

Canzoni in traduzione: stereotipizzazione etnica negli anni '50

Rosanna Masiola

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il presente lavoro è parte di uno studio più ampio sulla tematica dei filtri culturali e linguistici condizionanti le dinamiche della traduzione e della traducibilità di testi musicali. L'analisi si concentra sulla diversità etnica rappresentata nella traduzione, e raffigurata in modo distorto, anche sulle copertine degli spartiti fino agli anni Cinquanta, nell'ambito di un approccio multimodale. In questo saggio sono stati selezionati dei casi specifici che evidenziano uno sviluppo diacronico che va dal forte razzismo, al dileggio ed alla caricaturalità umoristica. I casi esaminati sono d'adattamento, trasformazione e manipolazione (*Papaveri e Papere*) dall'italiano in inglese, e dall'inglese in italiano (*Sugarbush, Bingo Bongo*). Il periodo esaminato è quello del secondo dopoguerra, con inclusione anche testi originali dell'epoca coloniale, ad evidenziare una continuità nello sviluppo di stereotipi etnici e razzisti (*Zikipaki, Negro Zumbon*) provenienti dal mondo occidentale. Le conclusioni sono che questi stereotipi e marcature etniche trovano riscontro sia sul mercato inglese ed americano, soprattutto l'esotizzazione dei Latinos, dove per Hollywood tutto si ricrea nella metafora del "Tropicana", senza distinzione.

Keywords: traduzione di canzoni, stereotipo etnico, manipolazione, razzismo, caricatura.

1. Introduzione: uno sguardo al passato e al presente

Il presente saggio vuole essere un contributo alla disciplina degli studi sulla traduzione attraverso l'analisi di ciò che una volta si definivano canzonette, motivetti o ritmi ballabili. Tradizionalmente, gli studi di storia della traduzione e della musica hanno privilegiato i libretti operistici (Masiola 1988, pp. 356 e 382), la musica sacra, la musica folclorica.¹ Sviluppi più recenti si sono avuti con gli studi sulla traduzione destinata al doppiaggio o al sottotitolaggio, sia dei film che della televisione, e riguarda le canzoni. Un vivace campo di studi e di applicazioni oggi è rappresentato dalla traduzione audiovisuale, correlata al discorso sulla multimodalità (Kress 2009; Kress e Van Leeuwen 2001). Il settore dell'adattamento musicale è un settore di fertile professionalità e di ricerca, le cui potenzialità sono attualmente in fase di espansione (Matamala, Orero 2008, pp. 427-451).

Il campo delle *pop-songs* e del loro adattamento oggi va contestualizzato in uno scenario di internazionalizzazione, e di rivoluzione digitale. Vi sono diversi fattori da considerare, tra cui la transculturalità nell'uso della lingua inglese e il flusso costante di contaminazione in campo musicale etnico nell'ambito di "many circles of flow" (Pennycook 2006, p. 117). Altro fattore è, inoltre, una mutata consapevolezza cultu-

rale del testo originale, oltre all'accessibilità data dai nuovi media digitali a versioni multiple ed alle performance. In questa prospettiva è da inquadrare oltre alla consapevolezza linguistica, anche una *authenticity* linguistica nella diffusione dei testi nei "global Englishes" (Pennycook 2006, p. 96; v. anche Berger e Carroll, 2003). Tutte queste dinamiche hanno contribuito a infrangere lo schermo che celava la finta originalità o finta traduzione. Ciò accadeva con gli adattamenti e le trasformazioni di traduzione *mascherata*, con i parolieri europei ed italiani degli anni Cinquanta (ma anche prima e dopo), quando il testo originale rimaneva celato, oscurato, se non piratato.

La sfida maggiore per la traduzione con l'italiano come lingua di partenza e lingua d'arrivo, si presenta oggi con un nuovo scenario in cui le varietà gergali, gli idioletti, l'eteroglossia e l'ibridazione linguistica hanno dato origine a delle nuove dinamiche artistico-espressive (Alimi, Awad, Pennycook, 2009), tra musica hip-hop e soprattutto reggae prodotto in Italia. È, ad esempio, il caso di Alborosie, ovvero Alberto D'Ascola (n. Marsala 1977), e del suo successo internazionale partendo dalla Giamaica.² I suoi testi rappresentano un intreccio di lingue e forme di linguaggi, di suoni e parole, che vanno dall'italiano, all'inglese standard, al *Patwa* giamaicano. Tutto è poi alla fine un prodotto *Made in Italy*. Si viene a creare un nuovo territorio linguistico-musicale, ove si attua un incredibile mutamento di codice indirizzato al pubblico presente in Italia. Il panorama italiano musicale attuale è soggetto a questa transculturalità di forme di suoni e parole. È in questo contesto che si verifica quel fenomeno di *interacting sounds* e di nuovi *soundscape* citato da Van Leeuwen (1999, pp. 66-91), dove l'eterogeneità linguistica si manifesta attraverso le parole cantate-parlate in sequenza e in simultaneità. Ciò che si configura è la pluri-identità afro-mediterranea. In questo caso, il fenomeno diasporico e dell'emigrazione si pongono come sfondamento e sfida al sistema monoculturale, basato sulla cultura maggioritaria.

Il caso del contributo italiano alla cultura musicale nord-americana è emblematico. Nella storia dei successi internazionali dei cantanti americani d'origine italiana, le situazioni di commistione linguistica si presentano all'inizio timidamente: da Louis Prima (*Felicia*), a Perry Como (*Mandolins in the Moonlight*). Il più noto usato anche come jingle pubblicitario è *That's Amore* (1952) di Dean Martin (Dino Paul Crocetti). Qui si evidenziano i primi modelli d'ibridazio-

1 Vedi la bibliografia ragionata di Matamala e Orero nel numero speciale di *The Translator* (2008). Dopo gli anni Novanta si avvia l'apertura alla ricerca accademica sulla traduzione e audiovisivi.

2 In Italia sulla scena del reggae gli esempi sono giovani cantanti della seconda generazione, di origine africana, come Lion D (Andrew Ferri) nato a Londra, da madre italiana e padre nigeriano.

ne testuale, tra parole italiane e Italian-American. Qualche anno dopo Connie Francis (M. Concetta Rosa Franconero), canterà una versione bilingue di *Chitarra Romana*, alternandone i versi interi della canzone originale italiana. Nei casi citati, una traduzione omologata, avrebbe annullato la specificità identitaria della canzone, e la potenza della *celebrity* era tale da scoraggiare tentativi di trasposizione per opera dei parolieri.

Nella scena internazionale, le canzoni degli anni Cinquanta erano alla mercé dei cosiddetti parolieri. Le case discografiche miravano a creare delle canzoni per i cantanti in voga all'epoca, e adattarele alla loro personalità. Il ritornello doveva essere cantabile, ballabile, e doveva far divertire cantando in gruppo. Se la canzone era una colonna sonora ben nota di un film di successo, si cambiava il titolo sull'etichetta del disco a 75 o 78 giri. Era il tempo dell'adattamento selvaggio.³

2. Filtri e dinamiche culturali: pop-song in traduzione

Fino a pochi decenni fa, i grandi traduttori nel ruolo di *traduttori di musica* erano quasi sconosciuti, sebbene noti per altre professioni, essendo plurilingui. Il caso del triestino Mario Nordio (n. 1889) è emblematico di quella 'invisibilità del traduttore' in quanto figura professionale. Nordio, famoso come inviato di guerra, affianca al mestiere del giornalista e reporter di guerra anche quello di musicologo e traduttore (Cecovini 1992). Accanto alla quasi invisibilità dei traduttori di operette e musical dell'epoca passata, comunque, si poneva e si pone ancora il problema dell'esistenza del copyright, e della traduzione autorizzata, nel caso coesistano più versioni, o della manipolazione testuale.

