo mantenere l'immagine del fame e formare una rima con "honger" in questo contesto non è facile. Per il resto ho soprattutto usato delle assonanze per creare l'illusione di rima, come ho fatto prima. Ad esempio nella strofa 'helaas ben jij nog steeds de enige, nog steeds jij, zo onverbeterlijk'

(r. 21-24, 29-32, 57-59) in cui “enige” si rassomiglia a “(ver)beterlijk” e nella diciannovesima riga in cui ‘nee’ forma una rima in combinazione con ‘weet’ (r. 17).

<i>Il veliero</i>
-------------------

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1976

**Album:** La batteria, il contrabbasso, eccetera

#### **Per quale motivo?:**

Questa canzone non ha avuto proprio il successo di *Ancora tu*, però la terza posizione nelle classifiche non è cattiva di niente.<sup>213</sup> La ragione più importante per cui ho scelto *Il veliero* è il carattere contagioso e il fatto che da tutte le canzoni già nominate questo è uno dei brani più importante riguardo alla musica, basandomi sulla prima impressione che l’arrangiamento mi ha lasciato.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone tratta per così dire delle ripercussioni che seguono la conclusione di una relazione non per definizione una conclusione tristissima, il che si riporta dalle seguenti parti del discorso: ‘inevitabile oramai’ (r. 4); ‘è giusto e sia’ (r. 9) Mi pare che l’io si è accontentato con la fine dell’amore fra lui e la donna, perché era inevitabile. “Il veliero” è simbolo per la via di vita che ogni persona deve percorrere – pensa all’immagine della nave per indicare il matrimonio, la via che viene percorsa insieme – e la donna e l’uomo salgono entrambi a bordo di un altro veliero e le loro strade si dividono: ‘Il veliero va e ti porta via in alto mare e già sei meno mia’ (r. 1-3); ‘Il veliero va e mi porta via’ (r. 7-8). Però questa canzone parla inoltre dell’angoscia che segue questa fine, non ispirata dal mancare ma proprio dalle incertezze riguardanti il futuro. Questo lo deduco dalle frasi nelle quali l’io esprime queste incertezze e dubbi, nelle quali si domanda se lui sia mai in grado di immaginare che la donna e lui stesso incontrerebbero un nuovo amore (r. 5-6, 10-12). Inoltre l’autore ha usato una personificazione che esprime molto chiaramente questa paura nelle righe 16-18 e 23-25: ‘Lo smarrimento vince sempre lui, mamma paura come sempre non lasci mai i figli tuoi!’ La confusione, l’ansia sempre prevale e ci sia sempre questa paura – la paura di non sapere che succedrebbe, di sperare in un avvenire migliore. Penso che per quanto riguarda il contenuto del testo sia

---

<sup>213</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

importante trasmettere tutte le informazioni della canzone, cioè il fatto che la relazione è finita, le incertezze e il senso di paura dell'io, però posso forse usare delle parole differenti per rendere chiaro tutte queste caratteristiche. Rimanere molto fedele al testo sia la soluzione più adatta, però non sia sempre possibile e quindi l'intento, il significato di questa canzone mi sembra più importante della forma – tranne forse l'immagine del veliero che ha parte attiva nell'illustrare del significato.

### 3. Analisi stilistica

In gran parte della canzone *Il veliero* si vede che il linguaggio, o forse meglio la scelta delle parole, è piuttosto quotidiano. La maggiore parte delle parole si trova in un contesto banale, nel discorso di ogni giorno. Però nell'insieme l'uso di queste parole quotidiane è molto più simbolico, molto più poetico, innanzitutto basato sull'immagine integrale che viene avanti dal testo, l'immagine del veliero come il veicolo della vita. Ci sono tre righe che formano una certa eccezione, le righe 16-18, dove si nota una personificazione. Vengono attribuite delle caratteristiche umane a un oggetto o una certa emozione. In questo caso 'lo smarrimento' viene personificato, perché non può "vincere" fisicamente, solo simbolicamente. L'altra personificazione è quella di 'mamma paura': la paura viene rappresentata da una forza umana, la mamma, da cui i figli sono anche coinvolti. Questa personificazione è abbastanza importante per il significato del testo, perché contiene la morale della favola, e quindi sia buono se il traduttore può preservarlo nella sua traduzione, rendendosi conto della cantabilità che è molto più importante in questo caso e perciò può provare di cercare un'altra immagine poetica che copre il significato. Per quanto riguarda la rima si vede che continuamente tre righe sono grupate, tranne nel caso della personificazione (r. 16-18) da una rima semi-baciata, sia con lo schema rimico AAB, che con lo schema ABB. Si trovano quindi ogni volta due suoni dai quali uno viene ripetuto. Perché entrambi gli schema sono frequenti, il traduttore ha la possibilità a scegliere ogni volta dalle due schema e quindi ha un po' di libertà. Però questa libertà è anche limitata, perché la rima in questa canzone è importante per la naturalezza del testo originale. Crea una coesione maggiore nel testo e perciò sia comunque importante preservare la rima. Infine si vede che ci sono delle rime interne: r. 1 e 3, 7 e 9, 13 e 15, e 20 e 22, che uniscono più fortemente le terzine, però perché si tratta soprattutto di una rima in base alla ripetizione del verbo "va" (r. 9, 15, 22) penso che non sia la cosa più importante da conservare, anche perché forse richiede una scelta di parole troppo artificiosa per creare una traduzione adatta.

#### 4. Analisi musicale

Di nuovo abbiamo a che fare con una canzone che mi fa ricordare una canzone di Bill Withers, *Harlem*,<sup>214</sup> non proprio per l'arrangiamento o il testo, ma per il fatto che l'accompagnamento è quasi uguale in tutta la canzone. Nel caso di Battisti sembra che il testo vada come un treno, perciò nelle parti basse si ascoltano quasi delle ruote sulla rotaia. Tutto preso in considerazione posso dire che per gli stessi motivi che con la canzone *Ancora tu* anche possiamo chiamare questa canzone musicacentrica, bensì niente più di falso nella mia opinione, poiché l'arrangiamento è legato strettamente al contenuto del testo. Si dice in questa canzone che anche se c'è successo qualcosa che rompe la vita, il tuo veliero sempre continua a navigare, la vita continua come le ruote del treno sulla rotaia e perciò dico che *Il veliero* è infine una canzone logocentrica con un significato importante da mantenere nella traduzione. Però, perché la musica è così reggente c'è una cosa che è più importante per trasmettere il significato, cioè il ritmo. Se il traduttore deve cambiare la ritmica delle frasi per rendere il senso del testo, questo movimento continuo è cancellato accanto all'effetto particolare di *Il veliero*. È quindi compito principale al traduttore trovare un ritmo tanto propulsante che della canzone originale.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Het schip**

- 1 Kijk daar gaat het schip  
En hij neemt je mee  
Je bent niet meer van mij maar van de zee
- Er is nu niets meer aan te doen
- 5 Hoe kan ik nu bevatten dat jij later ooit  
Van 'n andere man bent
- Kijk daar gaat het schip  
En hij neemt me mee  
't Is goed zo, schuimend varen op de zee
- 10 Maar ik vraag me hoe het kan  
Hoe het lot zo kan veranderen dat ik ooit  
Van 'n andere vrouw ben

(adlibs)

---

<sup>214</sup> Questa canzone si può sentire qui: 'Bill Withers "Harlem" (1971)' *Youtube* – 24.10.2012  
<http://www.youtube.com/watch?v=mpn4D5L67QI>.

Kijk daar gaat het schip  
neemt ons allen mee  
15 keert nooit meer terug en richt zijn boeg naar zee

En altijd wint toch het verdriet  
Door onze aderen stroomt de angst tot aan het einde  
Van ons leven

(adlibs)

(Kom naar de auto!)

20 Kijk daar gaat het schip  
neemt ons allen mee  
keert nooit meer terug en richt zijn boeg naar zee

En altijd wint toch het verdriet  
Door onze aderen stroomt de angst tot aan het einde  
25 Van ons leven

#### 6. Le problematiche traduttologiche

In primo luogo vorrei sottolineare che in questa canzone la musica gioca un ruolo molto importante, e perciò è stato più importante secondo me di mantenere il ritmo che di favorire sopra ogni cosa il significato delle parole. L'analogia del veliero, l'immagine del veicolo che ci porta via, è la più importante. La frase 'il veliero va' quindi è una delle frasi chiave e perciò sono contenta di aver potuto trovare una traduzione che non solo è bene adatta al ritmo, ma nella quale l'immagine della nave è conservata: 'Kijk, daar gaat het schip'. Naturalmente la parola "schip" è più generale che "veliero", perché un "schip" non deve avere per forza delle vele, però perché questo non mi sembra una caratteristica della nave essenziale ho deciso di usare la forza della parola "schip", invece di usare la parola più difficile da inserire "zeilschip". C'è qualche cambiamento che vorrei accentuare; in primo luogo nella quarta riga la frase in neerlandese è differente. In essenza si ritraduce "non sono più mia ma del mare", una traduzione forse troppo interpretativa al gusto di un'altra persona, però il ritmo della frase neerlandese è adatta alla melodia e mi sembra che la perdita di cui parlerò finalmente venga un po' controbilanciata aggiungendo una qualità poetica alla mia traduzione della quarta riga. Inoltre nella riga 5 il verbo 'immaginare' in neerlandese è più come 'comprendere', che pure non risulta secondo me in un cambio del senso del testo. Infine ho invertito l'ordine delle informazioni in due punti: "t is goed zo, schuimend varen op de zee"

vs. ‘spumeggiando va, è giusto e sia’ (r. 9) e ‘keert nooit meer terug en richt zijn boeg naar zee’ vs. ‘prua al mare va non torna più’ (r. 16, 23). La perdita già menzionata si trova nell’immagine, nella personificazione menzionata nella mia analisi: ‘mamma paura come sempre non lasci mai i figli tuoi’ (r. 18-19, 25-26). Non ho potuto mantenere questa “mamma paura” dopo l’esplorazione di tante soluzioni (per esempio: “moedertje angst”) e questo mi piace per nulla. Però ho trovato comunque una traduzione con una qualità poetica, nella quale questa “paura” circola nelle vene di tutta la gente per sempre. Penso che l’interpretazione mia sia più generale, ma plausibile. Infine nel caso della rima sono riuscita a preservarla parzialmente a causa di un regalo traduttivo, di una trovata: la parola neerlandese per “mare” è “zee” e quella per “portare via” è “**meenemen**” e perciò ho potuto creare una rima fra queste due parole neerlandesi in tutte le strofe con lo schema ABB. Per il resto la rima è persa, però non penso che sia una perdita scandalosa perché in questo caso il ritmo era molto più importante che la rima.

### *Amarsi un po’*

#### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1977

**Album:** Io tu noi tutti

#### **Per quale motivo?:**

Questa canzone l’ho scelta in primo luogo perché dall’inizio il testo ha attratto la mia attenzione. La contraddizione fra “amarsi un po’” e “volersi bene” di cui parlerò nel seguito, mi sembra posare una sfida al traduttore, soprattutto perché le frasi sono brevi e concise, una caratteristica difficile. Inoltre ha ottenuto la seconda posizione nelle charts<sup>215</sup>.

#### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone ha un tema abbastanza chiaro, perché l’autore ha spiegato quasi letteralmente che cosa vuole dire, senza usare molte immagini figurate o molti termini velati, rispetto che c’è una grande differenza fra essere semplicemente in una relazione – una relazione non troppo seria – e veramente impegnarsi in fondo per l’altra persona. Perciò l’autore ha scritto che ‘amarsi un po’ è come bere. Più facile è respirare’ (r. 1-4), una frase in cui viene detto che

---

<sup>215</sup> [http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm).

piacersi e frequentarsi è quasi proprio tanto facile che respirare, è quasi una cosa automatica. I verbi nelle righe 5-8 indicano ciò che si deve fare per non andare buca. Questo “amarsi un po” può servire quando si sente solo, o come dice l’autore per ‘eludere la solitudine’ (r. 15-16), ma non è l’amore vero. Veramente essere insieme è per contro difficile, ‘volersi bene, no, partecipare è difficile quasi come volare’ (r. 17-20). Viene paragonato in questo caso a “volare”, un’azione che un essere umano non può fare senza l’aiuto di un aeroplano per esempio, un’azione difficilissima. Per veramente ‘diventare noi’ (r. 24) ci sono molti ostacoli da superare (r. 21-23), ma se riuscirà a farlo il risultato è la cosa più bella del mondo, si raggiunge insieme l’unione perfetta (r. 26-28) alla quale niente si può avvicinare, la quale non può essere rotta da nessuno (r. 29). Per quanto riguarda la traduzione è importante trovare un’opposizione tanto forte in olandese che viene avanti dal testo originale italiano. Inoltre è importante trovare una traduzione fedele per qualche sintagma chiave – ‘diventare noi’ e ‘eludere la solitudine’. Probabilmente questo significa che il traduttore deve provare a tradurre il testo nel modo più letterale possibile, per prevenire la perdita di questi elementi, se è possibile.

### 3. Analisi stilistica

Questa canzone, come *Il veliero*, contiene delle parole abbastanza comuni, ma innanzitutto nella parte che tratta del “amarsi un po”, la parte più “facile” nell’analogia della canzone. Questo nella mia opinione è sostenuto dall’uso estensivo di verbi, sia transitivi che riflessivi, con i quali l’io descrive il processo dell’amore. Le frasi con quelli verbi sono brevi, il che può risultare in un problema per il traduttore. I verbi sono importanti, però a causa del ritmo non sia sempre possibile conservare il significato esattamente, e perciò il traduttore è compito del traduttore trovare dei sinonimi che esprimono le azioni descritte. Inoltre si vedono delle opposizioni nella canzone che determinano il significato. In primo luogo c’è quella fra “amarsi un po” e “volersi bene” di cui ho già parlata e la seconda ne è legata: l’opposizione fra “facile” e “difficile” da due forme di paragone. Queste cose l’ho già descritte nella sezione dell’analisi del contenuto. Manca solo la descrizione della rima e la sua importanza. Come in molte altre canzoni di Battisti e Mogol la rima si trova anche se lo scrittore prende delle libertà, però si vede qui che nella gran parte della canzone viene usato proprio lo schema ABCB, una rima spezzata, una forma di rima che stimola la naturalezza. Perciò il traduttore deve almeno fare un tentativo di mantenere questo schema, soprattutto perché il legame fra la seconda e la quarta riga in una quartina può essere considerata una rima standard. Però non può andare a discapito del senso e della cantabilità.

#### 4. Analisi musicale

La musica di questa canzone viene dominata dalla melodia della chitarra e del basso almeno nella prima metà della canzone. C'è un motivo che è ripetuto molte volte, tutta la canzone, che sostiene la brevità delle frasi. Inoltre nella sezione dove l'argomento del testo cambia da "amarsi un po'" a "volersi bene" (r. 17 e avanti) apparisce un violino nell'arrangiamento che viene assistito da qualche altro arco a partire dalla ventiseiesima riga. È quasi come il compositore ha voluto dire che con l'aggiunta del violino la musica diventa più complessa, il simbolo per la più grande complessità espressa nel senso che veramente amarsi è più difficile che amarsi un po'. La musica quindi appoggia il testo e perciò dico che la canzone è logocentrica. Il ritmo del motivo musicale della voce della chitarra – accanto alla brevità delle frasi – mi fa concludere che il ritmo in generale, il ritmo della melodia e dunque del testo, è importante per la cantabilità della canzone. Perché le frasi sono brevi si nota più facilmente quando viene deviato dal ritmo predetto dalla musica e perciò il traduttore se ne deve rendere conto, fino al punto in cui la naturalezza della frasi e il senso delle parole rimangono.

#### 5. Un esempio di traduzione

**'n Beetje houden van**

1 'n Beetje houden van  
Is net als drinken  
Eenvoudiger  
Is adem halen

5 Je kijkt elkaar aan en dan  
Kom je wat dichterbij  
Laat de ander niet meer los  
Geen angst meer nee, nee!

'n Beetje houden van

10 Is een beetje bloeien  
Het helpt je mee  
Om niet te sterven  
Zonder je schuil te houden  
Maar jezelf te laten zien

15 Kun jij ontkomen aan  
De eenzaamheid  
Maar toch, maar toch écht houden van elkaar  
En betrokken zijn  
Is moeilijker

20 Is bijna net als vliegen

Maar hoeveel hobbels hoog  
En hoeveel smart en dan  
Moedeloosheid en verdriet  
Om te worden ons  
25 Zo volkomen ons

Verbonden  
Onafscheidelijk  
Dicht bij elkaar  
Maar toch onbereikbaar

(adlibs)

30 Maar toch, maar toch écht houden van elkaar  
En betrokken zijn  
Is moeilijker  
Is bijna net als vliegen

#### 6. Le problematiche traduttologiche

Innanzitutto ci sono due cose che ancora mi danno fastidio. In primo luogo c'è la traduzione della frase 'per diventare noi, veramente noi' con 'om te worden ons, zo volkomen ons' che mi annoia (r. 24-25), ma per la quale fino a adesso non ho potuto trovare un'altra soluzione. Tratta qui soprattutto dell'ordine delle parole della prima parte, cioè questo "ons" alla fine che disturberà troppo l'ascoltatore. Un altro ordine non è possibile a causa del ritmo della canzone originale dal quale non avrei voluto divergere. La seconda cosa è la traduzione del titolo. 'Amarsi un po'' è una frase forte, che è completamente adatta alla melodia e dà significato a tutto il testo tramite l'antitesi con "volersi bene". La mia traduzione "'n beetje houden van" è la traduzione letterale e quindi riporta il meglio possibile il senso del testo, però manca questa forza dell'originale – in mancanza di meglio, un male necessario. Un altro punto nella canzone dove ho cambiato qualcosa – o meglio dove non ho conservato qualche caratteristica della canzone italiana – si trova nelle righe 26-29. Questa strofa è piena di suoni "i", delle assonanze. Mi pare impossibile per un traduttore trovare per tutti questi termini degli equivalenti che contengono tutti solo un suono in particolare, ed è stato così per me. Devo aggiungere che per me il significato ha precedenza sulla stilistica in questa canzone, e perciò ho deciso di cercare semplicemente delle parole neerlandese che hanno lo stesso significato e possono essere messe sul ritmo e la melodia della canzone di Battisti e Mogol, che quindi che sono cantabili e danno senso al testo. La rima in questa canzone aggiunge una certa naturalezza al testo, perché viene usata una forma fissa in quasi tutta la canzone, lo schema

ABCB. Come la traduttrice di questa canzone ho fatto un tentativo di creare delle rime anche nella traduzione, ma devo ammettere che la precedenza del senso e il ritmo ha risultato nel fatto che la rima è quasi assente nella mia traduzione, e che non ci sono neanche delle assonanze come si vedono in altre traduzioni dalle mie mani. C'è solo un punto in cui si vede una rima, cioè nelle righe 28-29; “bij elkaar” e “(on)bereikbaar”.

