

Pratiche traduttive e canzoni popolari. Perdite culturali: un approccio eco-linguistico alla fitonimia caraibica

Renato Tomei

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il presente articolo descrive il processo di perdita culturale che si verifica con la traduzione ed il riadattamento musicale dei canti tradizionali in lingua Creola, con particolare riferimento ai paesi Anglofoni dei Caraibi. In particolare, l'analisi si concentra sull'ambito linguistico della fitonimia, contesto che presenta dirette connessioni con la questione della sopravvivenza di linguaggi minoritari ed *endangered languages*. L'area Caraibica si delinea come un arcipelago di diversità linguistiche, definite da secoli di contatto e contaminazione culturale, che necessitano di essere maggiormente indagate e preservate. I vuoti in letteratura concernenti le voci lessicografiche decretano inesorabilmente la scomparsa del lessema stesso. Nel caso di fitonimi o termini botanici, invece, questo comporta molto più della semplice perdita di una parola ma 'la perdita di un microcosmo di saggezza e di pratiche di guarigione legate a specifiche culture - in questo caso rappresentato dall'area culturale e linguistica afro-caraibica. Il testo individua nel profondo legame tra fitonimia e musica l'elemento chiave dell'indagine linguistica. Viene presentato come caso di studio un canto tradizionale dal titolo *West Indian Weed Woman*, originario della Guyana ma diffuso e conosciuto in tutta l'area Caraibica. Attraverso la descrizione e l'analisi dei diversi riadattamenti del canto, il testo evidenzia come i nomi delle piante e delle erbe presenti all'interno della versione originale siano stati prima modificati ed omessi e poi, solo in una recente versione del brano, nuovamente reintrodotti. Questa indagine vuole costituire un contributo al processo di preservazione linguistica e culturale nell'area Caraibica, fornendo un esempio che mette in relazione le pratiche di trasmissione delle conoscenze, sostanzialmente basate su tradizioni orali, con i moderni principi di eco-linguistica, al fine di recuperare gli elementi culturali, legati alla pratica quotidiana, ormai dimenticati.

Keywords: perdita culturale, traduzione, linguaggi minoritari, canti tradizionali, fitonimi

Il presente articolo descrive il fenomeno di perdita di elementi e riferimenti culturali connessi a specificità e tradizioni locali che avviene con la pratica traduttiva di testi di canzoni e con il riadattamento musicale.

Il lavoro rappresenta il risultato di uno studio sul campo (prevalentemente nei Caraibi e negli Stati Uniti) e dell'analisi di repertori originali, raccolti durante l'attività di ricerca su pratiche e teorie della traduzione.

La traduzione di canzoni e musiche dipende innanzitutto, così come già ampiamente definito anche relativamente ad altre funzioni e strategie traduttive, dal target di consumatori di riferimento - *listeners* e *buyers* - ed è determinata principalmente dalle esigenze dei mercati.

In secondo luogo, essa dipende anche dal veicolo o dal canale di distribuzione e performance musicale e da altri elementi significativi che spaziano dalla libertà di pensiero all'ideologia politica e religiosa (Susam-Sarajeva 2008, pp. 188-199) sino ai diritti d'autore e alla proprietà intellettuale.

Nei casi in cui, come nell'esempio riportato in seguito, la musica è espressione diretta di specificità culturali legate alla tradizione popolare, la pratica traduttiva diventa più complessa a causa dell'influenza di maggiori o minori livelli di distanziamento interculturale e, di conseguenza, presenta maggiori rischi.

A livello linguistico e traduttivo, tali specificità sono state analizzate, definite e categorizzate da Franco Aixelà. In accordo con la teoria del linguista spagnolo, qualsiasi elemento linguistico può essere considerato un *Culture-Specific Item* (CSI), in ragione della funzione che esso assume all'interno del testo come percepito dalla cultura di destinazione.

Un CSI, comunque, sia esso non presente o percepito diversamente nella cultura di destinazione, determina un'alta complessità del processo traduttivo.

