



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Laurea magistrale in
Scienze dello spettacolo e produzione multimediale**

Tesi di Laurea Magistrale

**La traduzione del musical e il suo assetto musicale:
soluzioni a confronto, modelli di analisi e il caso di
“The Addams family”**

Musical Theatre translation and its musical layout:
compared solutions, models of analysis and the instance of
“The Addams family”

Relatrice
Prof.ssa Paola Dessì

Laureanda
Camilla Tuzzi
matricola 2020256

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUZIONE | 3 |
| Cap 1. LA TRADUZIONE DEL MUSICAL IN ITALIA | 7 |
| 1.1 È necessario tradurre un musical? | 7 |
| 1.2 Percorso storiografico..... | 10 |
| 1.3 Modelli di traduzione esistenti..... | 19 |
| 1.3.1.1 Il Principio di Pentathlon di Peter Low..... | 19 |
| 1.3.2 Johan Franzon e l’approccio funzionale..... | 22 |
| 1.4 Inquadramento del problema dal punto di vista musicale..... | 23 |
| Cap 2. TRADUTTORI A CONFRONTO E SOLUZIONI ADOTTATE | 29 |
| 2.1 Ritmo, metrica e vocali..... | 31 |
| 2.2 Riferimenti culturali..... | 33 |
| 2.3 Modi di dire e giochi di parole..... | 38 |
| 2.4 Nuove versioni..... | 42 |
| 2.5 In conclusione..... | 46 |
| Cap 3. UN MODELLO DI ANALISI MULTIMODALE | 47 |
| 3.1 Uno strumento di analisi pre-traduttiva..... | 48 |
| 3.2 Modalità verbale..... | 49 |
| 3.3 Modalità sonora..... | 51 |
| 3.4 Modalità visiva..... | 52 |
| 3.5 Interazioni tra le modalità..... | 53 |
| 3.6 Esempi di analisi – <i>Grease</i> | 54 |
| Cap 4. CASO DI STUDIO “THE ADDAMS FAMILY” | 61 |
| 4.1 Numero di apertura – <i>When you’re an Addams</i> | 63 |
| 4.1.1 Applicazione del modello multimodale..... | 63 |
| 4.1.2 Analisi musicale..... | 64 |
| 4.1.3 Confronto con la versione italiana..... | 65 |

| | |
|--|------------|
| 4.2 Numero corale – <i>One normal night</i> | 68 |
| 4.2.1 Applicazione del modello multimodale..... | 68 |
| 4.2.2 Analisi musicale..... | 69 |
| 4.2.3 Confronto con la versione italiana..... | 69 |
| 4.3 Duetto – <i>Crazier than you</i> | 76 |
| 4.3.1 Applicazione del modello multimodale..... | 76 |
| 4.3.2 Analisi musicale..... | 77 |
| 4.3.3 Confronto con la versione italiana..... | 78 |
| 4.4 Numero di chiusura – <i>Move toward the darkness</i> | 79 |
| 4.4.1 Applicazione del modello multimodale..... | 79 |
| 4.4.2 Analisi musicale..... | 80 |
| 4.4.3 Confronto con la versione italiana..... | 80 |
| 4.5 Inno – <i>Pulled</i> | 83 |
| 4.5.1 Applicazione del modello multimodale..... | 83 |
| 4.5.2 Analisi musicale..... | 84 |
| 4.5.3 Confronto con la versione italiana..... | 84 |
| 4.5.4 Nuova proposta di traduzione..... | 89 |
| CONCLUSIONI | 95 |
| APPENDICI | 99 |
| Appendice A..... | 99 |
| Appendice B..... | 101 |
| Appendice C..... | 131 |
| Appendice D..... | 133 |
| BIBLIOGRAFIA | 163 |
| SITOGRAFIA | 165 |

INTRODUZIONE

Ho scelto di approfondire l'argomento della traduzione del musical poiché è una tematica che mi ha sempre toccato da vicino, ma anche perché non ho mai riscontrato un interesse al soggetto in ambito accademico. Eppure, la norma vuole che nei teatri italiani i musical vengano tradotti nella nostra lingua già da molto tempo: è la Compagnia della Rancia a farsi pioniera in questo campo, portando sulle scene italiane il primo musical internazionale tradotto nella nostra lingua già nel 1988, *La piccola bottega degli orrori*. D'altronde non potrebbe essere altrimenti, perché il genere può essere apprezzato a pieno solo comprendendo parola per parola la storia che viene raccontata.

Per conoscere le motivazioni di questa esigenza, è utile tratteggiare brevemente la storia del musical, che è tutt'oggi in continua evoluzione. L'origine del genere si divide tra Inghilterra e America, dove si tendono a considerare come primi musical della storia quegli spettacoli che si differenziano dall'opera lirica poiché uniscono al loro interno parti cantate e prosa, a volte affiancate anche da numeri di danza. Ne sono un esempio *The beggar's opera* di John Gray, che andò in scena a Londra nel 1728, e *The black crook*, spettacolo americano del 1866. Questi due spettacoli furono lo stampo sul quale creare un nuovo genere, il musical, che si arricchiva sempre di più di spunti presi ora dall'operetta, ora da vaudeville, ora dal burlesque. Una delle grandi differenze dall'opera lirica e dall'operetta, era che non c'era più una netta divisione tra cantanti e corpo di ballo, ma lo stesso interprete era in grado di padroneggiare sia il canto che la danza, e anche la recitazione: per questo veniva folkloristicamente chiamato *triple threat*, tripla minaccia.

Un contributo notevole allo sviluppo della storia del musical viene dato dalla "Tin pan alley": una strada di New York che nei decenni a cavallo tra i XIX e il XX secolo venne così soprannominata per il clangore dei numerosi pianoforti suonati da musicisti in erba. Il "viale dei pentolini" corrispondeva con la Ventottesima strada, nel tratto compreso tra Broadway e la Sesta Avenue, e proprio lì, dove si concentravano gli uffici di numerosi editori musicali, mossero i primi passi Irving Berlin e George Gershwin. Circondati da ritmi nuovi portati dai migranti, assistettero alla nascita di nuovi stili musicali come il jazz o il ragtime e i loro pezzi divennero presto degli standard che ancora

oggi vengono eseguiti. Da lì a Broadway, dove anche allora si concentravano un gran numero di teatri, il passo fu breve.

Col passare degli anni il musical si arricchisce di tematiche più serie ed impegnate, ed a partire dagli anni Trenta entra nella sua *golden age*: un periodo molto produttivo e creativo che produce alcuni dei titoli più famosi, anche sul grande schermo. Quasi tutti i successi dell'epoca portano la firma del duo Rodgers e Hammerstein, e il loro *Oklahoma!* è considerato la prima musical play con temi più seri, con canzoni create appositamente per portare avanti la trama e lo sviluppo dei personaggi.

Con l'avvento della musica rock, il musical subisce una prima battuta d'arresto, poiché al tempo si credeva che questo nuovo stile più "duro" non si adattasse bene all'atmosfera del musical, ma dopo *Hair* e *Jesus Christ Superstar*, il rock viene sdoganato anche in questo genere. In seguito, il musical continua a stare al passo coi tempi, continua a rinnovarsi e a sperimentare, soprattutto a New York nel circuito Off-Broadway dove si forma una nuova classe di autori e compositori che si concentrano più sui contenuti che sulla spettacolarità. Gli spettacoli che avranno più successo verranno poi promossi a Broadway.

Da questo punto in poi, la strada è spianata per il musical colto di Stephen Sondheim e successivamente per i mega musical di Andrew Lloyd Webber, fino ad arrivare agli anni Novanta quando l'impero Disney fa il suo ingresso in questo mondo con la trasposizione teatrale dei suoi cartoni animati più amati.

La storia continua ancora, dentro e fuori da Broadway e dal West End londinese: molti Paesi europei – Spagna, Germania e Italia soprattutto – cominceranno a produrre la loro versione degli spettacoli più famosi, ma anche il Giappone si farà presto strada in questo mondo, proponendo musical ispirati ai fumetti manga. Così come crescono le produzioni al di fuori dalle terre d'origine del musical, cresce anche la necessità di avere la traduzione degli spettacoli, in modo che il pubblico che vi assiste possa cogliere il significato che si cela dietro il velo scintillante dello *show business*.

Nella mia esperienza di performer (ho un diploma di *musical theatre*, conseguito alla BSMT di Bologna) mi sono confrontata moltissime volte con canzoni, e interi spettacoli, tradotti in italiano e il paragone con la loro versione originale, che conoscevo molto bene, era inevitabile. Moltissimi dettagli andavano *lost in translation*, come si suol

dire, le corrispondenze con la musica non venivano più sottolineate, i giochi di parole persi e le rime e assonanze non rispettate, rendendo le strofe, a mio parere, meno interessanti in confronto alla loro versione originale. Inoltre, alcuni passaggi dei brani presentavano incongruenze tra gli accenti delle parole e quelli musicali, che rendevano le frasi difficili da eseguire. Quando, in seguito, mi sono misurata in prima persona con la traduzione delle canzoni dei musical, ho riscontrato moltissime difficoltà, poiché riportare tutti gli elementi che volevo fossero presenti nella nuova versione era pressoché impossibile: era necessario fare delle scelte e privilegiare alcuni aspetti a scapito di altri. Tuttavia, uno dei principi che mi imponevo di mantenere, era quello di rispettare fedelmente l'assetto musicale, scegliendo dunque parole che riportassero lo stesso messaggio dell'originale e che calzassero in maniera ideale con la metrica, visto che questo elemento era il primo che saltava al mio orecchio quando era fuori posto. Tutt'ora si sentono versioni italiane di musical che spesso aggiungono o tolgono una sillaba rispetto al numero delle note a disposizione, e per qualcuno che conosce lo spettacolo originale, questo dettaglio suona immediatamente come strano o sbagliato. Gli spettatori che, invece, non sono soliti ascoltare le registrazioni dei cast originali degli spettacoli prima di andare a teatro, non noteranno affatto questi dettagli.