Il campo delle pop-songs sembra essere stato settore d'adattamento indiscriminato (Hewitt 2000, pp. 193-215), causando una ambiguità sulla liceità della pseudo-traduzione rispetto all'adattamento (Franzon 2001, pp. 33-44). In Europa, e in Italia, il traduttore-paroliere operava spesso sotto pseudonimo, come vedremo, e talvolta sotto diversi pseudonimi. La trasformazione del testo avveniva spesso senza che l'autore o la pop-star dell'originale ne fossero con-

sapevoli. I casi di copyright che hanno discriminato autori non sono rari. La diffusione o la reticenza nei riguardi delle canzoni in lingua inglese doveva passare attraverso la traduzione a oltranza, a volte con risultati ilari. Questo era ancora un lascito della politica culturale del fascismo, con il pretesto della difesa della purezza della lingua. La barriera contro i forestierismi, comunque, esisteva prima del ventennio e perdurò nel tempo. Negli anni Cinquanta e Sessanta, la promozione radiofonica nazionale non dava riferimenti riguardanti cantanti e alle versioni originali, con titoli in inglese. Eccezioni erano solo le rarissime trasmissioni d'avanguardia.⁴ Ma, nella maggior parte dei casi, le canzoni venivano quindi percepite come se fossero degli originali. Fu soltanto con l'avvio delle trasmissioni di Radio Luxemburg,⁵ e con il fenomeno dei fans, ad esempio, di Elvis Presley e altre stelle del rock e della pop-music, di cui molti di origine italiana (Frankie Avalon e Bobbie Darin), che in Italia ci si trovò di fronte a un rapporto impari tra con la lingua inglese nello scenario internazionale. Suoni, lingua, musica e, soprattutto performance, sovvertivano gli schemi tradizionali delle canzonette strutturate come *raccontini* che i primi festival di Sanremo premiavano negli anni del secondo dopoguerra.

Le tendenze musicali anglo-americane indicavano una propensione anche per nuovi enunciati esclamativi, interiezioni idiomatiche ed onomatopeiche di grande impatto *sonico*. come *Tutti Frutti* di Little Richard (1955) e *Be Bob a Lula* di Gene Vincent (1956) riprese da Elvis Presley. Non replicabile era poi quella finale esplosiva da suono di tamburo *A-wop-bom-a-loo-mop-a-lomp-bom-bom!* che Elvis portava al massimo.⁶ Più tardi arrivò anche uno *Splish Splash!*

4 Radio Luxemburg (1933-1992) formò le prime generazioni di dj. La radio nota anche come *Your Station of the Stars* ebbe il suo periodo d'oro negli anni Cinquanta e Sessanta.

5 L'origine dell'emissione vocale riflette il termine *Be-Pop*, oltre che la più 'vecchia' canzone jazz, di Lionel Hampton (1945) *Hey Ba Ba Re Bop* basata sull'onomatopea, supposta corruzione da *Ariba! Ariba!* Nelle mie memorie di musica su piroscafi, sentivo cantare 'Ei Babbo Ribbu'. Per *Tutti Frutti* i versi da un sito online danno *Tutti Frutti Oh rutti*. <http://www.metrolyrics.com/tutti-frutti-lyrics-little-richard.html> (accesso: 25 marzo 2015). Comunque sia, *Tutti Frutti* è italianismo nella lingua inglese, specificatamente riferito al gelato italiano. Il mestiere di gelataio era uno dei mestieri degli emigrati italiani, specie negli US. Da ricordare, inoltre, il nomignolo di "Tutti Frutti Lady" dato a Carmen Miranda quando cantava *Chica-Chica Boom!* (1941).

6 Accadde che, nei giorni dei 'moti di Trieste' del novembre 1953, si fischiettasse il motivetto *Papaveri e Papere*. La cosa non era gradita ai militari inglesi della Royal Military Police, detti Red Caps, con il berretto rosso. Specie nei giorni della rimembranza, quando ghirlande, coccarde e spille di papaveri di stoffa vengono venduti a sostegno delle associazioni di veterani e dei reduci, anche delle guerre attualmente in atto. Nella percezione locale, la canzone era anche un modo simbolico per unire Trieste all'Italia, essendo la seconda canzone vincitrice del

3 La Rai Secondo Programma trasmetteva il 'Il Discobolo' dal 1953. Con il napoletano Vittorio Zivelli iniziava in modo pionieristico, il lavoro di dj radiofonico su canzoni inglesi. Nel Regno Unito, per avere maggiori spazi di libertà si dovette trasmettere da una nave 'pirata' ancorata al largo: "... in the early 1960s [when] pop music stations such as Radio Caroline and Radio London started to broadcast on medium wave to the UK from offshore ships or disused sea forts. At the time, these stations were not illegal because they were broadcasting from international waters." La BBC non aveva predilezione per la musica rock o la pop music. http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate_radio_in_the_United_Kingdom. Accesso: 18 marzo 2015.

Stesso discorso per le voci e le canzoni afro-americane o caraibiche. Il fenomeno calypso *Day-Oh me say day me say day* di Harry Belafonte nel 1956 avevano parole e suoni del giamaicano assolutamente intraducibili, come tutte le altre canzoni del suo repertorio (Masiola, Tomei 2015). Si potevano fare delle traduzioni lineari con spiegazioni e glosse su ciò che in Europa nessuno capiva, ma, all'epoca non esistevano neanche di dizionari di lingue caraibiche (Tomei 2008; Masiola, Tomei 2009). Per fortuna, almeno da quel momento non si sarebbero più viste adattamenti caricaturali 'afro-italianizzanti' con echi coloniali (v. avanti). Infatti, il 1956 è un anno di svolta, rispetto agli adattamenti di quegli anni. I testi che esaminiamo, risalgono a solo uno o due anni prima di questo periodo. Lo scopo è di evidenziare il sovvertimento testuale dell'originale negativamente condizionato dalla stereotipizzazione etnica. Gli esempi scelti sono: un adattamento dall'italiano in inglese, *Papaveri e Papere*, due adattamenti dall'inglese in italiano *Bingo-Bongo* e *Sugarbush*. In quest'ultimo caso, vedremo come il testo, celasse una situazione linguistica più complessa, partendo dall'afrikaans. Nel caso dei *papaveri* e della *sugarbush*, questi sono nomi di piante simboliche di valori nazionali identitari. Lo stravolgimento testuale è ancora più marcato nelle copertine dei dischi dell'epoca ove prevale il diletto etnico. Gli studi sulla traduzione dell'ultimo decennio oggi, danno una enfasi proprio alla costruzione identitaria attraverso la traduzione (Wolf 2008, pp. 11-20; v. anche Cronin 2006), ed al fenomeno della globalizzazione correlata alla traduzione (Cronin 2003).

3. Modelli teorici e applicativi nella traduzione musicale

Solo in anni recenti sono stati pubblicati opere collettanee sulle canzoni e la loro traduzione. Nel caso specifico citiamo Dinda Gorrée che ha curato *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (2005), e Šebnem Susam-Sarajeva che ha curato *Translation and Music* (2008), numero speciale di *The Translator*. Se studi interdisciplinari focalizzano soprattutto il problema del rapporto tra parola, letteratura e musica, prima della svolta della traduzione audiovisiva, vi era stata una certa marginalità.