Aixelà definisce inoltre undici pratiche traduttive adottate in caso di presenza di CSI (Aixelà 1996):

1. Ripetizione: il traduttore mantiene il più possibile del contenuto della fonte originale;

2. Adattamento ortografico: includendo trascrizione e traslitterazione (spesso utilizzata quando la fonte originale è in un altro alfabeto);

3. Traduzione linguistica (non culturale): il traduttore sceglie di utilizzare un termine molto vicino a quello originale da un punto di vista denotativo, e ne aumenta la comprensibilità attraverso una versione nella lingua di destinazione che può ancora essere ricondotta al sistema culturale d'origine.

4. Nota extra-testuale: il traduttore utilizza una delle strategie di cui sopra, ma ritiene necessario fornire un'ulteriore spiegazione del significato o delle implicazioni del CSI, non combinando tale spiegazione con il testo. Tale nota può assumere la forma di nota a piè di pagina, nota di chiusura, glossario e commento tra parentesi;

5. Nota intra-testuale: caso analogo al precedente, con l'unica differenza che tale nota viene inclusa come parte integrante del testo, di solito in modo tale da non risultare d'ostacolo per la lettura. Tale procedimento viene attuato rendendo esplicito nel testo un elemento che nel testo originale è poco chiaro e risulterebbe di difficile comprensione per il lettore della lingua d'arrivo.

6. Sinonimia: questa strategia è solitamente utilizzata per ragioni stilistiche legata a ripetizioni all'interno del testo. Il traduttore ricorre a sinonimi o perifrasi per evitare una ripetizione troppo frequente del CSI.

7. Universalizzazione parziale: strategia utilizzata quando il traduttore ritiene il CSI essere non sufficientemente chiaro per il proprio lettore e decide pertanto di sostituirlo. La tendenza è in generale quella di cercare un altro termine appartenente alla cultura d'origine ma che sia meno specifica e di più facile

comprensione per il lettore.

8. Universalizzazione assoluta: la situazione di base è identica alla precedente, ma il traduttore non riesce a trovare un CSI più comprensibile o ritiene più opportuno eliminare qualsiasi connotazione estraniante in favore di un termine neutrale per il lettore.

9. Naturalizzazione: il traduttore decide di trasferire il CSI nel corpus inter-testuale percepito come specifico della cultura d'arrivo.

10. Elisione: il traduttore considera il CSI inaccettabile da un punto di vista ideologico o stilistico, oppure non valevole lo sforzo di comprensione da parte del lettore. Pertanto, il termine viene completamente eliso nel testo tradotto.

11. Creazione autonoma: il traduttore decide di aggiungere qualche riferimento culturale assente nel testo originale, ritenendo che possa essere di beneficio al lettore. Il problema della traduzione di voci e canzoni va comunque oltre la dicotomia tra suono e significato che da sempre rappresenta un dilemma per i traduttori - dal dibattito sulla traduzione della Bibbia alle più recenti analisi di canzoni ed inni sacri (Gorlée 2005, pp.17-101). Tuttavia, la definizione di pratiche traduttive alternative è ancora oggi al centro di attente ricerche ed analisi (Low 2005, pp. 185-211).

2. Conoscenze popolari nella musica Caraibica

Tradurre canzoni o, più precisamente, riportare tradizioni orali e antiche conoscenze in musica - come avviene ad esempio nel caso di seguito descritto o all'interno del microcosmo musicale del Sud Africa (Lucia 2005, XXI-xl), amplia il dibattito incentrato sulla dicotomia tra suono e significato (*sound vs. meaning*) e lo estende al campo degli studi post-coloniali e di etno-traduzione.

Sono molteplici i casi di testi e canzoni appartenenti ad una specifica tradizione musicale e culturale che vengono mascherati e coperti da lingue o testi diversi: le pratiche di adattamento, interpretazione ed elisione possono verificarsi anche attraverso il passaggio da una varietà linguistica ad un'altra, come ad esempio dai creoli e patois Caraibici all'Inglese Britannico o Americano, come nel caso analizzato dal presente articolo.