Nelle canzoni dei musical, così come nell'opera, le parole e la musica sono strettamente legate, ed è proprio questo connubio perfetto che riesce a coinvolgere e trascinare il pubblico. Il legame, però, è pensato per crearsi con la lingua inglese – in quanto il genere nasce tra gli Stati Uniti e l'Inghilterra – che è ricca di «immagini e di stimoli ritmico-fonetici»¹ che si prestano ad essere valorizzati dalla musica. Nonostante questo legame indissolubile con la musica, sono pochi gli studiosi italiani, sia in ambito linguistico che in quello musicale, che si interessano dell'argomento.

Le mie ricerche non hanno individuato una letteratura dedicata nemmeno in un panorama internazionale, poiché la quasi totalità degli scritti sulla traduzione musicale si focalizza sull'opera. I due generi sembrano avere molti elementi in comune, come l'uso di più canali di comunicazione, quello vocale e quello strumentale, o la particolarità che il testo verbale viene trasmesso quasi interamente attraverso il canto, eppure, gli elementi che li differenziano sono nettamente in numero superiore. Innanzitutto, nel musical sono presenti anche dei dialoghi parlati, mentre nell'opera si ricorre ai recitativi: questa

¹ Vinay: 2001, 577.

predominanza del canto fa sì che l'opera sia maggiormente legata a convenzioni ed artifici, che spariscono del tutto nel musical, al quale è affidato il compito di rappresentare la realtà più fedelmente possibile; l'ultima, ma fondamentale, differenza è che quando si parla di traduzione per l'opera si fa riferimento a sopra titoli o a testi scritti nei libretti, diversamente nei musical, la traduzione dovrà essere cantata dagli interpreti sul palcoscenico².

Ecco dunque che nasceranno moltissimi vincoli che limitano il lavoro del traduttore. Questo mio elaborato vuole esplorare quali sono tali vincoli e come possono essere superati, sempre nel rispetto della musica.

Ho potuto confrontarmi con alcuni dei maggiori traduttori di musical in Italia (Capitolo 2), che mi hanno permesso di analizzare alcuni dei loro lavori, al fine di capire concretamente quali sono le difficoltà a cui si va incontro quando si approccia la traduzione del musical, ma soprattutto quali sono le soluzioni che loro hanno messo in atto. Alla luce di ciò, con l'aiuto di un modello di analisi ideato da Giulia Magazzù (Capitolo 3), appositamente per tradurre le canzoni dei musical teatrali, passerò ad esaminare la versione italiana di uno spettacolo specifico, *The Addams family*. Dopo un'attenta analisi delle criticità e dei punti di forza, verrà data una nuova proposta di traduzione per alcune delle canzoni, al fine di rispettare fedelmente la metrica della versione originale, mantenendo il senso della canzone.

² Mateo: 2008, 319.

LA TRADUZIONE DEL MUSICAL IN ITALIA

1.1 È necessario tradurre un musical?

Assistere ad un musical teatrale significa assistere ad una storia, un racconto, che viene messo in scena dai performer sul palcoscenico attraverso le battute recitate, le canzoni e le coreografie, il tutto naturalmente accompagnato dalla musica. Molto spesso quando si pensa alla parola “musical” la prima immagine che si forma nella mente è colma di lustrini, paillettes e scarpe da tip tap. Sicuramente esistono spettacoli con queste caratteristiche, che richiamano le origini del genere, con canzoni tratte dal repertorio popolare tenute insieme da una trama leggera, spesso incentrata su di una storia d’amore a lieto fine: la classica *musical comedy* che voleva regalare agli spettatori un momento di fuga dalla realtà. A partire dal 1943, con la messa in scena di *Oklahoma!*, firmato Rodgers e Hammerstein, si assiste al passaggio alla *musical play* dove anche le canzoni contribuiscono a portare avanti la narrazione, finalmente più impegnata, e a sviluppare i personaggi. Da questo momento in poi è quindi fondamentale capire ogni singola parola che viene pronunciata, o cantata, sulla scena, per poter comprendere l’intreccio della storia a cui si sta assistendo.

Negli ultimi decenni il genere si è fatto strada tra i cartelloni dei teatri italiani e la crescente presenza di accademie professionali sul territorio nazionale denota un ulteriore aumento di interesse verso questo tipo di spettacolo. Tuttavia, nei Paesi mediterranei non è ancora così diffuso come nelle sue terre d’origine (Stati Uniti ed Inghilterra) a causa del suo stretto legame con la lingua inglese. Citando le parole di Gianfranco Vinay:

il fondamento del musical è il rapporto fra un testo ricco di immagini e di stimoli ritmico-fonetici ed una musica che sappia valorizzare la duttilità metrica e la sonorità della lingua inglese. Anche se il successo di numerosi musical è legato ad una hit song sentimentale, il motore del musical non è la memorabilità melodica di una canzone sentimentale, bensì i

numeri in cui il rapporto fra gioco metrico-fonetico del testo e gioco ritmico-melodico della musica diventa esplosivo, crea un tipo di comunicazione trascinate e coinvolgente.³

Il musical è dunque indissolubilmente legato alla lingua inglese e solo ascoltando gli spettacoli nella loro versione originale lo spettatore sarà in grado di cogliere ed apprezzare tutte le sfumature del rapporto testo-musica che l'autore ha voluto dare, in aggiunta ai giochi di parole, le battute comiche o i riferimenti culturali. Certo è che nei teatri italiani questo tipo di pubblico rappresenta più l'eccezione che la norma; ma la fortuna del musical, per dirla ancora una volta con Vinay, sta nella permanenza di un certo numero di convenzioni drammaturgiche e nella sua «adattabilità alle trasformazioni»⁴. Una di queste trasformazioni, se non addirittura LA trasformazione per eccellenza è sicuramente la sua traduzione in un'altra lingua.

Per quanto riguarda invece l'opera lirica, un genere al quale viene sovente accostato il musical ma che in realtà presenta grandi differenze, la pratica della traduzione musicale non è usuale, salvo per i testi da inserire nei libretti o nei sopra titoli – se previsti – per far meglio comprendere la trama: in ogni caso saranno testi di supporto, destinati alla sola lettura. Peter Low, in un'intervista del 2020⁵ afferma che l'opera è stata inventata dagli italiani e dunque la [nostra] lingua è perfetta per il canto, anche se è comprensibile la scelta dei direttori musicali di far interpretare l'opera in una lingua che anche il pubblico possa comprendere.⁶

Tornando indietro nel tempo al periodo di maggior diffusione dell'opera, ritroviamo la prassi della lettura del libretto, sia durante lo spettacolo, sia preventiva, ampiamente documentata e giustificata «con la sempre lamentata difficoltà di cogliere le parole, quando affidate alla tipica emissione canora del cantante lirico». Questo porta alla conclusione che non sempre i testi erano del tutto comprensibili dagli spettatori mentre venivano cantati, ma definisce anche quale era l'elemento per cui si andava a teatro in primo luogo: la musica, non certo la trama⁷.

³ Vinay 2001: 577.

⁴ Ibid.

⁵ Meller, da Costa 2020.

⁶ Nel suo manuale del 2016 affermerà anche che le vocali italiane sono più adatte a sostenere le note lunghe perché “aperte”.

⁷ Beghelli 2004: 302-303.

Se qualcosa ha attratto [lo spettatore] quella sera in quel luogo, non è tutto sommato l'interesse per una storia avvincente o per dei versi accattivanti (se mai lo sono), bensì il fascino di qualche nota ben assestata, di qualche melodia memorabile e struggente che di quei versi s'è nutrita.⁸

Più importanza alla musica che al testo, dunque, nel caso dell'opera lirica, contro la necessità di capire parola per parola le canzoni dei musical. Questa affermazione è supportata anche dalla tecnica vocale utilizzata per interpretare le performance canore: i cantanti d'opera devono avere un'emissione vocale capace di sovrastare tutta l'orchestra e arrivare anche all'ultimo spettatore del loggione e per ottenere questo effetto il flusso d'aria che produce il suono non deve essere interrotto, ad esempio dalle labbra che si chiudono per pronunciare una consonante, quindi molto spesso le parole vengono "storpiate" a vantaggio di una più semplice, e dunque chiara, emissione. Questo comporta che molto spesso lo spettatore non capisca immediatamente cosa si sta dicendo, ma può godere della complessità della musica e dei virtuosismi degli interpreti senza il rischio di non essere al passo con la trama. Nei musical teatrali questo non è concepito: non si può pensare di interpretare una *patter song*⁹ senza pronunciare bene le parole e una delle soluzioni tecniche adottate dai performer per essere sempre comprensibili, è proprio quella di pronunciare molte bene le consonanti (esattamente il contrario del cantante lirico).

