САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра романской филологии

Ефимова Ксения Николаевна

КЛАССИЧЕСКАЯ НЕАПОЛИТАНСКАЯ ПЕСНЯ В ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ

Выпускная квалификационная работа на соискание степени магистра лингвистики

Научный руководитель: к.ф.н., доцент Кокошкина С.А.

Рецензент: к.ф.н. Золотайкина Е.А.

Санкт-Петербург

2016

UNIVERSITÀ STATALE DI SAN PIETROBURGO

Facoltà di lettere

Dipartimento di filologia romanza

Ksenia Efimova

LA CANZONE CLASSICA NAPOLETANA NELLE TRADUZIONI IN RUSSO E IN INGLESE

Tesi di laurea magistrale

Relatore: prof. S. Kokoshkina

Correlatore: prof. E. Zolotaykina

San Pietroburgo

2016

Indice

Indice ... 3

Introduzione ... 4

Capitolo I. Le particolarità della traduzione letteraria e la storia della canzone napoletana ... 9

1.1 Traduzione letteraria ... 9

1.1.1 Equivalenza e adeguatezza ... 13

1.1.2 Traduzione di poesia ... 22

1.1.3. Traduzione delle canzoni ... 28

1.2 Lingua e canzoni di Napoli ... 29

1.2.1. Le origini della canzone napoletana ... 29

1.2.2. Epoca d'oro – la canzone classica napoletana ... 32

1.2.3. Le vie di ulteriore sviluppo del dialetto napoletano ... 36

Capitolo II. Canzone classica napoletana nelle traduzioni in russo e in inglese ... 41

2.1 Dialetto napoletano ... 41

2.2 Analisi delle traduzioni ... 43

2.2.1. Dicitencello vuje – Скажите, девушки, подружке вашей – Just Say I Love Her ... 44

2.2.2. 'O sole mio – Моё солнышко– It's now or never ... 51

2.2.3. Torna a Surriento – Вернись в Сорренто – Surrender ... 56

2.2.4. Funiculì, Funiculà – На качелях ... 61

2.2.5. Tu, ca nun chiagne – Не плачь ... 64

2.2.6. Voce 'e notte – Ночная песня ... 66

Conclusione ... 69

Bibliografia ... 72

Sitografia ... 73

Appendice ... 75

Introduzione

La traduzione ha un ruolo estremamente importante nel conoscersi e capirsi tra persone di paesi diversi tramite la reciproca scoperta della cultura, della musica e della poesia. La canzone è una forma d'arte che porta un'impronta dell'identità di una nazione e ha la possibilità di dare un forte impatto emotivo all'ascoltatore. Anche se molte canzoni trattano di temi universali (è per questo che possono essere facilmente accettate, diventare famose e amate in un'altra cultura), i loro testi sono spesso inseriti in uno specifico contesto culturale. Nel passaggio da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, molte sottigliezze, molti significati possono sparire. È necessario trasmettere la ricchezza dell'originale, ricostruire l'unità della musica e delle parole, creando nello stesso tempo un testo che sia naturale per la lingua e la cultura della traduzione, insomma, tradurre non solo da una lingua verso l'altra, ma «da una cultura verso un'altra cultura». Questa è la grande sfida che pone la traduzione letteraria in generale, ancora di più – la traduzione poetica, e in particolare – la traduzione delle canzoni, di cui parleremo in questo lavoro.

La traduzione letteraria occupa un posto speciale nella teoria della traduzione, è un intero ambito di traduzione che ha i suoi meccanismi e le sue leggi. Si distinguono diverse tipologie di la traduzione letteraria, fra cui la traduzione della poesia, che è giustamente considerata quella più complessa, che richiede, più di tutte le altre tipologie, creatività e che quindi ha bisogno di un traduttore che sia anche un vero e proprio scrittore, un vero poeta. Mentre alla traduzione letteraria in generale e alla traduzione di poesia in particolare sono dedicati numerose ricerche e lavori di linguisti e traduttori, manca materiale

teorico che tratti in maniera approfondita i problemi della traduzione delle canzoni, il che costituisce l'attualità del presente lavoro. La novità del lavoro consiste nel fatto che alle traduzioni delle canzoni classiche napoletane non sono state dedicate delle ricerche in ambito linguistico e dal punto di vista traduttivo.

Il contenuto di una canzone non è racchiuso esclusivamente nel testo, ma è condiviso tra il testo e la musica. Senza dubbio, le emozioni che una canzone deve evocare, il suo «messaggio emotivo», raggiungono anche l'ascoltatore che capisce il testo parzialmente o non lo capisce affatto. Però, ovviamente, si tratta di una comprensione molto incompleta, specialmente per quelle canzone che portano un messaggio carico di significato, i cui testi sono una vera lirica, che hanno dentro di sé, per esempio, un sottile umorismo tipico nazionale, un gioco di parole, o che raccontano una commovente storia personale. La veste musicale crea la magia intorno alle parole, e questo insieme può avere una tale genuinità e inspiegabile bellezza da ricevere la seconda vita in un altro ambiente linguistico e culturale, perché gli altri vogliono fare parte di questa bellezza riportandola nella loro lingua.

Anche se oggi gli esempi di successo delle versioni tradotte non appaiono molto spesso (tra gli ultimi, forse, vi è «Mi va», la versione italiana di «Je Veux» di ZaZ, conosciuta e apprezzata non solo in Italia), non si può negare che la traduzione delle canzoni susciti un vivace interesse sia tra gli amatori (i quali ci dedicano innumerevoli siti internet) che tra i traduttori professionisti. È un vero genere di traduzione, molto creativo, vivo ed interessante, perché è accostato alla musica che non conosce le frontiere linguistiche e, con i mezzi di comunicazione di oggi, una canzone può diventare un «hit» in pochi giorni. Ed è qui che può apparire una persona, un gruppo o uno studio musicale per creare la sua versione fedele o un remake (la questione di fedeltà delle traduzioni sarà riscontrato in dettaglio in questo lavoro).

Per affrontare il fenomeno della traduzione delle canzoni in questo lavoro, è stato deciso di ricorrere ad un esempio di un valore e storia eccezionali – alla canzone classica napoletana e le sue traduzioni in russo e in inglese.

La canzone classica napoletana è un repertorio che maturava per più di un secolo – dall'1830 al 1970. Numerosissime canzoni hanno avuto un successo clamoroso, sono conosciute e amate in tutto il mondo. Il fenomeno della loro diffusione globale è dovuto in gran parte alle traduzioni, grazie a cui le canzoni non solo venivano esportate nei paesi europei, negli Stati Uniti, in Russia, in Giappone ecc., ma sono entrate a far parte per sempre della storia musicale di ogni paese. Le versioni tradotte di alcune canzoni classiche napoletane si sono affermate, radicate e hanno «vissuto» la loro vita a parte dagli originali. Molto spesso erano persino percepite dalle nazioni, a cui le traduzioni erano destinate, come parte della loro cultura.

Negli Stati Uniti Elvis Presley, inconfondibile e originale, aveva comunque i suoi modelli di riferimento, prima di tutti Mario Lanza, poi Enrico Caruso e Dean Martin, artisti americani di origine italiana. La canzone napoletana ha conquistato Elvis e le versioni inglesi di «O Sole Mio» e «Torna a Surriento» - «It's Now or Never» e «Surrender» - sono segnate da un grande successo.

In Unione Sovietica il pubblico conosceva la canzone napoletana specialmente grazie a Mikhail Aleksandrovič, un cantante da camera, Sergej Lemešev, Sergej Migaj ed altri cantanti dell'opera. Le canzoni napoletane in russo costituivano la parte centrale di quasi ogni concerto di Aleksandrovič e avevano un grandissimo successo, il pubblico le acclamava sempre calorosamente. Esistono circa 50 canzoni classiche napoletane in russo (in appendice l'intera lista) che si cantavano allora e che si cantano adesso, il che permette di affermare che la canzone classica napoletana ha ottenuto il suo posto nella cultura musicale russa ed è rimasto così fino ad oggi.

In questo lavoro vengono analizzate le canzoni classiche napoletane e le loro traduzioni in russo e inglese. Abbiamo considerato solo le traduzioni affermate, quelle che sono diventate canzoni a sé stanti, i cui testi sono stati trovati negli spartiti oppure sono reperibili nelle registrazioni. La scelta delle canzoni è stata dettata dai seguenti criteri:

1. Disponibilità delle traduzioni in entrambe le lingue, sia in russo che in inglese;

2. La popolarità della versione tradotta e la presenza in essa dei fenomeni interessanti dal punto di vista traduttivo.

Le canzoni scelte sono queste:

Dicitencello vuje – Скажите, девушки, подружке вашей – Just Say I Love Her;

‘O sole mio – Моё солнышко – It’s Now or Never;

Torna a Surriento – Вернись в Сорренто – Surrender;

Funiculì, Funiculà – На качелях;

Tu, ca nun chiagne – Не плачь;

Voce ‘e notte – Ночная песня.

Lo scopo della ricerca è di valutare il rapporto tra i testi originali e le rispettive traduzioni in russo e in inglese, di spiegare le tendenze generali e i motivi delle differenze tra di loro.

Obiettivi:

1. Confrontare il testo originale napoletano con il testo della traduzione in russo e/o in inglese per valutare la loro equivalenza ed adeguatezza.

2. Analizzare quanto fedele sia stato il traduttore al testo originale; descrivere il carattere e il motivo delle deviazioni per evidenziare eventuali strategie traduttive.

3. Analizzare le scelte lessicali per evidenziare se ci sono stati i tentativi di ricreare il sapore dialettale nelle traduzioni.

4. Confrontare le traduzioni in russo e in inglese per confrontare le relative strategie traduttive.

Il lavoro consiste di introduzione, due capitoli, conclusione e bibliografia.

Capitolo I. Le particolarità della traduzione letteraria e la storia della canzone napoletana

1.1 Traduzione letteraria

Il fatto di appartenenza di un testo ad un certo genere testuale ha una grande importanza per il traduttore, poiché il genere testuale determina i requisiti per la traduzione e quindi l'approccio ad essa, influisce la scelta delle strategie traduttive. I meccanismi della traduzione sono diversi tra un genere e un altro (Vinogradov 2001: 8).

I testi letterari comprendono tutta la varietà dei generi letterari, critica letteraria e pubblicistica. Certamente, ogni genere testuale ha i propri tratti specifici che riguardano espressività, linguaggio e funzione. Nei testi letterari la forma investe una particolare importanza: in tali testi trova la sua espressione la percezione della realtà non tanto razionale quanto artistica ed estetica, e il valore estetico dell'opera e la potenza del suo impatto sul lettore dipende dal modo e dalla forma della realizzazione del contenuto (Ibidem).

Una regola essenziale è stata espressa in un modo perfettamente conciso da Nikolaj Ivanovič Žynkin, linguista sovietico: "Bisogna capire il mondo anziché il linguaggio" (Žynkin 1982: 92). La traduzione, senza dubbio, è una vera arte. Nella parola si riflette e si cristallizza il patrimonio spirituale che passa da una generazione all'altra, da una nazione all'altra, avvicinando e arricchendo le lingue e le culture diverse. K. Čukovskij tra i primi a lavorare sulla metodologia della traduzione letteraria, l'ha fatto per mezzo secolo e quindi è considerato una figura chiave nella teoria della traduzione letteraria russa. L'approccio di Čukovskij alla traduzione letteraria è la sintesi della teoria e dell'arte. L'alto grado di adeguatezza della traduzione che esigeva Čukovskij richiedeva una perfetta espressione del contenuto e un'armonica riproposta nella lingua d'arrivo di tutti gli aspetti dell'originale, quindi dello stile, delle locuzioni

espressivi, delle particolarità dell'intonazione e del linguaggio dell'autore, la stessa resa emozionale.

Una volta la Russia era tra i paesi con il maggior numero di pubblicazioni annuali di traduzioni di opere letterarie. Le opere di molti traduttori sono giunte all'apice massimo di arte letteraria. Gli impressionanti successi dei traduttori hanno favorito lo sviluppo della teoria della traduzione, le cui origini in Russia sono legati al nome di A. M. Gor'kij. Questo grande scrittore capiva in un modo profondo tutte le sottigliezze dei rapporti fra la teoria e la pratica della traduzione nel processo letterario (Vinogradov 2001:3).

Nel 1918 Gor'kij fondò una casa editrice «Vsemirnaja literatura». Gor'kij riunì accademici, scrittori e traduttori famosi, ponendoli di fronte a problemi sia teorici che pratici: era necessario scegliere dei capolavori della letteratura mondiale, tradurli ed elaborare con un approccio scientifico i pregi e i difetti delle traduzioni già esistenti. Per aprire la porta ai lettori russi verso il brillante patrimonio letterario mondiale «... era indispensabile elaborare una teoria della traduzione letteraria che avrebbe munito un traduttore anche dei principi chiari, affinché ogni traduttore possa perfezionare le sue capacità» (Čukovskij 1964:4). A cominciare fu lo stesso Gor'kij: scrisse un paio d'appunti sulla traduzione letteraria (Ivi: 349-352), li consegnò a Čukovskij e gli chiese di preparare la prima opera nella filologia russa che descrivesse i principi della traduzione letteraria. Così, teoria e pratica nella tradizione della traduzione in Russia ebbero le comuni origini.

L'opuscolo «Principy hudožestvennogo perevoda» che conteneva gli articoli di Čukovskij e di N. S. Gumilëv è stato pubblicato nel 1919. Nel 1930 è uscito il libro «Iskusstvo perevoda» basato sullo studio molto più approfondito di Čukovskij e su uno studio di A. V. Fëdorov «Priëmy i zadači hudožestvennogo perevoda». Qualche mese prima dell'inizio della Seconda guerra Mondiale sono usciti quasi contemporaneamente due libri che hanno dato un particolare contributo allo sviluppo degli studi sulla traduzione: «Vysokoje iskusstvo» di K.

I. Čukovskij (nel 1964 c'è stata una nuova edizione di questo libro, completata e rielaborata) e «O hudožestvennom perevode» di A. V. Fëdorov.

Subito dopo la guerra cominciarono a uscire numerose pubblicazioni dedicate ai più vari aspetti e problemi della traduzione, come per esempio la traduzione automatica che stava nascendo in quegli anni. Nel 1955 apparve la prima edizione della raccolta degli articoli «Masterstvo perevoda».

Gli anni seguenti erano segnati dai numerosissimi articoli, note, recensioni che venivano pubblicati in «Masterstvo perevoda», «Tetradi perevodčika», nelle riviste e nei giornali. Lo spettro delle problematiche della traduzione diventava sempre più ampio. Era chiaro che stava arrivando una nuova era della traduzione e quindi c'era un bisogno di lavori che sintetizzassero l'esperienza teorica e pratica degli anni precedenti. E così fu: nell'arco di tre anni (1971 – 1974) erano usciti più lavori sulla teoria della traduzione che durante tutta la storia degli studi sulla traduzione in Russia. Tra i più rilevanti e conosciuti sono: A. V. Fëdorov «Očerki obščej sopostavitel'noj stilistiki». M., 1971; Irži Levyj «Iskusstvo perevoda». M., 1974; P. I. Kopanev, «Voprosy istorii i teorri hudožestvennogo perevoda». Minsk, 1972; G. Gačečiladze, «Hudožestvennyj perevod i literaturnyje vzaimosv'jazi». M., 1972; V. N. Komissarov, «Slovo o perevode». M., 1973; E. Etkind, «Russkije poeti-perevodčiki ot Trediakovskogo do Puškina». L., 1973.

Nel 1975 uscì monografia di L. S. Barhudarov «Jazyk i perevod». Tra gli altri lavori significativi degli anni 1970 – 1990 sono: V. S. Vinogradov «Leksičeskije voprosy perevoda hudožestvennoj prozy». M., 1978; S. I. Vlahov, S. P. Florin, «Neperevodimoje v perevode». M., 1980; V. N. «Lingvistica perevoda». M., 1980; A. Popovič, «Problemy hudožestvennogo perevoda». M., 1980; R. K. Min'jar-Beloručev «Obščaja teorija perevoda i ustnyj perevod». M., 1980; N. L'ubimov «Perevod – iskusstvo». M., 1982; A. V. Fëdorov «Iskusstvo perevoda e žizn' literatury». L., 1983; E. D. L'vovskaja «Hudožestvennyj

perevod. Problemy i suždenija». M., 1986; V. N. Komissarov «Teorija perevoda». M., 1990.

La definizione del termine «traduzione» dipende spesso dallo scopo della ricerca, dal punto di vista del scienziato, dalla sua appartenenza ad una o ad un'altra tradizione della traduzione. Così, uno dei fondatori della scienza della traduzione in Russia, A. V. Fëdorov, definisce la traduzione come «la capacità della completa e profonda espressione di ciò che è già espresso con i mezzi di una lingua con i mezzi di un'altra lingua» (Fëdorov 1983:10). V. S. Vinogradov in «Vvedenije v perevodovedenije (obščije i leksičeskije voprosy)» propone la seguente definizione della traduzione: «un processo che è frutto del bisogno nato in una società», e «un resultato della trasmissione dell'informazione espressa in una lingua con il testo equivalente (adeguato) in un'altra lingua». Con l'informazione qui s'intende tutto ciò che riguarda il contenuto, lo stile, l'espressività, la funzione, il genere, il valore estetico del testo originale e ciò che deve essere ricostruito nella traduzione. Con l'equivalenza (adeguatezza) della traduzione si intende la trasmissione più completa e fedele delle particolarità di genere e di tutte le informazioni dell'originale. L' equivalenza dell'originale e della traduzione è sempre relativa. Il grado e carattere cambiano secondo il modo in cui è eseguita una traduzione e secondo il genere del testo originale (Vinogradov 2001:6).