L'oralità e la pratica orale rappresentano «l'arte della memoria finalizzata a trasmettere e tramandare rituali di pratiche di guarigione e saggezza popolare» (Payne Jackson & Alleyne 2004, pp. 33-58). Tuttavia, l'oralità può essere trascritta, modificata o manipolata e successivamente re-interpretata solo per fini editoriali o commerciali. Un esempio può essere fornito dalle grida dei venditori ambulanti, dalle voci del

mercato e dei cosiddetti *herb-vendors* dei Caraibi (To-me 2008, pp. 28-53).

L'elencazione di erbe officinali e rimedi vegetali medicamentosi è una caratteristica comune sia al mondo mediterraneo che al mondo africano e afro-caraibico: organizzare le parole in sequenza ritmica aiuta da sempre a conservare la memoria dei nomi delle piante e delle loro proprietà. Ciò può anche assumere una funzione fatica e rituale, in particolare se arricchita da creative modulazioni ritmiche, variazioni di toni e giochi di parole, come nel caso dei venditori al mercato, dove non verificandosi uno scambio tra gli interlocutori, il modello di domanda-risposta, o di risposta da parte di un coro, non è applicabile. È solo il venditore che conosce tutti i nomi delle piante, le loro proprietà ed i rimedi per armonizzare insieme saggezza, canto e suono.

Ciò che segue è la trascrizione della voce di un venditore di erbe e spezie registrata al mercato 'Coronation' di Kingston, in Giamaica.¹

Come little boy, come buy out the bush mi selling out, you know? Cheap, cheap, cheap! Sarsaparilla, Pepper Mint, Leaf of Life, Dogwood, good for your body, anytime you bite it and drink it you come back again! Good for the pain...all, all quality pain, come man, mi a sell out cheap, cheap, cheap! 10 dollars worth, 5 dollars worth, 15 dollars worth, 50 dollars worth! Any amount you want you will get it. Cheap, cheap, cheap! Sell out! Come little boy, young man, mi say come young lady, come buy some of the bush now! You don't know it good for you. When you boil it tomorrow morning you must feel better! Jack in the Bush! All the quality bush you can bite and drink... it good for the pain, it good for blood pressure, for the heart! Sarsaparilla! All that you find! You never hear your father talking about Sarsaparilla? My father use to boil Sarsaparilla, taking the roots and give it to drink! All what I sell in the basket is good, man! Walk all over the place, you have too much tablets, no good! Buy bush and boil it and drink it ...eheheh! Come on! Come little boy, buy little bush, carry home and go give your mother and tell her to drink it for the blood pressure! It easy the pain and carry down the pressure and you sleep better, tell her she will sleep better tell her the lady she will sleep better tonight. When she drink it she must come back come buy again! Sarsaparilla, Jack in the Bush, come on, Sourcy, all the pepper Mint, black Mint, blue Mint, white Mint! All quality of bush! All the bush mi a call out a good for your body, the bones

¹ Audio registrato in Kingston - Coronation Market - 24 maggio 2011. Materiale originale - Trascrizione operata dal ricercatore. Per le tecniche di trascrizione si fa riferimento al sistema sviluppato dalla Jamaican Language Unit dell'Università delle West Indies di Kingston, Jamaica, sulla base del metodo proposto nel 1960 da F.Cassidy.

and everything, the nerves too... 'ca them
rock in you! Soursop bush, good for you!

Come osservato da Fredric Cassidy, il numero di piante e dei fitonimi in Giamaica è così alto che un elenco completo richiederebbe un volume a sé: molti nomi di piante afro-caraibiche creati dai botanici non hanno mai trovato impiego al di fuori dei loro libri, essendo essi estranei alle credenze ed alle pratiche di guarigione locali (Cassidy 2007, p. 334).

Conseguentemente, si è definito un progressivo e totale squilibrio tra l'egemonia del centro e la periferia, con il suo vivace microcosmo di canzoni e nomi di piante. D'altra parte, le elisioni e le modifiche possono essere addebitate all'inconsapevolezza o all'incuria nel dare un senso a quello che era considerato un linguaggio inferiore o un inglese stentato (Devonish 2003; Makoni 2003).