<i>Una donna per amico</i>
----------------------------

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1978

**Album:** Una donna per amico

#### **Per quale motivo?:**

In primo luogo mi sembra semplicemente buono scegliere la canzone che dà il titolo all'album sul quale appare. Inoltre questa canzone è diventata la mia canzone preferita di Battisti, soprattutto per il tema e per la musica forte, propulsante, veloce e contagiosa. Il tema mi interessa molto, rispetto al rapporto di amicizia fra la donna e l'uomo, perché ho visto molte volte che c'è sempre anche una dimensione amorosa applicabile, che viene descritta qui dalla coppia Mogol-Battisti.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone descrive la relazione non d'amore ma d'amicizia fra un uomo e una donna. Si vede anche in molti film e telefilm a puntate che se una donna e un uomo hanno stretto amicizia spesso qualcosa va storto a causa di sentimenti d'amore di uno di loro. L'io, cioè l'uomo in quest'equazione, descrive questi suoi sentimenti d'amore in un modo che riporta uno stato d'anima abbastanza tormentato. Prima parla della sua decisione (folla) a stringere amicizia con quella donna, ispirata dal punto di vista che si deve sperimentare nella vita per veramente viverla (r. 3-4, 23-24, 43-44). In secondo luogo il protagonista parla delle situazioni nelle quali i suoi dubbi sono a tutta forza, cioè questi momenti in cui la donna gli chiede un parere e vice versa, come amici in generale fanno, questi momenti in cui si cercano consolazione: ‘a turno ci dobbiamo consolare e tu amica cara mi consoli perché ci ritroviamo sempre soli’ (r. 10-12); ‘D'accordo, fa come vuoi I miei consigli mai’ (r. 17-18). Naturalmente perché l'uomo in realtà è innamorato con la donna, con l'amica, questo gli suscita una certa frustrazione – ‘Ma che disastro, io mi maledico’ (r. 21, 41). Però dice anche che è possibile vivere senza l'amore e per questo cerca la presenza di altre donne anche se in realtà vuole

essere con quella sua amica (r. 7-8). Infine la natura dubbiosa dei suoi sentimenti si vede nelle ultime due righe del “ritornello” in combinazione con il resto del “ritornello” in cui si vede la variazione che segna i dubbi. Nella prima strofa per esempio tutto è ancora un po’ più delicato, perché l’uomo dice che ‘può darsi ch’io non sappia cosa dico’ (r. 1) il che viene seguito nella quinta riga dalla rivelazione dei suoi sentimenti amorosi. Nella quarta strofa però le emozioni vengono espresse più fortemente, vengono chiamate un ‘disastro’ (r. 21) e poi l’uomo dice di non amare forte la donna ma di odiarla forte (r. 25). Nell’ultima strofa però queste due opinioni vengono combinate, perché l’io ancora parla del disastro (r. 41) ma di nuovo di amare invece di odiare (r. 45). Tutto sommato ha un’anima turbata. È proprio questo che si deve anche rendere chiaro nella traduzione. Perché ci sono tante ripetizioni nella canzone queste devono essere rispettate, provando a creare delle frasi che possono essere ripetute facilmente. Inoltre è importante descrivere queste situazioni in cui l’uomo e la donna fanno delle cose che amici di solito fanno e poi le emozioni dell’uomo su queste azioni, però penso che non sia essenziale a veramente mantenere tutte le informazioni esattamente come si trovano nel testo originale, perché anche una situazione di un carattere diverso ma analogo può servire di attuare l’effetto generale del testo.

### 3. Analisi stilistica

La caratteristica stilistica più evidente in questa canzone è l’uso delle ripetizioni nella parte che possiamo considerare il ritornello, il che ha un effetto di riconoscimento sul pubblico, ma cattura anche l’attenzione a causa delle differenze minime. Il linguaggio del testo ha lo stesso effetto perché è prima di ogni altra cosa quotidiano, soltanto perché nella mia opinione qui si descrive una situazione veramente quotidiana in un modo vicino ai sentimenti della gente. Per questo si vede anche un paragone di ogni giorno riguardo il linguaggio e il tema: nelle righe 27 e 29 i rapporti amorosi che influenzano l’amicizia fra l’io e la donna sono paragonati alla riparazione di una gomma, manifestandosi in un’anafora strutturale in ‘Il mastice sei tu’ (r. 28) e ‘la pezza sono io’ (r. 29). Da notare in questa canzone sono le due allitterazioni tra cui nella terza riga che mi colpisce subito: ‘**ma il mio mestiere**’ e ‘**vivere la vita**’ e l’abbondanza dei suoni “s” nella seconda strofa. La rima in queste canzoni è sia importante che irrilevante, dipendente dalla parte della canzone nella quale si trova. Nel ritornello, nella parte con le ripetizioni si vede proprio uno schema rimico fisso che viene ripetuto accanto alle informazioni, cioè lo schema AABCC, una rima baciata. Se il traduttore è in grado di mantenerlo debba essere mantenuto, perché questa parte è il nocciolo del testo e deve ricevere

l'enfasi usando la rima. Nel resto si vede anche qualche frase legata una all'altra, però non c'è un ordine fisso e quindi il traduttore può prendere più libertà.

#### 4. Analisi musicale

Mi viene in mente una canzone inglese, abbastanza famosa ascoltando questa canzone di Lucio Battisti: *You're my best friend* di Queen<sup>216</sup>, che mostra qualche caratteristica in comune con *Una donna per amico* (prescindo dal fatto che entrambi le canzoni trattano dell'amicizia) tra cui l'uso del sintetizzatore nell'arrangiamento e il feeling generale della canzone. In tutta la canzone di Battisti l'accompagnamento resta uguale – propulsante e veloce, si ascolta la pulsazione del cuore, del amore del protagonista nella parte della batteria, che continua a essere presente nella canzone, come l'amore per l'amica. Di nuovo quindi la musica sostiene il testo, anche perché la ricchezza nell'accompagnamento a causa dell'uso del sintetizzatore, enfatizza le forte emozioni e parole dell'uomo nella canzone. Inoltre ci sono molte ripetizioni, ma c'è una parte della canzone in cui la melodia cambia, nelle righe 13-20 e 33-40, però questo non ha quasi niente a che fare con il compito del traduttore. Questa battito cardiaco che mi sembra presente risulta in un ritmo rigido, che viene costruito in quasi tutta la canzone nello stesso modo, in gran parte con una stessa tendenza – naturalmente questo lo posso dire anche perché si vedono tante ripetizioni. Per questo sia molto importante per il traduttore creare un testo neerlandese che segue il ritmo dell'accompagnamento nel modo che resta cantabile senza dovere cambiare la musica.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Een vrouw als vriend**

- 1 Ik dacht, nou het kan dooien het kan vriezen  
Om jou, een vrouw, als goede vriend te kiezen  
Maar mijn doel is dus simpelweg te leven  
Of het blad gevuld is of nog onbeschreven
- 5 Intens bemin ik jou, jij kwetsbaar ding  
Die soms mijn leraar is en soms mijn leerling
  
- Verwarring is kenmerkend voor de liefde  
Al kunnen wij gewoon niets anders kiezen  
De consequenties zijn niet te vermijden
- 10 Waarop wij elkaar troosten in ons lijden

---

<sup>216</sup> Questa canzone si può sentire qui: 'Queen – You're My Best Friend' *Youtube* – 24.10.2012  
<http://www.youtube.com/watch?v=c2JSUXaY-tw>.

Jij komt bij mij om tranen te verdrijven  
Omdat wij altijd eenzaam achterblijven

Op wie ben jij nu weer verliefd?  
Veel te volgzaam, is niets voor jou  
15 Ik weet dat ik vervelend wordt  
Altijd nog beter dan hypocriet  
Oké, mij best, doe wat je wilt  
Luister niet naar mijn advies  
Ik geef het op, doe wat je wilt  
20 Net zoals altijd, zien wij elkaar wel weer terug

Ik had niet tegen mezelf moeten liegen  
Door jou, een vrouw, als goede vriend te kiezen  
Maar mijn doel is dus simpelweg te leven  
Of het blad gevuld is of nog onbeschreven  
25 Bezeten haat ik jou, jij kwetsbaar ding  
Die vaak mijn leraar is en nooit mijn leerling

Tot nu toe komt in elke band een gaatje  
De lijm ben jij, mijn allerliefste maatje  
Ik ben het stukje band, maar wat een schande  
30 Droom, vooruit, mijn lot ligt in jouw handen  
Intens bemin ik jou, jij kwetsbaar ding  
Die soms mijn leraar is en soms mijn leerling

Ben ik verliefd op haar? Nou, wie weet  
Compleet krankzinnig? Wie weet, wie weet  
35 Jij vind hen allen te min voor mij  
Jaloezie dat sta ik niet toe  
Jij weet heel goed wat ik wil  
Jij toomt mij niet in  
Jij brengt mij nooit eens geluk  
40 Wellicht een andere keer, maar lachen doe jij altijd

Ik had niet tegen mezelf moeten liegen  
Door jou, een vrouw, als goede vriend te kiezen  
Maar mijn doel is dus simpelweg te leven  
Of het blad gevuld is of nog onbeschreven  
45 Intens bemin ik jou, jij kwetsbaar ding  
Die soms mijn leraar is en soms mijn leerling

## 6. Le problematiche traduttologiche

Leggendo la mia traduzione daccapo mi ha colpito che c'è quasi niente da dire sulle mie scelte, soprattutto perché ho potuto restare fedele al testo in quasi tutta la canzone. Inoltre mi sembra che il feeling quotidiano di cui ho già parlato si senta anche nella mia traduzione. Naturalmente ci sono dei cambiamenti nei confronti al testo originale, che sono pure tutte ovvi per qualcuno che parla il neerlandese e l'italiano, in ogni caso nella mia opinione. Vorrei comunque accennare a qualche cosa in particolare, l'unica cosa di cui non sono contenta, cioè la mia traduzione del vocativo 'debole compagna' (r. 5, 25, 31, 45). Non mi è totalmente chiaro che cosa significa "debole" in questo contesto, se vuole dire che è un'amica cattiva, o se forse la donna ha un carattere debole, una natura delicato. Ho scelto quest'ultima significato solo e soltanto perché in questo modo ho potuto conservare il ritmo importante, mentre l'altro è anche molto plausibile. Per quanto riguarda quel ritmo si vede che nella mia traduzione la sua naturalezza è mantenuta fino a un certo punto – si nota qualche deviazione alla quale bisogna lavorare con il cantante della traduzione, il mio committente fittizio. Come descritta nell'analisi della rima c'è una parte della canzone dove la rima è di importanza, cioè nel ritornello. Sono riuscita a mantenere la rima tranne che nel caso delle righe 'ma che disastro, io mi maledico, ho scelto te – una donna – per amico' (r. 21-22, 41-42) dove ho usato una forma di assonanza (fra 'liegen' (r. 21, 41) e 'kiezen' (r. 22, 42). Fuori dal ritornello ho potuto anche conservare la rima nei casi che si trova nella canzone originale.

*Arrivederci a questa sera*

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1980

**Album:** Una giornata uggiosa

#### **Per quale motivo?:**

Il mio primo commento a seguito dell'ascolto di questa canzone era: che grande quest'assolo del sassofono e che canzone contagiosa. L'ho scelta quindi per motivi di piacere, così semplice può essere.

## 2. Analisi del contenuto

Non sono completamente sicura che ho capito il testo di questa canzone. A parte è molto chiaro che cosa può essere il significato, però è il contesto generale che è vago. Questa mia interpretazione è plausibile, ma forse troppo specifica. Nella traduzione proverò a creare un testo che anche lascia in sospeso il contesto. Come lo vedo io il protagonista della canzone una sera ha incontrato una donna e hanno trascorso questa sera insieme. Il testo di questa canzone contiene ciò che le dice la mattina seguente. Nella prima strofa poi accenna al fatto che si vedono di nuovo quella sera – ‘Arrivederci a questa sera’ (r. 1, 6, 22) – e che spera che, anche se la sera non era forse perfetta, lei lo voglia incontrare di nuovo (r. 2-5). Poi va avanti a dire: ‘mi spiace per ieri sera, forse son stato esagerato’ (r. 7-8) e le chiede perdono sperando che lei lo può dimenticare (r. 10). Dopo il ritornello segue una strofa più triste, più seria, in cui viene descritto il desiderio di tutti di trovare qualcuno per eludere la solitudine, perché ‘che dispiacere sentirsi soli, voler parlare e rinunciare, avvicinarsi per abbracciarsi’ (r. 15-18), e stare insieme – prendere il tempo a coltivare l’amore che hai, a ‘poi fermarsi; restare lì!’ (r. 19). Nel seguito lui le dà la possibilità a trovarlo vicino a una scuola e le lascia fare scegliere (r. 23-26). Dopattutto ciò che mi colpisce è che sembra una canzone abbastanza allegra e senza impegno, però la strofa sulla solitudine dà un senso più serio a tutto il testo. Perciò nella traduzione l’attenzione più precisa si deve rivolgere a questa parte prima di tutto e per il resto tenere conto soprattutto di quella leggerezza delle parole e l’informazioni per creare il contrasto che ho descritto.

## 3. Analisi stilistica

Non posso dire molto sulla stilistica di questa canzone tranne quelle cose che sembrano vigere in tutte le canzoni. In breve, il linguaggio è abbastanza quotidiano, perché Battisti e Mogol descrivono delle situazioni concrete, dalla vita di ogni giorno e si vedono qualche ripetizione e consonanza. Ciò che particolarmente ha attratto la mia attenzione in questa canzone è il ritornello, nel quale viene usata un’assonanza, una forma di rima molto particolare. Parlo della frase ‘la la la la la la la la la arrivederci’ che si ripete nella quale la forma quasi fa pensare a un saluto con la mano. Le “la la la” secondo me rispecchiano il movimento della mano quando si fa ciao a qualcuno. È anche una caratteristica che il traduttore deve mantenere, egli deve trovare una parola con cui il legame con “la la la” può essere stabilito. Cambiare le “la la la” in un altro suono, per esempio “lu lu lu” o “lo lo lo” eccetera, non è un’opzione preferibile, perché cancella la naturalezza di queste parole in combinazione con la musica. Di nuovo non si vede una schematica fissa per quanto riguarda la rima, però c’è un

punto – che in essenza si ripete ogni strofa – dove la rima appare che è importante per la cantabilità e la naturalezza della canzone. Parlo della terza e la quarta riga di ogni strofa, le righe 3-4, 8-9, 17-18 e 24-25. Queste coppie di righe sempre formano una rima, anche se le frasi che le circondano non contengono delle rime ogni volta. Per la brevità di queste frasi sia importante legarle, fino al punto che la cantabilità viene rispettata dal traduttore.

#### 4. Analisi musicale

Sembra quasi una storia vecchia, però anche *Arrivederci a questa sera* mi fa pensare ad un'altra canzone, in questo caso una canzone più veloce del brano italiano, però un canto che contiene una stessa parte per il pianoforte e la voce secondaria, e usa dei suonatori di fiati – da cui il sassofono gioca un ruolo importante nella canzone di Battisti – per creare un arrangiamento ricco e attraente: *Waterloo* di ABBA.<sup>217</sup> Nella musica l'accento cade sulla parte nella quale le parole non sono troppo raffinate, cioè nel ritornello con la frase 'la la la la la la la la la arrivederci' (r. 11-14, 20-21, 27-36), una caratteristica contagiosa di questa canzone, dove però non è determinato il significato. Questo viene dal testo nelle strofe, dove l'arrangiamento è un po' più tranquillo per accentuare le parole e il senso generale del testo e per questo sia importante mantenere soprattutto il senso della traduzione, però il ritmo basato sull'accompagnamento e la natura contagiosa della musica devono anche essere prioritizzati, innanzitutto perché deviazioni dal ritmo naturale possono essere distraenti per il pubblico e quindi possono causare la cantabilità e il senso di essere trascurati.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Tot later, tot vanavond**

- 1 Tot aan vanavond zeg ik tot later  
Ik hoop tenminste je weer te zien  
Wat jij gezegd hebt  
Ben ik vergeten
- 5 Ik zou graag merken, dat ook jij
- Tot aan vanavond zeg ik tot later  
Het spijt me eerlijk voor gisteravond  
Misschien was ik wat  
Overdreven
- 10 Laat het ons vergeten, als dat nog kan

---

<sup>217</sup> Questa canzone si può sentire qui: 'Abba – Waterloo' *Youtube* – 24.10.2012  
[http://www.youtube.com/watch?v=Sj\\_9CiNkkn4](http://www.youtube.com/watch?v=Sj_9CiNkkn4).