Non sarebbe esagerato dire che dalle prime traduzioni, quando ancora i romani traducevano i teatri greci, fino ad oggi, non si è smesso di discutere dei limiti della fedeltà e libertà nella traduzione. Con l'esperienza abbiamo visto che la traduzione a senso non può essere una soluzione, perché va a scapito della naturalezza della lingua verso la quale si traduce e rade al suolo tutto il valore estetico di ciò che si traduce. A volte una traduzione letterale può risultare addirittura incomprensibile. Invece se il traduttore «si permette troppa libertà con l'originale per semplificare il proprio lavoro», sostiene S. J. Maršak, «anche in

questo caso va a scapito del contenuto dell'originale, il testo diventa pallido, svanisce la sua identità individuale e nazionale» (Ibidem).

Nello stesso modo non sarebbe corretto dire che un traduttore deve rifiutare la propria personalità artistica o meglio di non averla del tutto per poter «dissolversi» nell'originale, per diventare un'ombra dell'autore. Proprio per mostrare meglio ai suoi lettori l'autore e il suo stile il traduttore deve trovare le corrispondenze funzionali, non formali, per ogni espressione originale, e questo compito non può essere completato da un traduttore che non è creativo, che non è un vero artista. Se il traduttore dell'opera letteraria non ha le competenze di uno scrittore, se non possiede il linguaggio letterario e le strategie artistiche, il testo tradotto impallidisce, e il lettore non potrà mai scoprire l'autore dell'originale.

Il traduttore M. Lozinskij sostiene che ci sono due grandi approcci alla traduzione letteraria: il primo è cosiddetta «localizzazione», cioè quando il contenuto dell'opera viene cambiata secondo le tradizioni, la mentalità e le abitudini della cultura ricevente, e i cambiamenti avvengono sia a livello di forma che di contenuto. Il secondo approccio (ed è ritenuto più corretto) si basa sul principio di rispetto per l'opera straniera, e a volte, addirittura, può anche consapevolmente mettere in rilievo i suoi fatti interessanti, nuovi, esotici per la cultura ricevente per fare sentire al lettore che sta entrando in un altro territorio culturale.

1.1.1 Equivalenza e adeguatezza

Valutando una traduzione, parliamo immancabilmente della sua qualità. La categoria di qualità di traduzione dipende completamente dalla situazione comunicativa, dall'obiettivo che il traduttore deve raggiungere. Se ricordiamo «Skopostheorie» di Hans J. Vermeer, «il testo d'arrivo è una traduzione adeguata

di un testo di partenza se risponde alla funzione che deve svolgere nella cultura di arrivo» (Morini 2007: 85-86). Secondo tale teoria il testo d'arrivo viene fondamentalmente determinato dalla funzione che è chiamato a svolgere presso il pubblico ricevente e non solo dalle caratteristiche del testo di partenza. Quindi, esiste la possibilità che la funzione del testo d'arrivo sia diversa da quella del testo di partenza.

Per valutare la traduzione si usano i termini come la traduzione adeguata, la traduzione equivalente, la traduzione esatta, la traduzione a senso e la traduzione libera.

Una traduzione può essere definita adeguata se corrisponde a tutte le aspettative pragmatiche mantenendo il massimo livello di equivalenza, senza violare le regole d'uso della lingua d'arrivo, rispettando le esigenze stilistiche di un eventuale tipo di testo. L'adeguatezza è inseparabile dall'esattezza e si ottiene con l'uso delle diverse strategie come le sostituzioni grammaticali, sostituzioni lessico-fraseologiche e stilistiche che contribuiscono alla creazione di un effetto pari a quell'originale. Ed è proprio un abile uso delle sostituzioni che rappresenta la maestria di un traduttore. La definizione della traduzione adeguata, quindi, sta in questi tre componenti inseparabili, e la violazione di uno comporterà ad una violazione d'un altro:

1. una la resa corretta, precisa ed esauriente del contenuto dell'originale;

2. la trasmissione della forma dell'originale;

3. l'uso impeccabile della lingua d'arrivo (Levickaya 1973: 136).

La traduzione esatta rende in un modo equivalente solo il contenuto informativo dell'originale, mentre le norme di stile, di genere e di uso della lingua d'arrivo possono essere trascurate. Tale traduzione, comunque, può essere definita adeguata se lo scopo della traduzione è solo di riportare i fatti della realtà.

Traduzione letterale, o a senso, riprende tutti gli elementi dell'originale, anche gli elementi formali, violando di conseguenza le norme d'uso della lingua d'arrivo e cambiando (o trascurando) il contenuto dell'originale. La traduzione a senso non è adeguata di per sé ed è ammessa solo in caso se lo scopo del traduttore è appunto di riportare tutti gli elementi formali dell'originale.

La traduzione libera viene eseguita ad un livello di equivalenza inferiore a quello che potrebbe essere raggiunto nelle specifiche circostanze. Questo tipo di traduzione può essere definito adeguato, se è conforme con le altre norme traduttive e non comporta le deviazioni troppo grave sul piano del contenuto. Se invece la traduzione presenta tali deviazioni, la traduzione libera non è più equivalente né adeguata, diventa quindi una «variazione» sul tema originale.

La traduzione equivalente è una traduzione che riproduce il contenuto ad uno dei livelli d'equivalenza. La teoria dei livelli di equivalenza è stata proposta da V. N. Komissarov, con un'idea che il grado reale di prossimità del contenuto tra l'originale e la traduzione è una variabile. La teoria si basa sulla convinzione che le relazioni di equivalenza si stabiliscono tra i corrispondenti livelli del testo di partenza e quello d'arrivo. Nel contenuto di un testo di distinguono i vari tipi d'informazione, e siccome non è possibile tradurre il cento per cento dell'informazione, lo scopo più importante per il traduttore i di conservare il nucleo. Quindi, la conservazione della funzione dominante dell'enunciato è una condizione obbligatoria su qualsiasi livello di equivalenza. V. N. Komissarov distingue cinque livelli o tipi di equivalenza del contenuto: equivalenza a livello di scopo di comunicazione, equivalenza a livello di una precisa situazione, equivalenza a livello dell'enunciato/testo, equivalenza a livello degli enunciati/proposizioni, equivalenza a livello lessicale.

1. Equivalenza a livello di scopo di comunicazione.

La parte del contenuto di un testo (di un enunciato) che rappresenta la funzione generale di esso in un determinato atto comunicativo è lo scopo della

comunicazione. Questa parte rappresenta un senso sottinteso, che non è presente in un modo formale. Nella traduzione la sintassi può non coincidere e la situazione può essere leggermente cambiata.

Quindi, questo tipo di equivalenza presenta:

a) l'incompatibilità dei componenti lessicali e dell'organizzazione sintattica;

b) l'impossibilità di stabilire le relazioni di trasformazione sintattica o parafrasi semantica tra il lessico e la struttura dell'originale e di traduzione;

c) l'assenza dei chiari legami logici tra l'enunciato originale e quello tradotto per poter affermare che si tratte della stessa cosa in entrambi i casi;

d) la minore comunanza del contenuto dell'originale e traduzione rispetto a tutti gli altri livelli;

Il ricorso a questo tipo di equivalenza è necessario nelle situazioni quando la traduzione più dettagliata è completamente impossibile o quando essa comporterebbe il lettore alle conclusioni errate, gli farebbe venire le associazioni completamente diverse (rispetto al lettore dell'originale), ed impedirebbe una adeguata trasmissione dello scopo di comunicazione.

2. Equivalenza a livello di una precisa situazione.

Le relazioni tra l'originale e traduzione di questo tipo presentano:

1) l'incompatibilità dei componenti lessicali e dell'organizzazione sintattica;

2) l'impossibilità di stabilire le relazioni di trasformazione sintattica o parafrasi semantica tra il lessico e la struttura dell'originale e di traduzione;

3) la presenza di un legame logico tra l'originale e la traduzione, di un segno che permette di stabilire la comunanza delle situazioni;

Nel secondo tipo di equivalenza la parte comune tra l'originale e traduzione non solo presenta un condiviso scopo comunicativo, ma anche la stessa situazione extralinguistica. Nonostante ciò, le differenze semantiche e

strutturali tra l'originale e traduzione sono grandi. Identificazione di una situazione è quando una situazione reale fa parte di un enunciato e viene descritta tramite uno dei mezzi disponibili. Nelle traduzioni il tipo di equivalenza più diffuso è questo, secondo, e questa diffusione è legata al fatto che ogni lingua ha i suoi mezzi preferibili, e da una lingua all'altra il modo di dire la stessa cosa cambia. La differenza tra l'identificazione di una situazione e il modo di descriverla rappresenta la peculiarità' dei rapporti tra lingua, mentalità e la realtà.

3. Equivalenza a livello dell'enunciato/testo

Il confronto degli originali con le traduzioni di questo tipo presenta le seguenti particolarità:

a) l'assenza del parallelismo lessicale e sintattico;

b) l'impossibilità di stabilire le relazioni di trasformazione sintattica tra le strutture dell'originale e della traduzione;

c) la traduzione mantiene lo scopo comunicativo e l'identificazione della situazione dell'originale;

d) i concetti generali con cui viene descritta la situazione nell'originale sono presenti nella traduzione; nel modo di descrivere la situazione appaiono più corrispondenze grazie al ricorso agli stessi fatti della realtà.

La comunanza dei nuclei del significato dell'originale e della traduzione in questo tipo diventa evidente.

4. Equivalenza a livello degli enunciati/proposizioni.

In questo tipo di equivalenza rimangono le caratteristiche del terzo tipo e si aggiunge una maggiore comunanza tra le strutture sintattiche. In questo caso la massima conservazione dell'organizzazione sintattica influisce in un modo positivo il resultato della traduzione e aiuta a ricostruire il contenuto originale in un modo più completo. È un tratto che riguarda maggiormente la traduzione

giuridica, ma non è assente nella traduzione letteraria. La quantità totale delle proposizioni coincide. Le proposizioni sono strutturati in una maniera quasi identica – di solito ogni parte di proposizione in originale ha una parte corrispondente nella traduzione. Le relazioni tra l'originale e la traduzione del quarto tipo si caratterizzano per:

a) un considerevole (ma non totale) parallelismo lessicale: la maggior parte delle parole di originale è tradotta in un modo molto fedele;

b) l'utilizzo delle strutture sintattiche analoghe a quelle originali, il che permette di riportare nella traduzione i loro significati;

c) la conservazione di tutte e tre parti del contenuto originale, tipico anche per il terzo tipo di equivalenza, quindi lo scopo comunicativo, identificazione della situazione e il modo di descriverla.

5. Equivalenza a livello lessicale

È l'ultimo tipo di equivalenza dove si tratta della relazione più vicina tra il significato dell'originale e della traduzione che può esistere tra i testi in lingue diverse. Vengono presi in considerazione tutti i livelli precedenti. L'equivalenza del quinto tipo sottintende anche il mantenimento delle caratteristiche stilistiche dell'originale. Questo tipo di equivalenza si caratterizza per:

a) un altro grado di parallelismo della struttura formale del testo originale e quello tradotto;

b) una relazione altamente stretta tra il lessico dell'originale e della traduzione: in quest'ultima si trovano tutti i vocaboli corrispondenti;

c) la conservazione nella traduzione di tutti i dettagli principali del significato dell'originale.

Secondo A. N. Paršin bisogna distinguere un'equivalenza potenzialmente raggiungibile e un'equivalenza traduttiva. La prima significa la massima comunanza del contenuto tra i due testi in lingue diverse che le differenze tra le

lingue permettono; la seconda è una vicinanza reale del contenuto dell'originale e della traduzione che un traduttore può raggiungere nel processo traduttivo. Il limite dell'equivalenza traduttiva è il massimo grado possibile della conservazione del contenuto dell'originale, ma in ogni traduzione la vicinanza al senso dell'originale viene raggiunta con i modi diversi e con i risultati diversi (Paršin 2000: 161).

V. V. Sdobnikov definisce l'equivalenza della traduzione come la massima somiglianza linguistica tra il testo di partenza e d'arrivo (Sdobnikov 2000: 134-135).

A. A. Smirnov considera che la traduzione letteraria equivalente deve trasmettere il senso del contenuto, l'espressività, il tono emozionale e la struttura dell'originale. Una traduzione può essere definita come equivalente se ripropone tutte le intenzioni d'autore che si manifestano nell'impatto ideologico-emozionale sul lettore, e se trasmette le immagini mentali, l'identità locale, il ritmo ecc. che sono presente nell'opera originale. Questo, però, non deve essere visto come lo scopo da raggiungere a tutti i costi, anche a scapito di scorrevolezza del testo della traduzione. È solo lo strumento per ottenere un migliore effetto in generale, inevitabilmente consacrando i componenti meno rilevanti (Smirnov 1934: 531).

Quindi anche nelle migliori traduzioni inevitabilmente avvengono i seguenti cambiamenti convenzionali rispetto all'originale:

1. Una parte del materiale non viene riprodotta nella traduzione;

2. Una parte del materiale viene riprodotta tramite sostituzioni, equivalenti, ecc.;

3. Viene introdotto, «importato» un materiale che non vi è nell'originale.

Secondo S. J. Maršak un minimo di questi cambiamenti è assolutamente necessario per ottenere nella lingua d'arrivo un insieme di forma e contenuto equivalente all'originale (Maršak 1990: 576).

Il concetto di equivalenza traduttiva è centrale nei dibattiti attorno la traduzione. Una distinzione di fondamentale importanza è tra l'equivalenza formale e quella dinamica o comunicativa. Equivalenza formale presenta il minore distacco dalle strutture formali del testo di partenza, il punto di riferimento rimane il testo di partenza, e non il testo d'arrivo, ma questo non attribuisce alla traduzione una maggiore qualità, specialmente se si tratta della traduzione di un'opera letteraria. Equivalenza dinamica o comunicativa invece richiede di ricostruire il significato dell'originale, unico e univoco, in modo da trasmetterlo ai lettori nella cultura di arrivo, e far sì che la loro reazione sia sostanzialmente uguale a quella dei lettori del testo di partenza. Ovviamente, quest'ultima è l'equivalenza che un traduttore deve cercare di raggiungere.

Si può affermare che nessuna traduzione può essere completamente identica al testo di partenza. L'equivalenza della traduzione è un concetto sempre molto relativo e dipende dai fattori come le peculiarità della lingua e cultura di partenza e d'arrivo, l'epoca a cui appartiene l'originale e in cui viene creata la traduzione, le strategie traduttive, i generi testuali (Vinogradov 2001: 8).

Bisogna sottolineare che l'equivalenza dell'originale e della traduzione è prima di tutto unità della comprensione dell'informazione del testo, compresa quella informazione che influisce non solo la mente ma anche i sentimenti di un recipiente, che non solo è esplicitata nel testo, ma anche implicitamente fa parte del sottotesto. Il concetto di equivalenza va interpretato in relazione alle caratteristiche semantiche, strutturali, funzionali, comunicativi, pragmatiche, di genere eccetera (Ibidem). Questi aspetti dell'originale devono essere realizzati nella traduzione, la realizzazione sarà diversa, secondo il testo, lo scopo e le modalità della traduzione (Vinogradov 2001: 9).

Alcuni teorici della traduzione considerano che il principale aspetto di equivalenza sia l'aspetto comunicativo-funzionale, il che significa che lo stesso effetto comunicativo deve essere ricevuto dai recipienti in lingua originale e in lingua della traduzione (Latyšev 1988: 24). In pratica la percezione del

traduttore, e di ogni individuo, non può essere completamente identica a quella di qualcun'altro per le ragioni personali, culturali e sociali. La percezione di un testo è sempre un fenomeno molto personale, e un madrelingua medio, di cui reazione ad un testo può essere calcolata, in realtà non esiste (Ibidem).

Quindi lo scopo della traduzione non è l'adattamento del testo ad un modo di percepire di qualcuno, ma è la conservazione del contenuto, funzione, valore stilistico, comunicativo e artistico dell'originale. E se questo scopo è raggiunto, la percezione della traduzione nella cultura della traduzione sarà molto simile alla percezione dell'originale nella sua cultura. L'abuso del ruolo dell'aspetto comunicativo-funzionale nella traduzione va a scapito del contenuto interiore, «diluisce» il nucleo informativo del testo di partenza e di arrivo, porta alla sostituzione dell'oggetto con la reazione ad esso del recipiente. Così la funzione comunicativa e le condizioni della realizzazione diventano più importanti del testo stesso (Ibidem).

Dunque, l'esigenza principale, la quale qualsiasi traduzione deve soddisfare per poter essere valutata come equivalente, è trasmettere il contenuto formale, la fabula del testo originale, altrimenti le altre informazioni e gli altri componenti del messaggio (funzionali, stilistici, emozionali, socio locali ecc.) non possono essere trasmessi. Questi componenti fuoriescono dal contenuto, sono suggeriti da esso, poi si trasformano in associazioni visuali concrete (Ibidem).

