



# *Traduzione, riscrittura e manipolazione ideologica: le 'cover' delle canzoni di Dylan negli anni '60*

di Giuliana Garzone

## 1. INTRODUZIONE

In questo studio si prenderanno in esame le traduzioni delle canzoni di Bob Dylan realizzate in Italia negli anni '60, nella prima fase di grande successo della carriera di questo autore, quando ancora, nonostante la sua grande popolarità, non gli era stato riconosciuto quel ruolo artistico di primo piano che ha fatto di lui un'icona della cultura del secondo Novecento. I primi anni del successo di Dylan in Italia sono quelli in cui l'interesse per i fenomeni culturali in atto in altri paesi e soprattutto in America comincia ad estendersi al di là di una ristretta cerchia di intellettuali, ma in un primo momento con una certa superficialità e con attenzione limitata ai fenomeni più vistosi e accattivanti. Si producono quindi delle *cover* che incontrano grande popolarità. Si pubblicano in gran fretta volumi che raccolgono le traduzioni dei *lyrics*. Tutti insieme questi testi – testi per musica e testi per lettura – vanno a costituire un corpus di grande interesse per chi si occupi di traduzione, interpretabile come un *fuzzy set* contenente da un lato traduzioni di servizio, che seguono molto da vicino, e spesso pedissequamente, il testo fonte, dall'altro riscritture per canto, che si adeguano alle necessità ritmiche del testo per musica e al contempo rappresentano un'interpretazione (o re-interpretazione?) del pezzo dylaniano.

Questo lavoro ha un duplice obiettivo. Intende innanzi tutto esplorare le strategie traduttive adottate nelle varie tipologie di traduzione dei testi Dylaniani realizzate negli anni '60 anche in relazione allo scopo per cui esse vennero prodotte, soffermandosi in particolare sui problemi peculiari della traduzione del testo per



musica. Inoltre, partendo dal presupposto che la traduzione, una volta licenziata, entra a far parte della cultura ricevente, si intende qui mettere a fuoco la posizione ed il ruolo dalle *cover* di Dylan nel panorama culturale dell'Italia dell'epoca, valutando in particolare i possibili risvolti ideologici. Per questo, in considerazione dell'ampio arco temporale coperto dalla carriera di questo artista, che si protrae ancora oggi, si è preferito limitare la discussione ad un periodo ben definito di poco più di un decennio a partire dal 1961, anche tenendo conto del fatto che le traduzioni realizzate in tempi successivi obbediscono a logiche radicalmente diverse (cfr. Garzone 2000: 91ss.).

### 1.1. COMPLESSITÀ DELL'EVENTO SEMIOTICO "CANZONE": IL RAPPORTO TRA TESTO MUSICALE E TESTO POETICO

La canzone costituisce un evento semiotico di grande complessità in cui la componente linguistica, nei suoi diversi aspetti, fonico-prosodico, lessicale, sintattico e semantico, si presenta associata all'elemento musicale, o se si vuole "melodico", oltre che a tutta una serie di altri fattori relativi all'esecuzione del pezzo, sicché diventa assai difficile chiarire razionalmente il ruolo di ciascuna di queste diverse componenti nel processo di significazione (Middelton 1990: 256, 300 ss.). La sovrapposizione di parole e musica comporta che sul piano dell'espressione si venga a creare una situazione di "stratificazione multipla" del significante (testo, musica, esecuzione musicale, esecuzione canora), ulteriormente complicata dalla natura del sistema di articolazione della musica che, come ben chiarisce U. Eco, "non è semplicemente doppio, come quello del linguaggio, ma presenta articolazioni molteplici e differenziali" (Eco 1975). Due sono anche i versanti da cui è possibile partire per la creazione della canzone, quello verbale e quello musicale: a seconda del diverso versante da cui procede l'*entrée en jeu*,<sup>1</sup> si manifesta in modi diversi il reciproco condizionamento di parole e musica. In particolare, quando è la musica ad essere ideata per prima, e così sempre avviene nel caso delle *cover*, l'elemento linguistico ne risulta fortemente condizionato, dovendo rientrare obbligatoriamente nella griglia della così detta "mascherina" (o anche "mascherone"),<sup>2</sup> che costituisce il disegno-guida entro il quale il paroliere deve rientrare. Una costrizione già di per sé notevole, che si va ad aggiungere ai problemi che i traduttori devono normalmente risolvere per tutti i testi. Tradurre la canzone costituisce, quindi, un'operazione soggetta ad un elevato livello di condizionamento semiotico, in cui le difficili scelte linguistiche e funzionali richieste dalla traduzione si accompagnano all'esigenza di rispettare gli aspetti prosodici, metrici e ritmici: il traduttore, già avvezzo ad operare in un regime di "libertà vigilata dai confini del

---

1 Cf. Corti (1976: 100 ss.), che riprende il concetto da Paul Valéry (*Oeuvres*, I: 1338).

2 Sui problemi della stesura del testo per musica cfr. Coveri 1996: 13-15 e Bandini 1996: 27 ss. In particolare, nell'ampia letteratura sull'uso dell'italiano nella canzone pubblicata verso la fine del secolo scorso, oltre al citato Coveri 1996, cfr anche Borgna, Serianni *et al.* 1994; Accademia degli Scrausi 1996, Jachia 1998; Cortelazzo 2000.



modello" (Fortini 1972: 338), si deve assoggettare ad ulteriori costrizioni, e di quale rilevanza.

Ferma restando l'esigenza di attenersi allo schema ritmico, alla mascherina, chi traduce si trova quindi "diviso" tra la fedeltà al senso, la lealtà allo stile e la necessità di tenere conto degli aspetti fonico-ritmici dell'originale. Sotto questo profilo, emerge l'analogia tra la traduzione dei testi per musica e quella dei testi poetici, un'analogia che può trovare suffragio per esempio in alcuni tratti superficiali come la strutturazione in strofe, la ripetizione di alcune parti (per es., ovviamente, il ritornello, ma non solo), la rilevanza dell'aspetto fonico ritmico, sovente sottolineato dalla presenza della rima. Ma si tratta comunque di elementi riconducibili ad un unico fatto, cioè alla prevalenza della funzione poetica: nel testo per musica "l'equazione (l'equivalenza) serve a costruire la successione"; infatti, e vale qui la pena di ricordare la formulazione di Jakobson, la funzione poetica "proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione" (Jakobson 1963/1994: 192). Questo fatto per la canzone risulta tanto più interessante in quanto gli studi sul brano musicale condotti da studiosi di primo piano, e ricordo Nicolas Ruwet (1983), sono giunti alla conclusione che proprio da tale prevalenza è caratterizzato anche il brano musicale, il quale, in virtù della natura autoriflessiva del linguaggio, presenta il massimo della ripetitività e il minimo dell'informatività ed è ugualmente basato sulla "reiterazione regolare di unità equivalenti". Pertanto non è azzardato concludere che testo e musica, interagendo nella canzone, diano luogo ad un rafforzamento della prevalenza della funzione poetica.

Prima di affrontare questi problemi nella discussione delle *cover* delle canzoni di Dylan, è opportuno trattare brevemente delle traduzioni a stampa dei *lyrics*, raccolte in volumi antologici, una tipologia a cui nel caso di Bob Dylan si è fatto largamente ricorso (cfr. Rizzo 1972a, 1972b; Roffeni 1978; Morbiducci-Scarafoni 1980; Schipa 1990, 1991, 1993), anche in risposta all'ampia copertura editoriale della sua opera sia in America sia in Gran Bretagna, ed in virtù della sua riconosciuta fama di poeta, oltre che di semplice cantautore. Nel caso di queste traduzioni, ovviamente non sussistono le difficoltà derivanti dal rapporto con la musica, mentre emergono problemi di resa, in quanto si tratta di testi che in buona sostanza obbediscono alle regole del testo poetico e sono intessuti di riferimenti culturali e letterari.

## 1.2. LA TRADUZIONE A FRONTE COME STRUMENTO DI "VOLGARIZZAZIONE"

È innanzi tutto opportuno chiarire la reale funzione delle traduzioni a fronte. Esse si pongono l'obiettivo di mettere chiunque, anche chi sia del tutto digiuno della lingua straniera, nella condizione di porre in atto un processo di decodificazione direttamente sul testo originale, interpretandolo proprio come fa con i testi nella propria lingua nativa, anzi, per riprendere una suggestiva immagine gentiliana, traducendo il testo a sé stesso a mano a mano che procede nella lettura (Gentile 1920: 373; 1950: 241). In altre parole, queste traduzioni assolvono alla funzione culturale di



consentire un accesso sicuro ed immediato all'altro da sé, all'estraneo, alimentando un moto di curiosità volto verso l'esterno: il procedimento di traduzione posto in atto è tipicamente di tipo straniante (Venuti 1995; cfr Schleiermacher 1813/1993). Si può quindi affermare, riprendendo la fondamentale distinzione terminologica proposta da Folena (1991), che l'operazione del tradurre a fronte, essendo volta ad offrire a tutti, anche all' "utente laico incolto" (Folena 1991: 36), la piena comprensione del testo, si configura essenzialmente come un'operazione di volgarizzazione.