Una soluzione per ovviare al problema della comprensione potrebbe essere l'impiego dei sopra titoli, come si usa fare anche per l'opera da qualche tempo a questa parte, ma essendo il musical un genere di spettacolo che prevede l'impiego di molti elementi visivi (coreografie, luci, costumi, ma anche il semplice *embodied behaviour*¹⁰ degli attori) il tempo passato a leggere le traduzioni non permetterebbe di godere a pieno dello spettacolo. La traduzione resta dunque il mezzo principale per la piena comprensione della storia, senza intaccare il completo godimento dello spettacolo.

⁸ Ivi, 313.

⁹ La *patter song* è una canzone con ritmo veloce e con un elevato numero di parole, simile ad uno scioglilingua.

¹⁰ L'*embodied behaviour* riguarda l'espressione del corpo dell'attore, cioè tutti i gesti usati per accompagnare le battute, gli sguardi e le posizioni sulla scena.

1.2 Percorso storiografico

Il primo musical internazionale prodotto dalla Compagnia della Rancia, realtà che domina la scena dei teatri italiani dalla sua fondazione nel 1983, interamente tradotto in italiano, risale al 1988: *La Piccola Bottega degli Orrori*¹¹. La pratica della traduzione dei musical viene quindi introdotta nel nostro paese quasi 35 anni fa e di conseguenza ci si aspetterebbe che l'argomento abbia una certa risonanza anche nell'ambito accademico, invece la letteratura a riguardo è molto più scarsa e restia a trattare l'argomento anche a carattere generale, rispetto a quella americana o inglese che invece spazia tra analisi storiche, stilistiche, biografiche e altro ancora. Tra la letteratura italiana troviamo menzioni al musical in:

- ◆ Vinay, G. (1991). Fusione e confusione di generi. Il teatro musicale. *Storia della musica (vol. 11 Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti)*, pp. 145-152. EDT srl,
- ◆ Vinay, G. (2001). Il musical. *Enciclopedia della musica (vol. 1 Il Novecento)*, pp. 575-590. Einaudi

Il musicologo Gianfranco Vinay, nel suo saggio contenuto nella *Storia della musica* edita da EDT, si sofferma solamente sulle influenze musicali che il genere ha subito; mentre nel secondo scritto concentra il discorso sui caratteri che permettono la vitalità del genere spettacolare nel lungo periodo. Sottolinea inoltre quello che secondo lui è l'unico limite del musical in Italia: la lingua. Anche con la migliore delle traduzioni non restituirà mai lo stesso effetto suscitato dall'interpretazione in lingua originale. Tuttavia, non vengono presi in considerazione gli aspetti tecnici della traduzione.

¹¹ <http://www.compagniadellarancia.it/chi-siamo/la-storia> (ultimo accesso 12.01.2023).

- ◆ Bonsignori, G. (2006). *Dizionario del musical. I musical teatrali di tutto il mondo dal 1900 ad oggi*. Audino (terza edizione aggiornata al 2021).

Una raccolta di notizie dettagliate sugli spettacoli di Broadway più famosi, ma anche su quelli meno noti, sulle produzioni europee e su tutti i musical originali italiani.

Volendo restringere il campo aggiungendo il filtro della traduzione, quello che troviamo, al di fuori di qualche blog amatoriale, è solo il recentissimo testo di Giulia Magazzù¹², *Tradurre le canzoni dei musical teatrali*, che arriva nel 2021. Il modello di analisi dei musical teatrali descritto dalla Magazzù verrà ampiamente trattato nel terzo capitolo di questa tesi.

Tutt'altra situazione si presenta se allarghiamo la ricerca alla letteratura anglofona, dove i riferimenti al musical e i relativi testi dedicati sono innumerevoli, ma anche soffermandosi solo sulla traduzione musicale l'elenco di testi e articoli è molto vasto. Alcuni esempi sono:

- ◆ Strangways, A. H. (1921). Song Translation. *Music & Letters*, 3(2), pp. 211-224. Oxford University Press.

Strangways, traduttore, musicologo e critico musicale, non si riferisce al *musical theatre* quando scrive un articolo sulla traduzione di canzoni per la sua rivista *Music and Letters* nel 1921 (fondata da lui stesso l'anno precedente e pubblicata dall'Università di Oxford), ci parla invece della «neglected art of song-translation»¹³, evidenziando il problema della *cantabilità* di una canzone tradotta. In questo caso non si parla certo di canzoni tratte dalle musical comedy, poiché all'epoca queste appartenevano alla tradizione popolare o alle operette, ma ci si riferisce alle composizioni vocali con accompagnamento musicale che vengono

¹² Giulia Magazzù ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Linguistica Inglese presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata" e attualmente insegna Lingua e Traduzione Inglese all'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

¹³ Strangways 1921: 211.

tradotte in inglese da altre lingue di origine. Il punto d'attenzione è lo stesso che riguarda tutta la musica vocale che viene tradotta: «the ideal is to put into an English mouth singable words which do not falsify the original, and which succeed in making singer and listener forget that there is such a thing»¹⁴. Ci si interroga dunque sulla resa che avrà la canzone tradotta per il pubblico che ascolta e ci si preoccupa che il testo tradotto calzi a pennello con la musica, così come l'originale, veicolando lo stesso significato in maniera tale da non far intendere affatto che sia una traduzione. Lo stesso effetto lo si vuole ottenere con la traduzione dei musical: far immergere lo spettatore nella storia grazie alla naturalezza degli attori, senza notare che le parole che pronunciano i performer appartengono ad una diversa lingua d'origine. Solo in questo modo sarà possibile la completa immedesimazione con ciò che si vede sulla scena e solo così lo spettatore potrà assistere ad uno spettacolo che rappresenta sì una momentanea fuga dalla propria realtà, ma diventa anche un mezzo per analizzarla più approfonditamente; volendo dirla con Aristotele, c'è bisogno della completa immedesimazione dello spettatore per ottenere la catarsi e questo certamente non potrà avvenire se lo spettatore in questione è infastidito da una traduzione che non è scorrevole o realistica o è impegnato a leggere dei sopra titoli.

- ◆ Apter, R., & Herman, M. (2016). *Translating for singing: The theory, art and craft of translating lyrics*. Bloomsbury Publishing.

Ronnie Apter e Mark Herman sono due traduttori professionisti con una forte formazione musicale, si occupano principalmente di traduzione di opere¹⁵, da una lingua straniera all'inglese, già dal 1979 quando la Bronx Opera commissionò loro la traduzione de *Die Entführung aus dem Serail*¹⁶ di Mozart per alcune performances che si sarebbero tenute a New York¹⁷.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Così come indicato dal *Grove Music Online* il termine opera si riferisce ad “a drama in which the actors sing throughout”.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rskey=urNJPS&result=8> (ultimo accesso 12.01.2023).

¹⁶ *Il ratto dal Seraglio*, *singspiel* in tre atti con libretto originale in lingua tedesca di Cristoph Friedrich Bretzner.

¹⁷ Beckwith 2018.

Nel 2016 pubblicano il loro testo, *Translating for singing*, che affronta gli ostacoli che si incontrano quando si approccia la traduzione di un'opera: si dovranno fare i conti con modi di dire ed espressioni antiche, riferimenti politici ormai privi di significato, convenzioni cadute in disuso e stereotipi largamente superati. Ci si concentra anche su soluzioni da adottare per tradurre le rime e rendere lo stesso ritmo dell'originale, sottolineando il fatto che le loro traduzioni non sono fatte per essere fruite sulla carta, bensì per essere direttamente interpretate in una performance dal vivo; conseguentemente andranno prese delle decisioni specifiche caso per caso per arrivare al migliore dei risultati.

L'aspetto dei riferimenti culturali rappresenta un ostacolo anche per la traduzione del musical: di certo non ci si aspetta che un pubblico italiano colga le allusioni a personaggi della televisione anglofona o ad usanze tipiche della cultura oltreoceano.

- ◆ Graham, A. (1989). A new look at recital song translation. *Translation review*, 29(1), 31-37.

Sentiamo in questo articolo la voce di un cantante professionista, divenuto poi professore universitario: Arthur Graham ci parla della ricezione da parte dei diretti interpreti delle canzoni tradotte. Queste semplicemente «don't ring true»¹⁸ e un cantante, amatoriale e non, preferisce fare un'ulteriore sforzo per imparare a pronunciare correttamente una lingua straniera piuttosto che cantare una canzone tradotta, nonostante ne esistano molte versioni che corrispondono sillaba per sillaba.

Sarà dunque necessario, da parte dei traduttori, compiere un sforzo in più per far sì che una canzone di un musical tradotto *DOES ring true*, per riuscire a soddisfare interpreti e pubblico, che potrà dunque raggiungere l'immedesimazione citata in precedenza.

¹⁸ Graham 1989: 31.

- ◆ Lamb, A. Snelson, J. (2001). Musical [musical comedy, musical play]. *Grove Music Online*.