...the topic of translation and music has remained on the periphery of translation studies ---

despite the 'cultural turn,' the increased interest in audiovisual translation and the expansion of the discipline to include research on non-canonized genres and media. Work on the topic has traditionally focused on advocating practical

strategies, on loss and compensation and on general translation criticism (Susam-Sarajeva 2008, p. 190).

Analizzando il problema del rapporto tra musica e parola e la difficoltà di trasposizione, Gorrée premette subito le dinamiche che si contrappongono tra parola e musica, tra quello che definisce il logo-centrismo e il musico-centrismo:

Vocal translation is an imaginative enterprise, yielding the temptation to bring out a translated symbiosis of poetic and musical texts. The enterprise is characterized as logocentrism and musicocentrism. What is seen here, both qualitatively and quantitatively, is the relative artistic weight and importance given to either element of double symbiotic construct. While logocentrism, a view defending the general dominance of the word in vocal music, may be called by the aphorism *prima le parole e poi la musica*, musicocentrism is expressed in its opposite, *prima la musica e poi le parole*. Musicocentrism is, for all practical purposes, a wordless approach. Not surprisingly, strict logocentrism is a rather weak position within the study of vocal music. (Gorrée 2005, p. 8).

Nell'ambito degli studi sulle teorie e prassi traduttive di musica, citiamo Peter Low che focalizza su cinque criteri con cui il traduttore deve misurarsi:

Like the pentathlete in this metaphor, the translator of a song has five "events" to compete in – five criteria to satisfy – and must aim for the best total score. One criterion is *Singability*; one is *Sense*; one is *Naturalness*; others are *Rhythm* and *Rhyme*. [...] Broadly speaking, the first four of these criteria correspond to the translator's duties – respectively to the singer, to the author, to the audience, and to the composer. The fifth criterion (*rhyme*) is a special case. (Low 2005, pp. 185-210).

Johan Franzon, rielabora questo approccio, e premette la questione della performance, dei sottotitoli e della *singability*, nonché del testo stampato. In questa prospettiva l'unità musico-verbale coesisterebbe con diversi *layers of singability* (Franzon 2008, pp. 390-396). Franzon individua la corrispondenza prosodica, poetica, semantico-riflessiva:

Prosodica: qui si preserva *la melodia*. Lo spartito musicale rimane invariato, e le parole suonano naturali, e comprensibili quando cantata. Questa procedura comporta ritmo, conto sillabico, intonazione, tonalità e vocalizzazione per facilitare il canto.

Poetica: preservazione della *la struttura* in quanto viene eseguita nella performance in modo da attrarre l'attenzione, e nel contempo produrre un effetto poetico. Quindi si avrà un focus sulla rima, la segmentazione dei versi, la strofa, contrasto e parallelismo, e delle parole chiave.

Festival di Sanremo del 1952, con Nilla Pizzi. Sostanzialmente si era determinato un travisamento di valori e simboli culturali.

Semantico-riflessiva: la priorità al *messaggio*. La musica in questo caso viene percepita in modo da correlarsi al significato delle parole, ed a rifletterlo. Le parole esprimono ciò che la musica suscita. Quindi l'enfasi sarà sull'aspetto narrativo, sull'atmosfera e le sensazioni.⁷

Sostanzialmente, per altri autori si configura una *plurisemioticità* nella traduzione della pop-song (Kaindl 2005, pp. 235-261) se si estende il campo d'analisi anche al visivo. Aggiungiamo inoltre, in base alla tradizione melo-poetica europea, ove vale la reciprocità e la corrispondenza tra una nota e una sillaba. Il vocalismo può essere esteso, come nelle interiezioni emozionali in modo da allungate la sillaba e abbinarla alla nota. A supporto del valore della parola in ambito musicale, citiamo Theo van Leeuwen, che riconosce l'integrazione non solo tra parola, musica ma anche quella di altri 'suoni' affinata dalla tecnologia e dalle registrazioni:

Recording technology has brought music back into everyday life – through muzak, the transistor radio, the car stereo, the walkman. The boundaries between speech, music and other sound have weakened. Composers have experimented with combination of musical instruments, singing and speaking voices, and non-musical sounds (Van Leeuwen 1999, p. 2).

Sul fischio dei treni ad esempio, ricordiamo *Chatanooga Choo-choo* (1941) e negli anni Sessanta Neil Sedaka con il suo *Choo-choo train (One-way Ticket to the Blues)*.⁸ Le canzoni di Carmen Miranda venivano percepite come suoni onomatopeici: *Tico-tico*, ad esempio era il nome di un uccello che mangiava il grano. Questo era un livello massimo di intraducibilità nel senso della *singability*, certamente non si poneva la questione della specificità linguistico-culturale.

A rafforzare la nostra scelta di usare la tematizzazione, ovvero di focalizzare non su canzoni o traduzioni semplicemente, o su cantanti o autori di pop-songs, si pone la questione identitaria ed etnica, specie nel rapporto con il mondo anglosassone e la questione della lingua.

Nel nostro esame si intende rilevare come il fattore ideologico abbia anche determinato delle scelte in un'epoca quale gli anni dell'immediato dopoguerra, quando la caricaturalità dei 'mediterranei' o dei neri

non suscitavano sdegno alcuno, ed erano percepite come naturale umorismo.

Il fatto di non avere una tutela del copyright, o di essere in un regime che applica una politica di censura e di controllo su forme di espressioni artistiche e popolari, può condizionare negativamente sul testo originale e sull'adattamento. Nell'ambito degli studi sulla traduzione, l'ideologia come manifestazione di potere è diventata un argomento centrale, specie nella definizione dell'alterità, della diversità nel testo tradotto (Cunico, Munday 2007).

Vale la pena ricordare come vi sia una variabilità diacronica nella consapevolezza della marcatura etnica. All'epoca, ovvero negli anni Cinquanta, non vi era una percezione negativa nella rappresentazione. La caricaturalità dell'adattamento rispetto all'originale era inoltre rafforzata dalle copertine caricaturali dei dischi e degli spartiti. Gli adattamenti delle canzonette erano cantabili, ballabili e divertivano, e la consapevolezza del diletto etnico era inesistente.

In conclusione, i casi analizzati vanno contestualizzati nelle dinamiche ideologiche e di mercato che, dello stereotipo etnico e del suo diletto, avevano contribuito a creare una fonte di consenso popolare. Questi i fattori che determinano una liceità nell'adattamento e nella riproduzione di stereotipi caricaturali di derivazione coloniale. Gli esempi che poniamo sono casi di adattamento basati sulla caricatura dei neri che si ritrovano ancora in uso nella pubblicità e nei libri per bambini (Masiola, Tomei 2013, pp. 121-137).

4. Papaveri e Papere 'Pop songs' e 'Poppies'

Il caso di *Papaveri e Papere* è emblematico.⁹ Il papavero, e la spilla a petali di papavero, ha un forte valore di patriottismo, fortissimo oggi nelle celebrazioni dell'anniversario della prima e della seconda guerra mondiale per tutto il mondo anglosassone. Rappresenta la rimembranza, il ricordo dei caduti in battaglia. Viene usato come distintivo nei giorni che ricordano i caduti, ovvero *Poppy Day*. Nell'iconografia italiana, il papavero è simbolo della mediterraneità, tra le spighe e nei campi di grano, e come tale appare ancora nelle confezioni degli spaghetti e nei logo pubblicitari con codice cromatico giallo, rosso e blu come ad esempio, *De Cecco, Divella*.