È inevitabile, pertanto, che in questi volumi la traduzione sia il più vicina possibile al testo fonte, nel lessico e nella strutturazione della frase, configurandosi quindi – per utilizzare il termine introdotto da Newmark (1981) – come semantica, in quanto ancorata alla "lettera" dell'originale, finalizzata "to recreate the precise flavour and tone of the original ... to preserve its author's idiolect, his peculiar form of expression, in preference to the 'spirit' of the source or the target language" (Newmark 1981: 47). In sostanza, il testo tradotto a fronte generalmente non ha l'ambizione di vivere di vita propria, mira a funzionare solo come glossa, come didascalia, come commento, ponendosi in posizione metonimica rispetto al testo fonte. I problemi interculturali, pertanto, i riferimenti a situazioni della vita civile e quotidiana ignote o incomprensibili per lo straniero non devono essere risolti obbligatoriamente all'interno del testo, ma possono essere tradotti senza alcun intervento o eventualmente riportati tali e quali, estromettendo l'eventuale spiegazione in ambito paratestuale, per esempio in una nota a piè di pagina.

Nel caso specifico delle canzoni di Bob Dylan, i volumi con versione a fronte (forse con la parziale eccezione di quelli di T. Schipa per Arcana, che risalgono però agli anni '90) propongono vere e proprie traduzioni di servizio, volte essenzialmente ad offrire una versione puntuale, integrata da rare note esplicative, senza attenzione né per gli aspetti di ordine ritmico, né per la rima. In particolare, nel caso del primo, storico, volume a cura di Stefano Rizzo che, coprendo un arco di tempo dal 1961 al 1971, corrisponde grosso modo alla prima edizione dei *Lyrics and Drawings*, il limite più grave è costituito dall'imprecisione nella stesura del testo originale americano, inesatto in alcuni casi, e per di più presentato sistematicamente senza maiuscole e senza segni di interpunzione, il che, tra le altre cose, dà adito ad alcune sviste traduttive che fanno scadere la qualità di un lavoro altrimenti di buon livello.

Questo fa sì per esempio che nel testo di "Desolation Row" (Rizzo 1972a: 200), uno dei più complessi di tutta l'opera di Dylan (cfr. Garzone 2000: 93-99), il verso "The Titanic sails at dawn" venga inteso come: "le titaniche vele all'alba", laddove il testo intendeva "Il Titanic salpa all'alba", evidentemente confondendo il nome della storica nave con l'aggettivo 'titanic' e congiuntamente la forma verbale 'sails' (salpa) con il plurale del sostantivo 'sail' (vela). Ciò porta peraltro a sopprimere il valore metaforico dell'immagine del glorioso piroscampo, notoriamente destinato al naufragio, che si fa simbolo della civiltà occidentale ugualmente destinata ad affondare, nonché il probabile riferimento al mito eliotiano della morte per acqua.

Questo è solo uno tra i diversi errori di lettura di testo fonte e di traduzione riscontrati in questo volume, che si possono in realtà ritenere sostanzialmente



perdonabili per un volume realizzato nello stesso anno della pubblicazione della prima raccolta americana di testi dylaniani, *Lyrics and Drawings*. Però, i medesimi errori diventano veri e propri peccati quando ricompaiono non corretti nella riedizione, seppure extra-economica, del 1996 che avrebbe potuto essere agevolmente sottoposta a un lavoro di revisione.

La natura affrettata e sciatta di queste traduzioni emerge quando la si confronti con quelle contenute nella raccolta intitolata *Bob Dylan: Mr. Tambourine* curata negli anni '90 da Tito Schipa Jr., dylanologo e cantautore, a cui si deve anche un album in lingua italiana totalmente dedicato alle *cover* di Dylan. Pubblicata in tre volumi presso Arcana, questa traduzione costituisce l'edizione italiana dei *Lyrics 1962-1985* ed è unica tra quelle finora citate per il fatto di essere stata autorizzata dall'editore americano di Dylan (Alfred A. Knopf Inc.). Seppur approntata per un'edizione a fronte, essa ambisce a porsi come una versione autonoma, cercando di riprodurre l'idioletto dylaniano, ed attinge al repertorio dell'italiano parlato, tentando di liberarsi della trasandatezza della traduzione di servizio. Al contempo, si sforza anche di tenere conto dello schema prosodico-ritmico degli originali, e soprattutto, quando appena possibile, della rima, evidentemente ritenuta tratto "pertinente", anche in considerazione del rifiuto opposto dallo stesso Dylan alla traduzione in tedesco delle sue canzoni proprio a causa dell'assenza totale della rima. Tutte esigenze in conflitto tra loro che creano un'evidente situazione di difficoltà per il traduttore, dando in alcuni casi luogo ad una strana contrapposizione tra le soluzioni decisamente gergali proposte in alcuni punti, e i procedimenti tipicamente letterari (come per es. l'anastrofe) a cui è obbligato a far ricorso in altri momenti per assecondare l'impulso ritmico e la rima. Peraltro, proprio il mantenimento della rima si trova sovente in contrasto con le preferenze del lettore italiano, il cui gusto nella maggior parte dei casi si è formato sull'opera dei nostri poeti contemporanei, per lo più afflitti da un vero e proprio "dispetto per la rima".<sup>3</sup>

Per concludere questa breve discussione delle traduzioni a stampa dei testi di Dylan, si può affermare che dal confronto delle traduzioni pubblicate negli anni '60 con quelle più recenti risulta evidente come il rispetto per il testo e l'attenzione alla qualità della resa migliorino nel corso degli anni in funzione della considerazione della cultura ricevente per l'autore tradotto, che è andata crescendo nel tempo, e anche probabilmente in virtù della sempre maggior apertura della cultura italiana verso i fenomeni propri di scenari culturali stranieri.

Si passerà ora a esaminare le traduzioni per musica.

---

<sup>3</sup> Su questo problema cfr. Eco 1995: 144-146, che ne discute a proposito della traduzione della "Waste Land" a cura di Roberto Sanesi.



## 2. COMPLESSITÀ DELL'EVENTO SEMIOTICO "CANZONE"

### 2.1. TRADURRE LA CANZONE: PROBLEMI PECULIARI

Come si è detto, totalmente diversi sono i criteri che governano le traduzioni per musica, visto che la complessità dei fattori in gioco esclude la possibilità di una traduzione vicina al testo di partenza nella strutturazione sintattica e lessicale, quel tipo di traduzione semantica, se non addirittura interlineare, che si pone quasi come chiosa o nota a piè di pagina e che abbiamo visto essere la norma nel caso del testo a fronte. La traduzione destinata ad essere cantata, invece, non può che cercare la via dell'equivalenza. Per riprendere una bella formulazione proposta da F. Fortini in un noto saggio ("Traduzione e rifacimento", 1972: 332 - 333), la versione a fronte di testi poetici, di cui egli nei primi anni '70 lamentava la proliferazione "lungo un arco amplissimo da Mallarmé a Bob Dylan",<sup>4</sup> si ferma ad un momento "analitico e critico", mentre la produzione di una traduzione che si ponga come testo autonomo realizza "un atto sintetico e formatore" (1972: 333). Nel nostro caso, il testo autonomo è costituito dalle parole della nuova canzone in lingua italiana. Non più un testo al servizio dell'originale, bensì una sua trasposizione di per sé pienamente fruibile. Non più il testo come chiave d'accesso all'estraneo, all'alieno, ma il trasferimento dell'alieno nella propria lingua e nella propria cultura. Quindi traduzione non più straniante, bensì naturalizzante, ovviamente con gradi diversi di naturalizzazione nei diversi casi specifici, fino agli estremi, peraltro devianti, del rifacimento, della parodia o dell'imitazione.