In questo caso non viene citata la traduzione, ma è interessante notare come viene sottolineato che

Musical Theatre influenced by American and British models exists in other countries; but the global repertory of the musical has been almost exclusively informed by Broadway and the West End. Other centres (notably Germany in the latter quarter of the century and Italy more recently) have increasingly shown an interest in the presentation of musicals from the USA-UK canon¹⁹

L'articolo in oggetto risale al 2001 e cita un crescente interesse da parte dell'Italia per i musical di derivazione americana o inglese. Tale interesse si può sicuramente notare andando ad analizzare i cartelloni dei principali teatri italiani²⁰, dove si noterà una crescente presenza di titoli di musical internazionali con protagonisti autoctoni, o spettacoli che rimangono nello stesso teatro per molte settimane consecutive (volendo ispirarsi alla pratica di Broadway e del West End dove ogni spettacolo ha il suo teatro e vi resta in scena per anni, addirittura decenni) eppure, esiste un solo testo appartenente alla letteratura italiana che tratta di traduzione di canzoni da musical.

- ◆ Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2), 87-103.
- ◆ Low, P. (2008). Translating songs that rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology*, 16(1-2), 1-20.
- ◆ Low, P. (2016). *Translating song: Lyrics and texts*. Routledge.

Gli scritti più puntuali sulla *song translation* appartengono a Peter Low, uno specialista del genere, sia come traduttore professionista, sia come ricercatore dell'University of Canterbury in Christchurch (Nuova Zelanda). Low può contare

¹⁹ Lamb, Snelson 2001.

²⁰ Vedi appendice A.

anche sulla sua preparazione musicale come pianista, che lo ha sicuramente avvantaggiato nella creazione del suo personale metodo di traduzione chiamato *Pentathlon Principle*, che verrà discusso nel prossimo paragrafo, adatto a produrre delle traduzioni *cantabili*, a detta degli stessi cantanti.²¹

Nell'articolo del 2008 Low si sofferma sulla flessibilità che un traduttore di canzoni deve avere, in quanto provare a mantenere le stesse rime nella stessa posizione del testo originale potrebbe non funzionare per la versione tradotta e non può di certo essere l'unico criterio da seguire per ottenere un buon prodotto. Si dovrà tenere conto non solo della cantabilità del pezzo (leitmotiv dell'autore), ma anche del suo senso, ritmo e naturalezza, essendo questi i parametri principali del metodo di traduzione sopracitato. L'articolo del 2003 anticipa già questi concetti in aggiunta ad alcune soluzioni tecniche, strategie ed esempi pratici grazie ai quali un testo tradotto potrà amalgamarsi bene con la musica.

Questi principi vengono nuovamente ribaditi ed approfonditi nel testo del 2017, *Translating songs*: una vera e propria guida pensata per tutte le figure che hanno a che fare con la traduzione di musica vocale, dagli studenti ai musicisti, dove si trovano indicazioni e soluzioni applicabili ad una vasta gamma di canzoni e musica vocale in generale, per ottenere delle buone traduzioni, siano esse pensate per la lettura (sottotitoli o sopratitoli) o per l'interpretazione. Naturalmente anche qui troviamo spiegato dettagliatamente il principio di Pentathlon, con particolare enfasi sulla cantabilità delle traduzioni.

- ◆ Franzon, J. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse* (pp. 333-346).
- ◆ Franzon, J. (2008). Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance. *The Translator*, 14(2) (pp. 373-399).
- ◆ Franzon, J. (2005). Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian *My Fair Lady*. In *Song and Significance* (pp. 263-297). Brill.

²¹ Meller, da Costa 2020.

Johan Franzon è docente presso l'Università di Helsinki e si occupa di traduzione di musica vocale. Numerosi, all'interno delle sue pubblicazioni, i riferimenti diretti al musical theatre, come nell'articolo del 2005, contenuto nella raccolta di saggi sulla traduzione curata da Dinda Gorlée²², che indaga tre traduzioni del musical *My Fair Lady*, nello specifico quella Svedese, Danese e Norvegese, passando per i concetti di *fidelity* e *format*: rispettivamente «what distinguishes a translated song from all-new lyrics to old music» e «what may transform a useless (literal) translation into a singable and performable one»²³. L'articolo vuole sottolineare come sia possibile una certa misura di variazione tra i testi target²⁴, pur partendo dallo stesso materiale e ponendosi lo stesso scopo di rimanere più fedeli possibile all'originale. Anche nell'articolo del 2014 troviamo un riferimento diretto al musical, questa volta si tratta di *Mamma Mia!*, chiamato in causa per esplorare le molteplici scelte (5 a sentire Franzon) che si presentano ad un traduttore: potrà scegliere di non tradurre affatto il testo della canzone, di tradurre il testo senza tenere conto dell'aspetto musicale, di scrivere nuove liriche che ben si adattano alla musica ma che non hanno niente a che fare con le parole originali, tradurre le parole modificando poi l'accompagnamento o adattare la traduzione alla musica pre-esistente. Queste opzioni sono così ben distinte solo sulla carta, poiché nel lavoro vero e proprio si scende molto spesso a compromessi. Necessaria in questo caso la precisazione del termine “song”, inteso da Franzon come «a piece of music and lyrics -in which one has been adapted to the other, or both to one another – designed for a singing performance»²⁵. L'aspetto performativo è centrale in quanto ci pone in un'ottica di traduzione funzionale, che deve quindi servire uno scopo: quello della performance. Ecco quindi che, tornando all'esempio di *Mamma Mia!*, è comprensibile la scelta dei produttori della versione Svedese del 2005 di voler tradurre anche i testi delle canzoni per mantenere intatta l'integrità della narrazione, seppure queste fossero conosciute in tutto il mondo nella loro versione originale in inglese degli ABBA. Nel più recente articolo qui citato, Franzon parla di *singability*, citando inevitabilmente

²²Gorlée, D. L. (2005). *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*. BRILL.

²³ Franzon 2005: 266.

²⁴ Il prodotto della traduzione, cioè il testo tradotto nella lingua di destinazione.

²⁵ Franzon 2008: 376.

Peter Low, nel caso di traduzioni da cantare o da leggere nei sottotitoli. Ancora una volta attinge al mondo del musical theatre citando come esempio *My fair Lady*.

- ◆ Bosseaux, C. (2011). The translation of songs. *The Oxford Handbook of Translation Studies*.

Con il suo saggio per *l'Oxford Handbook of Translation Studies*, Charlotte Bosseaux²⁶ offre una panoramica su «what has been done so far in the study of song translation»²⁷, evidenziando le numerose sfide che tale pratica necessita di affrontare. Dedicava un paragrafo anche al musical, sottolineando come gli studi specifici in questo particolare campo di traduzione siano meno numerosi di quelli dedicati ad altri generi musicali.

- ◆ Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator*, 14(2), 319-342.

Marta Mateo, dell'Università di Oviedo (Spagna), si focalizza puntualmente sull'importazione di musical Anglo-Americani nel panorama teatrale spagnolo, cominciata già negli anni '70, e di come questo fenomeno ha poi incentivato la produzione autoctona di spettacoli analoghi, anche se inizialmente non appartenenti alla tradizione teatrale del Paese.

- ◆ Desblache, L. (2007). Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, 6.
- ◆ Desblache, L. (2018). Music 1. In *The Routledge handbook of literary translation* (pp. 282-297). Routledge.

Insegnante presso University of Roehampton, Londra, con un dottorato in musicologia, Lucille Desblanche si occupa sia di traduzione di libretti d'opera nel

²⁶ Charlotte Bousseaux è docente presso *The University of Edinburgh*, con interessi di ricerca, tra gli altri, nella traduzione teatrale, musicale e dell'audiovisivo.

²⁷ Bosseaux 2011.

suo articolo del 2007, che di traduzione intesa in senso più ampio, nello scritto del 2018, che analizza i molteplici significati che si possono dare alla parola “traduzione” quando la si associa alla musica. Il suo lavoro più inerente al tema di mio interesse, anche se il focus non è sul musical ma sull’opera, è senza dubbio il progetto *Translating Music*²⁸, sviluppato con la collaborazione di Helen Julia Minors (Università di Kingston) e dell’italiana Elena di Giovanni (Università di Macerata), che si propone di esaminare come «words linked to music are currently translated and what is needed to improve the provision of such translation, within, but also beyond lyrics»²⁹.

- ◆ Di Giovanni, E. (2008). The American film musical in Italy: Translation and non-translation. *The Translator*, 14(2), 295-318.

Unico nome italiano in questa carrellata di scritti riguardanti la traduzione musicale, Elena Di Giovanni, professoressa di lingua inglese e traduzione presso l’Università di Macerata, nel suo articolo si concentra sulla ricezione dei film musicali americani in Italia, analizzando come le strategie di traduzione, che prevedono varie alternative tra il doppiaggio e il sottotitolaggio, o una commistione dei due, siano state spesso lasciate al caso o comunque utilizzate solo in maniera superficiale e solo in stretta relazione ai campi di indagine cinematografici o della traduzione. Viene di conseguenza portato alla luce come anche gli interessi socioculturali e i fattori economici giocano un ruolo nel campo della traduzione.