Secondo la tendenza dell'epoca, una canzone doveva sempre essere una specie di raccontino. La narrativa

7 Vittorio Mascheroni milanese (1895-1972) di cui anche l'omonima edizione Mascheroni S.A. dello spartito. Mascheroni musicò una lista incredibile di successi, tra cui *Zikipaki* (v. avanti).

8 Organetto, fisarmonica e scimmiette, mare e palme, erano stereotipi hollywoodiani del mondo latino-americano, come si vede nel musical con Carmen Miranda, *The Gang's All Here!* (1943).

9 Diana Dekker di origine americana era di base a Londra. Il disco (Columbia) rimase n. 2 nelle classifiche mondiali. Secondo dati reperiti in rete ebbe quaranta traduzioni, anche in cinese, che supponiamo però basate sul testo inglese. Fu cantata anche da Petula Clark, Bing Crosby. Lo spartito viene pubblicato a Londra: *authorised for sale in the British Empire*.

dell'idillio tra papera e papavero della canzone italiana, però, non trova riscontro con la versione inglese e il suonatore vagabondo. Le parole della canzone italiana erano di Giuseppe Rastelli e di Mario Panzeri, la musica di Vittorio Mascheroni.¹⁰ La cantante che la portò al numero due nella classifica di Sanremo (1952) fu Nilla Pizzi. Non è casuale, perché la stessa Pizzi aveva fatto vincere il primo premio a *Vola Colomba*, diventata canzone simbolo nella rivendicazione di italianità di Trieste. Lo spartito italiano (etichetta Canto-Mandolino o Fisarmonica)

Papaveri e Papere (1952)

Su un campo di grano che dirvi non so,
un dì Paperina col babbo passò
e vide degli alti papaveri al sole brillar...
e lì s'incantò'.

La papera al papero chiese

"Papà, pappare i papaveri, come si fa?"

"Non puoi tu pappare i papaveri" disse Papà.

E aggiunse poi, beccando l'insalata:

"Che cosa ci vuoi far, così è la vita..."

Ritornello

"Lo sai che i papaveri son alti, alti, alti,
e tu sei Piccolino, e tu sei Piccolino,
lo sai che i papaveri son alti, alti, alti,
sei nata paperina, che cosa ci vuoi far..."

Vicino a un ruscello che dirvi non so,
un giorno un papavero in acqua guardò,
e vide una piccola papera bionda giocare...
e lì s'incantò.

Papavero disse alla mamma:

"Mamma', pigliare una papera, come si fa?"

"Non puoi tu pigliare una papera", disse Mamma'.

"Se tu da lei ti lasci impaperare,

il mondo intero non potrà più dire..."

Ritornello

E un giorno di maggio che dirvi non so,
avvenne poi quello che ognuno pensò
Papavero attese la Papera al chiaro lunar...
e poi la sposò.

Ma questo romanzo ben poco durò:

poi venne la falce che il grano tagliò,

e un colpo di vento i papaveri in alto portò.

Così Papaverino se n'è andato,

lasciando Paperina impaperata...

La raffigurazione delle due copertine, è altresì significativa per la manipolazione identitaria.

In effetti, più dei versi della canzone, in questo caso,

10 Negli stessi anni viene incisa anche da Alma Cogan (di origini ebraiche, russo-romene). Una versione di Dawid De Lange tre anni dopo (1936) vende 250.000 copie con la casa Gallotone. Josef Marais (1946) incide per la Decca. La coppia Marais e Miranda (1952) aggiunge il ritornello *En we gaan nog niet naar hui* (*We never not gonna go home*, "Non mai non vogliamo andare a casa". <http://www.originals.be/en/originals.php?id=8128> (accesso 20 marzo 2015).

serve vedere come viene focalizzato lo stereotipo dell'italiano vagabondo, nella copertina del disco in versione inglese che si intitola *Poppa Piccolino*. Lo spartito di *Poppa Piccolino* è un'immagine caricaturale, di un uomo con un cinturone e fazzoletto al collo, con un capellaccio malandato con sopra un fiore, con la sua fisarmonica (in inglese *concertina*). Nel ritornello vi sono inserite delle parole italiane, e delle parole inglesi storpiate (/allo / à Hello). Manca soltanto la scimmietta che raccoglie le monetine (*lira*).¹¹ Nel riquadro appare l'immagine della cantante Diana Decker,¹² socialmente distante e remota dalla caricatura dell'emigrante. Più fastidioso ancora il fatto che, se cambiavano i cantanti, nella copertina, rimanesse sempre la caricatura, con ricambio solo delle foto dei cantanti anglosassoni, che erano Lee Lawrence, Joan Regan, Les Howard. O si voleva risparmiare, oppure la caricatura stessa era un successo sul mercato britannico.

Poppa Piccolino

All over Italy they know his concertina

Poppa Piccolino, Poppa Piccolino,

He plays so prettily to every signorina

Poppa Piccolino from sunny Italy

Oh listen to the music I hear

Oh. Poppa Piccolino is near

To win a smile or maybe a tear

Before travelling on

A *vagabond* who wanders along

A millionaire, but only in song

As though the world

Might really belong to him

11 " Singer, composer and author Frankie Laine was born March 30, 1913 in Chicago. His real name was Francesco Paolo LoVecchio and he lived in Chicago's Little Italy. Frankie was the oldest of eight children born to Sicilian immigrants John and Anna Lo Vecchio, who had come from Monreale, Sicily near Palermo. His father first worked as a water-boy for the Chicago Railroad and he was eventually promoted to laying rails. His father subsequently went to a Trade School and became a barber. One of his most famous clients was gangster Al Capone." http://www.imdb.com/name/nm0481840/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (accesso: 30 marzo 2015). La voce potentissima e trascinante veniva utilizzata soprattutto per film Western. Notissima anche la sua *Do not Forsake Me Oh My Darling* da *High Noon* (*Mezzogiorno di Fuoco*). Famosissima anche la 'Ballata selvaggia' (in originale *Marina mine*), colonna sonora del film *Blowing Wild*. (1953) diretto dal regista Hugo Fregonese, argentino, la cui famiglia era originaria di Treviso. La canzone è anche nota come *The Ballad of Black Gold*.

12 La *Sugarbush* o *Suikerbossie* è la *Protea repens*, una delle prime protee descritte da Linneo nel 1753. Produce nettare dalle proprietà medicinali, e fungeva anche da nutrimento per lo *Sugarbird*, la cui popolazione nella zona del Capo sta diminuendo. Non mancano allusività e giochi di parole su *Sugarbird* e *Sugarbush*. Non viene dato un nome in lingua africana. Attualmente usata come brand-name, anche nella comunicazione del turismo in Sud Africa.

This fellow plays a melody so mellow
 That everyone keeps shouting "Bello, Bello"
Ritornello
 All over Italy they know his concertina
 Poppa Piccolino, Poppa Piccolino,
 He plays so prettily to every signorina
 Poppa Piccolino from sunny Italy
 No matter what the calendars show
 It can't be spring, and I ought to know
 Until I hear him singing Hallo, Hallo I'm here again"
 A flower in his *battered old hat*
 And a smile for every doggie and cat
 And children get the friendliest pat of all
 I'll give his name so if you ever meet him
 Then you will know exactly how to greet him
Ritornello
 All over Italy they know his concertina
 Poppa Piccolino, Poppa Piccolino,
 He plays so prettily to every signorina
 Poppa Piccolino from sunny Italy.

A differenza degli spartiti di canzoni inglesi rese in italiano, manca il testo italiano. Il parlato che aggiungiamo di seguito non risulta nello spartito musicale:

(Parlato)
 Everybody loves Poppa Piccolino. He has the cutest *little monkey to*
 collect the lira. But one day Poppa Piccolino was very sad.
 He lost
 his concertina, and he couldn't find it anywhere, and there was no
 music, and everyone was very unhappy. But the *little monkey found it*
 for him and gave it back to Poppa Piccolino, and now everybody is
 happy again.