Questo per quanto riguarda il testo in se stesso; ma la ricerca dell'equivalenza tra il testo tradotto e quello originale deve tenere conto di una prospettiva più ampia in relazione al contesto culturale ed alle tradizioni artistiche dei paesi coinvolti. Per esempio, in tema di stile E. Nida ci ricorda come anche qualora si riesca a riprodurlo con grande precisione non si giunge necessariamente a una resa efficace, poiché un determinato stile può avere uno status diverso in diverse culture ("reproducing style, even on a formal level may not result in an equivalence, and it is functional equivalence which is required..."; Nida-Taber 1969: 14).

Questo discorso sulla valenza culturale degli stili vale sia per la musica sia per il testo. Per quanto riguarda la prima, ogni canzone appartiene ad una serie storicamente determinata e si inserisce nel quadro di un certo genere che presenta particolari codici propri (timbro, altezza, struttura degli accordi), presenti nella competenza sia degli emittenti sia dei destinatari, e attivi quindi tanto nella codificazione quanto nella decodificazione. Si pensi alle canzoni del Dylan della prim'ora, che – nonostante egli non abbia mai dato incondizionata adesione al *folk revival* – in tale quadro inevitabilmente si inseriscono, conformandosi almeno in parte

---

<sup>4</sup> Ci sono ragioni di credere che il riferimento di Fortini a Bob Dylan sia dovuto al fatto che i volumi *Blues, ballate e canzoni* e *Canzoni d'amore e di protesta* uscirono proprio quell'anno (1972) nella collana "Paperback poeti" di Newton Compton.



ai codici distintivi di tale genere, nonché ai suoi canoni (per esempio nell'esecuzione con solo armonica e chitarra). Infatti, come rivela anche ad un ascolto superficiale persino la sua "grana della voce" (per usare l'espressione di Roland Barthes),<sup>5</sup> nasale, graffiante, sovente resa cantilenante da una dizione strascicata, lo scarto rispetto all'orizzonte d'attesa del *folk revival* risultava minimo, sicché a tale genere l'ascoltatore americano immediatamente riportava le sue canzoni, associandole all'impegno politico e civile caratteristico di tale movimento.<sup>6</sup> Tanto che in seguito al passaggio di Dylan all'elettrificazione, cioè all'esecuzione con una band e strumenti elettrici, i suoi fan della prim'ora si sentirono traditi e reagirono con aggressività e livore (cfr. *infra*, n.19).

Ovviamente, nella canzone ai codici di tipo musicale se ne accompagnano altri relativi al testo ed altri ancora di varia natura (per es. estetici, retorici, interpretativi, gestuali, teatrali ecc.) subordinati ai due principali. Il tutto dà luogo ad una fitta rete di interconnessioni dove ogni elemento è in relazione agli altri (cfr. Middelton 1990: 243 ss.). Nel periodo folk anche il taglio dei testi di Dylan, il linguaggio, i temi trattati si adeguano ai codici di quel genere ed egli canta ballate, *blues*, *topical songs*, cioè canzoni politiche su temi pacifisti, anti-razzisti e anti-capitalisti, accompagnandosi solo con l'armonica e la chitarra. Con l'elettrificazione Dylan rompe con i canoni musicali del *folk revival*,<sup>7</sup> e parallelamente ne abbandona i temi e gli stilemi ricorrenti anche a livello di testi e, benché non scompaiano del tutto gli spunti legati all'attualità e l'impegno civile, evolve verso temi più spiccatamente esistenziali, con toni talora lirici ed intimisti, talora addirittura metafisici.

## 2.2. BOB DYLAN: INFLUENZE E SUGGERZIONI MUSICALI E LETTERARIE

In questa nuova fase, all'influsso di Woody Guthrie e delle canzoni tradizionali (cfr. Portelli 1975) subentrano suggestioni culturali di grande ampiezza. L'impasto linguistico e il taglio dei testi si aprono ad influssi che esulano dal mondo della musica e della canzone, in particolare all'influenza di testi poetici dei generi più diversi, e questo è uno dei tratti innovatori e distintivi dell'esperienza di Dylan, che ha contribuito a cambiare in modo definitivo lo status del testo nella musica pop. Ed è significativo che questo sia avvenuto in un momento in cui molti poeti (e penso in particolare a quelli della *beat generation*, soprattutto Allen Ginsberg, nei cui esperimenti con la musica Dylan ebbe parte attiva) si sentirono attratti verso sperimentazioni sul rapporto tra poesia e musica.

---

<sup>5</sup> Ciò che Barthes definisce "*le grain de la voix*" è "lo spazio molto preciso in cui una lingua incontra una voce [...] è il corpo nella voce che canta, nella mano che scrive, nel membro che esegue", dunque qualcosa di più rispetto al concetto tradizionale di timbro vocale (Barthes 1972). Cfr. Dalmonete anche 1996: 20.

<sup>6</sup> Sui rapporti di Dylan con il *folk revival* e sul suo rifiuto di un ruolo politico, cfr. Ala 1984: 37ss.

<sup>7</sup> Sulla posizione di Dylan nella musica americana contemporanea cfr. Bertocelli 1975.



Come è logico, fondamentale è per Dylan l'influenza dei poeti della *beat generation*, Jack Kerouac, Peter Orlovsky e in particolare Allen Ginsberg, suo grande amico ed estimatore, più volte ospite dei suoi concerti, come durante la tournée in favore del pugile Ruby "Hurricane" Carter. Con Ginsberg Dylan collaborò attivamente nei primi anni '70 nelle sperimentazioni su musica e versi che il grande poeta aveva avviato con la registrazione delle *Songs of Innocence and Experience* di William Blake<sup>8</sup> e da cui ebbe origine il volume *First Blues* (1975a). Da Ginsberg impara la capacità di abbandonarsi al flusso delle immagini in assenza di un tessuto logico connettivo, la combinazione di toni apocalittici ed elegiaci grazie all'uso del linguaggio della quotidianità, i toni visionari volti ad esprimere una ribellione individualista, anarchica, nei confronti della banalità e del degrado della società contemporanea che vengono letti in chiave metafisica. Da lui mutua anche il ritmo fluente del verso, che peraltro spezza in linee più brevi, sovente marcate dalla rima: un fatto che lo stesso Ginsberg rileva in una poesia a lui dedicata:

Sincerest form of flattery / is imitation they say  
I've broken my long line down / to write a song your way.<sup>9</sup>

La forma più sincera d'adulazione / è l'imitazione, si dice,  
lo ho spezzato il verso lungo / per scrivere una canzone alla tua maniera  
(trad. C. Corsi).

Dalla scrittura di Ginsberg Dylan riprende alcuni tratti sintattici caratteristici; per esempio, l'uso di sostantivi in posizione di premodificatori in combinazioni inusitate (per es.empio *paint hotels*, *Peyote solidities*, *storefront boroughs* da: "Howl" di Ginsberg) con la creazione di sintagmi nominali insoliti, come per es. *cathedral evening* ("Chimes of Freedom"), *mercury mouth*, *warehouse eyes*, *geranium kiss* ("Sad Eyed Lady of the Lowlands"); ed inoltre il ricorso sistematico all'iterazione, soprattutto all'inizio di verso (anafora), chiaramente derivata dalla Bibbia. Allo stesso modo assorbe la prosodia cantilenante del salmodiare biblico, che Ginsberg stesso riconosce entusiasticamente per esempio in "One More Cup of Coffee for the Road" (*Desire*, 1975).<sup>10</sup> Altre evidenti influenze, molte delle quali probabilmente passano comunque attraverso Ginsberg, sono Whitman e Blake, i cui toni visionari sembrano essergli particolarmente congeniali. Ma le suggestioni sono molte e varie e spaziano da E. Pound e T.S. Eliot, ai simbolisti francesi, soprattutto Rimbaud, fino a Bertoldt Brecht, il cui influsso è particolarmente evidente, soprattutto nel periodo politicizzato, nella capacità di raccontare storie umane la cui tragedia si fa accusa senza tempo contro ogni sopruso

---

<sup>8</sup> Cfr. il disco *William Blake's Songs of Innocence & of Experience*, con musiche di A.G., MGM-Verve, 1970.

<sup>9</sup> Ginsberg 1975a: 122. La poesia si intitola "On Reading Dylan's Writings".