La la la la la la  
La la la tot later  
La la la la la la  
La la la tot later

15 Wat een ellende, ons alleen te voelen  
Te willen praten en op te geven  
Samen te komen  
En elkaar te zoenen  
Dan op te houden: blijf toch hier!

20 La la la la la la  
La la la tot later

(saxofoonsolo)

Tot aan vanavond zeg ik tot later  
Straks tegen vijven ben ik op het schoolplein  
Komt het kind naar buiten

25 Ben ik nabij  
Als jij wilt komen, jouw besluit

La la la la la la  
La la la tot later  
La la la la la la  
30 La la la tot later  
La la la la la la  
La la la tot later  
La la la la la la  
La la la tot later  
35 La la la la la la  
La la la tot later

## 6. Le problematiche traduttologiche

Anche questa traduzione come quella di *Una donna per amico* mi viene piuttosto veloce, piuttosto facile tramite l'uso di una strategia di fedeltà, innanzitutto perché la soluzione per il problema delle ripetizioni di “arrivederci” e la natura del ritornello mi viene quasi come fulminata, cioè che “arrivederci” in neerlandese si può dire come “tot later”, che contiene la sillaba “la-” che si può combinare con “la la la” nel ritornello. Questo era di nuovo un regalo traduttivo come dire. Ciò che però non mi piace ancora è il fatto che non ho potuto mantenere la rima come si è formata nell'originale. In nessuno caso descritto prima ho potuto trovare una

rima, sia per la brevità di queste frasi che per motivi del contenuto. Comunque ho un po' compensato questa perdita, perché ci sono sviluppati delle assonanze fra altre frasi qualche volta. Per esempio nelle righe 23-26 nell'originale lo schema era ABBC, non potendo conservare questo schema ho deciso di usare un'assonanza fra riga 24 e 26, cioè quella fra 'buiten' (r. 24) e 'besluit' (r. 26) e se ne è creata un'altra fra riga 23 e 25: '(school)plein' (r. 23) vs. '(na)bij' (r. 25). Infine vorrei brevemente discutere il problema con le frasi nel testo che contengono il titolo. Il significato della proposizione "a" in queste righe non mi è chiaro. Secondo me può indicare che il protagonista dice "arrivederci, ci vediamo questa mattina", oppure che il protagonista dice addio alla sera nel senso figurativo perché è finita. Ho infine scelta la prima interpretazione perché mi sembra che tutta la canzone tratta del desiderio dell'io rivedere la donna e perciò egli dice che si vedono un'altra volta questa sera, quasi come la dimostrazione della sua voglia.

*Con il nastro rosa*

### 1. Informazioni pratiche

**Anno di uscita:** 1980

**Album:** Una giornata uggiosa

#### **Per quale motivo?:**

Vorrei accennare al fatto che l'album *Una giornata uggiosa* è l'ultimo disco su cui Mogol e Lucio Battisti hanno collaborato e quindi mi sembra giusto scegliere due canzoni dell'album, anche se i risultati nelle classifiche deludono. Inoltre la canzone mi piace per il suo tono filosofico, cioè le domande che vengono fatte nel ritornello.

### 2. Analisi del contenuto

Questa canzone in un primo momento mi sembra un enigma a causa di due parti in cui si parla in un modo abbastanza svelato, cioè nella prima strofa – la parte sulla libellula – e nelle righe 17 fino a 23 – la parte sulle casse. Però ad un tratto un'interpretazione mi è venuta e quella presenterò, sperando di averlo capito bene, però per ogni evenienza sia desiderabile mantenere quanto posso del testo originale così che non escluderò delle altre interpretazioni possibili. Secondo me la prima strofa parla di una relazione precedente in cui l'io si era innamorato completamente, ma che è finita male, cioè 'quando già credevo di esserci riuscito son caduto' (r. 3-4). Poi nella seconda strofa si parla di una nuova relazione in cui l'io ha dei dubbi della vitalità del rapporto amoroso a causa di qualche affermazione che gli ha colpito,

però non vuole ancora gettare la spunta: ‘ma il sentimento era già un po' troppo denso e son restato’ (r. 7-8). Dopo il ritornello segue l’analogia fatta nella quale scegliere un compagno di vita viene paragonato a comprare una cassa in un magazzino, nella quale viene detto che se si compra una cassa di qualunque colore, non è ancora chiaro che cosa è dentro. Questo si vede solo quando si ritorna a casa e si apre la cassa (r. 17-20). L’io dice che ne ha già comprata una, però non si è ancora fatto il coraggio di aprirla (r. 21-23). Questo è il suo stato di anima per quanto riguarda il nuovo amore, si è innamorato ma non è ancora sicuro che ha un grande avvenire davanti a sé con questa donna. Questo viene rafforzato dal ritornello in cui si posano tre domande importantissime: ‘chissà chi sei?’ (r. 9, 25); ‘chissà che sarai?’ (r. 10, 26); e ‘chissà che sarà di noi?’ (r. 11, 27). L’io non può dare una risposta, perché si scoprono le risposte automaticamente quando si va avanti (r. 12, 28). Però anche se lo sa chiaramente, ha tuttavia paura, perché l’amore è ancora sul nascere e non sa ancora come stanno le cose da parte della donna. (r. 13-16, 29-32). Come ho già detto sia desiderabile mantenere quanto posso, e questo vale ancora, però ci sono due parti che sono molto importanti. Mantenere le tre domande è quasi obbligatorio, perché contengono il nocciolo dei dubbi dell’io e il resto del ritornello completa il nocciolo della canzone in generale. Però anche l’analogia delle casse è importante perché suscita un’immagine molto vicina al pubblico – un’immagine dalla vita di tutti i giorni. Naturalmente ci sono alcuni sinonimi per “casse” e degli altri oggetti che possono servire, quindi il traduttore qui può permettersi una deviazione leggera senza compromettere il significato del testo originale.

### 3. Analisi stilistica

In primo luogo vorrei discutere il linguaggio del testo di *Con il nastro rosa*. Riguardo alla scelta delle parole singole può dire che non sono delle parole troppo strane, poco comuni, però il linguaggio in generale, tenendo in mente il significato della canzone è abbastanza più poetico, cioè che il senso delle parole si fa pensare la gente. Questa sfumatura nel testo deve essere preservata, ciò che si può fare con una traduzione molto fedele al testo originale possibile. C’è comunque qualche caratteristica in più a cui vorrei accennare. In primo luogo si vede nel ritornello un’anafora forte della costruzione “chissà che...” seguita da una domanda importante per il contenuto e per l’espressione delle emozioni del protagonista. Sia quindi compito del traduttore dare enfasi a queste domande, preferibilmente tramite l’uso di un’anafora, però se questo non è possibile forse c’è un altro modo per farlo. Inoltre si vede un asindeto che si rassomiglia al polisindeto – che abbiamo visto nella canzone *I giardini di marzo* – nel fatto che è un’enumerazione di più di due elementi. L’asindeto però non contiene

delle congiunzioni per legare quegli elementi: ‘alcune nere, alcune gialle, alcune rosse’ (r. 18). Sia se il traduttore troverà spazio per includere un asindeto in questa riga, perché rafforza il contenuto nel senso che enfatizza la grande scala di donne che si può scegliere, la grande scala di casse. L’ultima cosa è come sempre la rima, che di nuovo non prende una forma complessiva. Si vede che ogni volta quattro righe fanno un pezzo chiuso del totale e in queste quattro righe si vede la rima, però si trova sia la rima baciata che la rima abbracciata che la rima spezzata, quindi un trambusto di rime che sembrano essere quasi arbitrarie. Perciò dico che il traduttore può provare a preservare la rima tramite dividere anche la traduzione in queste parti di quattro righe e stabilire per ognuno di quelle parti quale rima si può usare.

#### 4. Analisi musicale

Per l’ultima volta posso dire che c’è un’altra canzone che mi viene in mente mentre ascolto una canzone di Mogol e Battisti, in questo caso è la canzone *Dreams* di Fleetwood Mac<sup>218</sup>, che si rassomiglia a *Con il nastro rosa* nell’uso del sintetizzatore e nel resto dell’arrangiamento. La canzone italiana è più lenta dei due canzoni che la precedano in questa tesi, e questo dirige di nuovo l’attenzione soltanto al testo della canzone, aspetto che determina la logocentricità della canzone *Con il nastro rosa*. Inoltre la melodia determina in questo caso molto evidentemente la parte chiave della canzone: il ritornello – il termine che conferma quello che dico – nel quale le note diventano più lunghe, più pesanti in senso positivo (r. 9-16, 24-31). Naturalmente queste sono cose che non hanno a che fare con il lavoro del traduttore. Ciò di cui il traduttore deve rendere conto è il ritmo continuo delle strofe, delle quali le frasi sono lunghe e il ritmo determina la cadenza delle frasi e perciò la naturalezza e la cantabilità. Se non va a discapito del senso del testo il traduttore deve cercare a trovare delle parole che si adattano alla rima in un modo naturale e fare dei cambiamenti se questo si rivela impossibile.

#### 5. Un esempio di traduzione

##### **Met een roze lintje**

- 1 Toen ik dan echt met mijn verleden had gebroken  
En tussen vlinders op de heide ben gaan lopen  
En ik dacht dat ik nu nooit meer zou gaan falen  
Ben ik gevallen

---

<sup>218</sup> Questa canzone si può sentire qui: ‘Fleetwood Mac – Dreams [with lyrics]’ *Youtube* – 24.10.2012 <http://www.youtube.com/watch?v=mrZRURcb1cM>.

5 Een simpele zin die maakte mij erop bedacht  
Heeft mij getoond dat het niet was zoals ik dacht  
Maar mijn gevoelens kregen elke dag meer kracht  
Dus bleef ik wachten

Wie weet, wie ben jij?  
10 Wie weet, wie word jij?  
Wie weet wat er wordt van ons?  
Alleen het leven kan ons dat leren  
Maar nu vrees ik toch een beetje  
Nu ons fijne avontuurtje

15 Veel aanzienlijker blijkt te zijn  
Ik vertrouw op jouw eerlijkheid

In een pakhuis vol met allerhande kratten  
Zit ik, denkend welke keuze ik moet maken  
Uit die gele, blauwe, groene, rode, paarse  
20 in een impasse

En ik beseftte toen ik thuis was aangekomen  
Dat het roze lintje nog steeds om de krat zat  
Maar dat ik hopelijk de juiste aangeschaft had  
De juiste eega

25 Wie weet, wie ben jij?  
Wie weet, wie word jij?  
Wie weet wat er wordt van ons?  
Alleen het leven kan ons dat leren  
Maar nu vrees ik toch een beetje  
30 Nu ons fijne avontuurtje  
Veel aanzienlijker blijkt te zijn  
Ik vertrouw op jouw eerlijkheid

(gitaarsolo)

## 6. Le problematiche

In parte vale per *Con il nastro rosa* ciò che è vero per le due canzoni precedenti: la traduzione mi viene abbastanza veloce. Però in questa canzone ci sono più cose che non sono andate così facilmente e perciò vorrei nominarne alcune. In primo luogo sia stato abbastanza difficile duplicare il ritmo della canzone originale, se non ci sia stata la possibilità a invertire l'ordine delle informazioni nei confronti del testo italiano. Questo ho dovuto fare nella prima strofa, nelle prime due righe dove il giorno sul quale l'io aveva 'rotto col passato' è spostato dalla

seconda alla prima riga e quindi le informazioni della prima riga hanno riempito il vuoto che rimaneva, una soluzione giustificabile dal desiderio di mantenere innanzitutto la cantabilità e la naturalezza. Un'altra cosa simile l'ho fatta nella riga 12 invertendo non tanto l'ordine di informazione ma le funzioni delle partecipanti in questa frase. Invece di una frase attiva con il soggetto "noi" che per scoprire qualcosa sta facendo una cosa, una cosa che – "la vita" (vivendo) – causa "noi" a imparare ciò che vogliono scoprire. Inoltre nella riga dove si trova l'asindeto descritto sopra ho potuto mantenere questo mezzo stilistico, però nella mia traduzione forse è diventato ancora più un asindeto, che significa che l'enumerazione contiene più elementi del testo originale, soprattutto a causa della impossibilità di ripetere una parola neerlandese nel significato di "alcuni" senza rompere con il ritmo della canzone originale. Rimanga solo la discussione della rima prima di concludere questa parte teorica di questa tesi, una discussione che può essere concisa perché solo in un punto ho veramente potuto formare una rima: nella seconda strofa ho usato il suono "–acht–" in tutte e quattro le righe come sostituzione del suono "–(ens)o–" nella canzone originale. Per il resto mi sono ricorso all'uso delle assonanze o dell'eliminazione completa della rima. Come esempio vorrei prendere le righe 17-20. Nell'originale si vede uno schema ABBA, che ho mantenuto creando un'assonanza fra 'kratten' (r. 17) e 'impasse' (r. 20), e fra 'maken' (r. 18) e 'paarse' (r. 19).

## Conclusioni

Adesso siamo arrivati alla conclusione della mia tesi di Master, in cui farò un tentativo di sintetizzare tutte le informazioni contenute.

Come abbiamo visto nella prima sezione, la sezione in cui ho elencato e descritto le pubblicazioni precedenti a questa che trattano delle traduzioni musicali. Si può concludere, come ho già fatto che in generale si vede che non c'è stato proprio uno studio sulla teoria della traduzione musicale. Ciò che vediamo è che ci sono degli articoli, soprattutto risalenti del primo periodo che ho descritto, in cui le traduzioni vengono confrontate ai testi di partenza e viene espresso un giudizio rispetto a queste traduzioni. Possiamo dire che sono degli articoli normativi dove vengono esplicitati i difetti in certe traduzioni in particolare. Poi abbiamo visto le antologie di articoli sull'argomento, per esempio il volume di Dinda L. Gorlée e il numero monografico del *Translator*, in cui sono raccolti degli articoli distribuiti in un volume. Però anche in questo caso non si vede sviluppare una teoria generale, non soltanto normativa o descrittiva nel campo delle traduzioni musicali. I primi passi per una teoria generale sono stati fatti da due studiosi che hanno dedicato una parte consistente del loro tempo all'argomento, cioè Johan Franzon e Peter Low. Quest'ultimo è l'unico che tenta di formulare un piano di lavoro per il traduttore, descrivendo cosa il traduttore deve fare per tradurre una canzone. Ha formulato il suo principio del pentathlon, in cui propone cinque criteri attraverso cui il traduttore deve trovare l'equilibrio più adatto allo scopo dell'atto di tradurre. Su questa teoria ho basato anche il mio piano di lavoro.

Ho affrontato il lavoro di traduzione di venti canzoni di Battisti nel modo seguente: Ho prima di tutto stabilito lo scopo delle mie traduzioni in base a una fittizia commissione da parte di un cantante che vorrebbe cantare le canzoni di Battisti in lingua neerlandese, dopodiché ho stabilito che, poiché le canzoni devono essere cantate, i criteri più importanti del principio di Low sono la cantabilità (accompagnata dal ritmo), e la naturalezza.