L'adattamento era di Robert Saul Musel (1909-1999), meglio noto come Bob Musel, corrispondente americano da Londra per la United Press, nonché consulente musicale e paroliere. Vediamo il caso di *Sugarbush* e altre canzoni.

5 Sugarbush e Bingo Bongo: sveglie al collo ed anelli al naso

Il caso di *Sugarbush* ci pone esattamente dal fronte opposto al precedente, ovvero il caso di invenzione tematica, in una ricreazione di stampo coloniale italo-a-bissina. In questo caso si tratta di traduzione multipla, e d'adattamento di seconda mano. Essendo l'originale di questa canzone tradizionale in lingua afrikaans certamente nessuno in Italia avrebbe controllato la versione originale degli anni Trenta (1933), composta da Fred Michel (n.1898). In Gran Bretagna e Sud Africa *Sugarbush* fu cantata sia in inglese che in afrikaans da Eve Boswell (1922-1998), cantante di origini un-

gheresi, che viveva appunto tra Sud Africa e Londra.¹³ Ma il grande successo internazionale fu quello della versione americana di Doris Day e Frankie Laine del 1952, nota come la *Sugarbush Polka* (1952). Frankie Laine (Francesco Paolo Lo Vecchio) era allora all'apice della sua fama.¹⁴

Sugarbush o mia Zulù, fu un altro successo di Nilla Pizzi in duetto con Gino Latilla (1953-1954). L'ambientazione italiana era sulla falsariga di *Bingo Bongo*, e di *Zikipaki Zikipu* (v. oltre), con echi di parodia coloniale che echeggiavano il bel ventennio. Forse nessuno si era reso conto che la canzone era stata composta in Sud Africa, da compositori afrikaner. Era una canzone composta durante la depressione degli anni Trenta. Diviene successo internazionale proprio negli anni Cinquanta, negli anni dell'inasprimento dell'Apartheid, divenendo il motivetto più popolare in Sud Africa. *Sugarbush o Suikerbossie*, è anche la pianta nazionale emblema del Sud Africa, una *protea*.¹⁵ Non aveva niente a che fare con la 'piccola Zulù', replicante della *Zikipaki zikipu* del 1929.

Versione originale

Suikerbos ek wil jou het
 Wat sal jou mamma daar van se...
 Dan loop ons so onder deur die maan
 Ek en my Suikerbossie saam Sy kan nie
 kos kook nie Haar kos is rou Sy kan nie
 tee maak nie Haar tee is flou Sy kan nie
 brood bak nie Dis als verbrou Tog wag
 ek Suikerbossie net vir jou.

Traduzione semantica

Sugarbush,
 Cosa dirà la tua mamma...
 Allora passeggiamo assieme sotto la luna
 Io, con la mia Sugarbush.
 Non sa cucinare cibo

13 Interessante che il copyright dello spartito (1942) era della casa G. Schirmer, New York, da noi già citata per gli spartiti di Verdi con traduzione lineare italiano-inglese, dell'*Otello* e del *Macbeth* (Masiola 1988).

14 Di Nisa, ricordiamo *Tu vuò fa' l'americano*, musica di Renato Carosone (1956). Fiorello in *The Talented Mr Ripley* (1999, Anthony Minghella), tenta di farla cantare sulla scena di un jazz club napoletano dal protagonista, Matt Damon, e da Jude Law. È una canzone rivoluzionaria per l'epoca, in quanto contiene parole inglesi. L'episodio è citato anche da Berger nella sua introduzione a *Global Pop Local Language*, rilevando l'uso del napoletano con parole americane e il *musical style*: "On a basic level, the choice of presenting a song in Italian draws the viewer's attention away from the referential content of the lyrics and toward other features of the performance – the melody, the arrangement, the actor's stage behavior, and so forth" (Berger 2003, p. ix).

15 Una versione di *Bingo Bongo* fu anche registrata nel 1947 dal musicista e cantante italo-americano Louis Prima. Louis Prima fece anche la prima incisione di Buonasera Signorina, parole dello stesso Sigman e musica di Peter De Rosa.

il suo cibo è crudo
non sa fare il té
il suo tè è debole
non sa informare il pane
questo fermenta.
Ma ti aspetterò Sugarbush.

Lo stile di vita è di tipo boero-pionieristico, dove una promessa sposa dovrebbe saper fare il pane in casa, e preparare un buon tè, specie se siamo negli anni della depressione.

Per la versione americana di Doris Day e Frankie Laine viene usato un termine oggi è definito pesantemente offensivo nei riguardi dei neri, ovvero il *chocolate*, nella frase *chocolate it's you I want to eat*.

Oh, we never not gonna go home
We won't go, we won't go
Oh, we never not gonna go home
'Cause mother isn't home

Oh, sugarbush, I love you so
I will never let you go
So, don't you let your mother know
Sugarbush, I love you so

Sugarbush, what can I do
Mother's not so pleased with you
Promise me you will be true
And I'll come along with you

Oh, we never not gonna go home
We won't go, we won't go
Oh, we never not gonna go home
'Cause mother isn't home

Sugarbush, come dance with me
And let the other fellas be
Just dance the polka merrily
Sugarbush, come dance with me

Oh, we never not gonna go home
We won't go, we won't go
Oh, we never not gonna go home
'Cause mother isn't home

Oh, *chocolate*, you are so sweet
Yes, yes you, I'd like to eat
If I do, oh, what a treat
Chocolate, you are so sweet

Da notare che in *Sugarbush* vi è una totale assenza di neri, sia nella tematica che nella storia delle performances. La versione italiana (1954) li ha introdotti, ma in modo caricaturale. La versione cantata ha una parte parlata:

Sugarbush
Misteriosi tamburi Zulù
rullate, rullate,
avvertite ogni capo tribù
che balla Sugarbush.

Lo spartito italiano riporta anche la versione originale inglese, e informa che è un fox-trot, e aggiunge istruzioni su *battere le mani*, e sulla pronuncia '*Sciu-garbusc*' ovvero 'Balabù'¹⁶

Ritornello

Sugarbush oh mia Zulù,
tutta zucchero sei tu
ed hai una magica virtù,
sai ballare il Balabù.
Tanto bella ma tabù
Bala...Bala...Balabù
canta in coro la tribù
mentre al bianco cacciatore
il tuo ballo infiamma il cuor.
Dice il piccolo servo Zulù:
"Badrone, badrone,
i leoni di *asbeddano e du*
non *sbari* e non fai più "bum!".
Sugarbush insieme a te
balla bure il vecchio re
traballando *biano bian*
sveglia al collo e tuba in man.