Da questo breve elenco di testi emerge che l’interesse rivolto all’argomento della traduzione musicale arriva da parte di esperti del settore linguistico, ma anche da soggetti con un background musicale di qualche tipo, che sono perciò in grado di comprendere le difficoltà insite nel dover performare un testo che non scorre bene, che è difficile da pronunciare o che non si sposa alla perfezione con la sua musica.

²⁸ Progetto finanziato da AHRC iniziato nel 2013, che si sviluppa attorno ad una serie di eventi organizzati tra Londra e Macerata <http://www.translatingmusic.com/styled-6/index.html> (ultimo accesso 13.01.2023).

²⁹ <http://www.translatingmusic.com/styled-6/index.html> (ultimo accesso 13.01.2023).

Si può dunque dedurre che l'argomento della traduzione musicale in generale, è molto sentito nel panorama europeo ed americano, anche se ha ricevuto poche attenzioni fino al primo decennio degli anni 2000 (Bosseaux 2011), ma non così comune in Italia. In particolare, il mondo del musical viene chiamato in causa negli scritti più vicini a noi temporalmente, a partire dagli anni 2000, segno che la diffusione del genere al di fuori dei suoi Paesi di origine, e la conseguente necessità della traduzione per renderlo fruibile ad un pubblico più vasto, è avvenuta in tempi abbastanza recenti. Anche questa volta l'Italia rimane a margine della cornice con un solo testo dedicato all'argomento in questione. Il nostro Paese deve forse compiere ancora qualche passo per arrivare a considerare il musical come merita: un genere che richiede una notevole preparazione tecnica da parte di ogni figura coinvolta nello spettacolo, traduttori compresi, capace di far sognare ma anche riflettere gli spettatori e capace di mettere in scena qualsiasi trama o argomento, non solo una macchina economica per riempire i teatri con titoli e personaggi di richiamo, bensì un mezzo di analisi della realtà che merita approfondimenti in ogni sua sfaccettatura.

1.3 Modelli di traduzione esistenti

1.3.1 Il Principio di Pentathlon di Peter Low

Come menzionato poco sopra, Peter Low ha creato un modello di traduzione per le canzoni, tenendo conto della loro cantabilità: caratteristica fondamentale che sottolinea la peculiarità del *source text*³⁰ in oggetto, cioè il fatto che dovrà essere interpretato dal vivo da un cantante. Qualsiasi traduzione che non sia cantabile, non ha ragione di esistere. Nonostante non sia stato pensato per le canzoni dei musical, il modello di Low presenta delle considerazioni che possono essere applicate anche a questo tipo di brani.

Il suo modello, ben descritto nel testo del 2016, si basa sul principio del Pentathlon, la disciplina sportiva che prevede che si gareggi in 5 ambiti molto diversi tra loro con un punteggio finale dato dalla somma dei singoli punteggi ottenuti in ogni gara. Le gare in cui gli atleti-traduttori dovranno cimentarsi sono: 1) cantabilità, 2) senso, 3)

³⁰ Low 2016: Multiple constraints section.

naturalezza, 4) ritmo, 5) rima; dovranno inoltre essere molto flessibili ed inclini al compromesso per riuscire ad ottenere un punteggio complessivo alto: una traduzione facile da cantare, che faccia pensare al pubblico che il *target language*³¹ sia in realtà quello della composizione originale.

Cantabilità - ovvero la «phonetic suitability of the [Target Text] for singing, with references to the physical organs involved in singing»³². Sarà necessario dunque attuare alcuni accorgimenti come preferire sillabe che terminano con una vocale (molto facile per le traduzioni in italiano) alla fine di parole o frasi, permettendo così alla mandibola del cantante di rimanere aperta per non interrompere il flusso d'aria, prestare attenzione alle vocali stesse in quanto alcune si prestano più di altre ad essere cantate su note acute e viceversa, cercare di limitare l'uso di consonanti occlusive, ad esclusione dei passaggi che volontariamente ricercano un effetto più staccato. Tale effetto non sarà facile da riprodurre in qualsiasi lingua target. Alcuni traduttori si pongono l'obiettivo di mantenere le stesse vocali del testo originale sulle note lunghe, ma oltre ad essere un compito molto difficile, non è nemmeno essenziale.

Senso – si riferisce al messaggio generale del testo di partenza che deve essere trasmesso allo stesso modo nel testo di destinazione. In questo caso non si andrà dunque a ricercare la traduzione letterale di ogni singolo termine, ma, nell'ottica della cantabilità, si cercherà di riprodurre il contenuto generale attingendo alla «box of tricks»³³ del traduttore di canzoni che comprende soluzioni come:

- ◆ Modulazione o cambio di prospettiva (quando si traduce “ricorda” come “non dimenticare”)
- ◆ Generalizzazione (uso di parole superordinate come “uccelli” al posto di “pettirosso”)
- ◆ Particolarizzazione (uso di parole subordinate come “dita” per indicare “mano”)
- ◆ Diluizione (cambiare il numero esatto di un insieme di oggetti)

³¹ Ibid.

³² Low 2016: A pentathlon? Section.

³³ Ibid.

Naturalezza – presuppone che il testo target sembri spontaneo e naturale, come se fosse stato creato in partenza nella lingua target. Una traduzione che suona come tale non funzionerà in sede di performance: i cantanti avranno difficoltà nell’esibirsi e il pubblico che li ascolta dovrà compiere uno sforzo aggiuntivo per comprenderli. «A target text is not worth making unless it can be understood while the song is sung»³⁴.

La naturalezza è un punto focale anche per la traduzione del musical in quanto le parole che un attore pronuncia devono essere compatibili con il personaggio che sta interpretando e devono arrivare in maniera diretta al pubblico, che ha la possibilità di ascoltare le canzoni e i dialoghi solo una volta, in diretta e senza il tasto “rewind”.

Ritmo – sicuramente la categoria più difficile, quella che pone più vincoli di altre e strettamente legata all’aspetto musicale delle canzoni. In questa sezione al ritmo sono associati concetti come il *downbeat* (battere), le pause, gli accenti e il conteggio delle sillabe. In questo campo più che in altri, il traduttore dovrà essere disposto ad un certo grado di manipolazione, in quanto non sempre (anzi quasi mai) le sillabe del testo tradotto combaceranno perfettamente con quelle dell’originale o gli accenti saranno i medesimi. Si dovrà tenere conto su quali sillabe cade l’accento musicale, quali sono le parole centrali del testo poste non solo sul battere, ma anche all’apice della frase musicale, sulla nota più acuta del climax e in quali sezioni sarà da favorire il ritmo a discapito del significato letterale. Nel suo Manuale Low (2016) offre una serie di soluzioni per ovviare a questi problemi, autorizzando in un certo senso la modifica del ritmo, sempre in un’ottica di “punteggio complessivo” nel Pentathlon: «the best place to add a syllable is on a melisma, and the best place to subtract a syllable is on a repeated note, because those methods alter rhythm without destroying melody»³⁵. In alcuni casi è dunque consentito aggiungere o togliere delle note (e dunque delle sillabe), purché lo si faccia in punti dove non si noterà.

Rima – a detta di Low è il criterio meno importante dei cinque, poiché una esatta corrispondenza delle rime tra testo originale e testo target non implica necessariamente che la traduzione sia cantabile, questo lo scopo ultimo che ci si propone di ottenere. In questo caso non ci sono dogmi incrollabili da rispettare, un elevato grado di flessibilità e

³⁴ Ibid.

³⁵ Low 2016: Tweaking the number of notes section.

compromesso è consentito nell'uso delle rime, laddove si scelga di usarle, a partire dal presupposto che qualsiasi decisione in merito all'uso delle rime venga presa all'inizio del processo di traduzione.

In coda alle sue considerazioni Low ipotizza un sesto criterio da mettere in campo per la traduzione di canzoni appartenenti al *music-drama*³⁶: le opere e i musical. In questi casi particolari è richiesta anche una coerenza con l'insieme nel quale le canzoni sono inserite, infatti «the song-lyrics form a part in the overall storyline»³⁷ e come tali devono adeguarsi allo stile di tutto lo spettacolo. «Translating operas and other musicals is more about storyline, character emotion and overall style – the spirit rather than the letter»³⁸.

1.3.2 Johan Franzon e l'approccio funzionale

A differenza di Low, non esiste un manuale d'uso per il modello di traduzione sviluppato da Franzon, ma analizzando i suoi scritti è possibile individuare alcuni concetti chiave su cui ci si può basare per ottenere una buona traduzione di musica vocale.

Anche in questo caso si riserva particolare importanza alla cantabilità, quando si trattano traduzioni destinate ad una performance e non ad essere lette come parte integrante di un programma di sala o di un libretto operistico. Franzon esplora tale concetto secondo i principi della prosodia, della struttura poetica e dei «musico-semantic values»³⁹. Il primo tiene in considerazione le proprietà melodiche del discorso e si concentra sul numero delle sillabe e sulla struttura metrica al fine di produrre un testo «as similar as possible to natural speech»⁴⁰; il secondo si riferisce alla struttura fatta da rime – ma non necessariamente –, ripetizioni e altre figure retoriche che fanno in modo di creare un focus all'interno del testo; questi primi due principi possono combinarsi ma anche compensarsi, in un'ottica che richiama da vicino il punteggio complessivo del Pentathlon di Low. Il terzo principio, quello più strettamente legato alla musica, si propone di adattare il testo tradotto alle peculiarità dell'accompagnamento, o viceversa,

³⁶ Low 2016: A hexathlon? Section.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Franzon 2015: 335.