Prima di andare avanti vorrei accennare di nuovo a qualche informazione su Lucio Battisti e Mogol, delle informazioni che possono influenzare le mie traduzioni. Ciò che colpisce maggiormente è la forte relazione fra i due scrittori. Non solo lavoravano insieme, ma avevano anche una relazione di amicizia. Se si aggiunge che gli argomenti dei loro testi e canzoni sono basati soprattutto sulle sue proprie vite – essi parlano della natura, delle donne e naturalmente dell'amore – si può dedurre che i loro testi fossero più importanti della musica, nonostante anche la musica avesse una certa importanza. Soprattutto all'inizio della loro

collaborazione si vede che le variazioni nel ritmo e nella rima enfatizzano il fatto che il testo è l'aspetto più importante, e perciò ho ritenuto che – accanto alla cantabilità e alla naturalezza, al fine della commissione fittizia – il significato dovrebbe essere il terzo criterio importante. Ciò significa che la rima è sempre subordinata al significato e alla cantabilità. Fra questi due aspetti il più importante dipende soltanto dalla musica della canzone, la cantabilità o il significato. Il traduttore può però tentare di mantenere entrambi gli aspetti con dei minimi cambiamenti. Poi ho iniziato a tradurre, cioè a fare le analisi delle venti canzoni scelte per determinare in ogni singolo caso gli aspetti più importanti per il lavoro del traduttore. Da tutte le analisi comprese emerge soprattutto che, in linea con il mio commento sulla musica di Battisti e Mogol, il testo quasi sempre è la cosa più importante, cioè che il significato non può essere cambiato dove ciò sia possibile. Dopo questo segue naturalmente la cantabilità, e l'ultimo aspetto da mantenere è la rima, anche perché i testi di Battisti e Mogol non sono solo personali, ma si rivolgono anche inoltre al pubblico con un linguaggio abbastanza comune per coinvolgere gli ascoltatori. Questa è la caratteristica che in generale ho provato a conservarla. Naturalmente si vedono anche delle caratteristiche stilistiche nei testi, però siccome il significato era per me cruciale, accanto alla cantabilità, non è stato facile trovare degli equivalenti in neerlandese per questi mezzi stilistici. Dopo le analisi mi sono messa a tradurre, alternando fra le venti canzoni per mantenere uno sguardo fresco e non fissarmi sui problemi in un primo momento. Grazie in questo caso alla mia famiglia, perché mentre sto traducendo una canzone tendo a cantare le possibilità, soprattutto nei casi in cui ho dovuto cambiare un po' il ritmo per mantenere il significato. Però penso che sia una cosa necessaria: se lo scopo delle traduzioni è quello di essere cantate, non si può a mio avviso non cantare, perché sulla carta tutto il testo può apparire perfetto, ma nella realtà potrebbe anche non funzionare. Mentre portavo a termine le traduzioni ho indicato quali problemi avrei dovuto superare e ho descritto il risultato. In generale sono contenta delle mie traduzioni finali, però rimangono sempre dei punti deboli, delle frasi che non suonano come avrei voluto e perciò dico anche che la traduzione di una canzone non è mai veramente finita. Ci sono sempre degli aspetti che si possono migliorare. In generale ho notato che la traduzione letterale alla fine è quasi sempre la traduzione adatta, almeno nell'opera di Lucio Battisti.

Infine, per concludere il mio discorso vorrei discutere quegli aspetti particolari e generali che mi hanno colpito. In primo luogo le caratteristiche specifiche delle canzoni di Battisti e poi qualche osservazione generale. Ho detto prima che ho ordinato le canzoni che ho tradotto in modo cronologico in quanto può succedere che si vede un certo sviluppo nelle caratteristiche linguistiche e musicali della coppia. Sviluppo presente, come emerge in parte da ciò che ho fatto notare nelle sezioni analitiche. Prima c'è l'evoluzione della musica; si può notare che con il passare del tempo la musica diventa meno aritmica, cioè nelle prime canzoni la variazione del ritmo e della melodia nella canzone diventa minore e l'arrangiamento diventa più pulsante. Questo ha avuto anche un effetto sulle mie traduzioni. Poiché il ritmo diventa più importante e le deviazioni devono essere meno rigorose il traduttore perde un po' della libertà che aveva nelle canzoni iniziali. Per di più si vede uno sviluppo nel testo, nel senso che quanto più presente diventa la musica, tanto più simbolico e poetico diventa il linguaggio, soprattutto riguardo al significato portato dalle parole, perché le parole rimangono abbastanza quotidiane. Questo crea di nuovo ulteriori problemi per il traduttore; inizialmente diventa più difficile capire il significato del testo, più precisamente capire il significato latente delle parole, e in seguito diventa più difficile per il traduttore cercare dei sinonimi, trovare delle soluzioni che non solo rispettino completamente il significato ma che abbiano un valore ugualmente ricco rispetto al ritmo e allo stile. Per di più ci sono due caratteristiche generali delle canzoni di Battisti e Mogol in particolare che a volte mi hanno causato dei problemi. In primo luogo occorre molto spesso che una certa frase venga ripetuta più di una volta in una canzone (per esempio nella canzone *E penso a te*) accanto alla presenza di anafore: una forma di ripetizione. Qualcuno può domandare perché non abbraccio proprio le ripetizioni, perché si deve tradurre questa parte solo una volta. Una domanda valida, ma la risposta non sempre sarà "hai ragione". Le ripetizioni sono indubbiamente importanti, ma quando vorresti tradurle sempre nello stesso modo questo deve essere anche supportato dalle frasi e dai sintagmi che le circondano, dal ritmo e dalla melodia. Non è sempre vero che il traduttore possa riprodurre la ripetizione senza pensarci.

In secondo luogo si vede che molte delle righe melodiche sono brevi, per esempio nella canzone *Amarsi un po'* dove una riga può contenere solo una parola. Questo è stato un problema per me, la traduttrice, perché le frasi corte, e le eventuali omissioni a causa della brevità, sono più difficili da tradurre poiché non c'è molto spazio, che nel senso di "spazio per cambiamenti", quasi un disastro per ogni traduttore. Ci sono due cose in generale che hanno attratto la mia attenzione mentre stavo traducendo. La prima riguarda la rima nella lingua italiana. Mi sembra che nell'italiano sia più facile fare una rima, soprattutto quando ci si rende

conto del fatto che molte parole italiane finiscono per vocale e perciò è più facile creare una rima, forse non sempre una rima perfetta, ma l'assonanza si crea più facilmente. Però ho anche scoperto durante il lavoro che anche in neerlandese si possono creare delle assonanze, e che la rima è più facile da mantenere quando si usa il suono “-ij-”, aspetto che si vede in molti pronomi personali. L'altra cosa è che anche Battisti e Mogol, cioè gli scrittori dei testi originali, si possono accontentare di rime non perfette, il che è in linea con ciò che dice Peter Low sull'uso della rima: non si devono creare solo rime perfette, soprattutto quando neanche nel testo di fonte le rime non sono perfette.

Tutto sommato mi è forse chiara in parte la ragione per cui non c'è ancora una teoria universale per le traduzioni di canzoni. Si può notare che molte delle osservazioni qui sopra si concentrano sulle caratteristiche della musica e dei testi della coppia Mogol-Battisti, anche se queste caratteristiche possono essere presenti anche in testi di altri parolieri e compositori. Per di più, così come ci sono delle differenze grandi fra canzoni, ci sono anche queste grandi differenze fra gli scopi delle traduzioni, e perciò a ogni progetto, a ogni commissione si deve determinare da principio gli aspetti più importanti. Quindi possiamo dire che forse la teoria di Peter Low, il principio del pentathlon, potrebbe essere già la teoria più completa e più adatta a dare una mano al traduttore, perché tutta la diversità non permette di entrare più a fondo nel merito delle cose e per questo il funzionamento della teoria di Low può essere dimostrato e certificato da questa mia tesi di Master sulla pratica delle traduzioni musicali dell'opera di Lucio Battisti.

## Bibliografia

### Libri:

*Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*, a cura di Ton Naaijken et. alii.

Nijmegen: Vantilt, 2010.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: RCS Libri S.p.A., 2003.

Garzone, Giuliana e Leandro Schena, *Tradurre la canzone d'autore*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2000.

Keunen, Gert. *Pop! Een halve eeuw beweging*. Tiel: Lannoo, 2002.

Marchetti, Francesco. *Lucio Battisti. Due ragazzi che attraversano l'estate*. Milano: Sperling & Kupfer Editori, 2008.

Munday, Jeremy. *Introducing translation studies. Theories and applications*. 2 ed.

London/New York: Routledge, 2008.

Salvatore, Gianfranco. *L'arcobaleno: storia vera di Lucio Battisti vissuta da Mogol e dagli altri che c'erano*. Firenze: Giunti, 2000.

Somigli, Paolo. *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*. Roma: ARACNE editrice S.r.l., 2010.

*Song and significance. Virtues and vices of vocal translation*, a cura di Dinda L. Gorlée.

Amsterdam/New York: editions Rodopi B.V., 2005.<sup>219</sup>

- > Gorlée, Dinda L. 'Prelude and acknowledgements' in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorlée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 7-15.
- > Low, Peter. 'The pentathlon approach to translating songs' in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorlée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 185-212
- > Kaindl, Klaus. 'The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image' in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorlée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 235-262.

---

<sup>219</sup> Seguono questi articoli che ho usato in particolare da questo volume.

> Franzon, Johan. 'Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian *My Fair Lady*' in *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*, Dinda L. Gorlée, eds. (Amsterdam/New York: Rodopi, 2005): 263-297

Willemze, Th. *Muziek lexicon*. Maarssenbroek: Trendboek BV, 1986.

Dizionari:

*Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana 2010*, a cura di Giuseppe Patota. Forlì:

Garzanti linguistica, 2010.

*Langenscheidt Standard Italian Dictionary. Italian-Englisch, Englisch-Italian*, a cura di R.C.

Melzi. New York: Langenscheidt, 1990.

*Van Dale praktijkwoordenboek Italiaans-Nederlands*, a cura di Vincenzo Lo Cascio. Utrecht:

Van Dale lexicografie bv, 2007.

*Van Dale praktijkwoordenboek Nederlands-Italiaans*, a cura di Vincenzo Lo Cascio. Utrecht:

Van Dale lexicografie bv, 2007.

Articoli a carta:

Bahr, Donald 'A format and method for translating songs' *The journal of American folklore* 96/380 (1983): 170-182.

Bosseaux, Charlotte. 'The translation of song' in *The Oxford handbook of translation studies*, Kristen Malmkjaer & Kevin Windle, eds. (Oxford: Oxford University Press, 2011): 183-197

Brewerton, Erik. 'Song translation' *The musical times* 65/980 (1924), 893-894.

C., 'Schubert's songs translated.' By A. H. Fox-Strangways and Steuart Wilson.' *The musical times* 66/984 (1925): 131-134.

Cintrão, Heloísa Pezza 'Translating "Under the sign of invention": Gilberto Gil's song lyric translation' 54/4 (2009): 813-832.

Davies, Eirlys E. & Abdelâli Bentahila, 'Translation and code switching in the lyrics of bilingual popular songs' *The translator* 14/2 (2008): 247-27.

Fox-Strangways, A.H. 'Song-translation' *Music and letters* 2/3 (1921): 211-224.

---. 'The translation of songs' *The musical times* 81/1174 (1940): 476-478.

Franzon, Johan 'Choices in song translation. Singability in print, subtitles and sung performance.' *The translator* 14/2 (2008): 373-399.

- Froeliger, Nicolas 'Nothing's been changed, except the words: Some faithful attempts at covering Bob Dylan songs in French' *Oral Tradition* 22/1 (2007): 175-196.
- Hewitt, Elaine 'A study of pop-song translations' *Perspectives: Studies in translatology* 8/3 (2000): 193-195.
- Low, Peter 'Singable translations of songs' *Perspectives: Studies in translatology* 11/2 (2003): 87-103.
- . 'Translating poetic songs. An attempt at a functional account of strategies' *Target* 15/1 (2003): 91-110.
- . 'Translating songs that rhyme' *Perspectives: Studies in translatology* 16/1-2 (2008): 1-20.
- McMichael, Polly. 'Translation, authorship and authenticity in Soviet rock songwriting' *The translator* 14/2 (2008): 201-228.
- Nurkse, D. 'Volatility, 'Folk', Sexual landscapes: Notes on translating anonymous lyrics from medieval Spain'.
- Orr, C.W. 'The problem of translation' *Music and letters* 22 (1941), 318-326.
- Spaeth, Sigmund 'Translating to music' *The musical quarterly* ½ (1915): 291-298.
- Susam-Sarajeva, Şebnem. 'Translation and music. Changing perspectives, frameworks and significance' *The translator* 14/2 (2008): 187-200.
- W.J.C., 'German song translations' *The musical times* 66/985 (1925), 249.

Articoli sull'internet:

- Assante, Ernesto. 'Trent'anni di emozioni dal cuore di un piccolo genio' [09.09.1998] *La Repubblica* – 11.10.2012  
<http://www.repubblica.it/online/musica/battisti/ernesto2/ernesto2.html>.
- . 'Una storia di emozioni e successi' [04.10.1988] *Repubblica* – 03.09.2012  
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/04/una-storia-di-emozioni-successi.html>
- Bonacich, Drago. 'Fiorella Mannoia' *Allmusic* – 03.09.2012  
<http://www.allmusic.com/artist/fiorella-mannoia-mn0000633883>
- Bruil, Rudolph A. 'Sigmund Spaeth, John W. Freeman, Irving Kolodin, Louis Biancolli, Jerome D. Bohm, and other critics and musicologists' [2003] *The Remington site* – 10.09.2012  
<http://www.soundfountain.org/rem/remcritics.html#SPAETH>
- Bush, John. 'Claudio Baglioni. Biography' *Allmusic* – 27.09.2012  
<http://www.allmusic.com/artist/claudio-baglioni-mn0000145035>

- Dipollina, Antonio. 'Addio Lucio Battisti signore delle Emozioni' [10.09.1998] *La Repubblica* –03.09.2012  
<http://www.repubblica.it/online/musica/battisti/morte/morte.html>
- Erlewine, Stephen Thomas 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band' *Allmusic* – 03.09.2012  
<http://www.allmusic.com/album/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-mw0000649874>
- Gutierrez, Evan C. 'Luca Carboni – Biography' *Allmusic* 18.10.2012.  
<http://www.allmusic.com/artist/luca-carboni-mn0000256050>
- . 'Massimo Ranieri – Biography' *Allmusic* 18.10.2012.  
<http://www.allmusic.com/artist/massimo-ranieri-mn0000490027>.
- Kahn, Andrew. 'Sounds of Italy – day one: a history of Italian pop in 10 songs' [09.07.2012]  
*The Guardian* – 18.10.2012  
<http://www.guardian.co.uk/music/2012/jul/09/history-italian-pop-10-songs>.
- Luzzatto Fegiz, Mario. 'Battisti & Mogol, nostalgie inedite' [25.09.2004] *Corriere della sera*  
 – 18.10.2012  
[http://archivistorico.corriere.it/2004/novembre/25/Battisti\\_Mogol\\_nostalgie\\_inedite\\_co\\_9\\_041125084.shtml](http://archivistorico.corriere.it/2004/novembre/25/Battisti_Mogol_nostalgie_inedite_co_9_041125084.shtml).
- nn. 'Dr. Peter Low' *University of Canterbury* – 20.09.2012  
<http://www.lacl.canterbury.ac.nz/people/low.shtml>
- . 'Dr. Şebnem Susam-Sarajeva' [2012] *The university of Edinburgh* – 13.09.2012  
<http://www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/graduate-school/our-degrees/translation-studies/staff/sebnem-susam-sarajeva>
- . 'Giorno&Notte' [19.08.2010] *La Repubblica* – 19.10.2012  
[http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/19/giornonotte.fi\\_039giornonotte.html?ref=search](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/19/giornonotte.fi_039giornonotte.html?ref=search).
- . 'Ligabue: forza Lucio sono con te' [30.08.1998] *La Repubblica* – 19.10.2012  
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/08/30/ligabue-forza-lucio-sono-con-te.html?ref=search>.
- . 'Perché Pippo è Pippo – La carriera di uno dei presentatori televisivi più amati dal pubblico' *La storia siamo noi* – 27.09.2012  
<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/perch%C3%A8-pippo-%C3%A8-pippo/586/default.aspx>
- . 'Roberto Benigni' *Internet Movie DataBase* – 03.09.2012  
<http://www.imdb.com/name/nm0000905/>

---. ‘Sanremo 1961 – Storia e storie del festival’ *San Remo (portale su Rai.it)* – 18.10.2012

<http://www.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-09117cbb-559c-45af-9359-44bcb6a71ee4.html>.

---. ‘TV7’ *TGI* – 03.09.2012

<http://www.tg1.rai.it/dl/tg1/2010/rubriche/ContentItem-27790a2d-e71f-4655-a8eb-da13b315ca4a.html>.

---. ‘Tra abum e diritti d’autore reddito di 4 miliardi l’anno’ [10.09.1998] *La Corriere della Sera* – 03.09.2012

[http://archiviostorico.corriere.it/1998/settembre/10/Tra\\_album\\_diritti\\_autore\\_reddito\\_co\\_0\\_9809109376.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1998/settembre/10/Tra_album_diritti_autore_reddito_co_0_9809109376.shtml)

Pasini, Aurelio. ‘Ligabue. Biography’ *Allmusic* – 19.10.2012

<http://www.allmusic.com/artist/ligabue-mn0000265733>.

Prato, Greg. ‘Lucio Battisti. Biography’ *Allmusic* – 27.09.2012

<http://www.allmusic.com/artist/lucio-battisti-mn0000252021>.

Siti<sup>220</sup>:

<http://www.hitparadeitalia.it>

<http://www.lucio battisti.info>

<http://www.rjmwoordenboek.net>

<http://synoniemen.net>

Filmate<sup>221</sup>:

‘Abba – Waterloo’ [23.02.2010] *Youtube* – 24.10.2012

[http://www.youtube.com/watch?v=Sj\\_9CiNkkn4](http://www.youtube.com/watch?v=Sj_9CiNkkn4).

‘Bill Withers – Ain’t no sunshine’ [22.07.2007] *Youtube* – 24.10.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=tIdIqbv7SPo>.

‘Bill Withers “Harlem” (1971)’ [02.10.2008] *Youtube* – 24.10.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=mpn4D5L67QI>.

‘DOCUMENTARIO – Incontro con Mogol – (Intervista su LUCIO BATTISTI)’ *Youtube* – 03.09.2012 <http://www.youtube.com/watch?v=vTurzsKvzI0>

---

<sup>220</sup> Presento qui i siti che ho consultato, però per i siti da cui ho usato più di una pagina, qui si vede il sito generale. Per i fonti più specifici rinvio alle note a piè di pagina.

<sup>221</sup> Tutte le filmate vengono da Youtube.