Gli stereotipi aggiuntivi caricaturali sono l'ambientazione nel villaggio con un capo che ha una tuba in mano, e sveglia al collo, la figlia che balla il *Balabù*, il piccolo *zulù* che invita il bianco cacciatore suo *Badrone* a cacciare il leone. Curioso questo *rullio dei tamburi* che implica una percussione prodotta da bacchettine: non tamburi africani. Lo stesso stereotipo di sveglia al collo e tuba si ritrova anche in libri per bambini, oggi in Italia (Masiola, Tomei 2013). L'imitazione caricaturale della parlata dei neri era già iniziata nei media con il cinema, sia in a Cinecittà che a Hollywood, e con i cartoni animati. Nella copertina dello spartito, la caricaturalità è enfatizzata con l'aggiunta dei *tukul* della tribù. Manca l'anello al naso, che però abbiamo in *Bingo Bongo* (v. oltre). Le parole di *Sugarbush* erano di Nisa, pseudonimo del grande paroliere napoletano Nicola Salerno (1910-1969), autore di molte canzoni di Renato Carosone, tra cui *Guaglione* e *Tu vuò fa' l'americano*, e della versione italiana di *Rosamunda*.¹⁷ Per l'occasione nella copertina italiana era anche diventato *Nisa Alik*. Con *Sugarbush* sostanzialmente si replica il modello di *Zikipaki* (1929), la indù baiadera, figlia del gran capo. La copertina dello spartito evidenzia una stereotipizzazione echeggiante un vago esotismo afro-indiano, orientaleggiante, con uno schizzo della *bella bajadera*. *Bajadera*, è parola derivata dal porto-

16 <http://www.songlyrics.com/the-andrews-sisters/civilization-bongo-bongo-bongo-lyrics/#8rE15GXcC84evkGB.99>.

17 Devilli aveva anche adattato le parole di canzoni dei film di Walt Disney, come *Cenerentola*, *Biancaneve e i Sette Nani*, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *La carica dei 101*, etc. *Bingo Bongo* era cantata anche da Nilla Pizzi.

ghese *bailadera*, ed riferita alle danzatrici dell'India. Lo spartito racconta la storia della nascita di un 'bel marmocchio di color caucciù' che l'italiano si vede recapitare da un grosso Indù. Lo spartito informa che è *canzone one-step*, canto solo o mandolino.

Ziki-Paki era nata fra gli indù,
era figlia del gran capo di laggiù.
Bella bajadera, piccola e leggera,
somiaviava al padre Ziki-Pu.
Ma un bel giorno, non so proprio come fu,
Ziki-Paki s'è trovata a tu per tu
con un tipo strano, era un italiano:
Ziki-Paki non ci vide più.
Disse: "Tu, proprio tu,
o mi baci oppur lo dico a Ziki-Pu"...

A differenza di *Sugarbush*, *Zikipaki* era un testo originale. Le parole erano di Giuseppe Mendes, la musica di Vittorio Mascheroni, che, come già visto, aveva musicato *Papaveri e Papere*. Altra canzone tradotta negli anni Cinquanta, da un musical americano era *Bingo Bongo*. *Bingo Bongo* era percepita ancora una volta come stereotipo di Africa italiana, nonostante le buone intenzioni della canzone originale. Nel musical vi è la figura del missionario in Africa, che vuole convincere la popolazione nativa dei vantaggi della civiltà. Nel testo originale, la risposta del nativo è saggia, antesignana di una consapevolezza ecologica e antinucleare. Se però è cantata deformando la lingua secondo gli stereotipi caricaturali, l'effetto è sempre quello del diletteggio. La canzone, in inglese *Civilisation*, risale al 1947, dal musical di Broadway *Angel in the Wings*, autori Bob Hilliard e Carl Sigman. Entrambi famosi *songwriters* e parolieri (Sigman era anche autore delle parole di *Buonasera Signorina*). La versione che all'epoca fu un successo internazionale fu quella di Danny Kaye con le Andrews Sisters:¹⁸

Each morning, a missionary advertises neon sign
He tells the native population that civilization is fine
And three educated savages holler from a bamboo tree
That civilization is a thing for me to see

*So bongo, bongo, bongo, I don't wanna leave the Congo, oh
no no no no no
Bingo, bangle, bungle, I'm so happy in the jungle, I refuse to
go
Don't want no bright lights, false teeth, doorbells, landlords,
I make it clear
That no matter how they coax me I'll stay right here
I looked through a magazine the missionary's wife concealed*

18 Versione <http://www.nuovacanaria.com/cd-608/hi> (accesso 6 ottobre 2015). Furiosi i commenti 'tipo': "meglio la versione originale... già, per chi non lo sapesse esiste una canzone chiamata *civilization* americana, che è l'originale, non questa merdata piena di razzismo velato" (Badass, un mese fa).

(*Magazine? What happens?*)

*I see how people who are civilized bang you with automobile
(You know you can get hurt that way)*

*At the movies they have got to pay many coconuts to see
(What do they see, Darling?)*

Uncivilized pictures that the newsreel takes of me

*So bongo, bongo, bongo, he don't wanna leave the Congo, oh
no no no no no*

*Bingo, bangle, bungle, he's so happy in the jungle, he refuse
to go*

*Don't want no penthouse, bathtub, streetcars, taxis, noise in
my ear*

So, no matter how they coax me, I'll stay right here

They hurry like savages to get aboard an iron train

*And though it's smokey and it's crowded, they're too civilized
to complain*

*When they've got two weeks vacation, they hurry to vacation
ground (What do they do, Darling?)*

They swim and they fish, but that's what I do all year round

*So bongo, bongo, bongo, I don't wanna leave the Congo, oh
no no no no no*

*Bingo, bangle, bungle, I'm so happy in the jungle, I refuse to
go*

*Don't want no jailhouse, shotgun, fish-hooks, golf clubs, I got
my spears*

So, no matter how they coax him, I'll stay right here

*They have things like the atom bomb, so I think I'll stay right
here.*¹⁹

Potrebbe anche sembrare una percezione negativa della vita metropolitana occidentale, della vita frenetica delle metropoli americane, e infine anche il rischio dell'atomica. Quindi si distacca dal testo italiano. Anche se l'idea è sempre di un Congo da fumetto e cartone animato, con 'selvaggi appesi a rami di bambù che presumibilmente pagano con noci di cocco. La versione italiana inserisce enfasi negativa, sia linguistica che tematica. Viene marcato l'infinito sgrammaticato, secondo gli stereotipi del doppiaggio italiano, come quel *sdare bene solo in Congo*. La versione italiana elimina il missionario e i suoi buoni propositi, inserendo gli items di diletteggio già visti: *un grande esploratore, un capo tribù con la sveglia appesa al collo, anello al naso*, ripetendo anche il *no bono*, che include anche saponette, in quanto presumibilmente i neri non si lavano. Inoltre, hanno anche 'l'anello al naso,' così come appare nella deformante ferocia caricaturale dello spartito italiano, dove un negride con un osso infilato nelle mutande indossa sulle gambe nude delle ghettiline. In mano una zagaglia. Lo spartito inglese (Chapman, Uk - USA), non ha alcun intento giocoso, ma si pone come simbolo di deformazione totale del nero 'occidentalizzato' con un profilo deforme con delle labbrone da cui pende una sigaretta. Sostanzialmente, si riprende l'odioso vezzo pubblici-

19 Anni Quaranta-Cinquanta *spiro* in vallone è scoiattolo ed è un tipo di danza in voga, che ne imita i movimenti.

tario di deformazione del volto, delle capacità di comunicare in una lingua, e dalle bocca abnorme dipinta in rosso. Tale era, ad esempio, la nota *réclame* francese per bevanda *Banania* che emette la frase *Ya Bon!* come esclamazione, e gli esempi disgustosi americani ed europei non si contavano. Il testo italiano di *Bingo Bongo* è adattamento ad opera di Devilli, pseudonimo di Alberto Curci, della omonima casa di produzione discografica.²⁰ La prima versione è immediata, dopo il successo americano, e viene incisa da Nilla Pizzi e Luciano Benevene, con il duo Fasano. Da notare che questo spartito non ha le varianti di alcune interpretazioni, ed ha la versione lineare con quella inglese, come lo spartito di *Sugarbush*. Il successo italiano fu tale che anche lo spartito con la copertina americana era stampato in contemporanea.