In un'ottica globale e post-coloniale, questi canti e sequenze possono essere stati percepiti semplicemente come suoni, buffi e divertenti, come le assonanze ed i giochi di parole presenti anche oggi nelle pubblicità commerciali. Ora è il momento di spingere «i confini del folklore e dell'etnomusicologia' per recuperare ciò che è andato perduto » (Dass *et al.* 2007).

3. La perdita di parole è perdita di mondi: le differenti versioni del canto 'West Indian Weed Woman'

Questo enorme repertorio è costituito da canzoni e brani musicali, ma anche da canti, voci e grida dei venditori ambulanti: la *coconut-woman* (venditrici di noci di cocco), gli/le *herb-vendors*, i venditori di riso, di arachidi ecc. Queste grida, voci e suoni risalgono a tempi antichi, ad una terra senza tempo, e ci portano verso l'Africa, luogo dal quale sono venuti (Lowe, Payne-Jackson & Johnson 2009, pp. 28-38).

Si tratta spesso di lunghe sequenze di fitonimi, tradotti da diverse lingue africane o a volte adattati e combinati in un intricato modello linguistico a più livelli.

La traduzione diventa un'esigenza pratica e scientifica: da un lato il pubblico ha bisogno di conoscere il significato di quei suoni e quelle parole e di poterle identificare; dall'altro, una mancanza di trasmissione causa sistematicamente la morte di una lingua e, contestualmente, di una cultura.

In merito alla scelta di varietà linguistiche che il traduttore si trova ad affrontare, esistono varie possibilità:

-Termini in lingua Standard: questi possono essere molti e diversi all'interno dei Caraibi, nelle aree francofone, ispanofone, anglofone o in contesti plurilinguistici;

-Termini scientifici: anche questi possono essere più di uno (allonimi);

-Termini in Patwa (patois): a seconda dell'area linguistica, i termini sono molti;

-Termini Africani: attraverso l'adattamento o il calco linguistico i termini possono essere rintracciati nella lessicografia Caraibica.

Come già descritto nella categorizzazione di Aixelà, il traduttore può procedere anche con la stesura di note, che possono sviluppare ulteriori allineamenti semantici e costellazioni di co-iponimi (Tomei & Masiola 2009, pp. 51-89).

Nel mosaico linguistico dei Caraibi, i fitonimi vengono spesso assemblati e combinati con altri linguaggi differenti (Allsopp 2003, 2010): ecco perché attraverso i nomi delle piante si può derivare la provenienza degli schiavi dalle diverse aree del continente africano.

La ragione dell'esistenza di molti nomi per la stessa pianta non è da ricercare nella creatività dei creoli caraibici, bensì principalmente nell'eredità linguistica che le rotte diasporiche ed il movimento intercontinentale degli schiavi africani hanno lasciato a questa area del mondo.

L'esempio qui descritto fa riferimento ad una canzone tradizionale basata su un elenco di nomi di piante e costituisce un perfetto esempio di perdita di mondi nell'adattamento o nella perdita di parole.

Come notato in precedenza, l'identificazione delle piante viene complicata dall'esistenza di molti allonimi o, al contrario, dall'assenza di un nome scientifico, non essendo state classificate dai botanici. Come nel caso della *herb-vendor* citato precedentemente, i fitonimi vengono qui utilizzati in una lunga sequenza, che necessita di un modello epistemico di lettura: non si tratta di un farmacista nel suo negozio, bensì di un venditore ambulante che vende erbe e rimedi naturali. Nei Caraibi, tale attività è tradizionalmente svolta da donne, le stesse che conoscevano le piante, i loro nomi e le modalità di utilizzo per le pratiche di guarigione.

Quella che segue è parte della trascrizione del testo della prima versione della canzone: si tratta di un canto popolare originario della Guyana, chiamato *West Indian Weed Woman*, scritto nel 1926 e registrato da Bill Rogers nel 1934.