‘Fleetwood Mac – Dreams [with lyrics]’ [18.04.2011] *Youtube* – 24.10.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=mrZRURcb1cM>.

‘PAUL MCCARTNEY WE ALL STAND TOGETHER (THE FROG SONG) -HQ’  
[17.12.2011] *Youtube* – 24.10.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=gpevZ0-wUYQ>.

‘Procol Harum – A Whiter Shade Of Pale’ [13.08.2010] *Youtube* – 24.10.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=5T7WujWrn7c>.

‘TV7 del 5/9/2008 su Lucio Battisti’ [21.12.2010] *Youtube* – 03.09.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=ONepdUqmg5Y>

‘Queen – You’re My Best Friend’ [16.09.2011] *Youtube* – 24.10.2012

<http://www.youtube.com/watch?v=c2JSUXaY-tw>.

Tesi dall’università d’Utrecht:

Bucur, Tabitha. *Projekt Musicallyieder übersetzen: Bericht einer Erkundung von Theorie und Praxis* (2011)

Coenraats, Willeke. *Translating Musicals* (2007)

Verseveldt, Victor. *Translating lyrics* (2007)

Wolf, Hanna de. *Traduire les chants spirituels: le travail d’un moine bénédictin?* (2009)

Zenta, Agnieszka. *Yes, no nurse! Translating a Dutch Icon for the American Musical Stage* (2009)

## **Ringraziamenti**

Naturalmente non avevo potuto scrivere questa tesi di laurea senza l'aiuto di qualche persona molto importante.

Innanzitutto vorrei ringraziare la mia famiglia – i miei genitori e mia sorella – per avermi supportato mentre stavo scrivendo questa tesi. Senza la loro pazienza e la possibilità di provare le mie traduzioni con loro non sarebbe stato un lavoro anche così divertente.

In secondo luogo vorrei ringraziare dr. Reinier Speelman, uno dei miei professori del Master, per la correzione del mio lavoro.

Inoltre vorrei ringraziare Marco Orrù, Giusy Palamara, Marvine Torrente e Riccardo Ucheddu per avermi aiutato nel mio lavoro a questa tesi.

Infine naturalmente vorrei esprimere la mia più grande riconoscenza al dottore Gandolfo Cascio, il mio supervisore, per il suo contributo nello stabilire l'argomento di questa tesi, la sua pazienza e l'ispirazione a causa delle sue lezioni sulla poesia, che mi hanno aiutato molto con le analisi dei testi di Battisti.

Ovviamente, senza la bellissima musica e i testi interessantissimi di Lucio Battisti e Mogol questa tesi non ci sarebbe stata. Tradurre dei testi di canzoni mi fa sempre molto piacere, ma la qualità dei testi della coppia italiana l'ha fatto diventare una vera festa.

## Nederlandse samenvatting

### *Introductie*

In deze scriptie probeer ik een nuttige bijdrage te leveren aan de wetenschap op het gebied van het vertalen van songteksten, aangezien er tot op dit moment nog relatief weinig over is geschreven, vanuit een praktisch oogpunt. Ik zal een overzicht geven van het veld, een inleiding geven op de persoon en de artiest Lucio Battisti en vervolgens mijn eigen vertalingen en het voorwerk presenteren.

### *De theorie: het vertalen van liedteksten*

Ten eerste is het zo dat in de wetenschappelijke publicaties eigenlijk nooit onderscheid wordt gemaakt tussen verschillende soorten liederen, bijvoorbeeld tussen klassieke *Lieder* en hedendaagse songteksten. Dit is deels het resultaat van de verschillende periodes die men kan onderscheiden in de research. Ten eerste is daar de eerste helft van de twintigste eeuw; een periode waarin de verschillende artikelen vooral gaan over vergelijkingen van gemaakte vertalingen met hun bronteksten op basis waarvan een normatief oordeel wordt gegeven over de kwaliteit van de vertaling. De opvatting heerst hier dat elke afwijking van de brontekst kan worden gezien als een “fout”. A.H. Fox-Strangways daarentegen verdedigt zijn eigen vertalingen met een ruimere opvatting, de opvatting dat een vertaling niet perfect kan zijn en dat men soms dingen moet veranderen om een zo goed mogelijk resultaat te verkrijgen. De volgende periode wordt getekend door de uitgave van twee antologieën, oftewel twee publicaties waarin een aantal verschillende artikelen over vertalen en muziek wordt gebundeld als een overzicht van het veld. Een daarvan is het boek *Song and significance* van Dinda L. Gorfée, de eerste publicatie die een wetenschappelijkere toon aanslaat ten opzichte van het vertalen van liedjes. Hierin staat onder andere een artikel van Johan Franzon, die als een van de eersten het belang van het uiteindelijke resultaat benadrukt, in plaats van de heiligheid van het origineel. De andere antologie is een speciale uitgave van het tijdschrift *The Translator*, waarin opnieuw een artikel van Franzon te vinden is. In dit artikel beschrijft hij de vijf basiskeuzemogelijkheden van de vertaler van songteksten: 1) niet vertalen, 2) alleen de tekst vertalen, 3) een nieuwe tekst schrijven op de muziek, 4) de tekst vertalen en de muziek aanpassen, en 5) de tekst vertalen en deze aanpassen aan de muziek. Ten slotte is er één persoon geweest die meer heeft geschreven over het vertalen van liederen en die écht gepoogd heeft vertalers een theorie aan te bieden die hen bij hun werk kan helpen. Hij heeft onder andere geschreven over de moeilijkheden en oplossingen voor het vertalen van rijm en over

de zingbaarheid van vertalingen, maar zijn grootste verdienste is het Pentathlonprincipe. Low zegt dat op basis van het doel van de vertaling, de vertaler rekening moet houden met vijf criteria: zingbaarheid, betekenis, natuurlijkheid, ritme en rijm. Na een analyse van het doel en de tekst wordt er bepaald welke van deze criteria het belangrijkste zijn. Vervolgens werkt het Pentathlonprincipe zo dat door compromissen te sluiten op die minder belangrijke aandachtspunten, er uiteindelijk de best mogelijke vertaling ontstaat – de hoogste, opgetelde score van alle onderdelen van de Pentathlon. Dit is ook de theorie die ikzelf zal gebruiken bij het maken van mijn vertalingen.

### *De theorie: Lucio Battisti*

Lucio Battisti werd geboren op 5 maart 1943, en stierf op veel te jonge leeftijd in 1998. Zijn vader wilde niet dat hij muziek zou gaan maken om zijn brood te verdienen, maar gaf zijn zoon de kans om zich te bewijzen. Zijn succes als artiest bleef wat uit, totdat hij Giulio Rapetti, alias Mogol tegenkwam en beiden samen muziek en teksten begonnen te schrijven. Ondanks de persoonlijke teruggetrokkenheid van Battisti kregen beiden ongelooflijk veel succes, met vele nummer één hits en albums die de charts domineren. Niet voor niets is Battisti een van de artiesten waar de nieuwe generaties enorm naar opkijken en door worden beïnvloed. Na de breuk tussen Battisti en Mogol in 1980 ging het echter bergaf met het succes, waardoor een aantal van de grote fans van de zanger afhaakte, en werd de muziek steeds experimenteler. Daarom heb ik ervoor gekozen alleen nummers te vertalen uit de periode van het duo Battisti-Mogol. Niet alleen werkten zij intensief samen, maar ook buiten de muziek hadden zij veel contact en waren zij de beste vrienden, zo ook getuige de intensieve manier van werken waarbij zij veel tijd staken in onderling overleggen en het perfectioneren van de song. In hun teksten zie je dat zij voornamelijk schreven vanuit hun eigen levenservaring. Het taalgebruik is vaak eenvoudig, maar enorm vertrouwd voor de luisteraar, die zich met de situaties kan identificeren en vereenzelvigen, een reden voor het grote succes. Daarom zie je drie thema's in de teksten die regelmatig terugkomen: de vrouw, de natuur en de liefde. Uit dit alles kan ik afleiden dat in het oeuvre van Battisti (en Mogol) de teksten altijd erg belangrijk zijn geweest en daarom is het zaak dat de vertaler veel aandacht hieraan besteed en kan besteden.

### *De praktijk: Plan van aanpak*

Wat nu rest is de beschrijving van mijn plan van aanpak en mijn doel met het vertalen van de teksten van Battisti. Om dit doel te kunnen bepalen heb ik mij een fictieve vertaalopdracht gegeven van een zanger van een Nederlandse band die graag de nummers van Battisti in het Nederlands zou willen zingen, aangezien zij grote Battisti fans zijn. Als ik dan kijk naar de vijf criteria van Peter Low zijn er twee die het belangrijkste zijn: de zingbaarheid en de natuurlijkheid. Dit betekent dat ik daar de meeste aandacht aan zal besteden en dat bijvoorbeeld het rijm niet altijd per definitie moet worden behouden, in het geval dat dit zorgt voor een verminderde zingbaarheid. Natuurlijk komt de betekenis vervolgens op de tweede plaats. Vervolgens heb ik alle teksten die ik ben gaan vertalen geanalyseerd, zowel qua betekenis en stijl als qua muziek, waarna ik gedetailleerder per song heb aangegeven waar de zwaartepunten van mijn vertaling zullen liggen.

### *De praktijk: Mijn vertalingen*

Voor een overzicht van de bronteksten en mijn brontekst analyses verwijs ik naar appendix II. Voor mijn vertalingen verwijs ik naar de desbetreffende pagina's in deze scriptie. Elke vertaling wordt voorafgegaan door een analyse van de inhoud, van de stijl en van de muziek. Vervolgens heb ik aan elke vertaling een kort commentaar toegevoegd waarin ik mijn bevindingen op het gebied van het vertalen van deze specifieke teksten heb tentoongespreid.

### *Conclusie*

Deze bevindingen vat ik kort samen in mijn conclusie. Ten eerste wil ik hier kort nog even noemen dat ik, omdat het rijm als een ondergeschikte kwaliteit wordt beschouwd naar aanleiding van mijn vertaalopdracht ik er regelmatig – naar voorbeeld van Peter Low – ervoor heb gekozen om geen perfect rijm te creëren, maar te streven naar assonanties en klankrijmen om bepaalde zinnen onderling te verbinden. Ten tweede enkele opmerkingen die kenmerkend zijn voor de liedjes van Battisti – voor zover ik dat op dit moment kan zeggen zijn deze kenmerkend voor Battisti, maar het kan uiteraard zijn dat deze verschijnselen zich ook voordoen in de songs van andere songwriters en artiesten. Je ziet een bepaalde ontwikkeling in de teksten en de muziek van Battisti en Mogol; de teksten worden steeds minder alledaags, voor wat de onderliggende betekenis betreft; de muziek wordt steeds ritmischer en aanwezig qua arrangementen en dus ook qua belang van het ritme. Daarnaast zijn er twee karakteristieken van de teksten die problemen kunnen opleveren tijdens het vertalen, daar zijnde de vele herhalingen – die niet in alle gevallen ook als herhaling kunnen

worden weergegeven in de vertaling – en de kortheid van de melodische regels – waardoor er voor de vertaler minder ruimte is om veranderingen te doen die essentieel kunnen zijn voor een goed begrip van de tekst en voor het maken van een goede vertaling. In het algemeen is het mij opgevallen dat het in het Italiaans veel makkelijker lijkt om te rijmen, voornamelijk vanwege het eindigen van vele woorden op een klinker en het gebruik van functionele suffixen, bijvoorbeeld bij werkwoorden. Daarnaast is het me echter ook opgevallen hoe makkelijk je in het Nederlands kunt rijmen met de –ij– klank in de persoonlijke voornaamwoorden. Ten slotte wil ik benadrukken dat mijn vertalingen in deze scriptie dan wel als definitief worden gepresenteerd, maar deze zijn nooit helemaal af – er zijn altijd nog dingen die je dwarszitten als vertaler.

Alles samengenomen kan ik concluderen dat het wellicht niet eens zo gek is dat er nog maar zo weinig bekend is over het vertalen van songteksten. Ik heb kunnen zien bij het maken van mijn eigen vertalingen en het analyseren van de bronteksten dat er zoveel aspecten aan bod komen die misschien puur van toepassing zijn op het oeuvre van Battisti, dat het niet mogelijk lijkt te zijn om een gedetailleerdere theorie te ontwikkelen. Vandaar dat de theorie van Low zo goed heeft gewerkt: je bepaalt het doel, bepaalt aan de hand daarvan welke aspecten het belangrijkst zijn en dan ga je aan de slag.

## Appendice I: Il processo di selezione

Qui descriverò il processo di selezione per le venti canzoni di Battisti. Come ho già detto mi ho basato su un cofanetto dell'artista – *Le avventure di Lucio Battisti e Mogol* – per fare la mia selezione. Qui sotto ho annotato qualche lista e commento che mi hanno aiutato.

### 1. Le calcolazioni

Queste sono delle calcolazioni con l'aiuto di quali ho determinato quante canzoni avrei selezionato di ogni album fatto da Battisti e Mogol come direttiva iniziale.<sup>222</sup>

Album	Numero di canzoni sull'album	Numero di canzoni dell'album su <i>Le avventure di Lucio Battisti e Mogol</i>	Percentuale di tutte le canzoni comprese nel cofanetto	Numero di canzoni da scegliere <sup>223</sup>
Lucio Battisti	12	12	12 %	2
Emozioni	12	10	10 %	2
Amore e non amore	8	5	5 %	1
Lucio Battisti, Vol. 4	10	4	4 %	1
Anche per te / La canzone del sole	2	2	2 %	0
Umanamente uomo: il sogno	8	6	6 %	1
Il mio canto libero	8	8	8 %	2
Il nostro caro angelo	8	8	8 %	2
Anima latina	11	7	7 %	1
Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso, eccetera	9	8	8 %	2
Io tu noi tutti	8	8	8 %	2
Una donna per amico	8	8	8 %	2
Una giornata uggiosa	10	10	10 %	2
Le avventure di Lucio Battisti e Mogol	4 <sup>224</sup>	4	4 %	1
Totale	114	100	100 %	20

<sup>222</sup> Mi ha basato sulle informazioni discografici di [www.lucibattisti.info](http://www.lucibattisti.info).

<sup>223</sup> Basato solamente sulle percentuali.

<sup>224</sup> Qui ho contato solo le canzoni mai prima uscite.

## 2. Le classifiche

Dopo avere creato questo schematico ho deciso di fare una lista con tutte le canzoni che hanno raggiunto una certa posizione nelle charts in Italia. Ho usato la lista con tutte le canzoni di Battisti, dove è segnalata la posizione più alta, se la canzone era entrata nelle classifiche, sul sito di *Hitparade Italia* e questo ha reso la lista seguente<sup>225</sup>:

Album	Anno	Canzone che ha raggiunto le classifiche	Posizione hitparade
Lucio Battisti	1969	Balla Linda	15
		Un'avventura	14
Emozioni	1970	Mi ritorni in mente	1
		Anna	1
		Acqua azzurra, acqua chiara	3
		Fiori rosa, fiori di pesco	3
		Dieci ragazze	27
		Emozioni	18
Amore e non amore	1971	Dio mio no	5
Lucio Battisti, Vol. 4	1971	Pensieri e parole	1
		Le tre verità	12
Anche per te/la canzone del sole	1972	La canzone del sole	1
		Anche per te	15
Umanamente uomo: il sogno	1972	I giardini di marzo	1
		Innocenti evasioni	28
Il mio canto libero	1972	Il mio canto libero	1
Il nostro caro angelo	1973	La collina dei ciliegi	1
		Il nostro caro angelo	20
Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso, eccetera	1976	Ancora tu	1
		No dottore	2
		Un uomo che ti ama	2
		Il veliero	3
Io tu noi tutti	1977	Amarsi un po'	2
Una donna per amico	1978	Una donna per amico	13
Una giornata uggiosa	1980	Una giornata uggiosa	33
		Con il nastro rosa	22

<sup>225</sup> 'Indice per interprete: B' *Hit Parade Italia* – 03.09.2012  
[http://www.hitparadeitalia.it/indici/per\\_interprete/ab.htm](http://www.hitparadeitalia.it/indici/per_interprete/ab.htm)

### 3. Il primo ascolto

Dopo ho deciso di ascoltare le canzoni per determinare quali canzoni mi piacciono particolarmente. Le canzoni che avevo già trovato nella lista di canzoni dei charts le ho sottolineato, mentre le canzoni che mi piacciono particolarmente e che stanno nelle charts sono grasse.

Album	Le canzoni che mi piacciono
Lucio Battisti	<b><u>Balla Linda</u></b> Nel sole, nel vento, nel sorriso e nel pianto Non è Francesca Per una lira <u>Un'avventura</u>
Emozioni	<u>Dieci ragazze</u> <u>Acqua azzurra, acqua chiara</u> <b><u>Emozioni</u></b> <b><u>Mi ritorni in mente</u></b>
Amore e non amore	<b><u>Dio mio no</u></b> Supermarket
Lucio Battisti, Vol. 4	Luisa Rossi <b><u>Pensieri e parole</u></b>
Anche per te/la canzone del sole	<b><u>La canzone del sole</u></b>
Umanamente uomo: il sogno	...E penso a te <b><u>I giardini di Marzo</u></b> Il leone e la gallina Sognando e risognando
Il mio canto libero	Confusione Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi L'aquila
Il nostro caro angelo	Io gli ho detto no La canzone della terra <b><u>La collina dei ciliegi</u></b>
Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso, eccetera	<b><u>Ancora tu</u></b> <b><u>Il veliero</u></b> <b><u>No dottore</u></b>
Io tu noi tutti	<b><u>Amarsi un po'</u></b> L'interprete di un film Neanche un minuto di non amore
Una donna per amico	Donna selvaggia donna Maledetto gatto <b><u>Una donna per amico</u></b>

Una giornata uggiosa	Arrivederci a questa sera <b><u>Con il nastro rosa</u></b> Gelosa cara <u>Una giornata uggiosa</u>
Le avventure di Lucio Battisti e Mogol	La spada nel cuore

#### 4. La selezione finale

In base a tutte queste liste ho creato una lista quasi finale, che ho mandato al mio supervisore per farla controllare. Si vede tre canzoni sottolineate, che sono le canzoni che su consiglio del professore Cascio l'ho cambiate. Fra le parentesi si vede la canzone che l'ha sostituita.