Bingo Bongo

Un giorno un grande esploratore
la nell'equator
intorno radunate tutte le tribu'
disse proprio così
qui' non state troppo bene
molto meglio è la città'
seguitemi su
ma il grande capo disse allor
"oh... bongo bongo bongo
sdare bene solo al congo
non mi muovo no no
bingo bango bengo
molte scuse ma non vengo
io rimango qui'
no bono sgarbe sdredde sapunedde
treni e tassi'
No bono radio e cine
Signorine magre così
Ma con questa sveglia al collo
sdare bene qui
2.
Ma sempre il grande esplorator
ad ognun parlo'
dei quadri futuristi dello swing
la nostra moda spiego'
soli soli che ci fate qui
io vi porterò a Paris
seguitemi su

ma il vecchio negro disse ancor
Oh bongo bongo bongo
sdare bene solo al Congo
non mi muovo no no
bingo bango bengo
molte scuse ma non vengo

20 La musica era imitativa di ritmi Latini, ed è una samba. La canzone scritta apposta per il film *Anna* (1952) viene cantata in playback da Flo Sandon's, mentre la Mangano balla. Fu un successo internazionale, ed è anche nota come *Anna*. <http://lyricstranslate.com/en/anna-el-negro-zumbon-anna-negro-merrymaker.html> (accesso 23 marzo 2015).

io rimango qui
no bono radio e cine signorine
magre così
molto meglio anello al naso
ma sdare qui...

La conclusione è che *'Rimanere bono zulu! No impazire tra voi laggiù Non sono scemo! Sdar bene qui!* Una versione registrata di Nilla Pizzi continua con intenti parodistici e sfociano nella satira politica con delle aggiunte: *'no bono sigaredde la mia testa fare girar', 'no bono pasciasciutta, meglio scimmia basta ragù' rafforzata da un clamoroso 'no bono votazione elezione, tutto imbrogliar'*; Vista la censura dell'epoca, non è presente nello spartito.²¹ La contestualizzazione dell'adattamento italiano in chiave di argomentazione contro *la civiltà*, è quello dell'Italia delle elezioni del 1948 (18 aprile). Sparito il missionario, il *negro* risponde all'esplorator (che fa rima con *equator* e *al-lor*). Il paroliere, inoltre, inserisce dell'ironia sull'esotizzazione dei ritmi ballabili italiani in voga: *no bono vostra rumba, vostra samba, vostro spirou*.²²

Oltre che dare una rappresentazione dell'Africa vista dall'Italia, all'epoca avevamo anche parolieri e musicisti che creavano ritmi latini e sambe, che sembravano originali. È il caso di *El Negro Zumbon*, con copertina al solito caricaturale, in quanto /Zumbòn/ contiene connotazione di buffonesco, nel 1952. Viene scritto per il film *Anna*, con musica di Armando Trovajoli (Roman Vatro) e parole di Francesco Giordano, protagonista una splendida Silvana Mangano.

Negro Zumbon

Ya viene el negro zumbòn
Bailando alegre el baion
Repica la zambomba
Y llama a la mujer
Tengo gana de bailar el nuevo compass
Dicen todos cuando me ven pasar
"Chicà, donde vas?"
"Me voy a bailar, el bayon!"²³

21 *Guinea pig* identificava anche un italiano in sovrappeso. Il testo, in traduzione italiana *Chiamalo Sonno*, dava ancora più enfasi: "Solo, che formaggio mettevano...Cristo santo! Naturale poi che i *terroni* quando scoreggiano sganciano delle bombe all'aglio." (trad. M. Materassi, 1999, p. 372; enfasi nostra).

22 Anni Quaranta-Cinquanta *spirou* in vallone è scoiattolo ed è un tipo di danza in voga, che ne imita i movimenti. 23 La musica era imitativa di ritmi Latini, ed è una samba. La canzone scritta apposta per il film *Anna* (1952) viene cantata in playback da Flo Sandon's, mentre la Mangano balla. Fu un successo internazionale, ed è anche nota come *Anna*. <http://lyricstranslate.com/en/anna-el-negro-zumbon-anna-negro-merrymaker.htm> (Accesso 23 marzo 2015).

Certamente negli anni dell'immediato dopoguerra questo non era reso con animo di odio etnico e feroce dileggio, ma oggi lo percepiamo come tale, memori l'antisemitismo e le caricature del regime fascista e nazista. Sul mondo Latino-americano e sul dileggio etnico, gli stereotipi più o meno fastidiosi sono duri a morire, specie nelle copertine, anche con la voga dei ritmi sudamericani e caraibici, dove amabilmente si perpetua un contesto di lavoro nelle piantagioni, anche nel Regno Unito. Avevamo visto il caso della copertina caricaturale di *Poppa Piccolino* riusata ben altre volte sul mercato inglese. Il contesto socio-culturale e politico spiega questi atteggiamenti di manipolazione caricaturale, rafforzata dalle copertine che riprendevano la pubblicità, le vignette satiriche e razzistiche su gruppi minoritari.

Giova ricordare la marcatura etnica ed i pregiudizi di dileggio verso i nostri emigrati in paesi anglofoni, e in genere verso i Latini. Ricordiamo solo una breve battuta tratto dal romanzo *Call It Sleep* (1934) di Henry Roth, che stigmatizza gli italiani e il cibo, gli spaghetti. È un dialogo tra una bambina italo-americana, Lili Aglorini e un bambino ebreo dell'Est, dove in cucina si parla di *spigeddi*. E spiega che *De wops eat it just like pitaters'* e che sono buonissimi ma *On'y wot cheese dey put in - Holy Chee! No wonner guinies c'an faht wi' gollic bombs!* (Roth 1962, p. 317; in Masiola 1988, pp. 322-324; Masiola 2004, p. 283).²⁴ Vengono usati termini spregiativi *wops* e *guinies*, termini di disprezzo per gli italiani (LaGumina 1999). L'ultimo identifica con dileggio i neri. Passeranno vent'anni esattamente, e si avrà la contaminazione con il cibo *mediterraneo* di Dean Martin in *That's Amore* (musica di Harry Warren, parole di Jack Brooks), nel 1953, in una scena epica del film con Jerry Lewis. Il testo infatti contiene una lista di cibi elencati nell'*American-Italian* di Dean Martin.

Il rispetto per la dieta mediterranea contribuì a mutare lo stereotipo dello scherno in positiva imitazione. Si stava verificando un mutamento di condizione seppur lento, nella percezione della *mediterraneità* e della Blackness, per cui, dalle dinamiche che avevano contribuito a dare una marcatura di inferiorità e di sottomissione verso il sistema culturale egemone, per reazione si veniva a definire una identità rafforzata dal gruppo che subordinato tendeva alla difesa di una matrice culturale e di una tradizione comune.

Se non si tratta di *canzonette serie* da analizzare, si tratta di problema traduttivo che sembra essere giu-

stificata dal fatto appunto che sono parodie musicali riflessi dalla grafica e dalle comic strips. Negli anni Cinquanta sembra che il problema più grave nel mondo americano ed europeo fosse la censura. Ma qui non è questione di censura, di maccartismo, ma di replicabilità dello stereotipo circense tra mondo africano, mediterraneo, sudamericano e caraibico.

Le dinamiche del colonialismo e della resistenza al colonialismo culturale ed alla emarginazione andavano in parallelo con la questione identitaria e dell'orgoglio etnico, anche per chi non era nero, o *creolo*, o *Latino*. Le dinamiche socio-culturali nella creazione degli stereotipi, e il ruolo dei media erano gli stessi: i nostri emigrati erano dileggiati, e noi facevamo schizzi razzisti pesanti sui neri.