⁴⁰ Ivi, 337.

plasmare la musica concedendosi saltuariamente di aggiungere o togliere note, sempre se le modifiche risultano nascoste in punti in cui il pubblico non riuscirà a notarle e sempre senza alterare il ritmo. In questo ultimo caso si ipotizza che gli agenti della traduzione non siano professionisti del campo, bensì personalità del mondo della musica e dell'arte poiché «other professionals tackle song translation on a more regular basis: songwriters, singers, opera specialists and playwrights.»⁴¹

Un altro concetto fondamentale del modello di Franzon è sicuramente la funzione: una canzone tradotta deve restituire la stessa funzione dell'originale⁴². Per capire quale sia tale funzione, e per definire il tipo di canzone anche in relazione al posizionamento all'interno della narrazione, Franzon si pone le seguenti domande: chi canta a chi? Quante persone stanno cantando? Sono consapevoli di cantare? Quale livello è dominante: contenuto narrativo, interazione tra gli attori o «performance-as-performance»⁴³?

Nel modello di Franzon sono contemplati anche alcuni aggiustamenti in riferimento agli elementi culturali. Il pubblico tollera una certa misura di approssimazione nei dettagli, in quanto non c'è il tempo materiale di soffermarsi su questi elementi quando si ascolta una canzone per la prima volta e per una volta sola; «questa ridotta attenzione ai dettagli potrebbe quindi far sì che alcuni elementi vengano volutamente tralasciati o modificati»⁴⁴ facilitando così il compito dei traduttori.

1.4 Inquadramento del problema dal punto di vista musicale

Arriviamo dunque al fulcro della mia indagine: la traduzione in italiano degli spettacoli di musical theatre.

Gli elementi a cui un traduttore deve prestare attenzione in questo caso sono molteplici: i dialoghi e i testi delle canzoni devono amalgamarsi molto bene tra di loro; le canzoni sono cantate dai vari personaggi, ognuno con le proprie caratteristiche; le parole delle canzoni devono essere immediatamente comprensibili per chi ascolta e quindi facili da pronunciare per chi canta; il ritmo va rispettato e la melodia valorizzata.

⁴¹ Ivi, 373-374.

⁴² Magazzù 2021: 80.

⁴³ Franzon 2005: 271.

⁴⁴ Magazzù 2021: 83.

La lista di vincoli è molto lunga e, di fatto, restringe di molto il ventaglio di termini da poter impiegare per la traduzione. Gli stessi suggerimenti messi in campo dai due modelli di traduzione analizzati in precedenza non sono sempre utilizzabili.

In accordo con Peter Low, si può affermare che la più grande sfida è rappresentata dal ritmo: non si possono ignorare gli accenti musicali, la lunghezza delle note o gli schemi delle sillabe nella musica preesistente⁴⁵. Inoltre, per qualcuno che conosce le versioni originali di alcune canzoni, sentire una traduzione che aggiunge una nota alla fine della frase per giustificare l'uso di una determinata parola produce un effetto se non altro disturbante. Le parole italiane che riportano il senso della canzone e che ben si adattano alla frase musicale saranno davvero poche. Purtroppo, un'ulteriore difficoltà sta anche nella costruzione stessa della nostra lingua: in italiano ci sono molte parole formate da più sillabe, mentre nella lingua inglese ne troviamo tantissime monosillabiche. È dunque più facile per l'inglese formare una frase di senso compiuto utilizzando un numero minore di sillabe rispetto all'italiano. In riferimento ad una canzone, non capiterà spesso di riuscire a rendere la stessa frase dell'inglese, con una traduzione letterale e con lo stesso numero di sillabe in italiano.

Qualche soluzione pratica viene fornita proprio da Peter Low (2016) nel suo manuale:

In some cases your first draft may have too few syllables. What do you do then? One option may be to choose longer words, though this may conflict with the requirement of naturalness. Another option might be to add a new word or phrase, or repeat a word or phrase [...] but be careful: any words added should give the appearance of coming from the subtext of the source. [...] Conversely, there may be times when your draft [Target Text] has too many syllables. Then you should try to condense the line, perhaps by omitting a short adjective.⁴⁶

Tuttavia, in alcuni casi queste soluzioni non sono applicabili: ci sono alcune canzoni dove il testo è messo in primo piano e quindi richiede una traduzione il più possibile fedele all'originale, per esempio tutti quei brani che usano lo spelling delle parole per creare un

⁴⁵ Low 2016: Multiple constraints section.

⁴⁶ Ivi, Downbeats matter more than syllable-count section.

effetto di qualche tipo. Ne sono un esempio due brani dal musical *Matilda*⁴⁷, *School song* e *Revolting children*, dove nel primo si gioca sull'assonanza di alcune parole con le lettere dell'alfabeto e nel secondo si canta lo spelling della parola "revolting". Largo uso dello spelling viene fatto anche in *Bring it on*⁴⁸, musical che racconta le vicissitudini di un gruppo di *cheer leader* e, in linea con questo mondo, propone molti brani giocati sullo spelling delle parole, proprio come è d'uso negli inni delle *cheer leader*.

Un caso in cui non è assolutamente possibile cambiare o rimodulare il testo lo si trova in *Mary Poppins*⁴⁹, nel famosissimo brano *Supercalifragilistichepsalidoso*⁵⁰. Verso la fine del numero, Mary Poppins e lo spazzacamino Bert, assieme a tutto il cast, cantano lo spelling della parola, mentre viene eseguita una coreografia che imita la forma delle lettere con il corpo dei ballerini. Il numero è divenuto iconico da non permettere alcuna modifica (a detta della stessa coreografa della versione italiana, Gillian Bruce, che lo ha definito troppo geniale per essere cambiato), e anche la parola in sé viene ormai automaticamente associata alla figura della famosa tata londinese, fin dall'uscita dell'omonimo film negli anni '60. Diventa quindi impensabile usare parole diverse, altrimenti si perderebbe tutto l'effetto della scena e anche la produzione italiana di *Mary Poppins* del 2018, che affida la traduzione dei testi a Franco Travaglio, si trova costretta ad accettare un compromesso e modificare leggermente il ritmo della canzone.

| | |
|--|---|
| MARY POPPINS: S, u, p, e, r c, a, l, i, f r, a, g, i, l i, s, t, i, c, e, x, p, i, a, l, i, d o c, i, o, u, s | MARY POPPINS: Esse, u, pi, e, erre ci, a, elle, i, effe erre, a gi, i, elle i, esse, ti, i, ci acca, e, esse, pi, i, erre a, el- le, i, di, o, esse, o |
|--|---|

⁴⁷ Musical del 2010 di Tim Minchin e Dennis Kelly. Versione cinematografica prodotta da Netflix nel 2022.

⁴⁸ Musical del 2010 basato sull'omonimo film del 2000, con musiche di Lin-Manuel Miranda e Tom Kitt, testi di Miranda e Amanda Green.

⁴⁹ Musical del 2004 con musiche e testi di Robert e Richard Sherman (autori delle musiche originali dell'omonimo film del 1964), George Styles e Anthony Drewe.

⁵⁰ Il video della versione italiana è reperibile su YouTube al seguente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=AuNZiV9smtI> mentre quello di una versione in inglese con il cast originale di Broadway è reperibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=qkHV6THFoDs> (ultimo accesso 17.01.2023).

Da un semplice conteggio delle sillabe si nota che il testo inglese usa 34 sillabe, con un'esatta corrispondenza con le note musicali a disposizione, mentre quello italiano ne conta 45. Anche considerando le sillabe che vengono accorpate e pronunciate in una stessa nota, si arriva ad un totale di 37. A livello musicale vengono quindi aggiunte delle note (chiamate in gergo +1) alla melodia. Ad un orecchio familiare con la versione originale questo dettaglio sembrerà subito fuori posto, ma l'ascoltatore medio non lo noterà nemmeno.

Fig. 1 - Divisione delle sillabe in “Supercalifragilisticospiro” dal musical “Mary Poppins”

Una problematica diversa si riscontra in una sezione de *La Vie Boheme* nel musical *Rent*: assistiamo ad uno scambio tra Mimi e Roger, due dei protagonisti, e alla fine della frase si crea un gioco di assonanze in quanto il nome Mimi, all'ascolto, suona come la parola “me”, io.

ROGER: you?
MIMI: me. You?
ROGER: Mimi⁵¹

Questo gioco si perde completamente nella versione italiana poiché la traduzione, a cura di Michele Centonze, in questo punto è letterale e riporta:

ROGER: tu?
MIMI: io...tu?
ROGER: Mimi.

⁵¹ Larson 2008: 80.

Compromessi come questi sono all'ordine del giorno per il traduttore di musical, sia per quanto riguarda il ritmo, sia riguardo ai riferimenti culturali, a citazioni o a semplici battute comiche, che magari riguardano personaggi famosi in altre culture. D'altronde la traduzione di canzoni viene definita un'arte (Strangways 1921), e proprio per questo c'è bisogno di un artista per ottenere un buon prodotto, un vero e proprio giocoliere che sappia tenere in equilibrio le caratteristiche della lingua, della musica e della messa in scena di uno spettacolo, senza dimenticare la cantabilità dei brani.