	Canzone	Album	Anno
1	Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto	Lucio Battisti	1969
2	Non è Francesca		
3	Balla Linda		
4	Mi ritorni in mente	Emozioni	1970
5	Emozioni		
6	Dieci ragazze		
7	<u>Dio mio no</u> (Anche per te <sup>226</sup> )	Amore e non amore	1971
8	Pensieri e parole	Lucio Battisti, Vol. 4	1971
9	La canzone del sole	Anche per te/La canzone del sole	1972
10	I giardini di marzo	Umanamente uomo: il sogno	1972
11	<u>L'aquila</u> (...E penso a te <sup>227</sup> )	Il mio canto libero	1972
12	La collina dei ciliegi	Il nostro caro angelo	1973
13	Io gli ho detto no		
14	Ancora tu	Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso, eccetera	1976
15	Il veliero		
16	<u>No dottore</u> (Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi <sup>228</sup> )		
17	Amarsi un po'	Io tu noi tutti	1977
18	Una donna per amico	Una donna per amico	1978
19	Con il nastro rosa	Una giornata uggiosa	1980
20	Arrivederci a questa sera		

<sup>226</sup> Una canzone dal singolo *Anche per te / La canzone del sole*.

<sup>227</sup> Una canzone dall'album *Umanamente uomo: il sogno*.

<sup>228</sup> Una canzone dall'album *Il mio canto libero*

## Appendice II: I testi di fonte e le analisi stilistiche

Quest'appendice contiene tutti e venti i testi delle canzoni che ho tradotto per questa tesi. Si vede anche delle indicazioni per l'analisi stilistica di quelle canzoni, accanto allo schema rimico. Le signature vengono tutte spiegate in note a piè di pagina, però devo dare qualche spiegazione in più.

- Innanzitutto nelle analisi ho parlato molto in termini di strofe e ritornelli. In questa sezione sono segnalate queste parti che ritornano. Per esempio nella prima canzone si vede che le righe 13-21 vengono ripetute nella riga 24 a 32 e quindi tutte queste righe sono segnalate in blu.

- La seconda colonna contiene lo schema rimico. In quelli casi in cui la rima non è perfetta, cioè quando viene formata un'assonanza ho aggiunto l'abbreviazione "ass." e nei casi in cui la rima è formata da una ripetizione di una parola l'abbreviazione è "rip.". Nella terza colonna ho aggiunto lo schema rimico, se era presente.

- Quando una parte viene ripetuta ho preso la libertà a copiare le lettere che indicano lo schema rimico, soprattutto perché potrebbe succedere che occorre una mancanza di lettere alla fine.

Nel sole, nel vento, nel sorriso, nel pianto
--

1	<b>Mio padre disse:</b> "Ragazzo mio se vuoi andare, addio".	A	rip.
	<b>Mia madre disse</b> <sup>229</sup> : "Bambino mio ti guiderà Iddio".	A	rip.
		A	
5	<i>La solitudine</i>	B	
	<i>si paga in lacrime</i> <sup>230</sup>	B	
	e l'ho pagata anch'io ma se ho vissuto poi se sono un uomo ormai		
10	lo devo a lei, la donna che	C	
	è insieme a me.	C	

---

<sup>229</sup> Anafora

<sup>230</sup> Linguaggio figurato

	Perché lei			
	è vicino a me	D		
15	nel sole, nel vento <sup>231</sup>	E	ass.	
	nel sorriso e nel pianto <sup>232</sup> ,	E	ass.	
	ooh lei è vicino a me	D	rip.	<i>Rima incrociata</i>
	con tutto il suo cuore,	F		
	con tutto il suo amore	F		
20	in ogni istante,	D		
	in ogni momento <sup>233</sup> . Ooh...ooh			
	Io tutto questo lo devo a lei		rip.	
	io lo devo a lei		rip.	
	 Perché lei			
25	è vicino a me	D		
	nel sole, nel vento	E	ass.	
	nel sorriso e nel pianto,	E	ass.	
	ooh lei è vicino a me	D	rip.	<i>Rima incrociata</i>
	con tutto il suo cuore,	F		
30	con tutto il suo amore	F		
	in ogni istante,	D		
	sì in ogni momento,		rip.	
	in ogni momento		rip.	
	Ooh...lei			
35	ohh.. lei			
	lei...			

Non è Francesca
-----------------

1	Ti stai sbagliando <b>chi</b> hai visto non è,	A		
	<b>non è Francesca</b> <sup>234</sup> .	B	rip.	<i>Rima alternata</i>
	Lei è sempre a <b>casa</b> <b>che</b> aspetta me	A		
	<b>non è Francesca</b> .	B	rip.	
5	<b>Se c'era</b> un uomo poi,			
	<b>no, non può essere lei</b> <sup>235</sup> .			

<sup>231</sup> Le parole “sole” e “sorriso” sono entrambe positive e sono legate dall’allitterazione della S. Le parole “vento” e “pianto” sono entrambe negative e sono legate dall’assonanza del suono -nto.

<sup>232</sup> Enumerazione

<sup>233</sup> Anafore

<sup>234</sup> Ripetizione

<sup>235</sup> Ripetizione

	Francesca non ha mai chiesto di più <sup>236</sup> ,	C	
	chi sta sbagliando son certo sei tu.	C	
	Francesca non ha mai chiesto di più	C	<i>Rima baciata (allungata)</i>
10	Perché	D	
	lei vive per me.	D	
	Come quell'altra è bionda, però	E	
	non è Francesca.	F	rip. <i>Rima alternata</i>
	Era vestita di rosso, lo so,	E	
15	ma non è Francesca.	F	rip.
	Se era abbracciata poi,		
	no, non può essere lei.		
	Francesca non ha mai chiesto di più,	C	
	chi sta sbagliando son certo sei tu.	C	
20	Francesca non ha mai chiesto di più	C	<i>Rima baciata (allungata)</i>
	Perché <sup>237</sup>	D	
	lei vive per me.	D	
	Lei vive per me.	D	rip.

Balla Linda
-------------

1	Balla Linda, balla come sai	A	
	Balla Linda non fermarti	B	<i>Rima incrociata</i>
	Balla Linda, balla come sai	A	
	Occhi azzurri belli come i suoi	C	
5	Linda, forse non li hai,	D	<i>Rima spezzata</i>
	ridi sempre, non parli mai <sup>238</sup> d'amore	E	
	però non sai mentire mai	D	
	Bella sempre, dolce come lei	F	
	Linda, forse tu non sei,	F	
10	tu non dici che resti insieme a me	G	
	però non mi abbandoni mai,	H	
	tu non mi lasci mai,	H	<i>In questa strofa si vede</i>
	ti cerco e tu...	I	<i>molti suoni uguali però non</i>
	e tu ci sei...	F	<i>proprio in un ordine</i>

<sup>236</sup> Ripetizione

<sup>237</sup> La canzone è piena di suoni che assomigliano la “s” e “c”, e la “ch”.

<sup>238</sup> Rima interna

15	ti cerco e tu.. mi dài quel che puoi, non fai come lei, no, non fai come lei <sup>239</sup> , tu non prendi tutto quello che vuoi.	I J F J	<i>sistematica</i>
20	Balla Linda, balla come sai Balla Linda non fermarti Balla Linda, balla come sai.	A B A	
25	Occhi azzurri belli come i suoi Linda, forse non li hai, ridi sempre, non parli mai d'amore però non sai mentire mai	C D E D	<i>Rima spezzata</i>
30	Tu non mi lasci mai ti cerco e tu mi dài quel che vuoi non fai come lei, no, non fai come lei tu non prendi tutto quello che vuoi	I J F J	<i>Rima spezzata (in base alla rima nella terza strofa)</i>
35	Balla Linda, balla come sai Balla Linda non fermarti Balla Linda, balla come sai. Balla Linda, balla come sai Balla Linda non fermarti Balla Linda, balla come sai.	A B A A B A	<i>Rima incrociata</i>  <i>Rima incrociata</i>
	Balla Linda (adlibs)		

Mi ritorni in mente
---------------------

1	Mi ritorni in mente bella come sei, forse ancor di più Mi ritorni in mente dolce come mai, come non sei tu	A B A B	<i>Rima alternata</i> rip.
5	<b>Un angelo caduto in volo</b> <sup>240</sup> questo tu ora sei in tutti i sogni miei come ti vorrei, come ti vorrei	C D D	<i>Rima semi-baciata</i>

<sup>239</sup> Ripetizione

<sup>240</sup> Linguaggio figurato

	Ma c'è qualcosa che non scordo	E	
	ma c'è qualcosa che non scordo	E	rip.
10	che non scordo ...	E	rip.
	Quella sera ballavi insieme a me	F	
	e ti stringevi a me	F	rip.
	all'improvviso, mi hai chiesto lui chi è	F	
	lui chi è	F	rip.
15	un sorriso, e ho visto la mia fine sul tuo viso	G	
	<b>il nostro<sup>241</sup> amor dissolver<sup>242</sup> si nel vento<sup>243</sup></b>	H	<i>Rima semi-baciata</i>
	<b>ricordo, sono morto in un momento<sup>244</sup></b>	H	
	Mi ritorni in mente	A	
	bella come sei, forse ancor di più	B	<i>Rima alternata</i>
20	Mi ritorni in mente	A	rip.
	dolce come mai, come non sei tu	B	
	Un angelo caduto in volo	C	
	questo tu ora sei in tutti i sogni miei	D	<i>Rima semi-baciata</i>
	come ti vorrei, come ti vorrei	D	
25	Ma c'è qualcosa che non scordo	E	
	ma c'è qualcosa che non scordo	E	rip.
	che non scordo ...	E	rip.

(adlibs)

Ma c'è qualcosa che non scordo  
sei un angelo caduto in volo...

Emozioni
----------

1	<b>S</b> eguir con gli occhi un airone <b>s</b> opra il fiume e poi	A	
	ritrovar <b>s</b> i a volare	B	
	e <b>s</b> draiarsi felice <b>s</b> opra l'erba ad <b>a</b> scoltare	B	
	un <b>s</b> ottile <b>d</b> ispiacere	C	<i>Rima semi-</i>
5	E di notte pass <b>a</b> re con lo <b>s</b> guardo la collina per <b>s</b> coprire	D	<i>baciata</i>
	dove il <b>s</b> ole va a dormire <sup>245</sup>	D	

<sup>241</sup> Assonanza con il suono "o"

<sup>242</sup> Consonanza del suono "r"

<sup>243</sup> Linguaggio figurato

<sup>244</sup> Allitterazione fra "morto" e "momento"

<sup>245</sup> Consonanza del "s"

	Domandarsi perché quando cade <b>la tristezza</b>	E	
	in fondo al cuore	F	
	come <b>la neve</b> <sup>246</sup> non fa rumore <sup>247</sup>	F	
10	e guidare come un pazzo a fari spenti nella notte	G	
	per vedere	H	
	se è poi è tanto difficile morire	I	
	E stringere le mani per fermare	J	
	qualcosa che	K	
15	è dentro me	K	
	ma nella mente tua non c'è	K	
	Capire tu non puoi	L	
	tu chiamale se vuoi	L	
	emozioni	M	
20	tu chiamale se vuoi	L	rip.
	emozioni	M	rip.
	Uscir nella brughiera di mattina	N	
	dove non si vede ad un passo	O	
	per ritrovar se stesso	O	
25	Parlar del più e del meno con un pescatore	P	
	per ore ed ore	P	
	per non sentir che dentro qualcosa muore	P	
	E ricoprir di terra una piantina verde	Q	
	sperando possa	R	
30	nascere un giorno una <b>rosa</b> <b>rossa</b> <sup>248</sup>	R	
	E prendere a pugni un uomo solo	S	
	perché è stato un po' scortese	T	
	sapendo che quel che brucia non son le offese	T	
	e chiudere gli occhi per fermare	U	
35	qualcosa che	K	
	è dentro me	K	
	ma nella mente tua non c'è	K	
	Capire tu non puoi	L	
	tu chiamale se vuoi	L	
40	emozioni	M	
	tu chiamale se vuoi	L	rip.
	emozioni	M	rip.

<sup>246</sup> Paragone fra “la tristezza” e “le neve”

<sup>247</sup> Questa strofa è piena di immagini e paragoni

<sup>248</sup> Allitterazione

Dieci ragazze

1	Ho visto un uomo che moriva per amore, ne ho visto un altro che più lacrime non ha. Nessun coltello mai ti può ferir di più			
5	di un grande amore che ti stringe il cuor <sup>249</sup> .			
	Dieci ragazze per me	A		
	posson bastare	B		<i>Rima alternata</i>
	dieci ragazze per me	A	rip.	
	voglio dimenticare	B		
10	capelli biondi d'accarezzare e labbra rosse sulle quali morire.	B		
	Dieci ragazze per me <sup>250</sup>	C		<i>Rima semi-baciata</i>
	solo per me.	D		
		D	rip.	
	Una la voglio perché	E		
15	sa bene ballare.	F		<i>Rima semi-alternata</i>
	Una la voglio perché	E	rip.	
	ancor non sa cosa vuol dir l'amore.	G		
	Una soltanto perché <sup>251</sup>	E	rip.	
	ha conosciuto tutti tranne me.	E		<i>Rima baciata</i>
20	Dieci ragazze così che dicono solo di sì.	H		
		H		
	Vorrei sapere chi ha detto che non vivo più senza te.	I		
	Matto	J		<i>Rima alternata</i>
		I <sup>252</sup>		
25	quello è proprio matto perché forse non sa che posso averne una per il giorno, una per la sera	J		
	però quel matto mi conosce	K		
	perché ha detto una cosa vera.	L		
		M		<i>Rima semi-alternata</i>
		N		
30	Dieci ragazze per me posson bastare dieci ragazze per me	M		
		A		<i>Rima alternata</i>
		B		
		A	rip.	

<sup>249</sup> Paragone

<sup>250</sup> Anafora

<sup>251</sup> Anafora

<sup>252</sup> rima debole in base a -tto

35	io voglio dimenticare capelli biondi d'accarezzare e labbra rosse sulle quali morire. Dieci ragazze così che dicono solo di sì.	B B C H H	<i>Rima semi-baciata</i>
40	Vorrei sapere chi ha detto che non vivo più senza te. Matto quello è proprio matto perché forse non sa che posso averne una per il giorno, una per la sera però quel matto mi conosce perché ha detto una cosa vera.	I J I J K L M N M	<i>Rima alternata</i>
45			<i>Rima semi-alternata</i>
50	Dieci ragazze per me dieci ragazze per me dieci ragazze per me però io muoio per te però io muoio per te però io muoio per te.		
	(adlibs)		

Pensieri e parole

1 <sup>253</sup>	Che ne sai <sup>254</sup> di un bambino che rubava	A	
	e soltanto nel buio giocava	A	
	e del sole che trafigge i solai, che ne sai?	B	
	E di un mondo tutto chiuso in una via	C	
5	e di un cinema di periferia	C	
	che ne sai della nostra ferrovia, che ne sai? <sup>255</sup>	B	
	Conosci me, la mia lealtà	D	
	tu sai che oggi morirei per onestà.	D	<i>Rima baciata</i>
	Conosci me, il nome mio	E	
10	tu sola sai se <sup>256</sup> è vero no che credo in Dio.	E	
	Che ne sai tu di un campo di grano	F	(F)
	poesia di un amore profano	F	(F)
	la paura d'essere preso <sup>257</sup> per mano che ne sai?	G	(G) <i>(rima simile a quella</i>
	L'amore mio (che ne sai di un ragazzo per bene)	H	(H) <i>della prima strofa)</i>
15	è roccia ormai (che mostrava tutte quante le sue pene)	I	(H)

<sup>253</sup> In questa canzone si vede come dire due voci che parlano allo stesso tempo nella seconda metà della canzone come si vede nella stesura di questo documento. Naturalmente è evidente che devo tradurre tutto, non solo la voce principale. Perciò ho aggiunto non solo lo schema rimico della voce principale, ma anche della voce secondaria, che si trova tra parentesi. Mi ho anche permesso di usare delle lettere sia nella prima voce che nella voce secondaria nelle posizioni in cui forse non c'è l'altra voce – per esempio nelle righe 19-26 dove la voce secondaria manca per una gran parte. Così è più facile vedere un eventuale legame fra la rima nella prima voce e quella nella voce secondaria.

<sup>254</sup> Anafora per quanto riguarda sia la fine delle frasi che la ricorrenza della frase “che ne sai” alla fine delle frasi.

<sup>255</sup> Usa in questa canzone molte immagini “banali”, immagine quotidiane.