6. Conclusione

La selezione di esempi hanno evidenziato come negli adattamenti e traduzioni di pop-songs vi sia ancora una questione etnica da approfondire, che si allarga anche ai campi della pubblicità e dell'adattamento dei jingles caricaturali. Negli anni Cinquanta, il motivi erano rappresentati dal fatto che il motivetto fosse cantabile per le voci dei nostri cantanti, orecchiabile, e che faccia divertire magari anche ridere, con le immagini fumettistiche delle copertine, e che si acquistassero prodotti nazionali a protezione del mercato discografico. L'effetto di queste canzoni era totalmente irrispettoso dell'identità e dell'alterità di gruppi minoritari, sia di origine italiana, sudamericani o afro-americani. Questa tipologia di dileggio di successo discografico contribuì a veicolare e ad edulcorare un tipo di razzismo *popolare*. Il movimento dei diritti civili in America iniziò una lunga battaglia in tal senso, a patire dagli anni Sessanta.

La consapevolezza della lingua come strumento di resistenza e di ribellione, avrebbe in seguito generato una coscienza identitaria, soprattutto in relazione alle radici etnico-musicali. Nei decenni che seguirono, le preferenze del mercato erano sempre più orientate alle richieste di parole e musica che fossero ibridazione tra suoni e *sound*. La preminenza di forme dell'afro-americano nella musica hip-hop oppure dell'inglese giamaicano nel reggae evidenziano l'orgoglio identitario del gruppo minoritario, in ogni forma di comunicazione ed espressione. Non stupisce la furiosa reazione di Naomi Campbell quando si è vista seppur indirettamente citata in una *strapline* pubblicitaria su una tavoletta di cioccolata di un marchio storico inglese: *Move over Naomi, there's a new Diva in town*. Nelle dichiarazioni rilasciate la Campbell soprattutto stigmatizza che non vi è

²⁴ *Guinea pig* identificava anche un italiano in sovrappeso. Il testo, in traduzione italiana Chiamalo Sonno, dava ancora più enfasi: "Solo, che formaggio mettevano...Cristo santo! Naturale poi che i terroni quando scoreggiano sganciano delle bombe all'aglio." (trad. M. Materassi, 1999, p. 372; enfasi nostra).

niente di spiritoso paragonare una donna nera a una cioccolata (Masiola, Tomei 2013).

I'm deeply upset by this racist advert. Do these people think they can insult black people and we just take it? *This is the 21st century, not the 1950s* (enfasi nostra).

Bibliografia

- Alim S., Awad I., Pennycook A., *Global Linguistic Flows*, Londra, Routledge, 2009.
- Berger M., Carroll M. (a cura di), in *Global Pop Local Language*, Jackson, The University of Mississippi, 2003.
- Cecovini M., *Mario Nordio. Inviato speciale in Europa*, Gorizia, Istituto Giuliano di Storia Cultura e Documentazione, 1992.
- Cronin M., *Translation and Globalization*, Londra, Routledge, 2003.
- Cronin M., *Translation and Identity*, Londra, Routledge, 2006.
- Cunico S., J. Munday, (a cura di), *Introduction*, in «The Translator. Translation and Ideology», 2007, 13 (2), pp. 141-149.
- Franzon J., *Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*, in «The Translator. Special Issue Translation and Music», 2008, 14 (2), pp. 373-398.
- Franzon J., *The Pseudo-Translation of Popular Songs*, in Kukkonen P., Hartama-Heinone R., (a cura di), *Mission, Vision, Strategies and Values. A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*, Helsingfors, Helsinki University Press, 2001, pp. 33-44.
- Gorlée, D., (a cura di), *Song and Significance. The Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- Hewitt E., *A Study of Pop Song Translation*, in «Perspectives», 2000, 8 (3), pp. 193-215.
- Kaindl K., *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words music voice and image*, in Gorlée D. (a cura di), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 235-261.
- Kress G., *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Londra, Routledge, 2009.
- Kress G., Van Leeuwen T., *Multimodal Discourse*, Londra, Edward Arnold, 2001.
- LaGumina S., *WOP! A Documentary History of Anti-Italian Discrimination*, Toronto, Buffalo e Lancaster, Guernica.
- Low P., *The Pentathlon Approach to Translating Songs*, in Gorlée D. (a cura di), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 185-183.
- Masiola Rosini R., *Questioni Traduttive*, Udine, Campanotto, 1988.
- Masiola Rosini, R., *La Traduzione è Servita! Ovvero 'Food for Thought'*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2004.
- Masiola R., Tomei R., *West of Eden. Botanical Discourse Contact Languages and Translation*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Masiola R., Tomei R., *Translation and the Caribbean: From Fruits to Rastafarians*. Londra, Palgrave-Macmillan (in corso), 2015.
- Masiola R., Tomei R., *Gender in Blackness: Stereotyping in Children's Literature, Media and Political Discourse*, in «International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication», 2013 (2), pp. 121:146: <https://crosscultureenvironment.wordpress.com/open-access-journal/>
- Matamala A., Orero P., *Opera Translation. An Annotated Bibliography*, in «The Translator. Special Issue. Translation and Music», 2008, 14 (2): 427-451.
- Pennycook A., *Global Englishes and Transcultural Flows*, Londra, Routledge, 2006.
- Roth, H., *Call It Sleep*, Harmondsworth, Penguin, 1979 (1934).
- Roth H., *Chiamalo Sonno*, Milano, Lerici, 1964 (trad. M. Materassi).
- Susam-Sarajeva S., (a cura di), *Introduction*, in «The Translator. Special Issue. Translation and Music», 2008, 14 (2): 373-398.
- Tomei R. *Forbidden Fruits. The secret names of plants in Caribbean culture*, Perugia, Morlacchi, 2008.
- Van Leeuwen T., *Speech, Music, Sound*, Londra, Palgrave-Macmillan, 1999.
- Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londra, Routledge, 1995.
- Wolf M., *Interference from the Third Space? The construction of cultural identity through translation*, in Muñoz-Calvo M. et al. (a cura di), *New Trends in Translation and Cultural Identity*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 11-20.
- Discografia e spartiti:
- Bingo Bongo (Civilization)*, music Bob Hilliard and lyrics Carl Sigman, Danny Kaye, Andrew Sisters, Columbia, New York, 1947 (spartito: E.H. Morris New York e Chappell S.A., Londra).
- Bingo Bongo*, parole italiane Devilli, Nilla Pizzi e Luciano Beneve, Duo Fasano, Milano, Cetra, 1948 (spartito ed. Curci, Milano).
- Papaveri e Papere*, Rastelli-Panzeri, musica V. Mascheroni, Nilla Pizzi, Milano, Cetra, 1952 (spartito: Mascheroni Edizioni Musicali, Milano).
- Poppa Piccolino*, English lyrics Bob Mussel, Diana Dekker, Londra-New York, Columbia 1953 (spartito: Chappell & Co. Ltd., Londra).

Sugarbush, trad. arr. Marais, Doris Day e Frankie Laine, Columbia, 1952.

Sugarbush, testo originale e musica J. Marais, testo italiano Nisa Alik, Nilla Pizzi e Gino Latilla, Milano, Cetra, 1953 (spartito: Edizioni Musicali, Tevere, Milano).

Zikipaki Zikipu, musica V. Mascheroni, versi Peppino Mendes, Milano, Carisch, 1929 (spartito: Edizioni Carisch, Milano).