One day I met an old woman selling
And I wanted something to eat.
I say I was going to put a bit [shilling] in she way
But I turn back when I meet.
I thought she had bananas, orange, or pear
But was nothing that I need,
For when I ask the old woman what she was selling,
She said she was selling weed'
Man Piaba, Woman Piaba,

Tantan Fall-Back and Lemon Grass,
 Minnie Root, Gully Root, Granny-Backbone,
 Bitter Tally, Lime Leaf and Toro,
 Coolie Bitters, Karile Bush, Flat 'o the Earth, and Iron Weed,
 Sweet Broom, Fowl Tongue, Wild Daisy,
 Sweet Sage, and even Toyo.

È qui stata riportata solo la strofa introduttiva ed il primo ritornello del brano che, in totale, contiene sessantuno fitonimi: la maggior parte di essi presentano una forma apparentemente 'inglese', ma l'etimologia rivela un'origine africana (Tomei 2008).

Alcuni fitonimi non sono presenti nei dizionari (Casidy & Le Page 2002, Allsopp 1996) e nei glossari erboristici (Honychurch 1986, Alleyne 2004).

Presumibilmente, al momento della registrazione del canto tradizionale, le persone nei Caraibi erano in grado di identificare le piante, cosa che non è più possibile oggi.

La *West Indian Weed Woman* è stata poi ripresa e riadattata in una famosa performance di Harry Belafonte nel 1954.

In questa versione, i nomi delle piante sono drasticamente ridotti ed il titolo modificato in *Woman Piaba*, che implica un riferimento sessuale basato sull'ambiguità linguistica dei fitonimi *Man Piaba* e *Woman Piaba*. /Piaba/ subisce un processo di verbalizzazione (l'uomo 'piaba' e la donna 'piaba'), mirato a divertire il pubblico sofisticato di Carnegie Hall a metà degli anni Cinquanta, rimuovendo totalmente il riferimento alle piante e alle loro proprietà medicamentose.

A quel tempo, il pubblico e gli appassionati di Belafonte non avrebbero mai immaginato la provenienza di quelle parole buffe e suoni estranei.

When I was a lad of three-foot-three
 Certain questions occurred to me,
 So I asked me father quite seriously
 To tell me the story 'bout the bird and bee.
 He stammered and he stuttered pathetically
 And this is what he said to me.
 He said: The woman piaba and the man piaba
 and the Ton Ton call baka lemon grass,
 The lily root, gully root, belly root uhhh,
 And the famous Granny scratch scratch

Chiaramente, le modifiche e gli interventi sul testo originale hanno trasformato il canto tradizionale in una filastrocca divertente, dove le parole non hanno significati né riferimenti e dove i fitonimi, seppur non riconoscibili come tali, sono ridotti da sessantuno, della versione originale, a dodici. Eppure, questa versione divertiva molto il pubblico, ed anche gli intellettuali del momento potevano trovare gratificazione

nelle citazioni di Einstein e Freud: in breve tempo, *Woman Piaba* diventò uno dei grandi successi musicali dell'epoca.

Dopo circa un ventennio, nel 1976, apparve una nuova versione del canto tradizionale, registrata da una reggae band Giamaicana chiamata 'The Meditations'.

Il punto di partenza e riferimento principale di questa versione è il testo originale della Guyana, sia a livello formale che di significato.

The other day I saw a lady was selling
 And I wanted something to eat.
 I thought she had bananas, bulla and pear
 But I step back when I meet,
 She had a basket full of different weed
 She was crying like out she mad
 She have a man piabba, a woman piabba,
 Downtown crawling and a lemon grass;
 Mumu root, gully root, granny backbone;
 Dead man get up and live on to morn;
 Corailla bush, deevy-deevy granchon,
 And the old compellance weed;
 But the only bush she never have,
 Was my Kali weed.

Analogamente ai casi precedenti, è qui riportata la prima strofa ed il ritornello della canzone, dai quali si può chiaramente notare come questa versione, nonostante alcuni dei fitonimi siano stati eliminati, sia più fedele alla forma ed al significato del brano originale.

Ulteriormente in linea con il più moderno concetto di 'eco-linguistica', circa quarant'anni più tardi, nel 2011, è stata proposta una nuova versione della *West Indian Weed Woman*, concettualmente in antitesi con il contesto di Carnegie Hall.