Traduzione dei testi letterari ha i suoi particolari meccanismi e norme di equivalenza all'originale. Come è stato già detto, la traduzione letteraria può solo infinitamente avvicinarsi all'originale, perché questo tipo di traduzione ha il suo creatore, il suo materiale linguistico, la sua vita e il suo posto nella letteratura, lingua e cultura ricevente, tutto questo diverso dall'originale. La traduzione di un testo letterario è generata dal testo originale e dipende da esso come qualsiasi traduzione, ma nello stesso tempo gode la maggiore autonomia, perché diventa il fatto della lingua d'arrivo. Per questo la stessa opera letteraria introdotta in culture diverse ogni volta avrà una storia diversa. Così, non solo l'originale e la

traduzione si distinguono tra di loro per il modo in cui vengono compresi, per il loro ruolo nella società e per la loro reputazione, ma anche le traduzioni diverse dello stesso originale (Ivi: 12).

Non è del tutto insignificante la personalità del traduttore, la sua creatività e la sensibilità artistica, che non è identica a quella dell'autore dell'originale. Queste deviazioni sono indesiderabili ma inevitabili (Ibidem). Bisogna anche ricordare che a volte il traduttore appartiene ad un'epoca diversa e quindi guarda all'originale «dal futuro», il che può risultare in postazione di alcuni accenti. Il contesto verticale, il macrocontesto, i realia diverse rendono il processo della creazione di una traduzione equivalente ancora più sofisticato (Ivi: 13).

Concludendo, si può dire che nonostante l'aspirazione del traduttore di ricreare più pienamente possibile il contenuto e il valore espressivo ed estetico dell'originale, produrre un effetto equivalente sul suo lettore, può sperare soltanto su una relativa equivalenza della sua traduzione all'opera originale (Ibidem).

1.1.2 Traduzione di poesia

Nella traduzione letteraria si distinguono diversi indirizzi di traduzione secondo il genere letterario, cinematografico o musicale dell'originale. I principali indirizzi di traduzione letteraria sono quelli della traduzione di: poesia, opere teatrali, satira, narrativa, canzoni, film, e altri generi musicali.

Si può dire che il traduttore di poesia è un poeta audace che sa che «tradurre la poesia è impossibile», eppure «ogni volta è un'eccezione», come aveva detto S. J. Maršak (Maršak 1972: 371-375). K. Čukovskij ha detto: «i giambi vanno tradotti con i giambi, ma la bellezza va tradotta con la bellezza».

Il testo poetico è una tipologia di testo letterario. Il testo poetico si caratterizza non solo per l'aspetto artistico, ma anche per quello linguistico, per il fatto che la poesia ha delle regole di organizzazione, versificazione, e musicalità. (Bakhtin 1979; Kvjatkovskij 1966: 5). Grazie a quest'ultima vengono create le ripetizioni di certi suoni che hanno un ruolo a) organizzativo, unificando i segmenti di senso b) associativo, dando una forma fonetica ad ogni immagine poetica. La musicalità, quindi, è un mezzo molto importante di organizzazione fonetico-stilistica del verso ed è un mezzo per dare forma ad un'immagine poetica. Le difficoltà a riprodurre le ripetizioni sonore sono legate alle particolarità della struttura fonologica delle diverse lingue, nello stesso tempo queste particolarità costituiscono l'identità fonetica e la ricchezza di ogni lingua.

Secondo la maggior parte dei teorici della traduzione, la traduzione di poesia si distingue per la propensione a ricreare la forma. Si può dire che l'organizzazione dell'opera poetica viene riproposta anche nella traduzione persino in modo più attento rispetto a quella di prosa. Sempre parlando di poesia, la forma è un sistema complesso dove gli aspetti di ritmo, genere e composizione sono interdipendenti. L'armonia di questo sistema è responsabile dell'effetto generale dell'opera. Inoltre, in poesia la forma diventa parte del contenuto, simile alla forma dell'opera musicale.

Parlando dell'adeguatezza della traduzione poetica, il traduttore V. V. Levik nota che «è impossibile tradurre la poesia come tale da una lingua all'altra. Traducendo si crea in ogni modo una nuova opera letteraria, che assomiglia all'originale come un fratello assomiglia a suo fratello o un bambino ai suoi genitori. Questo fa emergere un'altra esigenza: che la traduzione abbia un pregio poetico a sé stante». Levik aggiunge: «c'è stato un periodo in cui la scuola della traduzione russa ha adottato il principio della traduzione a senso al suo grado massimo. I traduttori erano fieri quando riuscivano a mettere le parole esattamente nello stesso ordine dell'originale, avendo di fronte agli occhi la

traduzione e l'originale si poteva studiarne la lingua, talmente stavano attenti a far corrispondere le parole e la punteggiatura. Purtroppo questo approccio ha portato l'arte della traduzione letteraria russa ad una catastrofe. Mai, né prima né dopo, c'è stato un simile degrado. L'arte, come un essere vivente, per svilupparsi ha bisogno di libertà, e i migliori poeti russi, che erano anche i migliori traduttori di poesia, lo capivano, per esempio, Puškin, che sapeva come nessun altro trasmettere in piena misura l'essenza poetica dell'originale senza allontanarsi dal suo contenuto»[1].

Secondo J. M. Lotman, «le difficoltà della traduzione poetica si legano generalmente a due problemi: alla trasmissione dell'originalità ideologica (e psicologica) nazionale (trasmissione della struttura di una coscienza attraverso la struttura di un'altra), e alla particolarità intraducibile dei mezzi linguistici (idiomi). Talvolta si insiste anche sulla specificità degli elementi prosodici della lingua e delle strutture ritmiche nazionali». (Lotman 1964: 183-187).

È proprio nel testo letterario (e soprattutto in poesia), quando il piano linguistico generale del contenuto e il piano dell'espressione si fondono nella struttura complessa del segno artistico, che emerge «l'effetto di intraducibilità». A suo tempo Brjusov scrisse: "È impossibile trasmettere la creazione del poeta da una lingua all'altra; ma è impossibile anche rinunciare a tale sogno" (Brjusov 1955: 188). Al fine di chiarire cosa si lasci tradurre nel verso, e con che grado di precisione, è indispensabile smembrare il problema in vari livelli. È evidente che la trasmissione di un segmento discorsivo attraverso un altro che per significato gli corrisponda in un'altra lingua (traduzione) non presenta difficoltà. Contro ogni aspettativa, nemmeno stabilire equivalenti ritmici presenta grandi difficoltà. Le difficoltà principali della traduzione del testo letterario sono legate alla necessità di trasmettere i legami semantici che emergono, specificamente nel testo poetico, ai livelli fonologico e grammaticale. Ma quei legami semantici specifici, che emergono in virtu' del cambiamento nel testo poetico, sia del

[1] V. V. Levik, Perevod kak iskusstvo, statja, http://vvl00.narod.ru/vl-002.htm

rapporto tra l'involucro sonoro della parola e la sua semantica, sia della tematizzazione del livello grammaticale, sembrano sottrarsi a una traduzione esatta. Qui si deve porre la questione non dell'esattezza della traduzione, ma della sua adeguatezza, del tentativo di riprodurre in generale il grado di densità dei legami semantici nel testo (Lotman 1964: 183-187).

La semantica dell'opera letteraria e la sua idea dipendono in buona misura dalle strutture extra testuali. Alcune di queste strutture – di importanza determinante – hanno carattere storico-sociale. Strutture di tale tipo sono del tutto accessibili al contemporaneo che appartenga allo stesso ambiente dell'autore. Alcune connessioni hanno carattere psicologico-individuale, a volte intimo. Ai contemporanei, e tanto più ai successori, esse sono accessibili in misura minore, e a volte non lo sono affatto. Infine, i lettori (in particolare delle epoche più tarde) possono rapportare il testo a strutture extra testuali diverse rispetto a quelle dell'autore. Qui emerge l'inadeguatezza della percezione, che si manifesta particolarmente evidente quando autore e lettore sono separati da un consistente intervallo di tempo – oppure, in caso di traduzione, dalla differenza di culture nazionali. Tale specificità delle connessioni semantiche che emergono in poesia a livello delle unità fono-grammaticali e dei legami extra testuali costituisce l'aspetto più complesso della traduzione letteraria (Ibidem).

S. F. Gončarenko, un traduttore, poeta e filologo, oltre che fondatore e presidente dell'Associazione Ispanisti Russi, sostiene che è assolutamente evidente che la comunicazione poetica è possibile solo nel caso in cui il testo poetico si caratterizza per l'ipercoesione e l'ipersemantizzazione di tutti i suoi elementi, e che proprio questa ipercoesione e ipersemantizzazione degli elementi linguistici rendono assolutamente impossibile una completa riproduzione dell'informazione dell'originale. Quindi, ogni volta il traduttore deve fare una scelta: sacrificare che cosa e *per* che cosa (Gončarenko 1999: 108-111).

La traduzione poetica, come ogni tipologia di traduzione, prima di tutto è un atto di comunicazione interlinguistica e interculturale. È molto importante che

la traduzione poetica svolga la trasmissione dell'informazione poetica esclusivamente tramite un testo finito, dove ogni componente si avvale del suo vero significato esattamente ed esclusivamente all'interno di quell'unità testuale, ma, se preso separatamente, non ha senso. È vero che nei testi poetici vengono usate le stesse parole ed espressioni che si usano in prosa o nei discorsi quotidiani, ma grazie ad un'organizzazione particolare del verso il meccanismo della costruzione del contenuto, l'orientamento e la funzione comunicativa del discorso cambiano completamente (Ibidem).

L'informazione di ogni testo poetico, scrive S. F. Gončarenko, è evidentemente divisa in due tipologie basate sui principi opposi: l'informazione sul senso e l'informazione estetica. All'interno dell'informazione sul senso si distinguono l'informazione formale (fabula) e l'informazione concettuale. L'informazione formale è l'informazione sui fatti e/o eventi che sono già avvenuti, avvengono al momento oppure avverranno nel mondo reale o inventato. Questa informazione si trova anche nei testi non letterari, per esempio: *«Я помню, как ты неожиданно вошла в мою комнату, и я подумал: это не женщина, а чудо!»*.

Invece ogni testo letterario contiene, oltre all'informazione superficiale formale, l'informazione concettuale, che si trova ai livelli d'informazione molto più profondi, e che qui è molto più importante dei fatti o degli eventi. Rappresenta un concetto del mondo, vale a dire l'opinione dell'autore su come è il nostro mondo oppure su come esso dovrebbe essere. Questa informazione per la sua natura è sempre implicita, non ha degli esatti portatori verbali, ma diventa percepibile per mezzo dell'informazione formale. Qui il senso letterale diventa una forma per il vero contenuto. Ad esempio: *«Я и поныне помню, как ты внезапно появилась предо мной, - и подумалось мне, что это лишь мимолетный мираж, запечатлевший в облике своем божественную красоту»*. Questa volta di fronte a noi c'è un testo letterario che ha la stessa informazione formale (come nell'esempio precedente), ma è anche carico di un

preciso contenuto concettuale: l'ammirazione di un protagonista per la bellezza femminile (Ibidem).

In poesia si trova ancora un altro tipo significativo d'informazione che «si eleva» sopra l'informazione concettuale e sopra tutti i tipi d'informazione sopraelencati, ed è l'informazione estetica. In poesia, specialmente in poesia lirica, l'informazione estetica spesso diventa anche più importante dell'informazione formale e dell'informazione concettuale. È chiaro che l'esempio precedente, che è un testo letterario in forma di prosa, pur contenendo l'informazione concettuale è meno informativo della versione poetica di A. S. Puškin: *Я помню чудное мгновенье: / передо мной явилась ты, / как мимолетное виденье, / как гений чистой красоты.* (Gončarenko 1999: 108-111).

A seconda del tipo d'informazione che il traduttore vuole riprodurre più fedelmente (questo, sicuramente, dipende dalla funzione comunicativa che egli sceglie per la sua opera), esistono tre modi diversi per tradurre lo stesso testo poetico originale: traduzione poetica, traduzione metrica, e traduzione filologica.

La traduzione filologica. In questo caso la traduzione viene fatta in prosa e come obiettivo si ha la trasmissione quasi letterale dell'informazione formale, esterna. Questo tipo di traduzione può essere affiancato da note e commenti, ha una funzione puramente aggiuntiva e non pretende di avere un effetto artistico.

La traduzione metrica. È un metodo di traduzione dove il contenuto dell'originale viene tradotto con un linguaggio non poetico, ma solo metrico. La traduzione risulta molto vicina all'originale per il senso delle parole, delle espressioni e dello stile. Ma purtroppo cambia l'informazione concettuale e l'informazione estetica non viene quasi trasmessa. Proprio il desiderio di avvicinarsi il più possibile al lessico e allo stile originali blocca tutti i tentativi di fare di un testo metrico una vera poesia. Tra i grandi poeti che usavano questo tipo di traduzione si ricordano A. A. Fet e A. A. Blok.

La traduzione poetica è la traduzione di un testo poetico «con un linguaggio poetico nella lingua d'arrivo». Questo significa che il traduttore deve creare un nuovo testo poetico equivalente all'originale per quanto riguarda l'informazione concettuale ed estetica, che, se è necessario, usa forme linguistiche o anche metriche molto diverse. Qui, l'informazione formale viene riprodotta solo in una misura che non va a scapito dell'informazione concettuale ed estetica, perché, come sostiene Gončarenko, l'informazione formale in realtà non è il contenuto ma, appunto, solo una forma del testo poetico (Ibidem).

1.1.3. Traduzione delle canzoni

La traduzione delle canzoni presenta tutte le difficoltà legate alla traduzione della poesia, e ne sviluppa in più altre. Un' importante particolarità fonetica dei testi delle canzoni, che li distingue dalla poesia, è che le parole sono intrecciate con una componente musicale. Il processo di creazione di una canzone e di traduzione di una canzone sono processi opposti: nell'originale le parole determinano il ritmo della melodia, il suo ritmo, mentre la traduzione deve adattarsi alla lunghezza delle frasi musicali. La sincronizzazione della melodia e della musicalità delle parole tradotte sono le sfide principali della traduzione delle canzoni. Traducendo le canzoni, il traduttore deve trasmettere il messaggio che ha creato l'autore dell'originale in un modo naturale per la lingua e cultura d'arrivo e, nello stesso tempo, rispettando la lunghezza dei versi originali e tenendo in considerazione la componente musicale, perché è di essenziale importanza ricreare l'insieme della componente verbale e quella musicale. È una relazione molto complessa. Anche valutando le traduzioni delle canzoni dal punto di vista linguistico si deve ricordare la natura duplice della canzone, un'opera artistica che ricorre sia nel codice verbale che musicale.

1.2 Lingua e canzoni di Napoli

1.2.1. Le origini della canzone napoletana

Questo interessante fenomeno culturale fa parte della storia di Napoli, è nato e si è sviluppato in seno alla società napoletana in tutte le sue componenti e ne ha espresso sempre gli umori: è stata voce dolente, passionale, ironica o semplicemente spensierata dei napoletani di ogni epoca. Le canzoni celebre hanno tutti i caratteri distintivi della poesia napoletana: il realismo pittorico delle immagini descritte, l'amore come evasione dal dolore o come tragico destino, l'affetto familiare, la miseria come piaga sociale (Pittari 2004: 16). Secondo Enrico Malato, «poesia è la più importante delle forme letterarie in cui la letteratura dialettale napoletana si è espressa» (Malato 1960: 16).

Il primo frammento di canto popolare napoletano è attribuito alla prima metà del 1200: *Jesce sole*. È un magnifico esempio di canto popolare napoletano – spontaneo e semplice:

Jesce sole, jesce sole,
nun te fa' cchiù suspirà.
Siente maje ca le fogliole
T'hanno tanto da prià?

Con Alfonso I d'Aragona (1443-1458) a Napoli la poesia ha un suo momento di particolare fioritura, però non può essere definita poesia dialettale in quanto il suo linguaggio non è quello del popolo: è un dialetto infarcito di latinismi, toscanismi, spagnolismi, e, infatti, non ebbe nessun successo popolare. Alla corte di Ferdinando d'Aragona, succeduto al padre Alfonso nel 1458, vengono invitati illustri musicisti stranieri, viene fondata la prima scuola musicale, la musica vocale diventa polifonica e sempre più complessa e difficile È una musica aristocratica, mentre il popolo resta fedele alla monodia e continua a cantare alla sua maniera.

Qualcosa di nuovo si profila all'orizzonte quando i musicisti meno legati al filone classico si dedicano alla villanella: è un genere poetico-musicale che nasce dalla canzone popolare, e ha un carattere rustico, spesso scherzoso, parodico, è un tipo di canzone popolare si canta anche a più voci, con il liuto, la cetra e il tamburello, e che si balla. Si afferma subito ovunque: nel secolo successivo arriva in tutta l'Europa e ottiene un grandissimo successo che anticipa quello della canzone napoletana dell'epoca d'oro (Pittari 2004: 23). In quegli anni di tanta musica accademica la villanella è stata una novità piacevolissima – profondamente popolare, contadina, canzone di spensieratezza, di allegria, di disimpegno. Nel Cinquecento, ovunque si cantavano villanelle alla napoletana e ne venivano scritte di nuove da autori molto spesso non napoletani. Tra le villanelle in napoletano è particolarmente nota *S'io fosse ciaola*. Questa villanella è forse la prima di quelle tante canzoni, nate successivamente, come la famosa *Nu cardillo,* nelle quali uccelli e farfalle sono messaggeri e mezzani degli innamorati. Quando si parla di umorismo nella canzone napoletana, sono esemplari i versi di una villanella *No pulice*, che racconta le pene di un amante che ha una pulce nell'orecchio:

Corro in qua / Corro in là / Piglia a chesta piglia a chella / Damme soccorso tu / Faccia mia bella!