TRADUTTORI A CONFRONTO

Ho avuto la possibilità di parlare con 4 traduttori di musical italiani che mi hanno offerto il loro punto di vista sull'argomento oggetto di questa tesi. Ognuno di loro ha esposto il proprio modo di lavorare e ha spiegato alcune soluzioni adottate nei propri lavori, per ovviare ad alcune delle difficoltà insite nella traduzione musicale dall'inglese all'italiano. Ma andiamo con ordine.

Michele Renzullo, è attore e punto di riferimento per la Compagnia della Rancia, a fianco di Saverio Marconi, fin dalla sua fondazione. Cura la traduzione e l'adattamento di moltissimi spettacoli per la compagnia e, assieme a Silvio Testi, è autore delle liriche del primo allestimento italiano di *Grease*, l'unico vero *long running show* del nostro Paese, in scena dal 1997. Prosegue anche l'attività di attore nei numerosi spettacoli della compagnia.

Andrea Ascari, che può vantare un diploma in pianoforte, una laurea in Musicologia, un master in Management dello Spettacolo e un diploma di Attore di Musical presso la Bernstein School of Musical Theatre di Bologna, si inserisce perfettamente nel mondo del musical e della sua traduzione. Affianca al ruolo di attore quello di traduttore, sia in campo professionale che in quello didattico per le accademie di musical. Portano la sua firma molte versioni italiane di musical di Stephen Sondheim – i cosiddetti musical “colti” – e, tra gli altri numerosissimi titoli, *Rent* di Jonathan Larson. È insegnante presso la Scuola del Teatro Musicale (STM) nella sede del Teatro Arcimboldi di Milano.

Davide Calabrese, fondatore, interprete e membro del quintetto vocale Oblivion per il quale è anche autore dei testi, è diplomato con merito alla Bernstein School of Musical Theatre (BSMT) di Bologna, ed è Estill Master Trainer certificato del metodo EVT (Estill Voice Training). Oltre all'attività con gli Oblivion, lavora come performer in molti spettacoli prodotti dalla Compagnia della Rancia, ma non solo, come autore e regista per il Teatro Stabile di Trieste “La Contrada” e il Teatro Stabile del Friuli-Venezia

Giulia “Il Rossetti”, come docente di EVT applicato alla voce parlata, Mimo e Teatro Fisico alla BSMT di Bologna.

Franco Travaglio è sicuramente il nome di riferimento per la traduzione dei musical in Italia. Laureato in Lettere Moderne, a lui si attribuiscono tantissime versioni italiane di spettacoli della Compagnia della Rancia e di Stage Entertainment: tra i più famosi *Mary Poppins*, *Sister Act*, *La Bella e la Bestia*, *Newsies*, *Flashdance* e il nuovo *Grease*. Crea i testi in italiano per il film *Il Fantasma dell’Opera* di J.Schumacher. Lavora a fianco di grandi nomi del teatro come Saverio Marconi, Dario Fo, Tato Russo, Federico Bellone, oltre ad essere regista in prima persona, autore e insegnante di Storia del Musical presso l’Accademia dello Spettacolo di Torino.

Ciò che sicuramente colpisce di questi *curricula* è che tutte queste personalità, hanno direttamente – e principalmente – a che fare con il mondo del musical piuttosto che con quello delle lingue e della traduzione; le parole di Franzon (2008) trovano qui conferma quando affermano che la traduzione delle canzoni è una commissione rara per un traduttore, ma molto più comune per altri professionisti del settore artistico quali compositori, cantanti o drammaturghi⁵². Sembra quasi voler suggerire che per traduzioni di questo tipo l’aspetto musicale è predominante e che dunque ci sia bisogno di un soggetto che riesca a dare la giusta importanza alla metrica, al ritmo o alla musica più in generale. Meglio ancora se è esso stesso un performer, aggiungo io, in questo modo sarà ancora più attento alle esigenze sceniche e degli attori, che sono coloro che daranno vita sul palcoscenico al lavoro di traduzione, prestando dunque molta attenzione alla cantabilità e alla scorrevolezza dei dialoghi.

Franco Travaglio paragona ogni spettacolo ad un’opera d’arte sempre in divenire e in continua evoluzione⁵³. Forse lo fa perché ha ben presente il percorso che una traduzione deve fare prima di divenire definitiva. La prima versione è quella letterale, che viene fatta per comprendere gli aspetti tecnici di uno spettacolo, per capirne il budget e decidere se vale la pena produrlo in primo luogo. Le traduzioni saranno, appunto, letterali e le canzoni non ancora versificate: il tutto serve ai produttori per farsi un’idea generale

⁵² Franzon 2008: 373-374.

⁵³ Zuddas 2018. intervista reperibile online <http://www.rivistamusical.com/tradurre-un-musical-parte-2/> (ultimo accesso 23.01.2023).

di quello a cui andranno incontro. La seconda fase è quella legata alle audizioni su parte, dove le traduzioni, soprattutto delle canzoni, saranno più definite ma ancora grossolane, per poter ascoltare un attore cantare e recitare in italiano e quindi capire se è la persona adatta ad interpretare quel determinato ruolo. Una versione semi-definitiva verrà poi consegnata ad ogni attore e performer della compagnia un mese prima dell'allestimento – le prove vere e proprie – per fare in modo che tutti imparino la propria parte. Durante l'allestimento si è soliti fare delle modifiche se qualcosa non funziona o se può essere migliorato anche alla luce delle scelte registiche o di coreografia, per arrivare così alle anteprime, che valutano soprattutto la reazione del pubblico e permettono di fare gli ultimi aggiustamenti prima del debutto. La versione ufficiale e definitiva non si avrà dunque che dopo la prima dello spettacolo.

Ogni tipo di spettacolo prevede un diverso raggio d'azione per quanto riguarda la traduzione: se si tratta di uno spettacolo *revival* (una nuova versione di un titolo già esistente) la visione del regista condiziona anche il lavoro del traduttore, decretando a quale aspetto dare più importanza, quali riferimenti culturali mantenere e quali invece cambiare; un *format* (uno spettacolo che va messo in scena esattamente come l'originale) presupporrà un diverso tipo di lavoro dato il vincolo di mantenere la messa in scena originale; il traduttore si troverà dunque a dover fare le proprie scelte tra un ventaglio di possibilità molto ristretto. Ci sarà maggiore libertà se invece si ha a che fare con un *adattamento* che prevede la rielaborazione dell'opera originale in tutti i suoi aspetti.

2.1 Ritmo, metrica e vocali

Ognuno dei quattro traduttori, sulla scia del pensiero di Low, secondo il quale il rispetto del ritmo musicale preesistente è fondamentale per una buona traduzione⁵⁴, considera “sacra” la metrica musicale, e cerca di mantenerla intatta a tutti i costi. Sarà necessario giocare con il significato originale, cercando una versione italiana che riporti lo stesso senso o le stesse immagini, come ripete più volte Renzullo, e che si adatti alla musica senza mai aggiungere delle note per far stare una parola italiana più lunga. L'unico che si concede qualche aggiunta è Ascari, ma solo se non ci sono altre soluzioni e solo su

⁵⁴ Low 2016: Tackling the problems of rhythm section.

un tempo debole, dove non si noterà. D'altronde anche Low stesso "dava il permesso" di concedersi qualche piccola modifica al ritmo quando il conteggio totale delle sillabe non era esatto, senza però distruggere la melodia: «Adding additional notes does indeed alter the musical medium, yet alterations of this kind are sometimes insignificant and therefore acceptable»⁵⁵. In particolare, Calabrese afferma che i "+1"⁵⁶ lo infastidiscono quando li incontra da attore e spettatore quindi si impone di non usarli, mettendo la questione al primo posto nella sua personale scala di priorità per una buona traduzione. Pieno rispetto del ritmo quindi per tutti i traduttori, oltre al tentativo di mantenere le stesse vocali e le stesse rime dell'originale per Calabrese e Ascari: ben consapevoli che ottenere un'esatta corrispondenza con l'originale sarà un'impresa impossibile, i due si pongono nell'idea di rispettare questo vincolo per spingersi ad essere più creativi possibili e non arrendersi alla prima difficoltà. Sacrificano piuttosto la traduzione letterale (che come ricorda spesso nei suoi scritti anche Low è impossibile, quindi inutile, da perseguire) per una più esatta corrispondenza di ritmo e rime. Ascari evidenzia inoltre che l'uso delle rime aiuta la comprensione in quanto lo spettatore che ascolta la canzone per la prima volta si aspetterà già la parola che sta per essere pronunciata, grazie all'aspettativa creata, appunto, dalle rime.