<sup>10</sup> Cfr. Ginsberg 1975/1985: 89.





ed ogni violenza.<sup>11</sup> E non mancano su singoli componimenti influssi di altri autori, anche di minore statura; per esempio, in “John Brown” è più che evidente il debito verso Wilfred Owen (soprattutto l’Owen di “Disabled” e di “Strange Meeting”),<sup>12</sup> dal quale peraltro Dylan con ogni probabilità apprende l’uso delle variazioni sulla rima tradizionale, in particolare della così detta pararima, a cui saltuariamente ricorre. Valutando tutti questi influssi, l’impressione è quella di una grande capacità di sintetizzare e rielaborare, di creare il nuovo facendovi riecheggiare accenti del vecchio, con richiami sottili o appena accennati, un gusto quasi eliotiano per la citazione più o meno esplicita, che del resto caratterizza almeno nel periodo iniziale anche la sua musica. Peraltro, questo humus intertestuale che dà forza alla sua opera e ne amplia la portata non è puramente casuale, ma è oggetto di piena consapevolezza, come chiaramente ci comunica l’ottavo dei suoi “11 Outlined Epitaphs”:

Yes, I am a thief of thoughts  
not, I pray, a stealer of souls  
I have built an’ rebuilt  
upon what is waitin’  
for the sand on the beaches  
carves many castels  
on what has been opened  
before my time  
a word, a tune, a story, a line  
keys in the wind t’ unlock my mind  
an’ t’ grant my closest thoughts backyard air.<sup>13</sup>

### 2.3. ASPETTI LINGUISTICI

Questa stratificazione varia ed articolata di suggestioni e di influenze dà luogo ad un complesso impasto linguistico modulato ad assecondare in ciascun caso il genere musicale, ed il corrispondente genere testuale, a cui si riferisce il pezzo, *topical song*, canzone apocalittica, tenzone tra innamorati, ballata, blues ecc., ma sempre innestato su una base costituita dal linguaggio quotidiano, semplice, disadorno, al minimo delle risorse verbali. Benché nella sua produzione non manchino testi in americano standard, i modi della lingua parlata predominano nella ballate, nei blues, in molti dei

---

<sup>11</sup> Da Shelton (1978: 101-102) apprendiamo la pubblicazione di un disco di Bettina Jonic che comprendeva componimenti sia di Brecht sia di Dylan.

<sup>12</sup> Cfr. Owen 1963: 67; 35.

<sup>13</sup> *Writings and Drawings* 1973: 168-169. Si riporta la traduzione di Schipa (vol. 1: 150): “Sì, io sono un ladro di pensieri / non, prego, un sottrattore d’anime / ho costruito e ricostruito / sopra ciò che è in attesa / perché la sabbia sulle spiagge / scolpisce molti castelli / su quello che era stato cominciato / prima dei miei tempi / un parola, una melodia, una storia, un verso / chiavi nel vento per disserrarmi la mente / e garantire ai miei pensieri nel cassetto l’aria del cortile”.



testi di argomento esistenziale-quotidiano, e vengono registrati nella grafia con forme come *gotta, gonna, it ain't*, contrazioni, elisioni (per es. *What'll you do, 'fore the rain starts a falling, it's a hard rain's gonna fall*),<sup>14</sup> in forme come *travellin'*, ecc. (*"Cain't ya hear me cryin'?"*: "Poor Boy Blues"), o l'annotazione dell'epentesi dello schwa (graficamente annotato con <a>) come in *"The times they are a-changing"*,<sup>15</sup> l'inserimento di interiezioni come *well, yes*, ecc. Non mancano, soprattutto nei blues e nelle ballate, forme esplicitamente substandard (*I can't read too good*: "Desolation Row"; *and the words that are used / for to get the ship confused*: "When the Ship Comes In"; *In one of them coffee houses ..., it don't take long to find out...:* "Talking New York"; *why don't she tell / 'stead of turnin' by back t' my face?*: "I don't believe you (she acts like we never met)" e si noti l'uso incolto di *like* per *as if* nel titolo). Tutti tratti per i quali è praticamente impossibile trovare alcuna corrispondenza in italiano, visto che per ovvie ragioni storiche laddove l'americano usa lo slang, cioè la lingua incolta o il gergo, l'italiano di norma ricorre a dialetti con una configurazione ben definita, storicamente determinata. Non è un caso che, per la traduzione della cover di "Love Minus Zero / No Limit" Schipa, alla ricerca di una reale equivalenza di registro linguistico, scelga addirittura di utilizzare il dialetto romanesco.

Molti dei testi sono impreziositi da una ricca messe di figure retoriche: un repertorio immenso di metafore; l'allocuzione (*Hey! Mr. Tambourine man play a song for me...*), la prosopopea (*Then the sands will roll out / a carpet of gold*: "When the Ship Comes In"), la similitudine proposta spesso in combinazioni apparentemente incongruenti (*my love she speaks like silence/.../ my love she laughs like flowers*: "Love Minus Zero / No Limit"), la sinestesia, su cui è in gran parte giocato un testo di grande suggestione come "Chimes of Freedom"; molto frequenti sono l'anafora e tutte le figure di ripetizione (si pensi per esempio alla strutturazione iterativa di "Blowin' in the Wind") riprese da Ginsberg e dalla Bibbia, ma anche dai blues e dalla ballata. Al gusto della ripetizione si aggiunge inoltre quello del parallelismo sintattico, spesso protratto per l'intero brano.

Tra i costrutti sintattici più ricorrenti e peculiari vi è inoltre una forma caratteristica di tematizzazione sovrabbondante, in cui si ha uno sdoppiamento tra il soggetto logico, che è enunciato con un sostantivo o con un nome proprio posto all'inizio di frase in posizione tematica, ed il soggetto grammaticale, costituito da un pronome personale che a tale sostantivo o nome si riferisce, sicché il tema della frase resta distaccato dalla sua struttura grammaticale:

The line it is drawn / the curse it is cast ("The times they are a-changing")

Queen Mary she's my friend ("Just Like a Woman")

---

14 Tutti questi esempi sono tratti da "A Hard Rain's Gonna Fall".

15 Va notato che l'epentesi dello schwa, abbastanza comune nelle forme gergali e dialettali dell'americano (per es. *this-a-way*) nel caso dell'uso all'interno della forma progressiva del verbo si pone in posizione di continuità con l'antica forma locativa del progressivo: *he is on hunting >he is a-hunting>he is hunting*. Cfr. Mossé 1938: 106ss.



Oh my name it is nothing ("With God on Our Side")

All your seasick sailors they are rowing home ("It's All Over Now Baby Blue").

Si tratta di un costrutto non infrequente nelle filastrocche popolari (per es.: "The Queen of Hearts she made some tarts", Halliday 1994: 250ss.) che si fa in Dylan vero e proprio stilema, e che è in verità intraducibile in italiano, se non in modo assolutamente innaturale, soprattutto in considerazione del nostro uso ipotrofico dei pronomi personali soggetto (peraltro a sua volta collegato con il nostro sistema di coniugazione verbale che, diversamente dall'inglese, marca sia il tempo sia la persona).

Il tessuto fonico dei testi dylaniani è sempre molto ricco, con sequenze ricorrenti di suoni, allitterazioni, assonanze e consonanze. Molto rilievo ha anche la rima, usata talora irregolarmente, con variazioni di vario tipo, come la rima imperfetta, pararima o mezza rima, probabilmente mutuata, come si è detto, da Wilfred Owen.

In sostanza, nella prospettiva della traduzione, tutte queste particolarità dell'idioletto dylaniano costituiscono ostacoli praticamente insormontabili e vanno per lo più inevitabilmente perse in italiano. A questo va aggiunta per alcuni testi la forte connotazione culturale, con riferimenti a situazioni tipiche della società americana. Del resto, non a caso tra le canzoni di cui sono state realizzate *cover* in italiano non figurano in linea di massima testi che presentano riferimenti interculturali problematici.

### 3. LE COVER DEGLI ANNI '60

Tra le traduzioni in italiano dei pezzi di Bob Dylan si può distinguere un primo gruppo costituito dalle *cover* risalenti agli anni '60 prodotte da professionisti, anche di spicco, del mondo della musica leggera italiana. Un secondo gruppo comprende le traduzioni prodotte in tempi successivi, a partire dagli anni '70, da cantautori ed intellettuali. In questo lavoro, verranno considerate in modo specifico le traduzioni comprese nel primo di questi due gruppi.

In questo lavoro, si discuterà in particolare delle *cover* degli anni '60, le quali peraltro nel loro complesso sono relativamente poche rispetto alla statura e alla notorietà del personaggio e delle sue musiche, nonché rispetto alla mole della sua produzione, anche considerando solo il primo glorioso decennio della sua carriera, esaminandone in particolare a titolo esemplificativo due tra le più famose.