Questa villanella famosa fu scritta da Baldassare Donato, un veneziano: il motivo per cui la maggior parte delle villanelle furono scritte a Venezia anziché a Napoli fu la censura. In questo periodo appare *La nova gelosia* – una delle prima canzoni rivolte alle finestre che nascondono le donne amate – dove «la gelosia» è la persiana della finestra (Pittari 2004: 32).

Nel Settecento è arrivato un altro straordinario fenomeno della canzone napoletana popolare o popolaresca – la tarantella. La tarantella e' stata anche definita «canzone a ballo», quella che noi oggi chiamiamo canzone ballabile, quel tipo di canzone che ha avuto il suo exploit nell'ultimo dopoguerra con i ritmi d'importazione di slow, la beguine, il boogie woogie: *Anema e core*, *Luna*

rossa, *Tu vuo' fa' l'americano*. La tarantella è l'espressione più brillante della musica napoletana: con la sua musica allegra, coinvolgente, che rinfranca lo spirito, ballata in coppia – simulazione teatrale di un rituale di corteggiamento e di amore (Ivi: 39).

Nel Quattrocento il dialetto napoletano era stato elevato da Alfonso d'Aragona a linguaggio ufficiale del suo regno. Tra il Seicento e il Settecento il dialetto napoletano ha avuto lo sviluppo poetico e letterario di un tale livello da far parlare addirittura di lingua a sé stante. Benedetto Croce nei suoi «Saggi sulla letteratura italiana del Seicento» osserva che la poesia di quel periodo fu «burlesca», ed «ebbe doti di semplicità e verità che difettavano nella contemporanea letteratura aulica in lingua toscana» (Ivi: 49).

Nel 1709 a Napoli nasce «L'opera buffa», una forma di teatro musicale leggero e in dialetto, destinata al grande pubblico e che, per altro, contribuisce notevolmente allo sviluppo e alla diffusione della canzone napoletana. Nell'opera buffa, della anche opera comica, le canzoni erano un elemento sostanziale e spesso risolutivo. Un canto popolare in voga, *Amiche nun credite a li zitelle*, ironico e simpaticissimo, viene inserito in un'opera buffa del 1783, «Le trame per amore», libretto di Franco Cerlone, musica di Giovanni Paisiello, musicista con esperienze internazionali da Pietroburgo a Parigi:

Amiche, non credite a li zitelle
quanno ve fanno squase e li verrizzi,
Ca sogno tutte quante trottatelle,
E pe ve scortecà fanno fenizzi.
Co lo bello e bello pallò,
Co lo nda e ndàndera ndà.

In questo canto appaiono i cosiddetti «mottozzi», che si incontrano spesso nelle canzoni classiche napoletane, cioè parole accentate senza senso che contribuiscono sempre brillantemente alla conclusione di un ritornello, di una

strofa: *nda e ndàndera ndà, 'ntantarandì e ntanderandà, parappapplà - carioffolà.*

Con l'opera buffa e con le canzoni nel Settecento il dialetto napoletano dimostra di essere uno strumento capace di esprimere sentimenti e passioni umane con straordinaria efficacia. È il primo passo verso la più grande e completa affermazione del napoletano come lingua dei poeti.

Nell'Ottocento sono nati i primi veri capolavori della canzone napoletana. Sono gli anni dei di foglietti volanti, cosiddette «copielle», vendute a migliaia per le strade, e dei primi editori-cultori della canzone napoletana che, per altro, sono andati a cercare i vecchi canti popolari nelle campagne e nei paesi di mare della costa napoletana. A Napoli nel 1867 erano registrate 124 tipografie.

1.2.2. Epoca d'oro – la canzone classica napoletana

Nell'accezione più diffusa, con il termine «canzoni napoletane» si indica la vasta produzione vocale, sia popolare che colta, con i testi in dialetto, diffusa durante il XIX secolo. Secondo alcuni studiosi questo ciclo storico fu consacrato dal successo riscosso nel 1839 da *Te voglio bene assaje* durante la prima Piedigrotta. Le materie trattate nelle canzoni napoletane dell'Ottocento rinviano ai toni stilistici di semplicità e naturalezza. I caratteri umani ne differiscono poco; agiscono sullo sfondo dell'ambiente urbano, per le strade, di fronte al mare splendente nel sole o ai raggi di luna, ma anche a casa. Per lo più sono mossi dagli estri amorosi di vario esito, ma sono pure sensibili ai casi e agli umori della realtà che li circonda (Ricordi 2003: 5).

Il dialetto napoletano era il legame che nei secoli ha messo in relazione strati sociali diversi: emblema di questa funzione è proprio la canzone, che si esprime con un tono linguistico a mezzo tra gergo plebeo e gusto borghese.

Alcuni autori lo facevano apposto: Ferdinando Russo, l'anti-Di Giacomo, il creatore di un genere nuovo – macchietta, caricatura poetico-musicale di curiosi e tipici personaggi cittadini – ostentava il lato plebeo della napoletanità, era un singolare «poète maudit» e nelle sue canzoni si mescolavano il verismo sanguigno e una tenerezza sensuale (Ricordi 2003: 8).

Piedigrotta, un simbolo di devozione dei napoletani per la Madonna di Mergellina, è diventata anche luogo di nascita tra il popolo di alcune delle più belle canzoni napoletane, canzoni che oggi sono pezzi classici. La leggenda di Piedigrotta risale al XIV secolo, quando una sera la Madonna apparve contemporaneamente nella grotta di Mergellina a un eremita che coltivava il culto per una sua Madonnina, a un frate a Pozzuoli e a una suora in Castel Dell'Ovo e chiese loro di erigere una chiesa vicino alla grotta. Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta fu costruita sulle rovine del vecchio tempio pagano dedicato a Priapo. La chiesa diventò in poche anni una meta irrinunciabile per tutti i napoletani tra i quali si sviluppò, in particolare, l'usanza di andare a rendere l'omaggio alla Madonna di Mergellina nel giorno della sua nascita, l'8 dicembre. In attesa di entrare nella chiesa di Mergellina, i pellegrini cantavano, ballavano, mangiavano, bevevano e si sfidavano per imporre ciascuno la supremazia del proprio gruppo. Secondo la leggenda, tra le sfide in voga, prevalse a un certo punto, la sfida canora: due gruppi gareggiavano con una canzone scritta per l'occasioni o presa tra i canti più popolari del momento. La prima canzone napoletana nata a Piedigrotta, la prima di cui si hanno tracce di storia in questo senso, è stata *Te voglio bene assaje* del 1835.

Nella primavera del 1880 esplose il successo di *Funiculì Funiculà*, che aprì l'età d'oro della canzone napoletana, con la duplice conseguenza di sprovincializzarla e di conferirle una solida fama internazionale. Occasione di nascita di questo canto fu l'inaugurazione di una funicolare che portava fino alla bocca del Vesuvio. I due autori, il giornalista Peppino Turco e il compositore Luigi Denza, realizzarono una riuscita operazione di marketing, in un'epoca in

cui non esisteva ancora la radio. La canzone assolse brillantemente a questo suo compito e poi volò in alto, andò per il mondo da sola, con le ali della sua poesia e della sua musica: le ali di una piccola ma autentica opera d'arte che aprì la strada alla grande canzone napoletana d'autore. L'editore Ricordi ne stampò alcune centinaia di migliaia, il compositore tedesco Richard Strauss ne innestò l'allegro e scoppiettante motivo nel suo poema sinfonico Aus Italien (1886) (Ricordi 2003: 9).

Funiculì Funiculà ha il carattere del canto popolare e nello stesso tempo una forma e uno sviluppo nuovi. Il successo di questa canzone dette l'inizio alla nuova stagione della canzone napoletana d'autore: aprì la mente agli organizzatori, agli editori e soprattutto agli autori. Si ebbe la prova che una canzone creata con un linguaggio aggiornato da autori colti, continuatori e non scopiazzatori della tradizione popolare, una canzone adeguatamente promozionata, avrebbe potuto conseguire un notevole successo artistico con un relativo corrispettivo finanziario.

Con i versi di *'O sole mio* la poesia napoletana è arrivata a una delle più alte espressioni poetiche di ogni tempo. I versi sono stati scritti da un uomo modesto e povero, Giovanni Capurro, ma da un uomo che, evidentemente, era un poeta vero, ispirato, di straordinarie capacità espressive d'interesse universale. È un poeta che ha saputo dipingere con del costume della sua epoca. *'O scugnizzo*, pubblicata da Izzo nel 1906, è una delle poesie più belle di Giovanni Capurro, canzone ma innanzitutto poesia densa di significato, in cui il poeta ha saputo esprimere delicati sentimenti d'amore, lo spirito, l'ironia tipica del popolo napoletano, e anche filosofia e le tribolazioni esistenziali della precarietà sociale e della miseria. Il poeta si interessò agli stessi temi della miseria, della precarietà e della filosofia del popolo napoletano.

Ma *'O sole mio* è la canzone più nota di Giovanni Capurro, quella conosciuta in tutto il mondo, il simbolo della canzone napoletana e anche della canzone italiana. Capurro scrisse questi versi nella speranza di guadagnare un po'

di soldi di cui aveva bisogno. Consegnò la poesia a Eduardo Di Capua e poi iscrissero la canzone a Concorso di Piedigrotta, «La tavola rotonda», e cominciarono a sperare nelle cinquecento lire del primo premio. Ma *'O sole mio* non vinse: si classificò al secondo posto. Di Capua morì povero e dimenticato il 3 ottobre del 1917. Le sue più belle composizioni nacquero sui versi di Vincenzo Russo, poesie che, evidentemente, avevano la stessa carica di sentimenti e di passioni naturali della sua bella musica: *'A serenata d'ʻe rrose*, *Maria Mari'*, *I' te vurria vasa'*, *Torna maggio*. Intanto, *'O sole mio* andava per il mondo, cantata dai tenori più famosi come Fernando De Lucia, Enrico Caruso che la portò in America e da tanti e tanti altri interpreti prestigiosi, ovunque, sino ai più recenti, alcuni addirittura imprevedibili come Elvis Presley e Josephine Baker (Pittari 2004: 114).

'Mmiezz' 'o grano, *Torna a Surriento*, *'A tazza 'e caffè*, *'A vucchella*, *Voce 'e notte* sono i capolavori che consentono, per altro, di verificare alcuni dei migliori esempi dell'evoluzione del linguaggio della canzone napoletana, quel linguaggio che assume una sua ulteriore identità all'inizio del Novecento, e, come precisa Enrico Malato (Malato 1960: 8): «... si diffonde incontrastata e si afferma definitivamente la convinzione che possano esprimersi in dialetto quei pensieri soltanto, quei sentimenti, quelle immagini che non possono essere espresse adeguatamente in lingua: che diversamente la letteratura dialettale sarebbe soltanto un vacuo e banale accademismo – un esperimento filologico e nient'altro – direbbe il Di Giacomo <...> da ciò una spiccata inclinazione verso il popolo, del quale si cerca di esprimere quei sentimenti semplici, quei costumi, quei modi di dire e di sentire che non potevano trovare adeguata espressione nella letteratura in lingua: e da ciò, quindi, l'improvviso rigoglio di una letteratura tipicamente popolaresca che per prima cosa abbandona in poesia le tradizionali forme metriche, adottando nuove forme, più semplici ed agili, meglio adatte a esprimere i motivi che caratterizzano la nuova letteratura dialettale" (Pittari 2004: 119-120).

L'opera dei poeti dialettali da Salvatore Di Giacomo, a Giovanni Capurro, da Roberto Bracco a Rocco Galdieri, a Libero Bovio denota sempre una attentissima coscienza d'arte, uno scrupolo stilistico sorvegliatissimo e addirittura puntiglioso. Di pari passo, anche il dialetto si evolve, perché non è più mero mezzo di comunicazione ma diventa esso stesso materia d'arte e strumento sensibilissimo a significare stati d'animo, sfumature di sentimento, luci d'ideali (Ibidem).

Alberto Consiglio osserva che «...questa poesia raggiunge un alto grado di purezza e una immediata efficacia d'espressione, quando il sentimento personale del canzoniere si fonde col sentimento popolare». E per questa ragione, lo studioso nella sua Antologia dei poeti napoletani assegna alle canzoni «un posto non inferiore a quello delle pure poesie». «Le canzoni, quando raggiungono le dimensioni della poesia, entrano per la porta maestra: le liriche brevi di canzonieri napoletani diventano come un ponte nel futuro, attraverso il quale la vita sentimentale d'autore entra nella vita dei posteri, anonimo l'uno e gli altri» (Consiglio 1973: 45).

Negli anni che noi stiamo osservando, il linguaggio della poesia napoletana va solo per il mondo con la musica napoletana nell'espressione artistica che il grande pubblico recepisce più facilmente e gradisce moltissimo: la canzone (Pittari 2004: 123).

1.2.3. Le vie di ulteriore sviluppo del dialetto napoletano

Le iniziative per la valorizzazione e tutela della canzone napoletana non mancano, sia nell’ambito artistico che scientifico.

Alla fine degli 1960, quindi insieme con le ultime edizioni del Festival di Napoli e con il tramonto dell’epoca classica della canzone napoletana a Napoli è

stato creato un gruppo musicale «Nuova Compagnia di canto popolare» con un solo obiettivo – di non lasciare spegnersi la popolarità della canzone napoletana. Fino alla fine degli anni ’70 il gruppo gode il successo ai festival internazionali, ma negli anni ’80 la musica popolare entra in crisi come genere musicale. Il gruppo si rinnova e ritorna negli 1990, ritorna anche il loro successo. Partecipano due volte a San Remo. All’inizio degli anni 2000 esce un nuovo album dove i musicisti sperimentano con i motivi napoletani e gli altri ritmi mediterranei. Le interpretazioni e arrangiamenti diversi della canzone classica napoletana testimoniano che questo fonte non smette si ispirare i musicisti italiani. Tra i libri dedicati alla canzone napoletana sono:

Vittorio Palioli, Storia della canzone napoletana, Roma, Newton & Compton, 2004;

Monica Florio, Il guappo: nella storia, nell’arte, nel costume, Napoli, Kairos edizioni, 2004;

Simona Frasca, La canzone napoletana negli anni dell’emigrazione di massa//Altreitalie, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2004;

Canta Napoli illustrata: paradigmi iconografici dell’industria culturale partenopea tra Otto e Novecento, Rosa Viscardi, Napoli, Sigma libri, 2005;

Antonio Grana, Malafemmena!: Donne perfide nella canzone classica napoletana, Napoli, Intra Moenia, 2008;

e un lavoro in sette volumi di Pietro Gargano, La Nuova enciclopedia illustrata della canzone napoletana, Napoli, Magmata, 2015.

L’Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo **(**ISSM) del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) sta dedicando una particolare attenzione alla canzone napoletana come esempio di fenomeno culturale complesso. Il libro "La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione" è il primo prodotto dell’ISSM, il volume è composto di saggi, ed è particolare per il suo approccio

multidisciplinare e quindi per l'ampia varietà degli argomenti trattati (Pesce, Stazio 2013: 10). Alcuni argomenti sono puramente dell'ambito teorico-musicale e analizzano il tessuto musicale della canzone napoletana, come nel saggio «Canti paralleli» di Giovanni Auletta; alcuni si concentrano sull'aspetto letterario e di stilistica, come «Presentazione e i primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana» di Giorgio Ruberti; altri sono dedicati alle novità digitali e al loro possibile impiego nella valorizzazione e diffusione della canzone napoletana.

Nel 2003, in omaggio a Sergio Bruni, un grande interprete della canzone napoletana (antica ma soprattutto classica) e anche compositore, è stato ideato da Salvatore Palomba «Il Premio Villaricca Sergio Bruni. La canzone napoletana nelle scuole». Il Premio si pone l'obiettivo di stimolare l'interesse per la lingua, la poesia e la canzone napoletana, specialmente tra i ragazzi e i giovani, affinché riscoprano radici e valori fondamentali della loro cultura. La canzone ha rappresentato nei suoi cinque secoli di vita la forma di poesia più vicina al popolo, raccontandone le passioni, l'indole, la storia e i costumi, e fa parte perciò del patrimonio sentimentale e culturale della gente napoletana.[2]

Per quello che riguarda la tutela del dialetto napoletano, l'Associazione Giambattista Basile[3] organizza un festival annuale «'A festa d' 'a lengua nosta». Il festival è dedicato in primo luogo alla conoscenza del dialetto napoletano, e anche alla storia, cultura e traduzioni di Napoli.[4] In IV edizione, in particolare, in programmazione erano le prove di napoletano scritto e parlato, un test per verificare la conoscenza del dialetto, letture a voce alta di testi antichi nonché incontri e convegni sulla lingua e sulla sua ortografia. La V edizione del 2016 si inizierà con l'inaugurazione della Biblioteca Storica Napoletana che metterà a disposizione dei cittadini i maggiori testi sul dialetto napoletano.[5]

---

[2] http://www.premiovillariccasergiobruni.it/regolamento.htm
[3] http://www.associazionecircoloartistico.it/manifestazione-a-festa-da-lengua-nostra/
[4] http://grandenapoli.it/evento/festa-d-lengua-nosta-tre-giorni-dedicati-alla-lingua-napoletana/
[5] http://www.napolidavivere.it/2015/05/12/festa-per-il-dialetto-napoletano-dal-13-al-15-maggio-2015/

Per capire lo stato attuale del dialetto napoletano e un importante ruolo della canzone e poesia napoletana nel suo destino, vorremmo riportare qui alcuni considerazioni di un poeta napoletano che in prima persona osservava i cambiamenti del dialetto napoletano per la maggior parte del XX secolo.