Inaspettatamente, la canzone, il cui scopo risiede principalmente nella sopravvivenza culturale attraverso la preservazione dei canti tradizionali, è stata composta e registrata da un cantante di origini Europee.

Ciò che segue è la trascrizione della seconda strofa e ritornello di quest'ultima versione, intitolata *Man Piaba*

The old lady was so plainly trying to let me over-stand
 Man Piabba Bush can really full your belly,
 but you have to cook it in a black pan,
 a little sugar, little salt, little Dreadnut Milk,
 likkle honey you can add, a little touch of everything,
 and I really was more than glad,
 even if I don't remember all a dem dat she call,
 she seh she had Man Piabba, Woman Piabba,
 Jumbie Bottle and Fingle Bush;
 Lime Leaf, Zeb Grass and Duck Bush;
 Coolie Bitters and Iron Weed,
 Wild Pepper Bush, Twelve 'o clock Broom
 And all the rest you may need
 Cocoa Piabba, Hafabit Weed

and my Colly Weed.

In una prospettiva post-coloniale, il messaggio che questa versione ribadisce è netto e chiaro: queste piante, insieme ai loro nomi ed alle loro proprietà curative, vengono dall'Africa ed hanno percorso un lungo viaggio, seguendo le rotte della schiavitù e delle migrazioni degli uomini. Cancellare, modificare o censurare la nomenclatura botanica, che è quindi da intendere come parte integrante della cultura e del patrimonio dell'umanità, significa causare un disastro ecologico ed eco-linguistico con l'estinzione di mondi, culture e saggezza popolare delle comunità antiche.

In quest'ottica, le lingue creole giocano un ruolo preminente nel processo dinamico che definisce il linguaggio come (mezzo di) liberazione (Devonish 2000): la loro sopravvivenza e preservazione è quindi una necessità imprescindibile.

L'origine ed il significato di questi 'suoni', le pratiche e gli usi legati a queste piante, hanno infatti grande rilevanza negli ambiti culturali di riferimento, in particolare per quanto riguarda le cosiddette *endangered cultures*, e possono costituire un utile strumento per colmare i profondi divari culturali causati dalla schiavitù, dall'odio razziale, la segregazione ed il genocidio, nonché da politiche di 'pulizia linguistica'.

4. Conclusioni

In accordo con le teorie postcoloniali di Gayatri C. Spivak, il presente studio sulla traduzione e la manipolazione dei testi intende contribuire al dibattito incentrato sul quesito 'Può il/la subalterno/a parlare?'. La *violenza epistemica* operata dall'impianto coloniale nei confronti delle popolazioni colonizzate si esprime in termini di opposizioni e forza questi ultimi all'identificazione ed all'accettazione della condizione di subalternità (Spivak 1988).

Il tema è intimamente connesso alle dinamiche di potere che legano l'egemonia e l'imperialismo culturale (vd. Gramsci, opere) alle popolazioni colonizzate, i subalterni appunto.

L'oggetto di analisi del presente articolo, il canto *West Indian Weed Woman*, appartiene alla tradizione musicale e culturale di una minoranza etnica e linguistica non coperta da alcun copyright, quindi possibile oggetto di pirateria o manipolazione del testo, come già avvenuto per altri celebri casi (si veda, ad esempio, *Mbube* di Solomon Linda e la sua manipolazione commerciale di *The Lion Sleeps Tonight*).

Del resto, fino a pochi anni fa, in Europa e negli Stati Uniti le pratiche traduttive di brani musicali 'stranieri' prevedevano ogni tipo di intervento che rendesse la canzone non solo più 'orecchiabile' ma anche, e soprattutto, più socialmente ed ideologicamente accettabile/gradevole per le classi dominanti.

Ciò che sta accadendo negli ultimi decenni è invece una 'internazionalizzazione del subalterno': la visibilità e la crescente popolarità, anche dopo la sua morte, di figure come Miryam Makeba sono emblematiche.