<sup>256</sup> Allitterazione

<sup>257</sup> Allitterazione e consonanza delle “p”

	e sfida il tempo e sfida il vento <sup>260</sup> e tu lo sai, sì tu lo sai	(la mia <b>sincerità</b> per rubare la sua <b>verginità</b> <sup>258</sup> )  ( <b>che ne sai</b> )	H <sup>259</sup> H I	(I)  (J)	<i>Rima incrociata</i>
20	Davanti a me, c'è un'altra vita la nostra è già finita <b>e nuove notti, e nuovi giorni</b> <sup>261</sup> cara, vai o torni con me? Davanti a te, ci sono io o un altro uomo	(dammi forza mio Dio) (chiedo adesso perdono)	J J K L M M <sup>262</sup>	(J) (J) (K) (L) (M) (M) <sup>263</sup>	
25	<b>e nuove notti, e nuovi giorni</b> <sup>264</sup> cara, non odiarmi se puoi...		K N	(K) (N)	
30	Conosci me quel che darei <b>perché negli altri</b> <b>ritrovassi gli occhi miei</b> <sup>266</sup>	( <b>che ne sai</b> di un viaggio in Inghilterra) ( <b>che ne sai</b> di un amore israelita) (di due occhi sbarrati che mi han detto) (bugiardo è finita.) ( <b>che ne sai</b> di un ragazzo che ti amava?) (che parlava e niente sapeva)	O P Q P R R	(O) (P) (Q) (P) (R) (R)	<i>Rima spezzata (+)</i> <sup>265</sup>     <i>(Rima baciata)</i>

<sup>258</sup> Rima interna

<sup>259</sup> Questo è una rima debole, secondo l'articolo di Peter Low che ho descritto nel capitolo sulle traduzioni di canzoni.

<sup>260</sup> Anafora

<sup>261</sup> Anafora

<sup>262</sup> Di nuovo qui c'è una rima debole, perché entrambi le parole finiscono con il suono "o", mentre le sillabe prima dell'ultima sono differenti.

<sup>263</sup> C'è in questo caso un legame forte fra "io" e "dio" nella riga 23 e fra "uomo" e "perdono" nella riga 24. Mi sembra di essere un assonanza e perciò ho dato la stessa lettera a "perdono" che a "uomo"

<sup>264</sup> Ripetizione

<sup>265</sup> Questo simbolo: (+) indica che anche nella voce secondaria si vede lo menzionato schema rimico.

<sup>266</sup> Linguaggio figurato.

	Sì...	(e pur quel che diceva <sup>267</sup> , chissà perché, chissà	S	(P)
	...tu lo sai.	(adesso è verità)	T	(P)
35	Davanti a me, c'è un'altra vita		J	(J)
	la nostra è già finita		J	(J)
	<b>e nuove notti, e nuovi giorni</b>		K	(K)
	cara, vai o torni con me?		L	(L)
	Davanti a te, ci sono io	(dammi forza mio Dio)	M	(M)
40	o un altro uomo	(chiedo adesso perdono)	M	(M)
	<b>e nuove notti, e nuovi giorni</b>		K	(K)
	cara, non odiarmi se puoi...		N	(N)

---

<sup>267</sup> Le indicazioni gialli indicano queste parole che fanno una rima interna. Si vede che in tre casi c'è quindi una rima interna accanto alle rime delle due righe precedenti.

Anche per te

1	<b>Per te che</b> <sup>268</sup> è ancora notte e già prepari il tuo caffè che ti vesti senza più guardar lo specchio dietro te che poi entri in chiesa e preghi piano e intanto pensi <b>al mondo ormai per te così lontano</b> <sup>269</sup> .	A A B B	<i>Rima baciata</i>
5	<b>Per te che</b> di mattina torni a casa tua perché per strada più <b>nessuno ha freddo</b> <sup>270</sup> e cerca più di te <b>per te che</b> metti i soldi accanto a lui che dorme e aggiungi ancora un po' d'amore a chi non sa che farne.	C C D D	<i>Rima baciata</i> ass.
10	Anche per te vorrei morire ed io morir non so anche per te darei qualcosa che non ho e così, e così, e così io resto qui <b>a darle i miei pensieri,</b> <b>a darle quel che ieri</b> <sup>271</sup>	E E F F G G	<i>Rima baciata</i>
15	avrei affidato al vento cercando di raggiungere chi... al vento avrebbe detto sì.	H H	
20	<b>Per te che</b> di mattina svegli il tuo bambino e poi lo vesti e lo accompagni a scuola e al tuo lavoro vai <b>per te che</b> un errore ti è costato tanto che tremi nel guardare un uomo e vivi di rimpianto.	I J K K	<i>Rima semi- baciata</i>
25	Anche per te vorrei morire ed io morir non so anche per te darei qualcosa che non ho e così, e così, e così io resto qui <b>a darle i miei pensieri,</b> <b>a darle quel che ieri</b> avrei affidato al vento cercando di raggiungere chi... al vento avrebbe detto sì.	E E F F G G H H <sup>272</sup>	<i>Rima baciata</i>

<sup>268</sup> Anafora: in quasi tutta la canzone la costruzione “per te che...” viene usata.

<sup>269</sup> Un’immagine abbastanza ordinario.

<sup>270</sup> Metafora, specificamente l’eufemismo.

<sup>271</sup> Anafora

<sup>272</sup> In tutta la canzone si vede una rima baciata, cioè AABB etc. tranne nelle righe 17-18.

La canzone del sole

1	Le bionde trecce gli occhi azzurri e poi	A	
	le tue calzette rosse	B	<i>Rima spezzata</i>
	e l'innocenza sulle gote tue	C	
	due arance ancor più rosse <sup>273</sup>	B	rip.
5	e la cantina buia dove noi	D	
	respiravamo piano	E	
	e le tue corse, l'eco dei tuoi no, oh no	E	
	mi stai facendo paura.	F	
	<i>Dove sei stata cos'hai fatto mai?</i>	G	
10	Una donna, donna dimmi	H	
	cosa vuol dir sono una donna ormai.	G	
	Ma quante braccia ti hanno stretto, tu lo sai	G	
	per diventar quel che sei	I	
	che importa tanto tu non me lo dirai, purtroppo.	J	
15	Ma ti ricordi l'acqua verde e noi	K	
	le rocce, bianco il fondo	L	<i>Rima alternata</i>
	di che colore sono gli occhi tuoi	K	
	se me lo chiedi non rispondo.	L	
	<i>O mare nero, o mare nero, o mare ne...</i>	M	
20	tu eri chiaro e trasparente come me	N	<i>Rima alternata</i>
	o mare nero, o mare nero, o mare ne... <sup>274</sup>	M	rip.
	tu eri chiaro e trasparente come me.	N	rip.
	(intermezzo musicale)		
	Le biciclette abbandonate sopra il prato e poi	O	
	noi due distesi <sup>275</sup> all'ombra	P	ass. <i>Rima spezzata</i>
25	un fiore in bocca può servire, sai	Q	
	più allegro tutto sembra	P	ass <sup>276</sup> .
	e d'improvviso quel silenzio fra noi	R	
	e quel tuo sguardo strano <sup>277</sup>	S	<i>Rima alternata</i>
	ti cade il fiore dalla bocca e poi	R	

<sup>273</sup> Paragone

<sup>274</sup> Queste sono parole rotte, parole non finite, parole usate prima nella forma completa.

<sup>275</sup> Allitterazione

<sup>276</sup> Non formano una rima perfetta, però condividono il suono alla fine –bra.

<sup>277</sup> Allitterazione

30	oh no, ferma, ti prego, la mano.	S		
	Dove sei stata cos'hai fatto mai?	G		
	Una donna, donna, donna <sup>278</sup> dimmi	H		
	cosa vuol dir sono una donna ormai.	G		
	Io non conosco quel sorriso sicuro che hai	G		
35	non so chi sei, non so più chi sei <sup>279</sup>	I		
	mi fai paura oramai, purtroppo.	J <sup>280</sup>		
	Ma ti ricordi le onde grandi e noi	T		
	gli spruzzi e le tue risa	U	ass.	<i>Rima spezzata</i>
	cos'è rimasto in fondo agli occhi tuoi	T		
40	la fiamma è spenta o è accesa?	U	ass.	
	O mare nero, o mare nero, o mare ne...	M		
	tu eri chiaro e trasparente come me	N		<i>Rima alternata</i>
	o mare nero, o mare nero, o mare ne...	M	rip.	
	tu eri chiaro e trasparente come me.	N	rip.	
	(adlibs)			
45	Il sole quando sorge, sorge piano e poi	V		
	la luce si diffonde tutto intorno a noi	V		
	le ombre ed i fantasmi della notte sono alberi	W		
	e cespugli ancora in fiore	X		
	sono gli occhi di una donna	Y		
50	ancora piene d'amore <sup>281</sup> .	X		

I giardini di marzo
---------------------

1	Il carretto passava e quel uomo gridava: "Gelati".	A		
	Al 21 del mese i nostri soldi erano già finiti	A	ass.	
	io pensavo a mia madre e rivedevo i suoi vestiti	A	ass.	
	il più bello era nero coi fiori non ancora appassiti.	A	ass.	
5	All'uscita di scuola i ragazzi vendevano i libri	B		
	io restavo a guardarli cercando il coraggio per imitarli	B	ass.	
	poi sconfitto tornavo a <b>giocar con la mente i suoi tarli</b> <sup>282</sup>	B	ass.	

<sup>278</sup> Ripetizione

<sup>279</sup> Allitterazione e consonanza

<sup>280</sup> Un'uguale successione di suoni che nelle righe 9-14.

<sup>281</sup> Paragone

	e la sera al telefono tu mi chiedevi: "Perché non parli?".	B	ass <sup>283</sup> .
	<b>Che anno è che giorno è<sup>284</sup></b>		
10	questo è il tempo di vivere con te le mie mani come vedi non tremano più e ho nell'anima in fondo all'anima cieli immensi e immenso amore		
15	e poi ancora, ancora amore, amor per te <u>fiumi azzurri e colline e praterie<sup>285</sup></u> dove corrono, dolcissime, le mie malinconie <b>l'universo trova spazio dentro me<sup>286</sup></b> ma il coraggio di vivere quello ancora non c'è.	C C <sup>286</sup> D D	<i>Rima baciata</i>
20	<b>I giardini di marzo si vestono di nuovi colori<sup>288</sup></b> e le giovani donne in quei mesi vivono nuovi amori camminavi al mio fianco e ad un tratto dicesti: "Tu muori se mi aiuti son certa che io ne verrò fuori". Ma non una parola chiarì i miei pensieri	E E E E F	ass. ass. <i>Rima semi-</i> ass. <i>baciata</i>
25	continuai a camminare lasciandoti attrice di ieri.	F	
	<b>Che anno è che giorno è</b> questo è il tempo di vivere con te le mie mani come vedi non tremano più e ho nell'anima		
30	in fondo all'anima cieli immensi e immenso amore e poi ancora, ancora amore, amor per te fiumi azzurri e colline e praterie dove corrono, dolcissime, le mie malinconie	C C <sup>289</sup> D D	<i>Rima baciata</i>
35	l'universo trova spazio dentro me ma il coraggio di vivere quello ancora non c'è.		

<sup>282</sup> Linguaggio figurato

<sup>283</sup> Naturalmente le righe 6-8 fanno una rima perfetta, però l'assonanza con 'libri' c'è ancora.

<sup>284</sup> Anafora

<sup>285</sup> Polisindeto

<sup>286</sup> Rima debole

<sup>287</sup> Linguaggio figurato

<sup>288</sup> Linguaggio figurato

<sup>289</sup> Rima debole

...E penso a te

- |    |   |   |      |
|----|---|---|------|
| 1  | Io lavoro e penso a te  | A |      |
|    | torno a casa e penso a te   | A | rip. |
|    | le telefono e intanto penso a te.                                   | A | rip. |
|    | Come stai? E penso a te   | A | rip. |
| 5  | Dove andiamo? E penso a te.   | A | rip. |
|    | Le sorrido abbasso gli occhi e penso a te.                          | A | rip. |
|    | <b>Non so</b> con chi adesso sei                                    |   |      |
|    | <b>non so</b> <sup>290</sup> che cosa fai                           |   |      |
|    | ma so di certo a cosa stai pensando                                 | B |      |
| 10 | è troppo grande la città  |   |      |
|    | per due che come noi  |   |      |
|    | non sperano però si stan <u>cercando, cercando</u> <sup>291</sup> . | B |      |
|    | Scusa è tardi e penso a te  | A | rip. |
|    | ti accompagno e penso a te  | A | rip. |
| 15 | non son stato divertente e penso a te                               | A | rip. |
|    | sono al buio e penso a te   | A | rip. |
|    | chiudo gli occhi e penso a te                                       | A | rip. |
|    | io non dormo e penso a te <sup>292</sup>                            | A | rip. |
|    | (adlibs)  |   |      |

Io vorrei... non vorrei... ma se vuoi

- |   |   |   |                          |
|---|---|---|--------------------------|
| 1 | Dove vai quando poi resti sola          | A |                          |
|   | il ricordo come sai non consola.        | A | <i>Rima baciata</i>      |
|   | Quando lei se ne andò per esempio       | B |                          |
|   | Trasformai la mia casa in un tempio.    | B |                          |
| 5 | E da allora solo oggi non farnetico più | C |                          |
|   | a guarirmi chi fu                       | D | <i>Rima semi-baciata</i> |
|   | ho paura a dirti che sei tu.            | D |                          |
|   | Ora noi siamo già più vicini            |   |                          |
|   | Io vorrei non vorrei ma se vuoi.        |   |                          |

<sup>290</sup> Anafora.

<sup>291</sup> Ripetizione

<sup>292</sup> Ripetizione (molto tenace)

10	Come può uno scoglio arginare il mare anche se non voglio torno già a volare Le distese azzurre	E F E F G		<i>Rima alternata</i>
15	e le verdi terre. Le discese ardite e le risalite su nel cielo aperto e poi giù il deserto	G H H I I	ass.	<i>Rima baciata</i>
20	e poi ancora in alto con un grande salto.	J J		<i>Rima baciata</i>
	Dove vai quando poi resti sola senza ali tu lo sai non si vola. Io quel dì mi trovai per esempio	K K L		<i>Rima baciata</i>
25	quasi sperso in quel letto così ampio.	L		
	<b>Stalattiti sul soffitto</b> <sup>293</sup> i miei giorni con lei io la morte abbracciai ho paura a dirti che per te mi svegliai.	M N N		<i>Rima semi-baciata</i>
30	Oramai fra di noi solo un passo Io vorrei non vorrei ma se vuoi.			
35	Come può uno scoglio arginare il mare anche se non voglio torno già a volare Le distese azzurre e le verdi terre le discese ardite e le risalite su nel cielo aperto	E F E F G G H H I		<i>Rima alternata</i>
40	e poi giù il deserto e poi ancora in alto con un grande salto.	I J J	ass.	<i>Rima baciata</i>

---

<sup>293</sup> Allitterazione

La collina dei ciliegi

- 1 E se davvero tu vuoi vivere una vita<sup>294</sup> luminosa e più fragrante A  
 cancella col coraggio quella supplica dagli occhi<sup>295</sup> B *Rima spezzata*  
 troppo spesso la saggezza è solamente la prudenza più stagnante<sup>296</sup> A  
 e quasi sempre dietro la collina è il sole. C
- 5 Ma perché tu non ti vuoi azzurra e lucente  
ma perché tu non<sup>297</sup> vuoi spaziare con me  
*volando intorno la tradizione*  
*come un colombo intorno a un pallone frenato*  
*e con un colpo di becco<sup>298</sup>*
- 10 *bene aggiustato forato<sup>299</sup> e lui giù, giù, giù*
- e noi ancora ancor più su D  
 planando sopra boschi di braccia tese E *Rima semi-baciata*  
 un sorriso che non ha F  
 né più un volto, né più un'età. F
- 15 E respirando brezze che dilagano su terre G  
 senza limiti e confini H *Rima semi-baciata*  
 ci allontaniamo e poi ci ritroviamo più vicini H
- e più in alto e più in là I  
 se chiudi gli occhi un istante J *Rima abbracciata*
- 20 ora figli dell'immensità. I
- Se segui la mia mente se segui la mia mente<sup>300</sup>** K  
 abbandoni facilmente le antiche gelosie L *Rima spezzata*  
 ma non ti accorgi che è solo la paura che inquina e uccide i sentimenti M  
 le anime non hanno sesso né sono mie. L
- 25 Non non temere, tu non sarai preda dei venti  
 ma perché non mi dà, la tua mano perché?  
 Potremmo correre sulla collina

<sup>294</sup> Allitterazione e consonanza.

<sup>295</sup> Allitterazione e consonanza.

<sup>296</sup> Allitterazione e consonanza.

<sup>297</sup> Anafora.

<sup>298</sup> Assonanza della sillaba –co– e allitterazione.

<sup>299</sup> Paragone.