Salvatore Palomba, nato nel 1933, un poeta, saggista, autore di canzoni napoletane e dei numerosi articoli sulla lingua napoletana, in un intervista[6] ha espresso la sua perplessità sulla forma scritta della lingua napoletana**:** «Saranno venti o trent'anni che la lingua napoletana non viene quasi più letta, i giornali non pubblicano più testi in dialetto, i testi delle canzoni vengono pubblicati – e solo in qualche caso – all'interno dei CD. L'unico modo per imparare a scrivere in napoletano resta quindi la lettura di libri di poesia dialettale, ma tra i giovani non c'è sufficiente interesse. Ognuno scrive a modo suo e il napoletano diventa incomprensibile, perché è una lingua che si parla in un modo e si scrive in un altro, e se non ci sono dei canoni condivisi diventa difficile da decifrare. Certo, neanche i grandi autori del passato, come Salvatore Di Giacomo, Vincenzo Russo, Libero Bovio usavano tutti precisamente la stessa grafia, perché il dialetto non ha regole precise, ma c'era una larga base comune a cui fare riferimento. I giovani invece non leggono quasi più la lingua napoletana, e nelle nuove canzoni non ci sono quasi più testi scritti in un napoletano decente».

Secondo il poeta, si tratta di una fase molto particolare che prelude alla fine del dialetto: «Oggi si parla una strana commistione tra i due idiomi, un mezzo italiano unito ad un mezzo napoletano, dovuta al fatto che alla fonte della lingua parlata in famiglia si è aggiunta quella della televisione. Ognuno impara il dialetto a modo suo e quindi con più frammentazione e povertà di vocaboli».

Inoltre, il poeta accenna ad un fenomeno molto importante di carattere sociale. Il dialetto per le persone che si vogliono emancipare rappresenta una specie di ghettizzazione: «Certa gente evita di parlare in dialetto e preferisce

---

[6] "La lingua della madre", Salvatore Palomba, 2009, http://www.arrevuoto.org/scritture/la-lingua-della-madre-salvatore-palomba/

parlare il brutto italiano della pubblicità e della televisione. È una questione sociale che non ha delle basi storiche, al contrario, prima anche l'aristocrazia parlava il napoletano. Purtroppo, questo vergognarsi di parlare in dialetto non corrisponde ad una riduzione dell'ignoranza, che invece dovrebbe avvenire con una trasformazione più armonica e regolare. L'ignoranza sta proprio nel rifiuto del dialetto, perché bisognerebbe parlare bene sia l'italiano sia il napoletano, e invece spesso non si parla bene né l'uno né l'altro».

«Ed è un peccato che questa ricchezza vada perduta, il dialetto certamente rappresenta il popolo», nota con rancore il poeta. «La chiave è capire che non è vero che il dialetto napoletano è il simbolo di una condizione inferiore, di persone non scolarizzate, ma per capirlo ci vuole un'autorità. La soluzione starebbe nel cercare di riscoprire il dialetto, di rivalutarlo», dice il poeta, secondo il quale scuola bisognerebbe insegnare anche il dialetto, altrimenti diventerà una lingua morta: «Credo che bisogna fare un'operazione di insegnamento della lingua napoletana, ma in modo coinvolgente. Bisogna provare con la poesia, la poesia è più immediata».

Capitolo II. Canzone classica napoletana nelle traduzioni in russo e in inglese

2.1 Dialetto napoletano

Il napoletano è una variante diatopica del gruppo italiano meridionale e viene parlato prima di tutto in Campania, Abruzzo, anche in Lazio meridionale, Molise e nelle parti alte della Puglia e della Calabria.

Com'è stato detto nel capitolo precedente, l'uso del dialetto napoletano prevale nella forma parlata. Anche se il napoletano è segnato da una ricca tradizione letteraria e teatrale, manifesta e manifestava ancora nell'epoca d'oro della canzone napoletana una serie dei problemi tipica per quasi ogni dialetto. La pratica del parlato si presenta molto diversa da quella della scrittura, che si prospetta piuttosto complessa; nei testi dei canti le varietà grafiche, e di conseguenza fonetiche, sono numerose. In situazione di assenza di grammatica e di grafia codificate del napoletano, che siano insegnate a scuola, si scrive nei modi diversi e spesso addirittura come si parla. Il dialetto è in evoluzione continua, ed è un'evoluzione più veloce e caotica rispetto a quella della lingua nazionale. Questa è una delle ragioni perché la grammatica napoletana è un fenomeno abbastanza complesso. Anche se evidentemente non esiste un'opinione univoca su questo tema, vorremmo elencare alcuni tratti essenziali del dialetto napoletano.

L'alfabeto napoletano consta di sedici consonanti e cinque vocali, pronunciabili in certi casi con un suono prolungato (c' 'a, d' 'a), semimuto (qu**a**nta, Nap**u**le), chiuso (pal**o**mma).

A seguito dell'indebolimento della vocale finale, molti sostantivi hanno una pronuncia identica sia nel singolare che nel plurale. Le due forme si distinguono grazie all'utilizzo del differente articolo, alla presenza o meno del

rafforzamento sintattico, alla concordanza del verbo. Altri sostantivi hanno invece una forma distinta per il plurale, talvolta basata sulla mutazione della vocale tonica, per esempio «'o cartone» in plurale diventa «'e cartune». La mutazione della vocale tonica serve anche ad ottenere il maschile di diversi aggettivi o sostantivi, per esempio «rossa» diventa «russo» (la finale «o» oppure «a» si pronunciano tutte e due come *ə*). Si tratta del fenomeno della metafonia.

Esiste anche una pronuncia forte. In questi casi si pronuncia una «u» finale per la forma maschile, una «a» finale per quella femminile ed una «i» finale per le forme plurali maschili o femminili. La pronuncia forte si utilizza in casi ben specifici. Per esempio, con alcuni aggettivi, se posti prima del sostantivo a cui si riferiscono: nu bellu guaglione; se però avessimo detto nu guaglione bello le vocali poste in finale di parola avrebbero avuto il suono indistinto della pronuncia debole abituale.

In napoletano esiste il genere neutro, lo ritroviamo ad esempio negli aggettivi dimostrativi, e nella diversità di regole del neutro rispetto agli altri due generi in caso di raddoppiamento sintattico, ad esempio 'o niro può riferirsi ad una persona di colore di sesso maschile, 'o nniro, col raddoppiamento fonosintattico della n, è adoperato al neutro e si riferirà al colore nero generalmente inteso.

L'aggettivo possessivo segue sempre il nome a cui si riferisce, per esempio 'o sole mio, ed in alcuni casi si lega per enclisi ad esso: ciò avviene con alcuni nomi di parentela al singolare quando il possessore sia di prima o seconda persona singolare, per esempio fràtemo, sòreta, ma 'o frate vuosto, 'a sora soja, etc.

Il corrispondente napoletano del verbo «avere» è spesso usato come verbo ausiliare anche lì dove in italiano si utilizzerebbe essere, per esempio con i verbi riflessivi oppure con i verbi di movimento (aggio juto, aggio venuto). Tale fenomeno non è omogeneo e tende ad essere meno diffuso nella parlata cittadina, rispetto a quella della campagna, e in quella delle classi più istruite. Il corrispondente napoletano del verbo «tenere» (tènere oppure tené) è usato in

luogo del corrispondente diretto di avere in tutti i casi in cui indica possesso oppure una condizione come l'appetito, la sete, ecc. In luogo del verbo «dovere» si usa la locuzione avere a (aggio 'a fa, hadde a venì). Essa ha subìto numerose varianti ed accorciamenti nei vari usi locali, ad esempio «eggia» invece di «aggio 'a», «amme a» (amm'a), «émme a» (émm'a) o addirittura «imme a» (imm'a) in sostituzione di «avimmo 'a» ecc.

Le parole che iniziano con una «i» semivocalica (spesso trascritta come «j»), cioè con una «i» seguita da un'altra vocale, aggiungono al principio della parola il suono «ggh» se sono sottoposte a raddoppiamento sintattico, per esempio davanti all'articolo femminile plurale, con la preposizione «pe», ecc. Un'applicazione di questa regola è il plurale di «'a jurnata»: «'e gghiurnate». In presenza dei dittonghi «ae», «ea», «oe», «ue» si interpone una j tra le vocali (nuje, accattaje). La pronuncia delle consonanti tende al raddoppiamento, anche quando non è indicato graficamente (pe' mare, ad esempio, si pronuncia con doppia emme); ancora, se la consonante è l'iniziale di una parola che segue un'altra che termina con vocale, il raddoppiamento è espresso graficamente (cca', cchiu'). La preposizione in aferizzata ('n) si fonde con la parola seguente (ncoppa); davanti a parole inizianti con m e p si tramuta in m (mpietto).[7]

2.2 Analisi delle traduzioni

Nell'analisi delle traduzioni di canzoni saranno usati i seguenti criteri:

1. Equivalenza e adeguatezza

2. Se la forma è stata rispettata o meno

3. Se il contenuto è stato rispettato o meno

Proponiamo una classifica delle deviazioni sul piano del contenuto:

[7] Canti napoletani d'autore dell'Ottocento (1835-1898), Ricordi, BMG Publications S.r.l. 2003, p. 10

1. Deviazioni che hanno una giustificazione legata alla struttura dell'originale (ritmo, forma, stile, lunghezza dei versi originali ecc.) e i cui risultato può essere definito positivo.

2. Poche deviazioni all'interno di una canzone, che però hanno comportato un rilevante cambiamento di senso. Tali deviazioni sono possibilmente legati ad una mancata comprensione.

3. Deviazioni sistematiche o una totale deviazione senza un'evidente motivo legato alla struttura dell'originale. Tali deviazioni probabilmente sono legate al carattere dei requisiti per una canzone quando entra un ambiente culturale e linguistico nuovo, al suo eventuale ruolo nella cultura d'arrivo: quando non deve essere equivalente, quando non c'è lo scopo di trasmettere gli stessi sentimenti, il carattere e l'identità della canzone al pubblico nuovo.

Saranno evidenziate anche le soluzioni fedeli al testo originale, che però non producono lo stesso effetto.

Per rendere l'analisi delle canzoni chiara e ben strutturata, è stato deciso di proseguire in modo seguente per ogni canzone e la rispettiva traduzione (oppure le traduzioni): cominciare da una breve premessa storica, poi passare alla descrizione della struttura (forma) e del contenuto della traduzione in confronto all'originale, e in base di ciò concludere con valutazione di equivalenza e adeguatezza della traduzione.

2.2.1. Dicitencello vuje – Скажите, девушки, подружке вашей – Just Say I Love Her

Questa canzone fu scritta nel 1930, le parole appartengono a Enzo Fusco, la musica è di Rodolfo Falvo.

Nell'URSS per la prima volta la canzone usci in lingua russa nel 1936 sotto il nome «Скажите, девушки» (si trova anche «Скажите, девушки,

подружке вашей»). A tradurla fu Mikhail Ulickij, un poeta e traduttore. A questa persona appartengono tante traduzioni delle canzoni napoletane (i quali vedremo ancora in questo capitolo), in questo senso è uno dei suoi divulgatori più importanti in territorio sovietico. A eseguire la canzone in russo furono i cantanti famosi come Segej Lemešev, Leonid Utësov ed altri. La cantava anche Muslim Magomaev, però già in originale.

Quando M. Gorbačiov, caduto il muro di Berlino, venne in Italia, ascoltandola sul palco del «Maurizio Costanzo show» non riuscì a trattenere le lacrime perché era la canzone preferita di sua moglie Raissa, deceduta l'anno precedente. Ecco un piccolo passaggio di un'intervista con Gorbačiov pubblicato nel giornale «Izvestija» il 20.09.2001 dove parla della sua moglie e della canzone napoletana:

- *Тогда было поветрие такое, после войны все разучивали бальные танцы. И пели неаполитанские песни. У Раисы Максимовны была любимая песня "Скажите, девушки, подружке вашей...". Она часто просила меня петь ей.*[8]

In questa canzone c'è una peculiarità che merita una particolare attenzione: ad un certo punto si rivela che «cumpagna vostra» è proprio l'interlocutrice dell'uomo, e questo discorso appassionato in realtà è rivolto a lei. Purtroppo proprio questa particolarità manca di espressività nella traduzione russa, o più precisamente non viene quasi esplicitata. È poco probabile che gli ascoltatori potevano coglierla, non conoscendo l'originale. L'ultimo ritornello della traduzione può essere percepito come la continuazione del discorso diretto: Я б ей сказал: «Напрасно ты скрываешь, / Что нежной страстью ко мне сама пылаешь» / Расстанься с глупой маскою и сердце мне открой», quindi il pubblico non può capire che il protagonista in realtà rivolge il suo discorso amoroso alla sua interlocutrice, all'inizio in un modo indiretto, fingendo di

[8] http://www.gorby.ru/gorbacheva/in_press/show_28212/

essere innamorato di un’amica dell’interlocutrice, ma poi apertamente, dopo aver visto le lacrime della ragazza, anch’essa innamorata di lui. Questo episodio con le lacrime (terza strofa originale) è assente nella traduzione russa, il che rende la comprensione dello sviluppo inaspettato della storia impossibile per gli ascoltatori della traduzione. La struttura della canzone,quindi, è stata cambiata. L’originale è composto di 3 strofe e 3 ritornelli, la traduzione – di 2 strofe e di 2 ritornelli.

Già nel titolo notiamo un errore di traduzione: Vuje (Voi) è stato tradotto come se fosse seconda persona plurale, mentre è una forma che si usa in alcuni dialetti del Sud per indicare la terza persona singolare – Lei. Anche «vosta» è stato interpretato come plurale, e di conseguenza nella versione russa vi è un’altra situazione sin dall’inizio: il protagonista si rivolge ad un gruppo delle ragazze.

La prima strofa è stata tradotta in una maniera che conserva il carattere poetico dell’originale, e sarebbe stata una traduzione fedele all’originale sul piano del contenuto se non la sostituzione della terza persona singolare con la seconda plurale; inoltre c’è un passaggio che abbassa la tensione emotiva, il grado della disperazione dell’innamorato rispetto all’originale: «ch' 'a penzo sempe, ch'è tutt' 'a vita mia» – «что всех красавиц она милей и краше».

Il primo ritornello presenta subito una rielaborazione del significato: si parte dallo stesso concetto, ma il modo di esprimerlo è diverso: «'A voglio bene, 'a voglio bene assaje» diventa «Очей прелестных огонь я обожаю». «Dicitencello vuje ca nun mm' 'a scordo maje» è trasformato in «Скажите, что иного я счастья не желаю»: tutte e due espressioni hanno un nucleo semantico del rifiuto di amare un’altra persona. Più avanti c’è «È na passione, cchiù forte 'e na catena» tradotta come «...нежной страстью, как цепью, к ней прикован»: nell’originale si parla di una passione più forte di una catena, nella traduzione – di una passione tenera, che lega il protagonista alla sua amata, come una catena,

quindi la metafora è conservata nella traduzione, ma è cambiato il carattere emotivo. Nella frase seguente si continua di parlare della passione: «ca mme turmenta ll'anema e nun mme fa campá», invece nella traduzione il soggetto grammaticale cambia, si parla direttamente della ragazza, usando il materiale della frase originale: «без нее в душе моей тревоги не унять».

La seconda strofa della versione russa presenta un ibrido di alcuni elementi della seconda e terza strofa originali. Il traduttore, però, per qualche motivo omette proprio la parte essenziale che permette agli ascoltatori di scoprire che tutto questo tempo il uomo fingeva di essere innamorato di un'amica della sua interlocutrice, in realtà voleva vedere la sua reazione per poi rivelare a lei i suoi sentimenti: «Na lácrema lucente v'è caduta, dicíteme nu poco, a che penzate? Cu st'uocchie doce, vuje sola mme guardate. Levámmoce 'sta maschera, dicimmo 'a veritá». Nella nostra opinione, questa omissione potrebbe essere legata all'errore di traduzione (ovvero di comprensione) che abbiamo evidenziato all'inizio: il pronome Vuje interpretato come «вы», la seconda persona plurale. Detto ciò, si può immaginare che la situazione descritta nella terza strofa originale fosse stata incomprensibile per il traduttore – chi di tutte questa ragazze piange e perché? Chi guarda il protagonista «cu st'uocchie doce» e chi deve levare la maschera? Quindi il traduttore probabilmente abbia deciso di sintetizzare il contenuto di due strofe, rielaborando:

«...Da 'a vocca soja ... i' giá vulesse sèntere ch'è 'nnammurata 'e me» => «Я б ей сказал: напрасно ты скрываешь, что нежной страстью ко мне сама пылаешь», «...Levámmoce 'sta maschera, dicimmo 'a veritá» => «Расстанься с глупой маскою и сердце мне открой».

In questa strofa il traduttore passa dalla terza persona, Vuje, alla seconda, tu, ma né qui, né nell'ultimo ritornello questo cambiamento del pronome non trasmette l'evoluzione della trama dell'originale. Come abbiamo spiegato prima, il «punto chiave» della canzone ha luogo tra la terza strofa, che appunto manca

nella traduzione russa, e il seguente ritornello, che è presente nella traduzione ma non può produrre lo stesso effetto senza la strofa precedente, quindi l'ultimo ritornello corrisponde a quell'originale solo formalmente.