### 3.1. DYLAN E LA CULTURA ITALIANA DEGLI ANNI '60

Bob Dylan comparve sulla scena musicale italiana degli anni '60, ormai unificata linguisticamente "sulla base di Canzonissima e San Remo intorno a una sottocultura mercificata" (Anonimo 1976: 23), dominata dalla canzone "gastronomica" (*Gebrauchmusik*: Straniero *et al.* 1964: 283),<sup>16</sup> "prodotto industriale, che non persegue alcuna intenzione d'arte, bensì il soddisfacimento delle richieste del mercato".

Benché nel nostro Paese già alla fine del decennio precedente la cultura giovanile si fosse per certi versi aperta alle 'innovazioni' più vistose d'oltremarica e d'oltreoceano (si pensi al *rock'n'roll*, a Elvis Presley, ai Beatles), Dylan non fu accolto inizialmente da un pubblico di massa, ma piuttosto da un pubblico giovanile ristretto, colto o per lo meno sensibile, in qualche misura padrone dell'inglese, progressista e pronto ad accettare il suo stile folk, fatto di assolo con chitarra ed armonica. Dylan rappresentava tutti quegli aspetti del mito americano che affascinava maggiormente questi giovani "illuminati", tra i quali cominciavano ad affermarsi la coscienza del gap generazionale e l'ideologia giovanilista (Firth 1978: 19ss.) con le prime implicazioni politiche: l'individualismo libertario, il rigetto dello stile di vita tardo-capitalista e dei suoi valori, la lotta per i diritti civili, il pacifismo, tutto ciò che poteva esservi di antagonistico rispetto al sistema.<sup>17</sup> Era inevitabile quindi che le sue canzoni venissero lette attraverso il filtro di tutti questi elementi, e che in molti casi venisse attribuito loro un significato politico che l'autore più volte ha negato di aver mai espresso, o per lo meno di aver mai espresso come contenuto primo e fondamentale della propria opera: "Ma dopo tutto", come dice lo stesso Dylan, "una canzone lascia la tua bocca appena ha lasciato le tue mani" (Hentoff 1966/1985: 27; cf. Scaduto 1972: 120). Per questi giovani, i primi ad amare Dylan e ad amare la sua musica ed i suoi testi ed a guardarlo come una figura di riferimento artistico ed etico, le traduzioni non servivano. La loro consapevolezza del reale significato della sua opera nel contesto culturale in cui era nata, in quell'America che per loro era quella di Berkley e delle battaglie dei diritti civili, li portava piuttosto ad un travaglio di appropriazione e assimilazione. Sull'impatto artistico di tutto ciò ben ci illumina una testimonianza di Francesco Guccini:

... e soprattutto c'era quel meraviglioso "Freewheelin'", con "Don't Think Twice" e "Blowin' in the Wind" e "Hard Rain's" e i *Talking blues* di Dylan e di Guthrie, e io là ad ascoltarli per pomeriggi ... e a buttare giù quei giri nuovi d'accordi sulla chitarra e in poco meno di tre mesi vennero fuori "Auschwitz" e "Noi non ci saremo" e "È

---

<sup>16</sup> Si riprende da Straniero *et al.* (1964: 283) il termine 'gastronomico' a cui in quel testo è attribuito il significato "che viene dato all'espressione tedesca *Gebrauchmusik* da Bertoldt Brecht: 'musica d'uso - ovvero musica che fa uso del profano allo stesso modo che si usa di una donna'".

<sup>17</sup> Su questo atteggiamento dei giovani italiani verso l'America ed il suo sviluppo nel corso degli anni '70 risulta di grande interesse un brano dell'intervista a A. Portelli riportata in appendice all'edizione delle canzoni di Dylan curata da Morbiducci e Scarafoni, pp. 250-252.



dall'amore che nasce l'uomo". L'idea di "Noi non ci saremo" poi stranamente uscita da una mia strana interpretazione di "Mr. Tambourine Man" ...".<sup>18</sup>

Guccini non ha mai tradotto Dylan, ma affascinato (come tanti giovani progressisti e colti negli anni '60) dalla sua figura legata all'America degli hobo, del folk revival e dei giovani ribelli, se n'è appropriato, e non in termini assoluti, ma cercando di riportarlo alla propria dimensione culturale, geograficamente e storicamente determinata, spinto dal "bisogno terribile di ricostruire humus analoghi a quelli dylaniani, quasi a trasferire l'atmosfera da lontano West, da menestrelli vaganti, da fagioli e caffè tanto cara a Dylan-John Ford, con questa casereccia, emiliana, ricca anche nella sua povertà" (*Libro bianco* 1976: 35).

Quindi, non è a questo tipo di pubblico giovanile che si rivolgevano le prime cover o i primi rifacimenti delle canzoni di Dylan, ma piuttosto alla grande massa per cui l'America era ancora soltanto rappresentata dalle motociclette e dai giubbotti di cuoio (ovviamente disgiunti dalla carica eversiva della cultura che li aveva portati alla ribalta insieme al *rock'n'roll* negli Stati Uniti).<sup>19</sup> Furono i pezzi di maggior successo negli Stati Uniti che vennero ripresi in italiano per il grande pubblico, per la volontà delle case discografiche di importare e sfruttare tale successo inserendoli nella politica di superficiale giovanilismo in atto nel mondo della musica leggera. Questo dà ragione almeno in parte dei poco rigorosi criteri di equivalenza sovente adottati dai parolieri nella traduzione dei testi, basati sul trasferimento delle immagini più vistose, con sostanziale disinteresse nei confronti della reale natura del messaggio effettivamente espresso.

### 3.2. TRADUZIONE E BANALIZZAZIONE: LA COVER DI "BLOWIN' IN THE WIND"

A titolo esemplificativo risulta interessante analizzare la cover di "Blowin' in the Wind", un pezzo divenuto all'epoca una sorta di inno per il movimento giovanile negli Stati Uniti, immensamente popolare anche in Europa, per la cui versione italiana non a caso si impegnarono due nomi di spicco del nostro mondo musicale, Mogol e Luigi Tenco. La canzone fu pubblicata negli Stati Uniti nel 1963 in apertura a "The Frewheelin' Bob Dylan", e lanciata contemporaneamente con straordinario successo da Peter, Paul & Mary in una versione melodica struggente. Ma, significativamente, nel 1962 era già stata inserita nell'esecuzione dei New World Singers nell'album *Broadside*

---

<sup>18</sup> Cfr. *Libro bianco* 1976: 35; la testimonianza è ripresa da *Muzak*, n. 6, anno II, p. 26, aprile 1974. Cfr. anche Fazio 1996: 144-145.

<sup>19</sup> Infatti, il *rock'n'roll* "può essere riportato alle crisi tipiche della società americana, grazie alla sua capacità, invece di far esplodere le contraddizioni lì dove esse effettivamente sono, le incanala e le fa esplodere in altri settori" (*Libro bianco* 1976: 18; cfr. anche Frith 1978). È la carica eversiva originale del Rock che non arriva in Italia.



*Ballads vol. I*, realizzato per illustrare i contenuti del primo anno di pubblicazione di *Broadside 301*, storico foglio del movimento di protesta.<sup>20</sup>

A dispetto dell'iniziale appropriazione da parte degli intellettuali impegnati nella lotta per i diritti civili, una lettura esclusivamente politica di questa canzone appare oggi in realtà una forzatura, come del resto avviene per molte canzoni di Dylan. Il testo indubbiamente contiene elementi di protesta civile, e forse anche politica, ma a mezzo secolo di distanza è facile mettere a fuoco la natura prettamente lirico-metafisica del suo tema, che in effetti tratta dell'oppressione e della guerra, ma solo come casi particolari dei tanti dilemmi cruciali della condizione umana la cui risposta "si trova solo nel vento". La forza del pezzo, infatti, risiede innanzitutto nelle immagini poetiche dotate di forte valenza metaforica, potenziate da un'impostazione retorica basata sulla ripetizione, e più specificamente sull'anafora, che fa sì che la prima metà di tutti i versi dispari sia identica, e sul parallelismo sintattico (tutti i versi pari iniziano con un *before* subordinante), con l'allocuzione nel ritornello (*my friend*) che attiva la funzione fática favorendo il coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore; il tutto sostenuto da un tessuto fonico ricco ed elaborato: si veda per es. la sequenza di approssimanti [w] che scandisce il ritornello (*the answer my friend is blowing in the wind / the answer is blowing in the wind*) e quella delle sibilanti che arricchisce e dà coesione all'immagine della colomba bianca (*yes 'n how many seas must a white dove sail / before she sleeps in the sand*), la quale costituisce un po' l'immagine chiave in virtù della sua forte connotazione simbolica collegata all'associazione convenzionale tra quel volatile e la pace.