Introducendo una delle sue più celebri canzoni durante un'esibizione dal vivo, di fronte ad una platea europea, 'Mama Africa' riflette provocatoriamente sulla differenza tra suono, rumore e linguaggio:

Questa canzone è una canzone Sud-Africana: si tratta di una canzone rituale del popolo Xhosa. Ovunque io vada, la gente spesso mi chiede: come fai a fare quei rumori? Questo mi ha sempre offeso, perché non è un rumore, è la mia lingua. Ma ho capito che loro non riescono a capire che il Xhosa è la mia lingua ed è una lingua scritta: usiamo lo stesso alfabeto romano ma l'unica differenza è che pronunciamo alcune lettere diversamente. Ora, sono sicura che tutti i presenti sanno che noi, in Sud Africa, siamo ancora colonizzati. I colonizzatori del mio paese chiamano questa canzone 'The Click Song' semplicemente perché trovano piuttosto difficile dire 'Qongqothwane'

Nonostante le pratiche traduttive di lingue africane fossero ampiamente diffuse all'interno del medesimo continente, queste lingue erano di fatto sconosciute ed invisibili in Occidente.

Lo stesso è accaduto con le lingue di contatto - pidgin, creoli e patois - che non godevano, ed in alcuni casi continuano a non godere, dello status di lingua.

Le tendenze e le politiche linguistiche hanno però subito enormi trasformazioni nel corso degli ultimi decenni, soprattutto sotto l'impulso dell'emergere di nuovi linguaggi ed ambiti culturali. Le lingue di contatto, che nacquero dalla schiavitù, dalle periferie rurali o dagli oppressi ghetti urbani (Alim, Ibrahim e Pennycook), hanno ormai acquisito uno status transnazionale, visibile ed accessibile ad esempio nella cultura globale *Hip-Hop* (Alim 2006, Berger e Carroll 2003) ed il suo multilingue code-switching (Ibrahim 2003), tanto quanto nell'universalismo spirituale del movimento Rastafari (Manuel, Bilby, & Largey 1995; Tomei 2015) e della musica reggae.

Chiaramente non si tratta di musica pop e mainstream in traduzione (Hewitt 2000), dove la commerciabilità e l'orecchiabilità dei brani hanno priorità assoluta (Franzon 2008): l'inestricabilità e la specificità linguistica comportano processi di significazione ed interpretazione in cui la traduzione, se arbitrariamente operata a prescindere da simboli e credenze della cultura di origine, può provocare profondi *clash* culturali.

Il Patwa Giamaicano, in particolare, grazie principalmente all'internazionalizzazione della musica reggae, è passato dal non-status di dialetto della periferia dell'impero ad un linguaggio universale in cui, anglofoni e non, compongono e cantano le

proprie canzoni (Cooper 2004, Tomei 2015).

Inoltre, i potenti canali comunicativi messi oggi a disposizione dalla diffusione della rete Internet (Youtube, Facebook, Soundcloud ecc..) possono costituire ulteriori ed utili strumenti nel processo globale di costruzione della consapevolezza in termini di diritti dei 'subalterni' a parlare.

I suoni contenuti in una canzone ed il loro significato possono quindi fornire importanti spunti di riflessione su quanto siano in debito, in termini di produzione culturale, l'Occidente con l'Oriente ed il Nord con il Sud del mondo e su quanto ciò che è stato percepito o immaginato possa essere stato fuorviante o sbagliato.

La lingua Inglese, nel suo contesto diasporico e postcoloniale e nelle sue diverse varietà, rappresenta un ambito estremamente creativo ed espressivo, sebbene possa talvolta generare fenomeni complessi (*Global English* e *English as Lingua Franca*). Al contrario, come dimostrato dal caso di studio qui descritto, la traduzione postcoloniale pone quesiti e problemi la cui risoluzione appare più impegnativa; allo stesso tempo, essa può essere efficacemente attuata al fine di contrastare e combattere le disuguaglianze e sviluppare un approccio etico ai diritti linguistici globali.