Sarebbe difficile dire con certezza a proposito dell'interpretazione del «Vuje» se il traduttore abbia sbagliato oppure abbia introdotto i cambiamenti sopradescritti consapevolmente nella ricerca della migliore espressione poetica, visto che parliamo di un traduttore che era anche un poeta. Però ci sembra un'omissione che ha portato ad una perdita di un dettaglio molto importante sul piano del contenuto, nonché' sul piano estetico. Nella nostra opinione fosse stato meglio cercare di ricreare questo dettaglio nella traduzione, la quale, nonostante tutto ciò che è stato detto, rimane una traduzione che ha soddisfatto un'esigenza molto importante – di trasmette profondamente e sensibilmente lo spirito dell'originale.

Nel 1950 apparve una versione inglese «Just say, I love her» scritta da Martin Kalmanoff, a quell'epoca un famoso pop-musicista, e co-autori Jimmy Dale, cantante di stile country, Sam Ward e Jack Val. Ad eseguire la versione furono i famosi Dean Martin, Nina Simone, Eddie Fisher, Tony Bennet ed altri.

La versione inglese è un *remake,* sia sul piano musicale che testuale. Quindi dall'inizio non sarebbe giusto applicarci i criteri che usiamo per valutare le traduzioni. Però ci sembrava importante includere questa canzone nella nostra ricerca, perché rappresenta il patrimonio napoletano nella lingua inglese e, anche se evidentemente è stata adattata allo stile musicale americano di quei tempi, fa parte della storia della canzone classica napoletana.

Siccome la musica qui è una variazione sul tema del ritornello, vi è un ritmo diverso, e il traduttore non aveva la necessità di attenersi tutto il tempo alla metrica dell'originale. Nella prima strofa le righe numero 6 e 7 sono più corte rispetto a quelle originali di una sillaba. La forma ha subito delle modifiche molto più profondi rispetto alla versione russa: il testo presenta un solo blocco,

senza strofe e ritornelli. Il senso è conservato solo in linea generale – un uomo chiede a qualcuno di rivelare i suoi sentimenti ad una ragazza. Nonostante ciò, in questa versione è evidente il contrappunto dell'originale. Prima di tutto, il titolo: visto che il punto di partenza musicale è il ritornello, la prima riga di esso – «'A voglio bene» – diventa il titolo. «Just say» viene aggiunto per far coincidere il testo con il ritmo e per far capire subito che il protagonista chiede qualcuno di essere un messaggero – come «dicitencello». La frase «...without her my dreams are all in vain» rimanda a «nun mme fa campá». L'immagine della catena non è stato riproposto, ma troviamo invece «...i need her like roses need the rain» – una metafora dei fiori che muoiono senza l'acqua, come il protagonista non può vivere senza la sua amata. Il fatto che dall'inizio il protagonista parla proprio la ragazza di cui è innamorato è omesso completamente. Inoltre, in questa versione non sappiamo neanche all'inizio a chi si rivolge il discorso, ma la possibilità che è la ragazza di cui è innamorato il protagonista è esclusa. La situazione che viene descritta più avanti non esiste nell'originale: «I was a fool to leave her ... want her back again». È la storia di due persone che si amavano nel passato ma che si sono separate, invece nell'originale vediamo una timida e appassionata confessione nell'amore che non si è ancora realizzato.

Com'è già stato detto, questa versione è un remake, ed è adeguato alle funzioni del tale: interpretare l'originale in un'altra chiave, rinnovarlo e cambiarlo secondo le esigenze del tempo. Senza dubbio, il fatto che la versione inglese è stata scritta vent'anni dopo, non è del tutto irrilevante. Il distacco temporale già da sé spiega e giustifica le interpretazioni molto diverse dall'originale dal punto di vista stilistico e funzionale. Ma se ci chiediamo perché c'è stato questo distacco temporale prima che la canzone fosse stata «importata» nella lingua inglese, otterremo più risposte. Prima di tutto, già dall'inizio del secolo XIX le canzoni napoletane arrivavano in America insieme con gli emigranti napoletani. La tradizione teatrale napoletana ha conquistato New York e gli americani, anch'essi conquistati dalla moda napoletana,

compravano gli spartiti delle canzoni e le imparavano in originale, anche senza capirne il contenuto. Può essere che l'epoca della riscoperta della canzone napoletana, delle sperimentazioni con il suo materiale è arrivata, appunto, solo a metà del secolo XX.

Dicitencello **vuje**	Скажите, **девушки**, подружке **вашей**	Just Say I Love Her
1. Dicitencello a 'sta cumpagna vosta ch'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia, ch' 'a penzo sempe, ch'è tutt' 'a vita mia. I' nce 'o vvulesse dicere, ma nun ce 'o ssaccio dí.	*1.* Скажите, девушки, подружке вашей, Что я не сплю ночей, о ней мечтаю, Что всех красавиц она милей и краше, Я сам хотел признаться ей, Но слов я не нашёл.	**Just say I love her** I've loved her from the start And **tell her** how I'm yearning To say what's in my heart Just say I need her As roses need the rain (6) And tell her that **without her** (7) **My dreams are all in vain**
Rit.'A voglio bene, 'a voglio bene assaje. Dicitencello vuje ca **nun mm' 'a scordo maje**. È na passione, **cchiù forte** 'e na catena, ca mme **turmenta** ll'**anema** e nun mme fa campá.	*Пр.* Очей прелестных огонь я обожаю, Скажите, что **иного** я **счастья не желаю**, Что **нежной** страстью, как цепью, к ней прикован, Что без нее в **душе** моей **тревоги** не унять.	If you should chance to meet her Anytime, anywhere I was a fool to leave her Tell her how much a fool can care And if she tells you She's lonely now and then Won't you just say I love her And want her back again
2. Dicitencello ch'è na rosa 'e maggio, ch'è assaje cchiù bella 'e na jurnata 'e sole. **Da 'a vocca soja**, cchiù fresca d' 'e vviole, **i' giá vulesse sèntere ch'è 'nnammurata 'e me**.	*2.* Когда б я только смелости набрался, **Я б ей сказал:** **«Напрасно ты скрываешь,** **Что нежной страстью сама ко мне пылаешь**. **Расстанься с глупой маскою и сердце мне**	

	открой».	
Rit. 'A voglio bene, 'a voglio bene assaje. Dicitencello vuje ca nun mm' 'a scordo maje. E' na passione, cchiù forte 'e na catena, ca mme turmenta ll'anema e nun mme fa campá.		
3. Na lácrema lucente v'è caduta, dicíteme nu poco, a che penzate? Cu st'uocchie doce, vuje sola mme guardate. **Levámmoce 'sta maschera,** **dicimmo 'a veritá**.		
Rit. **Te** voglio bene, **te** voglio bene assaje. **Si' ttu** chesta catena ca nun se spezza maje. Suonno gentile, suspiro mio carnale, **te** cerco comm'a ll'aria, **te** voglio pe' campá.	*Пр.* Очей прелестных огонь я обожаю, И на земле иного я счастья не желаю, К **тебе** я страстью как цепью прикован, Хочу тебе всю жизнь отдать, одной тобой дышать...	

2.2.2. 'O sole mio – Моё солнышко– It's now or never

La canzone fu creata nel 1898, i versi sono di Giovanni Capurro, la musica è di Eduardo Di Capua. «'O Sole mio» è una delle canzoni più famose di tutti i tempi, ma i suoi due autori morirono in povertà: hanno venduto tutti i diritti d'autore all'editore Bideri per 25 lire. Secondo Paquito del Bosco, il direttore artistico dell'Archivio sonoro della canzone napoletana, che ha dedicato a questa canzone un intero libro «'O sole mio. Storia della canzone più famosa del mondo», la canzone fu scritta sull'ordine del conte Polenov e fu presentata

per la rima volta a San Pietroburgo. La musica è stata creata da Di Capua durante il suo soggiorno a Odessa.

Nell'Unione Sovietica la versione tradotta da Mikhail Pugačiov è la più popolare. Alla fine degli anni '40 – all'inizio '50 la versione russa veniva spesso eseguita da Mikhil Aleksandrovič.

Nella prima strofa originale viene descritta una giornata di sole: l'autore parla dell'aria serena dopo una tempesta, poi dell'aria fresca che fa venire una sensazione come se ci fosse una festa. Nella traduzione russa è descritto il sole: il sole che brilla dopo una tempesta, che con il suo raggio miracoloso risveglia tutto attorno di sé e che fa rivivere l'erba. Il concetto fondamentale – il ritorno del sole, il risveglio della natura e della vita – è evidente nella traduzione, viene esplicitato in un modo diverso ma non comporta ad una perdita nei nuclei del significato importanti.

Nel ritornello gli aggettivi comparativi corrispondono a ciò che è stato usato in precedenza: «*bella* cosa è 'na jurnata 'e sole» => «Ma 'n'atu sole cchiù *bello*, oi nè», «Как ярко *светит* после бури солнце » => « Я знаю солнце ещё *светлей*». La frase seguente «'O sole mio sta 'nfronte a te» è stata interpretata come «солнце твоих очей», il traduttore ha trovato un' espressione poetica equivalente che è anche molto espressiva ed elegante. L'autore usa l'aggettivo possessivo «mio» per descrivere quel sole più bello, per sottolineare che solo di questo sole lui ha bisogno. Questo dettaglio viene ripreso alla fine del ritornello russo: «одна, о дорогая, *одна ты* солнышко *мое*». Una particolarità del dialetto napoletano qui' è «oi nè». La locuzione «oi nè» è un residuo spagnolismo che significa «o ragazza» (con la «o» vocativa e non esclamativa), dallo spagnolo «niña», divenuto poi in napoletano «nenna» e quindi «nè»). Il traduttore ha trasmesso questa particolarità con «о дорогая».

La seconda strofa originale è completamente omessa nella versione russa. È una strofa ricca dei ritratti della vita napoletana – una lavandaia che torce e stende, cantando, un innamorato che guarda la finestra della sua amata.

La terza strofa russa corrisponde alla terza strofa originale solo parzialmente: la parte centrale della strofa (ma centrale anche sul piano dello sviluppo della trama) «...mme vene quase 'na malincunia; sott' 'a fenesta toja restarria...» viene omessa, invece si descrive il sole al tramonto in un modo simile a come si descriveva nel primo ritornello, anche se nell'originale si dice solo che il protagonista vorrebbe venire sotto la finestra della sua amata quando il sole scende.

Dato che tutte le parti della canzone che descrivono la finestra vengono eliminate, si può dire che l'accento è stato spostato consapevolmente, e il spostamento è abbastanza significante: rende la versione russa più impersonale, rivolta ad una persona astratta, mentre l'originale accenna ad un luogo fisico dove il protagonista può vedere l'oggetto del suo amore.

La prima traduzione inglese della canzone risale al 1915 – «My sunshine» cantata da Charles Harrison. La seconda versione inglese è «There's No Tomorrow» cantata da Tony Martin nel 1949. Dopo dieci anni Elvis Presley, che in quel periodo faceva il servizio nell'esercito americano e si trovava in Repubblica Federale Tedesca, ha sentito questa versione e quando il suo editore musicale Freddy Bienstock è venuto a trovarlo l'ha chiesto di preparare un remake della canzone specialmente per lui. E proprio questa nuova versione è diventata la versione inglese più famosa e riuscita – «It's Now or Never» eseguita da Elvis Presley nel 1960. Si colloca all'inizio della lista «Singoli più venduti nel mondo» – ne sono state vendute circa 20 milioni di copie.

Come nel caso della versione inglese di Dicitencello vuje, ci troviamo di fronte ad un *remake.* In questa versione si comincia con un ritornello (in totale vi sono tre ritornelli), poi segue la prima strofa (le strofe sono due). La metrica

coincide con quella originale, perché la veste musicale non ha subito dei cambiamenti troppo profondi (anche' se l'arrangiamento ne cambia sicuramente lo stile), il che non si può dire del contenuto. È risultato impossibile trovare alcun tipo di corrispondenza semantica. La canzone è stata scelta da Elvis sicuramente non per i motivi del suo contenuto – come è già stato detto, l'ha ispirato la versione di Tony Martin, anch'essa troppo lontana dal contenuto originale. La musica della canzone era ciò che ha conquistato Elvis. Amava tanto le canzoni napoletane e italiane e teneva i cantanti di origine italiana come i modelli di riferimento, ma è chiaro che lo stile di 'O sole mio è incompatibile con la personalità e stile musicale di Elvis.

‘O sole mio	Моё солнышко	It's now or never
1. Che bella cosa è 'na jurnata 'e sole, 'N'aria serena doppo 'na tempesta! Pe' ll'aria fresca pare già 'na festa. Che bella cosa è 'na jurnata 'e sole!	*1.* Как ярко светит после бури солнце! Его волшебный луч всё оживляет И к новой жизни травку пробуждает. Как ярко светит после бури солнце!	*Ref.* It's now or never, Come hold me tight Kiss me my darling, Be mine tonight Tomorrow will be too late, It's now or never My love won't wait.
Rit. Ma 'n'atu sole Cchiù bello, oi nè, 'O sole mio Sta 'nfronte a te! 'O sole, 'o sole mio Sta 'nfronte a te, Sta 'nfronte a te!	*Пр.* Я знаю солнце ещё светлей, и это солнце твоих очей, одна, о дорогая, одна ты солнышко мое!	*1.* When I first saw you With your smile so tender My heart was captured, My soul surrendered I'd spend a lifetime Waiting for the right time Now that you’r near The time is here at last.
2. Luceno 'e llastre d' 'a fenesta toja, 'Na lavannara canta e se ne vanta E pe' tramente torce, spanne e canta, Luceno 'e llastre d' 'a fenesta toja.	*2.* Как дивно светит **солнце в час заката**, лучами алыми мир озаряя, привет прощальный шлёт, нас покидая. Как дивно светит солнце в час заката!	*Ref.* It's now or never, Come hold me tight Kiss me my darling, Be mine tonight Tomorrow will be too late, It's now or never My love won't wait.
Rit. Ma 'n'atu sole Cchiù bello, oje nè, 'O sole mio Sta 'nfronte a te! 'O sole, 'o sole mio Sta 'nfronte a te, Sta 'nfronte a te!	*Пр.* Я знаю солнце ещё светлей, и это солнце твоих очей, одна, о дорогая, одна ты солнышко мое!	*2.* Just like a willow, We would cry an ocean If we lost true love And sweet devotion Your lips excite me, Let your arms invite me For who knows when We'll meet again this way
3. Quanno fa notte e 'o **sole se ne scenne**, Mme vene quase 'na malincunia; Sott' 'a fenesta toja restarria Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne.		*Ref.* It's now or never, Come hold me tight Kiss me my darling, Be mine tonight Tomorrow will be too late, It's now or never My love won't wait.
Rit. Ma 'n'atu sole Cchiù bello, oje nè, 'O sole mio Sta 'nfronte a te!		

'O sole, 'o sole mio Sta 'nfronte a te, Sta 'nfronte a te!			

2.2.3. Torna a Surriento – Вернись в Сорренто – Surrender

Questa canzone ha una storia interessante, ed è un esempio ideale per mostrare come un fattore extralinguistico, storico in questo caso, può influenzare il testo e di conseguenza la traduzione. All'inizio può sembrare una canzone d'amore vera e propria, ma non è così, ovvero la canzone era stata dedicata ad una ragazza, ma il testo poi è stato cambiato e proprio questa nuova versione è diventata famosa in tutto il mondo. Il Sindaco Guglielmo Tramontano ha chiesto ai fratelli de Curtis, Giambattista e Ernesto, di preparare una canzone in onore del Presidente del Consiglio, signore Zanardelli, che aveva programmato la sua visita a Sorrento per il 15 settembre 1902. In questa occasione è stata adattata una versione di «Torna a Surriento» che già esisteva (dal 1894) ma non si cantava quasi mai. Da quel 15 Settembre 1902 la canzone, rimasta nel testo e nella musica di quel giorno, non ebbe più vita fino al 1904, allorché la Casa Musicale Bideri la presentò al pubblico[9]. Dal 1904 Torna a Surriento ha fatto il giro del mondo ed è stata eseguita dai più grandi cantanti italiani e stranieri: Enrico Caruso la cantò a Doroty quando le dichiarò il suo amore, Beniamino Gigli la teneva costantemente nel suo repertorio (specie nelle tournée nelle quali il suo partner fisso al piano era proprio Ernesto De Curtis, autore della musica), Tito Schipa ne è stato un grande diffusore, Giuseppe Di Stefano ha dichiarato di averla fra le sue preferite, Luciano Pavarotti l'ha cantata anche nella "Notte delle Stelle" del 1982 e con Placido Domingo e José Carreras in diverse occasioni internazionali, Andrea Bocelli è l'ultimo grande della lirica italiana (in ordine di tempo) a mantenerla nel suo repertorio.

[9] http://www.comune.sorrento.na.it/pagina859_torna-a-surriento.html

Nell'unione Sovietica la versione russa è stata molto popolare nelle interpretazioni si S. Lemešev e M. Aleksandrovič. La traduzione appartiene ad Emilia Aleksandrova, una traduttrice e scrittrice per i bambini.

Questa canzone è stata eseguita in lingua russa quest'anno durante la terza edizione di competizione canora «Golos. Deti» da uno dei bambini, Marsel' Sabirov.

La forma di questa traduzione corrisponde completamente alla forma originale, vi sono due strofe e due ritornelli. Anche la musicalità dei versi russi, la fonetica si intreccia benissimo con la musica, si nota subito che cantare questa canzone in russo per i vocalisti è comodo e piacevole.