Nella versione italiana le tre strofe della canzone di Dylan sono ridotte a due, risultanti dal montaggio di alcune delle immagini dell'originale secondo un nuovo ordine, sicché si ha un'alterazione della macrostruttura. Il testo esibisce chiaramente nell'impianto complessivo la perizia professionale del paroliere il quale, nonostante la minore concisione dell'italiano, ha l'abilità di comprimere all'interno di un distico ognuna delle immagini che sceglie di tradurre, ricalcandone anche la strutturazione sintattica del testo americano grazie a tutto un arsenale di artifici prosodici e retorici: l'inserimento della frase scissa (*cleft sentence*) in apertura alla prima strofa, l'uso di parole ossitone in clausola di verso, la quale tra l'altro determina l'ipertrofia della terza persona singolare del futuro (farà, potrà, libertà), l'apocope (riposar, morir), il ricorso a monosillabi (risposta non c'è o forse chi lo sa), l'anastrofe volta a portare la sillaba accentata in fin di verso (per es. quando fermarsi potrà, i monti lavare potrà), questi ultimi espedienti finalizzati a rendere possibile la rima baciata, che risulta peraltro piuttosto artificiosa e banalizzante. Nel complesso la traduzione sembra riprodurre superficialmente la lettera del testo fonte, ma ne perde la suggestione poetica, trasformandolo in una sorta di filastrocca, vanificando anche buona parte dello spirito del messaggio: se l'originale pone cruciali domande sulla conquista della propria piena

---

<sup>20</sup> *Broadside* era diretta da Sis Cunningham e Gordon Friesen. Si differenziava da *Sing Out!*, l'altra rivista del movimento folk, in quanto semplice foglio di diffusione e di propaganda, meno aperto agli interventi teorici e votato quasi esclusivamente al *topical song*. Cfr. Fiori 1978: 92-93.



umanità da parte di ogni essere umano (testo americano: vv. 1-2: *How many roads must a man walk down / Before you call him a man?*), la traduzione si chiede quante siano le tribolazioni da affrontare prima di poter avere un po' di tranquillità, la colomba della pace diviene un gabbiano (*quanti mari un gabbiano dovrà attraversar / per giungere e riposar*), ritenuto forse dal punto di vista biologico più plausibile attraversatore di oceani. Del tutto disatteso è anche il senso della seconda strofa, dove vengono poste domande sulla nostra capacità di prendere reale coscienza dei più fondamentali problemi dell'umanità nel mondo contemporaneo (sofferenza, violenza). Di tutto questo viene mantenuto, e fortemente banalizzato, un unico concetto (testo americano 13-14: *Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows / that too many people have died*; testo italiano 13-14: e poi quante persone dovranno morir / perchè siano troppe a morir). Analogamente, disattesa è la terza strofa, con la soppressione della potente immagine della montagna erosa dal mare, nonché dell'ultimo fondamentale distico, che mette in prospettiva l'intero testo ponendo una cruciale domanda sulla possibilità di non continuare a ignorare i problemi, implicitamente invitando all'impegno civile (testo americano 21-22: *Yes, 'n' how many times can a man turn his head / Pretending that he just doesn't see?*). Eliminata è anche l'unica immagine esplicitamente pacifista (testo americano 5-6: *Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly / Before they're forever banned?*), mentre in compenso viene aggiunto un generico invito alla fratellanza, con la considerazione che spesso si litiga anche quando si è convinti dell'inutilità dell'odio (11-12: *quante volte un uomo dovrà litigare / sapendo che è inutile odiare*). Anche il senso del *refrain* viene lievemente alterato: in americano, la risposta resta sospesa nel vento, in italiano viene esplicitamente posta la possibilità che non esista proprio (*Risposta non c'è o forse chi lo sa / caduta nel vento sarà*).

Nell'esecuzione, l'approccio essenziale e appassionato di Dylan, che rinuncia a trarre qualunque facile effetto dalla musica per privilegiare il rapporto col testo, lascia il posto ad un sorprendente arrangiamento 'andante con brio' che ricorda vagamente certe esecuzioni *country-Western*, trasformando il motivo in una sorta di orecchiabile marcetta nella quale le parole, già banalizzate dalla traduzione, affogano impietosamente. Il fatto che il pezzo fosse cantato da Luigi Tenco, uno dei cantautori che in quegli anni si erano impegnati nel rinnovamento della canzone italiana, seppure in modo meno radicale rispetto ad altri, forse per una certa riluttanza ideologica a distaccarsi dalla tradizione melodica autoctona nazional-popolare, fa pensare ad un'interpretazione ironica, che in qualche modo voglia smitizzare un oggetto di culto generazionale. Resta comunque il fatto che nel complesso l'operazione di traduzione, realizzata sia sul testo sia sull'esecuzione musicale, a distanza di diversi decenni risulta davvero sconcertante non solo per la superficialità del procedimento interpretativo, ma soprattutto per il ridimensionamento del messaggio e la snaturamento dei suoi reali contenuti.



### 3.3 IL DISINNESCO DELLA CARICA EVERSIVA: LA RISCrittURA DI "RAINY DAY WOMEN 12 & 35"

Un altro esempio significativo del trattamento riservato ai testi dylaniani nelle cover degli anni '60 è costituito dalla versione italiana di una delle canzoni più provocatorie di Dylan, "Rainy Day Women 12 & 35", una vera e propria riscrittura in cui la versione italiana del testo, "Pietre", è proposta col supporto di una melodia che all'orecchio assomiglia moltissimo all'originale, senza tuttavia essere identica, tanto che il nome di Dylan non figura neppure in copertina del disco, firmato Gian Pieretti-Ricky Gianco. Significativo che il pezzo sia stato presentato dallo stesso Gian Pieretti e da Antoine, nel 1968, proprio al XVII Festival di San Remo, tempio della canzone nazionale-popolare e massima manifestazione della potenza delle case discografiche. Ancora più significativa è l'operazione che fu compiuta sulla canzone, operazione che, seppure iperbolicamente, si pone un po' a paradigma del trattamento spesso riservato alle canzoni d'autore straniere da parte della nostra industria discografica in quel periodo.

"Rainy Day Women 12 & 35" è un pezzo al contempo satirico e provocatorio. Mentre scherza in modo caustico sul conflitto generazionale tipico degli anni '60, presentando le generazioni adulte come sempre pronte a raccogliere qualunque spunto per criticare i giovani, per "lapidarli", sfrutta abilmente il *pun* giocato sul termine *stoned*, che oltre a voler dire "lapidato" sta anche per "ubriaco, ebbro", significato esteso nel gergo giovanile di quegli anni ad indicare lo stato di alterazione provocata dalla droga. Se ne veda la prima strofa, la cui struttura si ripete in tutte le altre:

Well, they'll stone ya when you're trying to be so good  
They'll stone ya just a-like they said they would  
They'll stone ya when you're tryin' to go home  
Then they'll stone ya when you're there all alone  
But I would not feel so all alone  
Everybody must get stoned [...]

Del resto, anche il surreale titolo del pezzo esibisce l'espressione gergale *rainy day women*, utilizzata per indicare le sigarette di marijuana, più comunemente chiamate *joints*, tanto che la canzone fu messa al bando da tutte le stazioni radio americane ed inglesi. L'esecuzione, percorsa dal lugubre suono del trombone e dal rimbombo da gran cassa della batteria, un po' alla maniera della banda da circo o da strada, per l'ascoltatore americano richiama parodicamente lo stile "esercito della Salvezza", con ironico riferimento alle battaglie per la temperanza condotte da tale associazione benefica, e serve molto bene a mettere in luce, fin dall'apertura, la vena sardonica del pezzo.

Il testo presenta quindi un problema traduttivo esemplare nell'interpretazione del participio *stoned* nella *topic sentence* del *refrain* "everybody must get stoned", in cui "stoned" può stare sia per "lapidato" sia per "ebbro"/"fatto di droga", ed è su questo *pun* che poggia la logica del testo. E proprio il *pun*, il gioco di parole, è una delle





pochissime espressioni linguistiche che costituisce un dilemma insolubile per il traduttore, come lucidamente puntualizzava Roman Jakobson (che preferiva chiamarlo 'paronomasia'), quando nel suo fondamentale "On Linguistic Aspects of Translation" concludeva che "in jest, in dreams, in magic, briefly in what one would call everyday verbal mythology ... the question of translation becomes much more entangled and controversial" (Jakobson 1952: 235), sicché il *pun*, così frequente in poesia, figurava in primo piano tra gli elementi che della poesia determinano l'intraducibilità (Jakobson 1952: 238). Peraltro, tra le traduzioni dei testi dylaniani edite in volume, solo quella di Schipa recepisce la carica trasgressiva del testo e lo traspone nel gergo italiano dei "tossici" traducendo "ti si fanno", mentre Rizzo, pensando all'esperienza di "lapidazione" da parte dei fans subito da Dylan Festival di Newport<sup>21</sup> traduce "ti danno addosso", con discrepanza di impostazione che investe tutto il testo e dà luogo in alcuni punti a divergenze radicali.