<sup>300</sup> Ripetizione.

	e fra i ciliegi veder la <b>mattina</b> <sup>301</sup> (e il giorno).		
	E dando un calcio ad un sasso		
30	residuo d'inferno e farlo rotolar giù, giù, giù <sup>302</sup>		
	e noi ancora ancor più su	D	
	planando sopra boschi di braccia tese	E	
	un sorriso che non ha	F	
	né più un volto né più un'età.	F	<i>Rima semi-baciata</i>
35	E respirando brezze che dilagano su terre	G	
	senza limiti e confini	H	
	ci allontaniamo e poi ci ritroviamo più vicini	H	
	e più in alto e più in là	N (I)	
	ora figli dell'immensità <sup>303</sup> .	N (I) <sup>304</sup>	

Io gli ho detto no
--------------------

1	<b>Ma io gli ho detto no</b>	A	
	e adesso torno a te	B	
	con le <b>miserie mie</b> <sup>305</sup>	B	
	con le speranze nate morte che	B	
5	io non ho più il coraggio	C	
	di dipingere di vita	D	
	<b>a cercar calore</b> <sup>306</sup> un'altra volta	D	<i>Nessuna forma di rima da differenziare</i>
	ancora fra le braccia tue	E	
	scordando il già scordato	F	
10	color di mille lire.	G	
	<b>Ma io gli ho detto no!</b> <sup>307</sup>	F	
	E adesso resta no!	F	
	Anche se chi paga di più sei tu	H	
	<b>dolcissima mia madre-amica-sposa e donna mia</b> <sup>308</sup> ,	I	
15	<b>orgoglio</b> e poi	J	
	<b>vergogna</b> <sup>309</sup> di me stesso.	F	

<sup>301</sup> Rima interna.

<sup>302</sup> Ripetizione.

<sup>303</sup> Tutta la canzone è piena di linguaggio figurato.

<sup>304</sup> Queste frasi sono presenti già prima (r. 18, 20), però accompagnato da un'altra frase.

<sup>305</sup> Allitterazione

<sup>306</sup> Assonanza

<sup>307</sup> Ripetizione

<sup>308</sup> Un vocativo molto elaborato.

<sup>309</sup> Funziona nella mia opinione come un antitesi, cioè i significati contrapposti di "orgoglio" e

Ma io non vado via! I

(intermezzo musicale)

Orgoglio e poi J

vergogna di me stesso. F

20 Ma io non vado via! I

(intermezzo musicale)

Ancora tu
-----------

1	<b>Ancora tu</b>	A	rip.	
	non mi sorprende lo sai	B		<i>Rima semi-alternata</i>
	<b>ancora tu</b>	A	rip.	
	ma non dovevamo vederci più?	C		
5	E come stai?	B		
	Domanda inutile	D	ass.	
	Stai come me	D	ass.	
	e ci scappa da ridere.	D	ass.	
	Amore mio,	E		
10	hai già mangiato o no?	F		<i>Rima semi-alternata</i>
	Ho fame anch'io	E		
	e non soltanto di te <sup>310</sup> .	G		
	Che bella sei	H	rip.	
	sembri più giovane	I		<i>Rima semi-alternata</i>
15	o forse sei	H	rip.	
	solo più simpatica.	J		
	Oh lo so	K		
	cosa tu vuoi sapere...	L		<i>Rima semi-alternata</i>
	<u>nessuna no</u>	K		
20	<u>ho solo ripreso a fumare...</u> <sup>311</sup>	M		

---

“vergogna” rafforzano cioè che l’io vuole dire.

<sup>310</sup> “Ho fame di te” secondo me qui è un’insinuazione sessuale, in combinazione con la semplice domanda a mangiare insieme.

<sup>311</sup> In queste due frasi l’io risponde alle domande dal “tu”, però non ci sono espresse quelle domande.

	<b>Sei ancora tu</b>	N	rip.	
	putroppo l'unica	O		<i>Rima semi-alternata</i>
	<b>Ancora tu</b>	N	rip.	
	l'incorreggibile	P		
25	Ma lasciarti non è possibile	Q	rip.	
	No, lasciarti non è possibile	Q	rip.	
	Lasciarti non è possibile	Q	rip.	
	No, lasciarti non è possibile <sup>312</sup>	Q	rip.	
	(adlibs)			
30	<b>Sei ancora tu</b>	N	rip.	
	putroppo l'unica	O		<i>Rima semi-alternata</i>
	<b>Ancora tu</b>	N	rip.	
	l'incorreggibile	P		
35	Ma lasciarti non è possibile	Q	rip.	
	No, lasciarti non è possibile	Q	rip.	
	Lasciarti non è possibile	Q	rip.	
	No, lasciarti non è possibile	Q	rip.	
40	Disperazione e gioia <sup>313</sup> mia	R		
	sarò ancora tuo	S		
	sperando che non sia follia	R		
	ma sia quel che sia (sia quel che sia...)	R		
	abbracciami amore mio	T	rip.	
	abbracciami amor mio <sup>314</sup>	T	rip.	
	che adesso lo voglio anch'io.	T		
45	<b>Ancora tu</b>	A	rip.	
	non mi sorprende lo sai	B		<i>Rima semi-alternata</i>
	<b>ancora tu</b>	A	rip.	
	ma non dovevamo vederci più?	C		
	E come stai?	B		
	Domanda inutile	D	ass.	
50	Stai come me	D	ass.	
	e ci scappa da ridere.	D	ass.	
	(adlibs)			

<sup>312</sup> Ripetizioni

<sup>313</sup> Antitesi fra una parola positiva ('gioia') e una negativa ('disperazione')

<sup>314</sup> Ripetizione

Sei ancora tu	N	rip.	
Putroppo l'unica	O		<i>Rima abbracciata/semi-</i>
Ancora tu <sup>315</sup>	N	rip.	<i>alternata</i>

Il veliero
------------

1	<b>Il veliero</b> <sup>316</sup> <b>va</b>	A	
	e ti porta via,	B	<i>Rima semi-baciata</i>
	in alto mare e <b>già</b> sei meno mia.	B	
	Inevitabile oramai,	C	
5	ma come faccio a immaginare che sarai	C	<i>Rima semi-baciata</i>
	di un altro uomo!	D	
	<b>Il veliero va</b>	E	
	e mi porta via,	F	<i>Rima semi-baciata</i>
	spumeggiando <b>va</b> , è giusto e sia.	F	
10	Ma mi domando come può	G	
	il mio destino fare in modo che sarò	G	<i>Rima semi-baciata</i>
	di un'altra donna!	H	
	(adlibs)		
	<b>Il veliero va</b> ,	I	
	tutti quanti su,	K	<i>Rima semi-baciata</i>
15	prua al mare <b>va</b> non torna più!	K	
	<b>Lo smarrimento vince sempre lui,</b>	L	
	<b>mamma paura come sempre non lasci mai</b>	M	
	<b>i figli tuoi!</b> <sup>317</sup>	N	
	(adlibs)		
	(Avvicinatevi alla macchina!)		
20	<b>Il veliero va</b> <sup>318</sup> ,	I	
	tutti quanti su,	K	<i>Rima semi-baciata</i>
	prua al mare <b>va</b> <sup>319</sup> non torna più!	K	

<sup>315</sup> Il titolo viene ripetuto abbastanza volte.

<sup>316</sup> Il veliero è una forma di simbologia qui.

<sup>317</sup> Personificazione

<sup>318</sup> Ripetizione

Lo smarrimento vince sempre lui, L  
 mamma paura come sempre non lasci mai M  
 25 i figli tuoi! N

Amarsi un po'

1 **Amarsi un po'**<sup>320</sup>  
 è come bere  
 più facile  
 è respirare<sup>321</sup>

5 Basta guardarsi e poi A  
 avvicinarsi un po' B *Rima spezzata*  
 e non lasciarsi mai C  
 impaurire no, no! B

10 **Amarsi un po'** D  
 è un po' fiorire E *Rima spezzata*  
 aiuta sai F  
 a non morire. E  
 Senza nascondersi G  
 Manifestandosi G<sup>322</sup> *Rima semi-baciata*

15 si può eludere H  
 la solitudine. I

*Però, però volersi<sup>323</sup> bene no* J  
 Partecipare K *Rima spezzata*  
 è difficile<sup>324</sup> L

20 quasi come volare<sup>325</sup> K

Ma quanti ostacoli M  
 e sofferenze e poi N  
 sconforti<sup>326</sup> e lacrime O *Rima spezzata (allungata dalla*  
 per diventare noi, N rip. *ripetizione)*  
 25 veramente noi N rip.

<sup>319</sup> Tutte le parole marcate in giallo formano delle rime interne, secondo la mia condivisione del testo.

<sup>320</sup> Opposizione di due termini.

<sup>321</sup> Paragone

<sup>322</sup> Rima debole in base al suffisso del verbo riflessivo.

<sup>323</sup> Assonanza fra i due verbi.

<sup>324</sup> Antitesi: facile vs. difficile

<sup>325</sup> Paragone

<sup>326</sup> Consonanza della "s"

uniti	P	ass.	
indivisibili	Q	ass.	<i>Rima spezzata</i>
vicini	R	ass.	
ma irraggiungibili <sup>327</sup> .	Q	ass <sup>328</sup> .	

(adlibs)

30	Però, però volersi bene no	J	
	Partecipare	K	<i>Rima spezzata</i>
	è difficile	L	
	quasi come volare <sup>329</sup>	K	

Una donna per amico
---------------------

1	Può darsi ch'io non sappia cosa dico, scegliendo te - una donna - per amico, ma il mio mestiere è vivere la vita <sup>330</sup> che sia di tutti i giorni o sconosciuta;	A A B B <sup>331</sup>	<i>Rima baciata</i>
5	ti amo forte, debole compagna che qualche volta impara e a volte insegna.	C C <sup>332</sup>	
	L'eccitazione è il sintomo d'amore al quale non sappiamo rinunciare. Le conseguenze spesso fan soffrire,	D E F	<i>Rima spezzata</i>
10	a turno ci dobbiamo consolare e tu amica cara mi consoli perché ci ritroviamo sempre soli <sup>333</sup> .	E G G <sup>334</sup>	<i>Rima baciata</i>
	Ti sei innamorata di chi? Troppo docile, non fa per te.		
15	Lo so divento antipatico ma è sempre meglio che ipocrita. D'accordo, <b>fa come vuoi</b> I miei consigli mai.	H I	<i>Rima spezzata</i>

<sup>327</sup> Antitesi: vicino vs. irraggiungibili

<sup>328</sup> Questi quattro aggettivi hanno un'assonanza forte fra loro, ma non esattamente fanno una rima. Al massimo una rima debole o imperfetta.

<sup>329</sup> Questa canzone è pienissima di verbi infiniti, sia transitivi che riflessivi.

<sup>330</sup> Allitterazione e consonanza

<sup>331</sup> Rima debole in base alla sillaba -ta

<sup>332</sup> Rima debole in base alla sillaba -gna

<sup>333</sup> Consonanza

<sup>334</sup> Rima inclusiva

20	Mi arrendo <b>fa come vuoi</b> <sup>335</sup> ci ritroviamo, come al solito poi.	H J	rip.
	<b>Ma che disastro, io mi maledico</b> ho scelto te - una donna - per amico, ma il mio mestiere è vivere la vita che sia di tutti i giorni o sconosciuta; 25 ti odio forte, debole compagna che poche volte impara e troppo insegna.	K K L L M M	<i>Rima baciata</i>
	<u>Non c'è una gomma ancor che non si buca.</u> <u>Il mastice sei tu, mia vecchia amica.</u> <u>La pezza sono io, ma che vergogna.</u> <sup>337</sup> 30 Che importa, tocca a te, avanti, sogna. Ti amo, forte, debole compagna che qualche volta impara e a volte insegna.	N N <sup>336</sup> O O P <sup>338</sup> P	<i>Rima baciata</i>
	Mi sono innamorato? Sì, un po'. Rincoglionito? <b>Non dico no</b> <sup>339</sup> . 35 Per te son tutte un po' squallide. La gelosia non è lecita. Quello che voglio lo sai, non mi fermerai Che menagramo che sei, 40 eventualmente puoi. Sempre ridere poi.	Q Q R S T T U V	<i>Rima semi-baciata</i>  <i>Rima semi-baciata</i>
	<b>Ma che disastro, io mi maledico</b> <sup>340</sup> ho scelto te - una donna - per amico <sup>341</sup> , ma il mio mestiere è vivere la vita che sia di tutti i giorni o sconosciuta <sup>342</sup> ; 45 ti amo forte, debole compagna <sup>343</sup> che qualche volta impara e a volte insegna <sup>344</sup> .	W W X X Y Y	<i>Rima baciata</i>

<sup>335</sup> Anafora

<sup>336</sup> Rima debole in base alla sillaba –ca

<sup>337</sup> Paragone

<sup>338</sup> Questa strofe segue la struttura rimica delle strofe precedenti e fra le righe 29-30 e le righe 31-32 c'è una rima debole.

<sup>339</sup> Litote, cioè una doppia negazione che rafforza l'opposta o che ironizza cioè che è detto.

<sup>340</sup> Questa frase si vede due volte (r. 21, 41), in versioni completamente uguali.

<sup>341</sup> Questa frase si vede tre volte (r. 2, 22, 42), in due versioni.

<sup>342</sup> Queste frasi si vedono tre volte (r. 3-4, 23-24, 43-44), in versioni completamente uguali.

<sup>343</sup> Questa frase si vede quattro volte (r. 5, 25, 31, 45), in due versioni con una antitesi: amare vs. odiare.

<sup>344</sup> Questa frase si vede quattro volte (r. 6, 26, 32, 46), in due versioni, differenti per quanto

Arrivederci a questa sera

1	<p><b>Arrivederci a questa sera</b><sup>345</sup>,          almeno spero di rivederti,          quello che hai detto          l'ho già scordato,</p>	A A <sup>346</sup>	
5	<p>mi piacerebbe che anche tu</p> <p><b>Arrivederci a questa sera,</b>          mi spiace tanto per ieri sera,          forse son stato          esagerato,</p>	B B C C	rip. rip. <i>Rima (semi-)baciata</i>
10	<p>non farci caso, se ancora puoi!</p> <p><i>La... la... la... la... la... la...          la... la... la... arrivederci.          La... la... la... la... la... la...          la... la... la... arrivederci.</i><sup>347</sup></p>	D	
15	<p>Che dispiacere sentirsi soli,          voler parlare e rinunciare,          avvicinarsi,          per abbracciarsi          e poi fermarsi: restare lì!</p>	E F G G E	<i>Rima (semi-)abbracciata</i>
20	<p><i>La... la... la... la... la... la...          la... la... la... arrivederci.</i></p> <p>(assolo di un sassofono)</p>		
25	<p><b>Arrivederci a questa sera,</b><sup>348</sup>          verso le cinque passo da scuola,          esce il bambino,          son lì vicino,          se vuoi venire, decidi tu!</p>	H H I I J	<i>Rima (semi-)baciata</i>

riguarda gli aggettivi e avverbi di quantità (qualche, a volte, poche, troppo)

<sup>345</sup> I suoni marcato in verde sono quasi onnipresenti in questa canzone. La “c” pronunciata come seguita da i oppure e risuona la “s”.

<sup>346</sup> Rima debole in base alla sillaba –(t)to

<sup>347</sup> Il fondersi delle ‘la’ nella prima sillaba della parola ‘arrivederci’ ha un effetto caratteristico.

<sup>348</sup> Ripetizione

La... la... la...la... la... la...  
 la... la... la... **arriveder**...  
 La... la... la...la... la... la...  
 30 la... la... la... **arriveder**...  
 La... la... la...la... la... la...  
 la... la... la... **arriveder**...  
 La... la... la...la... la... la...  
 la... la... la... **arriveder**...  
 35 La... la... la...la... la... la...  
 la... la... la... **arriveder**<sup>349</sup>...

Con il nastro rosa

1	Inseguendo una libellula in un prato un giorno che avevo rotto col passato quando già credevo di esserci riuscito son caduto.	A A B B <sup>350</sup>	<i>Rima baciata</i>
5	Una frase sciocca, un volgare doppio senso mi ha allarmato non è come io la penso ma il sentimento era già un po' troppo denso e son restato.	D D D E	<i>Rima semi-baciata</i>
10	Chissà, chissà chi sei? Chissà che farai? Chissà che farà di noi? Lo scopriremo solo vivendo... comunque adesso ho un po' paura ora che quest'avventura	F F	<i>Rima baciata</i>
15	sta diventando una storia vera però tanto tu sia sincera!	G G	
20	Il magazzino che contiene tante casse <b>alcune nere, alcune gialle, alcune rosse</b> <sup>351</sup> dovendo scegliere e studiare le mie mosse sono alle impasse.	H I I H	<i>Rima abbracciata</i>

<sup>349</sup> Parola chiave di questa canzone.

<sup>350</sup> 'riuscito' e 'caduto' qui fanno una rima debole in base alla sillaba -to. L'ho notato così soltanto perché ho visto che lo schema AABB si riprese più volte nel resto del testo.

<sup>351</sup> Anafora e asindeto

Mi sto accorgendo che son giunto dentro casa J  
 con la mia cassa ancora con il nastro rosa K  
 e non vorrei aver sbagliato la mia spesa, L  
 con la mia sposa. K

*Rima spezzata*

25 Chissà chissà chi sei?  
 Chissà che farai?  
 Chissà<sup>352</sup> che farà di noi?  
 Lo scopriremo solo vivendo...  
 comunque adesso ho un po' paura F  
 30 ora che quest'avventura F  
 sta diventando una storia vera G  
 ma pero tanto tu sia sincera!<sup>353</sup> G

*Rima baciata*

(assolo di una chitarra)

---

<sup>352</sup> Anafora

<sup>353</sup> C'è in questa canzone un'abbondanza di suoni "s" segnalati in verde.