La prima frase della prima strofa è tradotta con i concetti molto vicini: «mare» – «даль морская», «spira tanta sentimento» – «влечет»; «сверкая» è stato aggiunto dal traduttore per completare l'immagine della superficie del mare. I concetti della frase seguente (che in italiano significa «come tu che a chi guardi da sveglio lo fai sognare») sono stati rielaborati: «tiene mente» in «взор твой голубой» e «faje sunnà scetato» in «нежить и ласкать сердце». Dopo incontriamo un fenomeno diffuso e tipico della lingua napoletana – la caduta di un'intera sillaba: «guà», «sié», gli esempi simili sono numerosi anche nelle altre canzoni, per esempio, con i nomi – «Carulì», «Carmè». Il traduttore non ha trasmesso questa particolarità, e ha anche unito i «ciardini» con i «sciure 'arancio», ottenendo «апельсинные рощи» e ha omesso il primo verbo. Per tradurre «sentire» il traduttore ha deciso di attivare un altro significato del verbo, legato alla percezione dei suoni, non degli odori, e ha aggiunto «звуки трелей соловьиных», un concetto che non esiste in originale. Per tradurre un verbo tronco oppure un verbo normale più tronco, il che aggiunge il sapore dialettale, un traduttore deve cercare le sostituzioni equivalenti, per esempio, ripetizione dello stesso verbo in due forme diverse, come «глянь», «взгляни». Poi il traduttore riprende il concetto dei fiori e cambia l'ultima frase rispetto

all’originale: «вся в цветах благоухая» «расцвела земля вокруг», mentre in originale si contitua di parlare del profumo dei fiori d’arancio che hanno «nu prufumo accussì fino» che «dint' 'o core se ne va».

Il primo ritornello e’ interpretato in russo come un’esclamazione rivolta ad una donna amata che parte – «дорогая», «мой друг», «любовь моя», anche se non e’ esplicitato in originale. Sicuramente, la frase «t'alluntane da stu core», cioe’ «dal mio cuore» rassicura il traduttore che si tratta delle sofferenze di un innamorato. La domanda «tiene 'o core 'e nun turnà?» è rielaborata sulla base dello stesso concetto in «Неужели навсегда я потерял тебя, мой друг!», e la frase finale del ritornello «famme campà» diventa «любовь моя» perche’ il traduttore è sicuro di aver capito bene in genere e il ruolo della canzone.

Non si può accusare il traduttore di una errata comprensione dell’originale – non conoscendone la storia, chiunque avrebbe l’impressione che è una canzone d’amore, almeno fino alla seconda strofa. L’inizio della seconda strofa è dedicato al mare di Sorrento: che tesori cela sul suo fondo, e non ha visto un mare simile neanche chi ha girato tutto il mondo. La versione russa propone un altro immagine, ma si può supporre che il color d’argento dell’acqua sotto la luna, «серебрится», sia un’allusione al concetto «tesoro» nell’originale o in qualche modo la scelta del traduttore è stata vincolata da esso. La frase seguente «словно хочет удержать» potrebbe essere una riformulazione di «chi ha girato tutt' 'o munno, nun ll'ha visto comm'a ccà» sul piano del concetto «partire, andare via, girare il mondo», visto che la presupposta ragazza di cui è innamorato il protagonista sta per andare via, ma non c’è bisogno di andare perché’ il mare di Sorrento è il mare più bello. Poi segue un passaggio che evidentemente è sembrato al traduttore «fuori luogo» nella canzone d’amore, perciò il nucleo semantico nella traduzione è stato cambiato completamente: «Guarda, attuorno, sti Ssirene ca te guardano 'ncantate e te vònno tantu bene, te vulessero vasà» => «И сады листвой зеленой тянутся к тебе влюбленно, молит все тебя остаться - каждый взгляд и каждый звук», anche se si può

notare un certo legame tra «te vulessero vasà» e «тянутся к тебе влюбленно». Questo passaggio suggerisce che la canzone è stata ideata non per una donna, ma piuttosto per un uomo.

Valutazione: Nella maggior parte dei casi il nucleo semantico è unico tra l'originale e la traduzione, ma trovano le espressioni assai diverse. A volte vengono introdotti i concetti completamente nuovi, che, però, contribuiscono nella ricca e pittoresca descrizione della realtà dell'originale. I cambiamenti evidenziati hanno funzione solo di servire di trasmettere lo spirito e la bellezza d'originale.

La versione inglese risale al 1961 ed è stata interpretata da Elvis. Ultimamente è riemersa grazie al gruppo musicale Il Volo, e durante i loro concerti in Italia, negli Stati Uniti e in altri paesi viene accettata con un grande entusiasmo.

Questa versione è un remake. Ha una forma diversa dall'originale, ma siccome la melodia è stata conservata, la metrica coincide con l'originale. Una particolarità interessante è la somiglianza fonetica tra «Surrender» e «Surriento», sicuramente non è una coincidenza ma una decisione consapevole. Però con l'omissione del luogo fisico dove è ambientata la storia originale spariscono anche tutti i dettagli più piccoli. L'unica corrispondenza sul piano del contenuto tra l'originale e questa versione è il tentativo del protagonista di fare la persona a cui si rivolge cambiare l'idea: tornare a Sorrento o arrendersi all'amore.

Trattandosi di un remake, la versione non deve soddisfare le esigenze di equivalenza e adeguatezza, di cercare trasmettere il carattere e le emozioni dell'originale. Questa versione, come la versione precedente, anch'essa appartenente a Elvis, è chiamata a svolgere un ruolo completamente diverso in un ambiente culturale diverso, però entra nel flusso della fama mondiale della canzone napoletana, lo rafforza e ci importa' la vita e la diversità.

Torna a Surriento	Вернись в Сорренто	Surrender
1. Vide 'o mare quant'è bello, spira tanta sentimento. Comme tu, a chi tiene mente, ca, scetato, 'o faje sunnà.	*1.* Как прекрасна **даль** морская, Как **влечет** она, **сверкая**, Сердце нежа и лаская, Словно взор твой **голубой**.	When we kiss my heart's on fire Burning with a strange desire And I know, each time I kiss you That your heart's on fire too
Guarda, guà, chisti ciardine, siente, sié, sti sciure 'arancio, nu prufumo accussì fino dint' 'o core se ne va.	Слышишь, в рощах **апельсинных** **Звуки трелей соловьиных**? Вся в цветах благоухая, Расцвела **земля** вокруг.	So, my darling, please surrender All your love's so warm and tender Let me hold you in my arms, dear While the moon shines bright above
Rit. E tu dice: "Io parto,addio". T'alluntane da **stu core**. Da la terra de ll'ammore, tiene 'o core 'e nun turnà?	*Пр.* Но ты едешь, **дорогая**, Даль зовет тебя иная... Неужели навсегда я Потерял тебя, **мой друг**!	All the stars will tell the story Of our love and all its' glory Let us take this night of magic And make it a night of love
Ma nun mme lassà, nun darme stu turmiento. Torna a Surriento, famme campà.	Не оставь меня, Тебя я умоляю! Вернись в Сорренто, **Любовь моя**!	Won't you please surrender to me Your lips, your arms, your heart, dear Be mine forever Be mine tonight
2. Vide 'o mare de Surriento, che **tesore** tene 'nfunno. Chi ha **girato** tutt' 'o munno, nun ll'ha visto comm'a ccà.	*2.* Видишь, море, как живое, **Серебрится** под луною, Льнет к ногам твоим волною, Словно хочет **удержать**.	
Guarda, attuorno, sti Ssirene ca te guardano 'ncantate e **te vònno tantu bene**, **te vulessero vasà**.	И сады листвой зеленой **Тянутся к тебе влюбленно**, Молит все тебя остаться Каждый взгляд и	

	каждый звук.	
Rit. E tu dice: "Io parto, addio". T'alluntane da stu core. Da la terra de ll'ammore, tiene 'o core 'e nun turnà?	*Пр.* Но ты едешь, дорогая, Даль зовет тебя иная... Неужели навсегда я Потерял тебя, мой друг!	
Ma nun mme lassà, nun darme stu turmiento. Torna a Surriento, famme campà.	Не оставь меня, Тебя я умоляю! Вернись в Сорренто, Любовь моя!	

2.2.4. Funiculì, Funiculà – На качелях

A volte i veri capolavori nascono quasi a caso. Così è stato con «Funiculì, Funiculà»: è la «canzone d'occasione» composta nel 1880 da Giuseppe Turco e Luigi Denza per celebrare la funicolare che portava sul Vesuvio, inaugurata proprio quell'anno. Doveva quindi essere solo una canzone promozionale, ma è diventata un pezzo di storia della musica mondiale di tutti i tempi.

Traduzione in russo è di V. Krylov.

La struttura dell'originale e della traduzione sono identici, entrambe le canzoni sono composte da tre strofe e tre ritornelli. Già partendo dal titolo possiamo presumere che sarà una traduzione-«localizzazione»: «funicolare» diventa «качели». Il gioco di parole, «funiculì, funiculà», che probabilmente è legato all'andare e tornare continuo della funicolare, non trova l'esplicitazione equivalente a questo punto. La trama ha due line: una parla della funicolare, un'altra – d'amore. Nella traduzione tutte e due line in hanno subito delle profonde trasformazioni.

La prima strofa dell'originale descrive il Vesuvio con il suo fuoco pericoloso, e il motivo per cui il protagonista sale alla bocca del vulcano è di evitare i dispetti che gli fa il cuore ingrato della ragazza. La versione russa trasforma questo paesaggio esotico in uno molto più comune: la forza della

natura si manifesta sono in una «pioggia allegra», non nel fuoco del vulcano onnipotente; i due innamorati, appena finisce la pioggia, si affrettano insieme all'altalena al vecchio parco, mentre nell'originale la ragazza tortura il cuore del protagonista e gli fa sempre dei dispetti.

Nel ritornello si vede una maggiore corrispondenza con l'originale: «'ncoppa» viene espresso tramite «выше к белым облакам», in lingua russa «белые облака» è una cliché linguistico che aggiunge subito della poesia in ciò che viene detto. Nella frase seguente «funiculì, funiculà» è espresso con «качели тут, качели там» tramite la traduzione degli avverbi lì e là.

La seconda strofa invita di salite dalla terra alla montagna, cioè al vulcano, visto che adesso c'è un passo – la funicolare. Si vedono persino Francia, Procida e la Spagna, ma il protagonista innamorato vede solo la sua amata. Nella traduzione abbiamo «сладко сердце замирает … ведь мы вдвоем». L'originale continua con «tiráte co li ffune, ditto 'nfatto, 'ncielo se va» - cioè tirati con le corde – e si va verso il cielo come un vento; la traduzione propone una simile immagine poetica: il protagonista dice che sente apparire delle ali immense che lo portano verso il cielo così velocemente che i suoi occhi riescono a distinguere solo il colore blu.

La terza strofa presenta le corrispondenze – sicuramente sono le corrispondenze volute – tra l'originale e la versione russa: «Se n'è sagliuta … e' ghiuta, po' è tornata, po' è venuta» e «На миг вверху мы… и снова вниз… и свод небес всё ближе…». Però queste corrispondenze possono essere definiti formali, siccome non aiutano a trasmettere il messaggio e il sapore originale. Il traduttore trasmette un processo fisico che è descritto in originale (il salire e il scendere) però tramite un oggetto diverso, non quella funicolare del Vesuvio. Rimane una sensazione che i testi appartengono a due mondi diversi.

Funiculì, Funiculà	**На качелях**
1. Aissera, Nanninè, mme ne sagliette, tu saje addó, tu saje addó Addó 'sto core 'ngrato cchiù dispiette farme nun pò, farme nun pò. Addó lo ffuoco coce, ma si fuje, te lassa stá, Te lassa stá. E nun te corre appriesso e nun te struje sulo a guardá, sulo a guardá.	*1.* Весёлый дождик в эту ночь по крыше Пошёл плясать, пошёл плясать. Шумел, звеня, то громко, то потише, Нельзя унять, нельзя унять. Но вот с утра сияет солнце ярко, Тепло кругом, тепло кругом. И мы спешим к качелям в старом парке С тобой вдвоём, с тобой вдвоём.
Rit. Jammo, jammo, 'ncoppa jammo ja'. Jammo, jammo, 'ncoppa jammo ja'. Funiculì, funiculà, funiculì, funiculà. 'Ncoppa jammo ja', funiculì, funiculà.	*Пр.* Выше, выше к белым облакам! Выше, выше к белым облакам! Качели тут, качели там! Качели тут, качели там! Ты летишь легка, Со мной всё выше в облака!
2. Nèh jammo, da la terra a la montagna, no passo nc'è, no passo nc'è. Se vede Francia, Pròceta, la Spagna **e io veco a te**, e io veco a te. Tiráte co li ffune, ditto 'nfatto, 'ncielo se va, 'ncielo se va. Se va comm'a lo viento e, a ll'intrasatto, gué saglie sá, gué saglie sá.	*2.* Летят качели, ветер обгоняя, Весенним днем, весенним днем, И сладко, сладко сердце замирает, - **Ведь мы вдвоем**, ведь мы вдвоем… Растут, растут невиданные крылья, Какой размах! Какой размах! Земля, река, деревья, - все поплыло, И синь в глазах, и синь в глазах!
Rit. Jammo, jammo, 'ncoppa jammo ja'. Jammo, jammo, 'ncoppa jammo ja'. Funiculì, funiculà, funiculì, funiculà. 'Ncoppa jammo ja', funiculì, funiculà.	*Rit.* Выше, выше к белым облакам! Выше, выше к белым облакам! Качели тут качели там! Качели тут, качели там! Ты летишь легка, Со мной всё выше в облака!
3. Se n'è sagliuta, oje né, se n'è sagliuta, la capa giá, la capa giá. E' ghiuta, po' è tornata, po' è venuta, sta sempe ccá, sta sempe ccá. La capa vota, vota attuorno, attuorno, attuorno a te, attuorno a te.	*3.* На миг вверху мы словно ждём чего-то, И снова вниз, и снова вниз. И свод небес всё ближе, ближе - вот он, Рукой коснись, рукой коснись.

Lo core canta sempe no taluorno, sposammo, oje né', sposammo, oje né'.	Дрожит над нами дымка голубая, И даль видна, и даль видна. В твоих глазах живым огнём сияет Сама весна, сама весна!
Rit. Jammo, jammo, 'ncoppa jammo ja'. Jammo, jammo, 'ncoppa jammo ja'. Funiculì, funiculà, funiculì, funiculà. 'Ncoppa jammo ja', funiculì, funiculà.	*Пр.* Выше, выше к белым облакам! Выше, выше к белым облакам! Качели тут качели там! Качели тут, качели там! Ты летишь легка, Со мной всё выше в облака!

2.2.5. Tu, ca nun chiagne – Не плачь

Scritta da Libero Bovio e musicata da Ernesto De Curtis, la canzone fu presentata per la prima volta nel 1915, durante i primi periodi dell'entrata dell'Italia nella Prima guerra mondiale. La montagna di cui si parla in questa canzone è Vesuvio.

Traduzione russa appartiene a B. Abramovič.

La forma della traduzione ripete la forma dell'originale – due strofe e due ritornelli. Il titolo della versione russa è contrario al titolo originale, per capire se si tratta di un errore di traduzione o di una scelta traduttiva consapevole bisogna analizzare tutto il testo.

Nella prima strofa il traduttore ha deciso di omettere la seconda riga originale per dare più spazio ad una metafora della luna: «luna janca» diventa «влюбленный месяц», che passa sopra la montagna; «sott' 'a cuperta ('e chesta luna janca)» riceve un'espressione anche più complessa e ricercata, creando una bella immagine poetica: «'a cuperta» viene trasformata nello splendore della luna serve da coperta alla montagna, e, coprendola, la accarezza – «своим сияньем он её ласкает». Ma il fatto che la montagna viene paragonata ad

un’anima non è trasmesso nella traduzione; per questo gli aggettivi «rassignata» e «stanca» che nell’originale appartengono ad un concetto di un’anima, nella traduzione si trasformano subiscono una trasformazione grammaticale (diventano i verbi) e servono per descrivere la montagna.

Nel ritornello originale vediamo la trama seguente: il protagonista, disperato, dice che una ragazza lo fa piangere, mentre lei non piange; il protagonista si chiede dove sia questa ragazza stanotte perché vuole vederla almeno un’altra volta. Da ciò è chiaro, che la ragazza gli sta lontana e non condivide il suo amore. Nella traduzione il protagonista chiede la ragazza di non piangere in vano e confessa che pensa sempre solo di lei, il suo discorso è rassicurante e non disperato come nell’originale. Evidentemente, nella versione russa l’amore è condiviso, anche se i due amanti non possono stare insieme. In questa prospettiva sarebbe logico supporre che il titolo sia stato scelto dopo il lavoro di comprensione e di approfondimento del traduttore, e quindi risulta adeguato al contenuto della traduzione. Però, la traduzione con i simili deviazioni non può essere considerata completamente equivalente all’originale.

Nella seconda strofa si manifesta ancora una deviazione sul piano emozionale tra l’originale e la traduzione: «Tutto dorme, tutto dorme o more» => «спят облака, нежно склон ее целуя; все спит спокойно...».

La versione tradotta non corrisponde all’originale sul piano del contenuto, racconta un’altra storia, insieme a ciò il traduttore usa spesso i nuclei semantici presenti nell’originale. Questa traduzione non può essere definita equivalente all’originale.