Significativamente la versione proposta nel remake italiano della canzone sposa l'interpretazione meno provocatoria ignorando del tutto i doppi sensi riferiti all'alcol ed alla droga. Il testo non procede puntualmente con il testo americano, ma ne ricalca comunque la struttura fortemente iterativa, giocata sulla ripresa del modulo:

They'll stone you when ...

dove la congiunzione *when* ha valore essenzialmente ipotetico, a cui corrisponde l'italiano:

Se (tu) ... ti tirano le pietre, (per esempio: "Se lavori, ti tirano le pietre")

talora riformulato paratatticamente:

(Tu) ... e ti tirano le pietre [per es. "Non fai niente e ti tirano le pietre"].

La soppressione dei doppi sensi riguardanti alcol e droga è compensata da un discorso molto esplicito, seppure banalmente superficiale, sul conflitto generazionale; infatti si traduce:

they'll stone ya > ti tirano le pietre.

---

<sup>21</sup> Dylan fu fischiato al Festival di Newport, nel luglio del 1965, due anni dopo il suo grande trionfo nel medesimo Festival. I suoi fans ebbero una forte reazione alla sua comparsa in scena con la chitarra elettrica ed un gruppo di musicisti, benché già da alcuni mesi circolasse *Bring It All Back Home*, che con i sette brani della facciata A segna il passaggio dal Dylan acustico (ancora presente nei brani della facciata B) al Dylan elettrico; anche il singolo *Like A Rolling Stone*, uscito nel giugno di quell'anno, era impostato alla nuova maniera. Newport fu l'inizio di una certa ostilità nei suoi confronti, soprattutto da parte di ambienti radicali bianchi legati al *folk revival* e non disposti ad accettare la nuova sintesi del così detto *folk-rock*. Cfr. Ala 1984: 60ss. Shelton 1986:221-223)



In quanto alle situazioni conflittuali, passibili di “lapidazione”, non vi è vera e propria corrispondenza con l’originale (nel quale peraltro la natura di tali situazioni sembrava puramente esemplificativa), ma vengono elencati certi tipi di atteggiamenti ed il loro opposto, il lavoro e l’ozio, l’avvenenza e la bruttezza:

Tu sei buono e ti tirano le pietre / sei cattivo.../  
Tu sei ricco ... non sei ricco e ti tirano le pietre /  
Se tu lavori .../ non fai niente e ti tirano le pietre .../  
Tu sei bello.../ sei brutto e ti tirano le pietre.

Inoltre, come è naturale data la manifesta natura di *remake* del pezzo, non mancano alcune piccole sostituzioni ed aggiunte. In particolare vengono aggiunti alcuni versi che prendono posizione in favore dei giovani, presentati come incapaci di comprendere le ragioni della disapprovazione del mondo adulto:

Al mondo non c’è mai / qualcosa che gli va / e pietre prenderai senza pietà...  
Qualunque cosa fai capire tu non puoi / se è bene o male quello che tu fai ...

Del resto, anche la difesa da questi attacchi è presentata come inutile:

E il giorno che vorrai / difenderti vedrai / che tante pietre in faccia prenderai.

Atteggiamento di sostanziale rassegnazione, espressa anche nel ritornello, che riconduce l’elemento di polemica ad una sorta di ineluttabilità dell’insorgere di determinati problemi:

sarà così finché vivrai / sarà così.

Seppure molto simile all’originale, la nuova melodia è molto più orecchiabile, cantabile, e l’esecuzione musicale lascia da parte i toni di sarcastico divertimento in favore di un’orchestrazione banalmente tradizionale; non manca tuttavia l’armonica, inserita negli intermezzi tra le strofe a ricordare l’origine dylaniana del pezzo, forse a titolo di simbolico contentino giovanilista.

#### 4. CONCLUSIONI

La discussione su “Pietre” in quanto ‘libero adattamento’ di “Rainy Day Women 12 & 35” completa il discorso poc’anzi fatto sulla scena musicale degli anni ‘60, un periodo in cui l’industria discografica e i mass-media si stavano impadronendo dell’ideologia giovanilista, cercando di privarla di ogni carica eversiva ed edulcorandola per sfruttarla ai propri fini. L’intero impianto del Festival di San Remo di quel febbraio 1968 era volto a questo specifico scopo, e l’uso di Bob Dylan, con la



castrazione della reale forza della sua canzone, risponde a questa logica, che è logica commerciale, ma anche logica politica.

Si tratta in buona sostanza del tipo di operazione che U. Eco, parlando del "Mito Pavone",<sup>22</sup> già nel 1964 denunciava nella versione italiana della canzone "If I Had a Hammer" di Pete Seeger, lanciata appunto da Rita Pavone. Tale canzone americana, a contenuto spiccatamente politico, caratterizzato dalla protesta contro obiettivi storici precisi (il martello in questione è il martello del giudice) viene trasformata in una divertente tirata contro una rivale in amore, contro gli appassionati del ballo lento nonché contro il telefono che la mamma usa come strumento di controllo. Il messaggio originale viene così stravolto "appiattito in una significazione nuova, con funzione consolatoria; come per obbedire a un'inconscia esigenza di tranquillizzazione" (Eco 1964: 295). È lo stesso Eco che ci ricorda come la canzone di consumo all'epoca costituisse per sua natura "uno degli strumenti più efficaci per la coercizione ideologica del cittadino in una società di massa" (Eco 1964: 278), operazione la cui efficacia nei confronti dei giovani non sarebbe durata a lungo, visto che in breve tempo il giovanilismo superficiale sarebbe confluito nella rivolta del '68.

Questo è il senso delle riscritture – *cover* e *remake* – realizzate in Italia nei primi anni della carriera di Dylan, frutto di una logica volta alla mercificazione ed alla cancellazione della carica di eversione, di provocazione e di ribellione generazionale dei suoi brani, in altre parole al "disinnesco ideologico" dell'opera di questo autore. Chiaramente, queste considerazioni servono anche a mettere bene in luce la componente ideologica del lavoro del traduttore: anche quando non vi sia la volontà di distorcere il messaggio del testo originale (come forse vi era, invece, nei casi poc'anzi discussi), la necessità di porre in atto un processo decisionale praticamente continuo, di scegliere tra alternative ciascuna della quali inevitabilmente perde qualcosa ed al contempo acquista qualcosa rispetto all'originale pone nelle sue mani uno strumento ideologico ed etico di grande potenza.

Quei veri e propri falsi ideologici che sono le *cover* degli anni '60 furono resi possibili dal sussistere, presso il grande pubblico, di un atteggiamento superficiale e ludico nei confronti della canzonetta, che decretò il successo di canzoni tradotte in modo sciatto e inappropriato, oltre che fuorviante, ed eseguite senza cura artistica, in modo spesso contrastante rispetto alla versione originale, tanto da risultare in alcuni casi oggi, viste attraverso il filtro del tempo, quasi grottesche.

In termini traduttologici, questo tipo di operazione è interpretabile solo se vista nella prospettiva *target-oriented*: in quel momento storico, il paroliere-traduttore usa del testo fonte solo gli elementi e gli aspetti che servono al suo scopo, quello di rendere le canzoni appetibili per il grande pubblico seguendone i gusti, gli umori e i preconcetti, ma dandogli al contempo un'impressione di novità giovanilista, e li

---

<sup>22</sup> Cfr. Eco 1964: 293-296. Interessante ricordare il modo in cui Eco in tale testo trattava il Mito Pavone, che gli pareva concepito e proposto al pubblico inquieto degli adolescenti, per fare in modo che "i problemi dell'adolescenza si [mantenessero] in una forma generica e l'adolescenza [restasse] una classificazione biologica" senza essere "confrontata alle condizioni storiche in cui l'adolescente vive" (Ibid. 294).



riformula in italiano in modo funzionale rispetto a tale scopo, senza alcuna considerazione per i reali contenuti e valori delle opere originali, in un contesto in cui la disattenzione legislativa rispetto ai diritti d'autore in ambito internazionale gli consente ogni genere di licenze e di libere digressioni. Né vi è alcuna remora a riportare nel nostro Paese un'idea radicalmente alterata ed erronea degli sviluppi della società americana contemporanea, dei cui reali impulsi e tendenze resta consapevole solo un gruppo selezionato di intellettuali, esperti e giovani impegnati, che in quell'epoca preferiscono non tanto tradurre Dylan, ma usarlo come fonte di ispirazione artistica ed etica.