Bibliografia

- Aixelà J.F., *Culture-specific items in translation*, in R. Alvarez e A. Vidal (a cura di), *Translation Power Sub-version*, Clevedon, Multilingual Matters, 1996.
- Alim Samy H., *Roc the Mic Right. The Language of Hip Hop Culture*, London, Routledge, 2006.
- Alim Samy H., Ibrahim A., Pennycook A., *Global Linguistic Flows*, London, Routledge, 2009.
- Alleyne M.C., Payne-Jackson A., *Jamaican Folk Medicine*, Kingston, UWI Press, 2004.
- Allsopp R., *Dictionary of Caribbean English Usage*, Kingston, UWI Press, 1996.
- Berger H. M., Carroll M. (a cura di), *Global Pop Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.
- Cassidy F.G., *Jamaica Talk*, Kingston, UWI Press, 2007.
- Cassidy F. G., Le Page R., *Dictionary of Jamaican English*, Kingston, UWI Press, 2002.
- Cooper C., *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*, London, Palgrave, 2004.
- Dass R., Guest-Scott J., Krieger M., Zolkover A., *Over the Edge: Pushing the Boundaries of Folklore and Ethnomusicology*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Devonish H., *Language and Liberation, Creole Language Policies in the Caribbean*, Kingston, Arawak, 2000.
- Franzon J., *Choices in Song Translation, Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*, in «The Translator», 14 (2), pp.373-398.
- Gorlee D. (a cura di), *Song and Significance, Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005.
- Hewitt E., *A Study of Pop Song Translation*, in «Perspectives», 8 (3), pp. 193-215.
- Honychurch P.N., *Caribbean Wild Plants and their Uses*, London, MacMillan, 1986.
- Kaindl K., *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image*, in D. Gorlée (a cura di), *Song and Significance, Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005, pp. 235-261.
- Ibrahim Awad el Karim M., 'Whassup, Homeboy?' *Joining the African Diaspora*, in Makoni S. et al. (a cura di), *Black Linguistics, Language, Society, and Politics in Africa and the Americas*, London, Routledge, 2003, pp. 169-185.
- Low P., *The Pentathlon Approach to Translating Songs*, in Gorlée D. (a cura di), *Song and Significance, Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005, pp. 185-183, 2005.
- Lowe H., Payne-Jackson A., Johnson C., *The Legacy of African, African-American and Caribbean Traditional Medicines*, Kingston, Pelican Publishers, 2009.
- Lucia C. (a cura di), *The World of South African Music*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2005.
- Jekyll W., *Jamaican Song and Story*, Mineola, N.Y., Dover Publications, 1966.
- Makoni S. et al (a cura di), *Black Linguistics, Language, Society, and Politics in Africa and the Americas*, London, Routledge, 2003.
- Manuel P., Bilby K., Largey M., *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- Pennycook A., *Global English and Transcultural Flows*, London, Routledge, 2007.
- Spivak G.C., *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C. (a cura di), *Marxism and the interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press, 1988.
- Tomei R., *Forbidden Fruits: The Secret Names of Plants in Caribbean Culture*, Perugia, Morlacchi, 2008.
- Tomei R., *Jamaican Speech Forms in Ethiopia: The Emergence of a New Linguistic Scenario in Shashamane*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Tomei R., Masiola R., *West of Eden*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Tomei R., Masiola R., *Sound Clashes: highest grade of untranslatability but still translated and re-translated*, in Rao J. P., Peeters J. (a cura di), *Socio-Cultural Approaches to Translation: Indian and European Perspectives*

tives, New Delhi-Hyderabad, University of Hyderabad, 2010, pp.137-150.

Discografia

Rogers B., 'West Indian Weed Woman', 1934 (www.youtube.com/watch?v=weedsong).

Belafonte H., 'Man Piaba', in *Harry Belafonte at Carnegie Hall Album*, RCA, 1959.

Makeba M., 'The Click Song' (*Qongqothwana*), in *The Best of Miryam Makeba*, RCA, 1963.

(The) Meditations, 'Woman Piabba', in *Message from the Meditations*, Kingston, Wildflower, 1976.

Ras Tewelde, 'Man Piabba', in *One Way Ticket*, Modena, Bizzarri Records, 2011.

G

e

s