Tu ca nun chiagne!	Не плачь!
1. Comm'è bella 'a muntagna stanotte, bella accussì, nun ll'aggio vista maje N'ànema pare, rassignata e stanca, sott' 'a cuperta 'e chesta luna janca.	*1.* Как прекрасна гора этой ночью, словно устала и молча отдыхает; над ней влюбленный месяц проплывает, своим сияньем он ее ласкает...
Rit. Tu ca nun chiagne e chiàgnere	Пр. Не омрачай печалью глаз

mme faje, tu, stanotte, addó staje	прекрасных, слез не надо напрасных.
Voglio a te. Voglio a te. Chist'uocchie te vonno, n'ata vota, vedé.	Я с тобой быть хочу, в мечтах постоянно лишь к тебе я лечу!
2. Comm'è calma 'a muntagna stanotte, cchiù calma 'e mo, nun ll'aggio vista maje. E tutto dorme, tutto dorme o more, e i' sulo veglio, pecché veglia Ammore.	*2.* Как спокойна гора этой ночью, спят облака, нежно склон ее целуя; все спит спокойно, лишь я брожу, тоскуя, не спит любовь и потому не сплю я.
Rit. Tu ca nun chiagne e chiágnere mme faje, tu, stanotte, addó staje?	*Пр.* Не омрачай печалью глаз прекрасных, слез не надо напрасных.
Voglio a te. Voglio a te. Chist'uocchie te vonno, n'ata vota, vedé.	Я с тобой быть хочу, в мечтах постоянно лишь к тебе я лечу!

2.2.6. Voce 'e notte – Ночная песня

La canzone, musicata da Ernesto De Curtis, è del 1904. I versi erano stati scritti l'anno precedente dal giovane giornalista Eduardo Nicolardi che volle esprimere in rima la sua struggente storia d'amore. La sua innamorata infatti, per volere della famiglia, era andata sposa a soli sedici anni a un uomo ricco e anziano. Ma presto la ragazza restò vedova e Eduardo potè finalmente sposarla. L'autore si immagina sotto la finestra della donna, che dorme stretta fra le braccia di un uomo che non ama, e la prega di fingere di dormire mentre ascolta la sua «voce 'e notte».

La traduzione russa è di V. Krylov.

La struttura della versione russa è conforme alla versione originale, vi sono 6 strofe. Nella prima riga leggiamo: «Si 'sta voce te scéta…», il concetto della voce viene trasformato in un concetto vicino dal punto di vista funzionale in questa situazione – canzone: «Если песню услышишь…». Più avanti

notiamo un dettaglio interessante: «t'astrigne 'o sposo tujo vicino» mentre nella traduzione diventa «другому назначила свиданье». La canzone è autobiografica, e quindi sappiamo che la ragazza di cui era innamorato l'autore (anche lei l'amava) è stata costretta di sposare un uomo che non amava; e da questo punto di vista la soluzione «назначила свиданье» non è una soluzione migliore perché riduce la tensione della situazione e leggermente cambia la prospettiva: sembra che la ragazza non voglia più vedere il protagonista e non lo ami, ed è interessata in un altro uomo.

Nella seconda strofa la frase «'sta voce è 'a mia. È 'a stessa voce 'e quanno tutt'e duje…» viene riformulata usando il concetto della canzone, «Но это я! … И песня та, что ты забыть не можешь: её мы пели…». Possiamo quindi constatare che il titolo della versione russa è un risultato delle trasformazioni concettuali interne.

La terza strofa è stata riformulata in un modo molto più indiretto rispetto alle riformulazioni che abbiamo incontrato prima in questa versione. Il contenuto si conserva solo in linea generale: probabilmente, il concetto di «'o turmiento 'e nu luntano ammore», dell'amore lontano, è ricreato tramite il fatto che al protagonista basta sentire il nome della sua amata per sentirsi meno solitario, e sopravvive solo grazie al pensiero di essere ancora amato da lei: «если только скажешь - нелюбим я, счастливых дней не буду знать *нигде* я».

Nella quarta strofa l'ultima frase è «не помнишь ты, а я забыть не в силах» che non esiste nell'originale e può sembrare contrastante con la seconda strofa. Se ci spostiamo alla quarta strofa originale, nell'ultima leggiamo «Si te vène na smania 'e vulé bene… 'e vase córrere p' 'e vvéne… vàsate a chillo, che te 'mporta 'e me?». È un passaggio amaro, anche indignato, che rivela i sentimenti di gelosia del protagonista.

La versione russa risulta di essere molto vicina allo spirito dell'originale. La maggior parte dei concetti è stata rielaborata in modo da conservare i loro

finzioni e qualità principali, e con l'eccezione di alcuni punti, è una traduzione equivalente.

Voce 'e notte	Ночная песня
1. Si 'sta voce te scéta 'int' 'a nuttata, mentre t'astrigne 'o sposo tujo vicino, statte scetata, si vuó stà scetata, ma fa' vedé ca duorme a suonno chino.	Если песню услышишь ночью темной, Когда другому назначила свиданье, Скажи ему, что кто-то незнакомый Тревожит дерзко сонное молчанье...
2. Nun ghì vicino ê llastre pe'ffà 'a spia, pecché nun puó' sbaglià, 'sta voce è 'a mia. È 'a stessa voce 'e quanno tutt'e duje, scurnuse, nce parlávamo cu 'o "vvuje".	Но это я! Ты это знаешь тоже, И песня та, что ты забыть не можешь: Её мы пели, клянусь бездонным небом, Когда еще на ты с тобой я не был.
3. Si 'sta voce te canta dint' 'o core chello ca nun te cerco e nun te dico, tutt' 'o turmiento 'e nu luntano ammore, tutto ll'ammore 'e nu turmiento antico.	Если только Твое назвать мне имя, Растают тени и станет все светлее, Но если только скажешь - нелюбим я, Счастливых дней Не буду знать нигде я...
4. Si te vène na smania 'e vulé bene, na smania 'e vase córrere p' 'e vvéne, nu fuoco che t'abbrucia comm'a che, vàsate a chillo, che te 'mporta 'e me?	Взошла Луна, и каждый миг в просторе Лучи сплетает в новые узоры, И в новом свете проходит то, что было: Не помнишь ты, а я забыть не в силах.
5. Si 'sta voce, che chiagne 'int' 'a nuttata, te sceta 'o sposo, nun avé paura. Vide ch'è senza nomme 'a serenata, dille ca dorme e che se rassicura.	Если ночью услышишь голос страстный, Когда другому назначила свиданье, Скажи ему, что я пою напрасно, Что, видно, спутал окна я случайно...
6. Dille accussì: "Chi canta 'int'a 'sta via o sarrà pazzo o more 'e gelusia. Starrà chiagnenno quacche 'nfamità. Canta isso sulo, ma che canta a fà?"	Скажи, смеясь, что ревностью пылаю, Что я влюблен, безумен и страдаю, Что виноват я, но тяжко наказанье, И я пою, чтоб заглушить рыданья.

Conclusione

Citando Smirnov A.A., una traduzione può essere definita come equivalente se ripropone tutte le intenzioni d'autore che si manifestano nell'impatto ideologico-emozionale sul lettore, e se trasmette le immagini mentali, l'identità locale, ecc. che sono presente nell'opera originale.

Sono state analizzate nove versioni russe e inglesi di sei canzoni classiche napoletane.

La versione russa di Dicitencello vuje presenta un errore di traduzione che probabilmente abbia provocato i cambiamenti nella forma della canzone. Deviazioni, quindi, vi sono poche ma hanno lasciato le tracce evidenti.

Nella versione inglese di Dicitencello vuje la forma non è stata rispettata. Il contenuto originale è servito piuttosto come il contrappunto, la versione sviluppa un'altra trama. alcuni elementi sono stati trasmessi, ma è un remake non una traduzione. La versione, quindi, presenta delle deviazioni molto profondi ed è probabilmente più caso di parlare di un remake che di una traduzione.

La versione russa di 'O sole mio presenta delle deviazioni sistematiche verso alcuni nuclei semantici originali, uno dei componenti della trama originale non è stato incluso nella traduzione, però il resto è tradotto in un modo abbastanza fedele all'originale. Il traduttore ha importato alcuni concetti che non esistevano nell'originale, il che non ha influito l'immagine generale. La forma della versione russa è diversa.

La versione inglese di 'O sole mio presenta una totale deviazione del contenuto e ha un'organizzazione diversa: inizia con il ritornello. In questo caso non posiamo parlare della traduzione minimamente equivalente ed adeguata, è un remake.

La versione russa di Torna a Surriento ha la stesa froma che la versione originale, e quindi l'ordine in cui si sviluppa la trama è molto vicino a quello originale. Il traduttore ha introdotto alcuni concetti nuovi rispetto all'originale, ma

non hanno comportato delle deviazione sul piano del contenuto, anzi, hanno contribuito di avvicinare l'espressività della canzone tradotta a quella originale.

La versione inglese di Torna a Surriento ha una forma diversa e presenta la totale deviazione del contenuto e anche in questo caso non possiamo parlare della equivalenza ed adeguatezza, è un remake.

La versione russa di Funiculì, Funiculà presenta la struttura uguale all'originale. Qui ha luogo la deviazione sistematica che ci permette di definire in questa traduzione la strategia di «localizzazione», cioè della sostituzione dei realia straniere con quelle più vicine alla realtà della cultura d'arrivo. Questa strategia porta inevitabilmente alla perdita del colore locale. Vi sono molte corrispondenze formali, ma questa traduzione non puo' essere definita equivalente.

Nella versione russa di Tu, can un chiagne vi è una deviazione sistematica nel ritornello che ha profondamente cambiato il contenuto della canzone tradotta rispetto al contenuto originale, cambiando, di consequenza, l'umore di tutta l'opera. La racconta una altra storia, insieme a ciò il traduttore usa spesso i nuclei semantici presenti nell'originale. Questa traduzione non può essere definita equivalente all'originale.

La versione russa di Voce 'e notte rispetta la forma dell'originale e il suo contenuto. L'umore che trasmette la traduzione è molto allo spirito dell'originale. La maggior parte dei concetti è stata rielaborata in modo da conservare i loro finzioni e qualità principali, e con l'eccezione di alcuni punti, è una traduzione equivalente.

Dopo il confronto dei testi tradotti con i testi originali abbiamo visto che le versioni inglesi presentano i maggiori deviazioni sul piano del contenuto, fino ad un punto di perdere ogni legame con l'originale. Le versioni russe presentano un vasto spettro delle deviazioni, ma solo due non possono essere definiti equivalenti. Nella maggior parte dei casi analizzati abbiamo visto che i nuclei semantici, presenti nell'originale, sono presenti e nelle traduzioni, ma a volte trovano le

espressioni assai diverse. Le soluzioni migliori erano quelle dove il traduttore manifestava la creatività artistica insieme al rispetto per il contenuto dell'originale. Così, lo scopo di questo lavoro è stato realizzato e gli obiettivi sono raggiunti.

Bibliografia

Fonti primarie

Mirkotan V. (1994) *Italianskije pesni: dl'a golosa v soprovoždenii fortepiano*. Moskva, Muzyka.

Bibliografia critica

Barhudarov L.S. (1975) *Jazyk i perevod*. Moskva, Meždunarodnyje otnošenija.

Čukovskij K. I. (1964) *Vysokoje iskusstvo. Principy judožestvennogo perevoda*. Moskva, Iskusstvo.

Gončarenko S.F. (1999) *Poetičeskij perevod e perevod poezii: konstanty i variativnost'* in Gončarenko S.F. *Tetradi perevodčika.* Moskva, MGLU, pp. 108-111.

Komissarov V.N. (1990) *Teorija perevoda (lingvističeskije aspekty).* Moskva, Vysšaja škola.

Latyšev L.K. (1988) *Raznojazyčnyje teksty kak object otoždestvlenija v perevode* in Latyšev L.K. *Tekst i perevod.* Moskva, Nauka.

Levickaya T.R. (1973) *Posobije po perevou s anglijskogo jazyka na russkij*. Moskva, Vysšaja škola.

Levik V.V. (2009) *Izbrannyje perevody: T. 1.* Moskva, Terra – Knižnyj klub.

Lotman J.M. (1964*) Problema stikhotvornogo perevoda* in Lotman J.M. *Lekcii po struktural'noj poetike.* Tartu, pp.183-187.

Maršak S.J. (1990) *Portret ili kopija? Iskusstvo peredova* in Maršak S.J. *Sobranije sočinenij* v 4 t., Moskva, Pravda.

Paršin A.N. (2000) *Teorija i praktika perevoda.* Moskva, Russkij Jazyk.

Sdobnikov V.V. (2000) *O perevode V.V. Nabokovym odnogo soneta Šekspira* in Sdobnikov V.V. *Problemy teorii, praktiki i kritiki hudožestvennogo perevoda.* N. Novgorod, pp. 134-145.

Smirnov A.A. (1934) *Masterstvo literaturnogo perevoda* in Literaturnaja enciklopedija, T.8. Moskva, pp. 526-531.

Vinogradov V.S. (2001) *Vvedenije v perevodovedenije (obščije i leksičeskije voprosy).* Moskva, IOSO RAO.

Consiglio A. (1973) *Antologia dei poeti napoletani*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

Malato E. (1960) *La poesia dialettale napoletana*. Napoli, E.S.I. (Edizioni Scientifiche Italiane S.p.A.) Vol. I, p. 16.

Marini M. (2007) *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche.* Milano, Alpha Test S.r.l.

Moser-Mercer B., Beylard-Ozerhoff A., Kralova J (1998) *Translators' Strategies and Creativity.* John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia.

Pittari C. (2004) *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all'epoca d'oro.* Milano, Baldini Castoldi Dalai editore S.p.A.

Sitografia

Notnyj arhiv Rossii

URL: http://www.notarhiv.ru/ [ultima consultazione: 22.05.2016]

V. V. Levik, Perevod kak iskusstvo, statja

URL: http://vvl00.narod.ru/vl-002.htm [ultima consultazione: 15.05.2016]

Premio Sergio Bruni

URL: http://www.premiovillariccasergiobruni.it/regolamento.htm [ultima consultazione: 10.05.2016]

Festa del dialetto napoletano

URL: http://www.napolidavivere.it/2015/05/12/festa-per-il-dialetto-napoletano-dal-13-al-15-maggio-2015/ [ultima consultazione: 28.04.2016]

"La lingua della madre", Salvatore Palomba

URL: http://www.arrevuoto.org/scritture/la-lingua-della-madre-salvatore-palomba/ [ultima consultazione: 13.05.2016]

Appendice

Le canzoni classiche napoletane tradotte in russo:

A prima matina – Утренняя песня

Ammore canta – Песнь весны

Anema e core – Душа и сердце

Bella, si vuo' l'ammore – Если любви ты хочешь

Canta pe'me! – Пой мне!

Carmela – Кармела

Catari (Core 'ngrato) – Катари (Жестокое сердце)

Chello che tu me dice – Быть тебе только другом

Comme faccette mammeta – Как создала тебя мама

Dicitencello vuje – Скажите, девушки, подружке вашей

Dorme o mare – Спящее море

È rrose rosse – Красные розы

'E spigole frangese – Французские булавки

'E stele e 'a luna – Звёзды и луна

Fenesta che lucivi – Не светится оконце

Fenesta 'ntussecosa – Непокорное окошко

Fenesta vaschia – Оконце низко

Funiculi' funicula – На качелях

I' te vurria vasa' – Повесть любви моей; Хочу тебя целовать

Lu cardillo – Щеглёнок

Luna curtese – Добрая луна

Luna rossa – Багряная луна

Maggio senza rose – Без цветов нет мая

Mamma mia, che vo sape – Море синее играло

Manname ‘nu raggio ‘e sole – Луч солнца

Maria, Mari! – О, Мари!

Mo so’ mbriacato ‘e sole – Я опьянён лучами

Na sera ‘e maggio – В майский вечер

‘Na voce, ‘na chitarra e ‘o poco ‘e luna – Гитара, голос и луна

Napule bello! – Прекрасный Неаполь

Napule e Surriento – Неаполь и Сорренто

Nun me sceta! – Не забывай!

‘O cavalluccio! – Лошадка

‘O ciucciariello – Чуччарелло

‘O marinariello – Морячок

‘O paese d’ ‘o sole – Солнечный край

‘O sole mio! – Моё солнышко

‘O surdato ‘nnamurato – Влюблённый солдат

Oili, oila! – Ойли, ойла!

Passione – Страсть

Pecche’ – Почему

Piscatore ‘e Pusilleco – Золотые слова; Рыбак из Позиллипо

Reginella – Королева

Santa Lucia – Санта Лючия

Scalinatella – Дорога надежды

Suonno ‘e fantasia – Фантастический сон

Tiritomba – Тиритомба

Torna a Surriento – Вернись в Сорренто

Tu, ca nun chiagne! – Не плачь!

Tutto rosa – Ты словно роза

Voce ‘e notte – Голос в ночи; ночная песня

‘A vucchella – Улыбка

Marechiare – Марекьяре

Le canzoni classiche napoletane tradotte in inglese:

Torna a Surriento – Surrender

Tu vuo’ fa’ l’Americano – You wanna be Americano; Americano; You wanna be Americano;

‘O sole mio – It’s Now or Never; There’s No Tomorrow

Dicitencello vuje – Just Say I Love Her

Scalinatella – Stairway to the sea