Fortunatamente, questo atteggiamento cinico e disonesto nei confronti dell'opera di Dylan, così come per le opere di altri artisti innovativi introdotti in Italia in quel periodo, sarebbe profondamente cambiato negli anni, grazie anche al contributo determinante dello stesso Dylan. Ben altro trattamento sarebbe stato riservato alle sue canzoni a partire dagli anni '70, quando si sarebbero avvicinati alle sue canzoni intellettuali e cantautori interessati al valore estetico ed artistico della sua opera e determinati a interpretarne e riprodurne il valore per mezzo della traduzione (cfr. Garzone 2000), a riprova dell'assoluta importanza degli obiettivi che il traduttore si prefigge rispetto ai criteri adottati nel processo di trasferimento e ai risultati ultimi dell'intero processo.

## 5. BIBLIOGRAFIA

### 5.1. OPERE DI DYLAN CITATE E TRADUZIONI ITALIANE EDITE IN VOLUME (IN ORDINE CRONOLOGICO)

Dylan, B. (1973) *Writings & Drawings*, London, Johnathan Cape (1972<sup>1</sup>).

Dylan, B. (1973), *Tarantola*, trad. it. di A. D'Andrea, Milano, Mondadori (ed. orig. *Tarantula*, New York, McMillan, 1971).

Dylan, B. (1976), *The Songs of Bob Dylan from 1966 through 1975*, Alfred A. Knopf, New York.

Rizzo S. (a cura di) (1972a), *Bob Dylan. Blues, ballate e canzoni*, traduzione di Stefano Rizzo, Roma, Newton Compton.

Rizzo S. (a cura di) (1972b), *Bob Dylan. Canzoni d'amore e di protesta*, traduzione di Stefano Rizzo, Roma, Newton Compton.

Roffeni A. (a cura di) (1978), *Bob Dylan. Folk, canzoni e poesie*, Roma, Newton Compton.

Morbiducci M. e M. Scarafoni (1980) (a cura di), *Bob Dylan. Tutte le canzoni (1973-1980)*, Roma, Lato Side.

Schipa T. Jr. (a cura di) (1991-1993), *Mr. Tambourine, tutte le canzoni e le poesie. Vol. 1, 1962 1964, Vol. 2, 1965 1971, Vol. 3, 1972 1985*, trad. it. di Tito Schipa Jr., Milano, Arcana Editrice.



## 5.2. SAGGI

Accademia degli Scrausi, 1996, *Versi Rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli.

Ala N., 1984, *Bob Dylan*, Milano, Gamma Libri.

Anonimo, 1976, *Libro bianco sul pop in Italia. Cronaca di una colonizzazione musicale in un paese mediterraneo*, Roma, Arcana, 1976.

Bandini F., 1996, "Una lingua poetica di consumo", in: *Coveri 1996*: 27 - 35.

Barthes R., 1972, "Le grain de la voix", *Musique en jeu*, 9, 57-63 (trad. it. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino: Einaudi, 1986).

Bertoncelli R., 1975, *Un sogno americano. Storia della musica pop da Bob Dylan a Watergate*, Roma, Arcana Editrice.

Borgna G., L. Seriani et al., 1994, *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni trenta ad oggi*, Roma, Garamond.

Cortelazzo M.A., 2000, "La lingua della canzone d'autore nella storia dell'italiano contemporaneo", in G. Garzone, L. Schena (a cura di) *Tradurre la canzone d'autore*. Bologna, CLUEB, pp. 21-34.

Corti M., 1976, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.

Coveri L. (a cura di), 1996, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea.

Dalmonte R. (a cura di), 1996, *Analisi e canzoni*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Atti del Convegno di Studio, 12-14 maggio 1995.

Eco U., 1964, "La canzone di consumo", in: *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, pp. 277-296 (originariamente "Prefazione" a Straniero et al. 1964: 5-28).

Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

Eco U., 1995, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione, in S. Nergaard (a cura di), 1995), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 121-146.

Fazio F., 1996, "Dalla canzonetta alla prosa letteraria. La scuola bolognese e Guccini", in: *Coveri 1996*: 143-154.

Fiori U., 1978, *Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan. Storia della canzone popolare in USA*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore.

Folena G., 1991, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.

Fortini F., 1972, "Traduzione e rifacimento", in *Saggi italiani*, Vol. I, Milano, Garzanti: 359-379.

Frith S., 1978, *The Sociology of Rock*, Constable, London, (trad. it. *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1981).

Garzone G., 2000 "La canzone di Bob Dylan in Italia: traduzione e appropriazione", in G. Garzone e L. Schena (a cura di) *Tradurre la canzone d'autore*. Bologna, CLUEB, pp. 77-105.



Gentile G., 1920, "Torto e diritto delle traduzioni", in: *Frammenti di estetica e di letteratura*, Lanciano, Carabba, 1921 (originariamente in *Rivista di cultura*, a.1 fasc. I, 15 aprile 1920): 369-375.

Ginsberg A., 1975, *First Blues*, New York, Full Court Press (trad. it. *Primi Blues*, a cura di C.A. Corsi, Milano, Guanda, 1978).

Ginsberg A., 1975/1985, "Canti di redenzione", Note all'album *Desire*". Ora in: AA.VV., 1985, *Dylan. Interviste, cronache e saggi dal 1962 al 1984*, Milano, Arcana Editrice: 85-89.

Halliday M.A.K., 1994, *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold (1985<sup>1</sup>).

Hentoff N., 1966/1985, "Bob Dylan: Interview", *Playboy*, marzo 1966 (trad. it "L'intervista di Playboy", in AA.VV., 1985, *Dylan. Interviste, cronache e saggi dal 1962 al 1984*, Milano, Arcana Editrice: 19-40).

Jachia P., 1998, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Milano, Feltrinelli.

Jakobson R., 1952, "On Linguistic Aspects of Translation" in: R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge Mass., University of Harvard Press (trad. it. in Jakobson 1963/1993: 56 - 64).

Jakobson R., 1963/1993, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano (tit. orig. *Essais de linguistique générale*, trad. it. L. Heilmann e L. Grassi).

Middleton R., 1994, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli.

Mossé F., 1938, *Histoire de la forme périphrastique être plus participe présent en Germanique, II. Deuxième Partie: Moyen Anglias et Anglais Moderne*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1938.

Nergaard S. (a cura di), 1993, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani.

Newmark P., 1981, *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press (trad. it. di F. Frangini, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, Milano: Garzanti, 1988).

Nida E. e C.R. Taber, 1969, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, E.J. Brill.

Owen W., 1963, *The Collected Poems*, a cura di C.D. Lewis, Londra, Chatto & Windus.

Portelli A., 1975, *La canzone popolare in America. La rivoluzione musicale di Woody Guthrie*, Bari, De Donato.

Ruwet N., 1983, *Linguaggio, musica, poesia*. Torino: Einaudi.

Scaduto A., 1972, *Bob Dylan. An Intimate Biography*, New York, Grasset & Dunlap (trad. it. *Bob Dylan. La biografia*, Roma, Arcana, 1972).

Schipa Jr. T., 1993, "Considerazioni su un problema irrisolvibile", in *Mr. Tambourine*, vol. 1, pp. 195-200.

Schleiermacher F.D.E., 1813/1993, "Sui diversi metodi del tradurre", in Nergaard S. (a cura di), 1993, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 143-179.



Shelton R., 1986, *Vita e musica di Bob Dylan* (ed. orig. *No Direction Home: the Life and Music of Bob Dylan*, trad. it. P. Merla, a cura di R. Bertocelli, 1987), Milano, Feltrinelli.

Straniero M.L., S. Liberovici, E. Jona e G. De Maria, 1964, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani.

Venuti L., 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London & New York, Routledge.

---

**Giuliana Elena Garzone** è professore ordinario di Lingua, Linguistica e Traduzione Inglese presso il Dipartimento di Scienze della Mediazione Linguistica e di Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Milano.

[giuliana.garzone@unimi.it](mailto:giuliana.garzone@unimi.it)