Tutti sottolineano inoltre che la traduzione del musical è un lavoro collettivo, da svolgere a stretto contatto con i committenti, il direttore musicale, gli attori e, se possibile, gli autori originali o chi per loro, per capire così quali sono gli elementi importanti per l'autore d'origine e perché: in questo modo si inquadra meglio il carattere generale da dare all'opera e si individuano quelli che dovranno essere i punti fermi dello spettacolo, anche nella versione tradotta. Un dibattito su argomenti simili viene fatto durante un incontro del 2010 svolto alla *Queen Mary University of London*, riguardo la traduzione per il teatro. Durante il congresso tutti gli oratori⁵⁷ si sono trovati d'accordo nello stabilire che una traduzione deve in primo luogo creare un *contesto* per il testo originale, all'interno della lingua target della performance e per fare ciò è necessaria una collaborazione con il regista della nuova versione. Non viene menzionato direttamente il

⁵⁵ Low 2016: Downbeats matter more than syllable-count section.

⁵⁶ Aggiunta di una nota, o divisione di una nota di valore maggiore, in due di valore minore.

⁵⁷ Aleks Sierz, giornalista e critico teatrale, Martin Crimp, drammaturgo e traduttore, Nathalie Abrahams, regista teatrale, Colin Teevan, drammaturgo, traduttore e scrittore televisivo, Zoë Svendsen, regista teatrale e Michael Walton, esperto in storia del teatro e traduzione teatrale.

musical theatre, ma le argomentazioni emerse dal dibattito possono essere riferite anche a questo mondo.⁵⁸

Alle volte sono i committenti stessi che sono più interessati a determinati aspetti e dunque vincolano la modifica della metrica se per loro il suono è di importanza fondamentale, oppure accettano qualche cambiamento nel ritmo se vogliono focalizzarsi maggiormente sul messaggio del testo. Travaglio ricorda inoltre che molti dettagli vengono modificati in fase di revisione assieme al team creativo composto da regista, coreografo, direttore musicale e produttori; questi ultimi diranno la loro anche in termini “pubblicitari”, decidendo per esempio quale sarà quel verso da riportare esattamente, anche a costo di aggiungere una nota, perché diventerà lo slogan dello spettacolo. Questo succede più spesso quando un musical è basato su un film molto famoso, del quale il pubblico conosce le battute a memoria e dunque si aspetta di ritrovarle nello spettacolo.

2.2 Riferimenti culturali

Un'altra difficoltà nella traduzione è rappresentata dai riferimenti culturali: cosa fare quando in una canzone – o dialogo - viene fatto un riferimento che qui in Italia non verrebbe compreso? Qui si osservano alcuni approcci diversi. Ascari mantiene gli stessi riferimenti culturali, ponendo grande fiducia nel pubblico che dovrebbe poi documentarsi autonomamente riguardo gli elementi che non ha compreso. Gli altri tre cercano invece un personaggio (o situazione) più universalmente conosciuto, ma sempre coerente con il contesto originale dello spettacolo.

Altre volte sarà invece necessario calare il copione nella realtà italiana, soprattutto quando si tratta di battute comiche: «gli autori comici si mostrano propensi a cambiare un dialogo se un certo tipo di comicità non funziona in Italia: non sono interessati a come si ottiene una risata, ma che la si ottenga»⁵⁹, afferma Travaglio che mette in pratica questo concetto per una battuta del suo *Sister Act*⁶⁰: la Madre Superiora paragona Deloris, la

⁵⁸ Laera 2011: 215.

⁵⁹ Zuddas 2018. Intervista reperibile online <http://www.rivistamusical.com/tradurre-un-musical-parte-1/> - <http://www.rivistamusical.com/tradurre-un-musical-parte-2/> (ultimo accesso 23.01.2023).

⁶⁰ Musical del 2009 con musiche di Alan Menken e testi di Glenn Slater, ispirato all'omonimo film con protagonista Woopy Goldberg, che è stata anche produttrice della versione musical. La prima versione italiana è del 2011, a cura di Stage Entertainment.

protagonista, all'insegna, molto appariscente, di un supermercato diffuso presso le stazioni di rifornimento americane; sicuramente un riferimento del genere non sarebbe stato colto da un pubblico non americano, dunque nell'allestimento italiano il paragone è fatto con un carro del carnevale di Viareggio. La battuta raggiunge lo scopo di strappare una risata al pubblico anche se fuori contesto in riferimento ad una storia che si svolge a Chicago; quando viene modificata da Saverio Marconi, per la versione del musical firmata Compagnia della Rancia, con un più universale "carnevale di Rio" è ancora ugualmente efficace⁶¹. Un altro esempio di questo tipo viene dato da Calabrese, in riferimento ad una canzone del musical *Spamalot*⁶² dei Monty Python che gli Oblivion tradussero in occasione di una serata con Eric Idle: la canzone in questione *You won't succeed on Broadway* racconta di come per avere successo a Broadway è necessario avere almeno un ebreo nel cast del proprio spettacolo. Chiaramente questo tipo di comicità non sarebbe stata compresa in Italia quindi lo stesso Idle modificò il copione citando i talent show, molto più quotidiani per il pubblico target. Concessa dunque la ri-ambientazione nella realtà nazionale di battute e situazioni che altrimenti non sarebbero comprese, sempre a carattere universale e rimanendo nella contemporaneità.

Certo non si può rimanere nella contemporaneità quanto le vicende dello spettacolo sono ambientate in un'epoca diversa dalla nostra. È il caso di *Something rotten*⁶³, che contestualizza la sua storia nella Londra del 1590, quando Shakespeare era l'autore del momento; c'è addirittura una canzone che cita i suoi versi più famosi, come fossero cantati dalla folla adorante ad un concerto rock. Franco Travaglio cura le traduzioni del libretto di questo spettacolo per la decima edizione del *Summer Musical Festival* organizzato dalla BSMT di Bologna nell'estate 2022 e adotta numerosi *escamotage* per far quadrare musica, parole e riferimenti al Bardo, tra cui proprio una canzone dal titolo *Hard to be the Bard*, che ripete incessantemente quanto sia difficile essere Shakespeare: le numerose ripetizioni di "It's hard" diventano "che stress" per rispettare il conteggio delle sillabe e rendere lo stesso concetto, rispettando anche le rime.

⁶¹ Zuddas 2018.

⁶² Musical del 2004. Versione italiana del 2017 con traduzioni di Rocco Tanica ed Elio come protagonista nel ruolo di Re Artù.

⁶³ Musical del 2014 di Karey e Wayne Kirkpatrick e John O'Farrell. Ambientato nella Londra del 1590 racconta di due fratelli che tentano in tutti i modi di mantenere a galla la loro compagnia teatrale, facendo i conti con il "divo" del momento: un certo William Shakespeare.

| | |
|---|--|
| SHAKESPEARE: And it's hard It's hard It's really, really hard - So very very hard I make it look easy but honey believe me It's hard It's hard It's so incredibly hard So inconceivably, unbelievably hard It's hard to be the Bard | SHAKESPEARE: Ma che stress Che stress È dura quanto stress Che gran fatica e stress Non è rose e fiori ma solo dolori Che stress Che stress Io sono pieno di stress Che inconcepibile, insopportabile stress Un bardo ha solo stress |
|---|--|

Ancora più complicato, se vogliamo, è dover rendere in italiano le citazioni letterali delle opere di Shakespeare; tuttavia, esistendo innumerevoli versioni tradotte di questi celebri versi, ci si può permettere di scegliere i termini più adatti per rispettare la metrica musicale. Nella canzone *Will Power*, che gioca con la parola “will”, volere, e il nome “Will” diminutivo di William – Shakespeare – lo scrittore si esibisce per la folla recitando i suoi versi più famosi:

| | |
|---|---|
| SHAKESPEARE: Shall I compare Thee.. CROWD: To a Summer's day! S: Yeah! Thou art more lovely and more temperate And the rough winds shake – the darling buds of may, yeah! And summer's lease... CROWD: hath all too short a date! ⁶⁴ [...] S: Let me hear you say “now...” CROWD: Now! S: Let me hear you say “now is...” CROWD: now is! S: That scans. Let me hear you say “now is the...” CROWD: Now is the...! S: (parlato) Do you know it? Well do it with me! Now is the winter of our discontent! CROWD: Now is the winter of our discontent! | SHAKESPEARE: Un giorno estivo... FOLLA: Paragono a te! S: Yeah! Tu sei più dolce e più piacevole Venti ruvidi sconvolgono i boccioli L'estate va... FOLLA: e tempo più non c'è! [...] S: ora fatemi “L'in...” FOLLA: L'in...! S: Ora fatemi “L'inver...” FOLLA: L'inver...! S: Ora fatemi “L'inverno...” FOLLA: L'inverno...! S: (parlato) La sapete? Tutti con me! L'inverno del nostro scontento ormai! FOLLA: L'inverno del nostro scontento ormai! |
|---|---|

⁶⁴ Versi tratti dal *sonetto n. 18*.

S: Made glorious summer by this son of York!
 CROWD: Made glorious summer by this son of York!⁶⁵

S: L'ha reso estate il grande figlio di York
 FOLLA: L'ha reso estate il grande figlio di York

SHAKESPEARE:

Shall I com -
 UN GIOR - NO E

pare thee?
 STI - VO

CROWD:

To ___ a sum-mer's day!
 PA ___ - RA-GO-NO A TÈ!

SHAKESPEARE:

rough winds shake the dar ___ ling buds of May, yeah, and sum-mer's lease,
 RU - VI - DI SCON - VOL ___ -GÒ - NO I BOC-CIO - LI L'E - STA - TE VA...

CROWD:

Hath all too short a date!
 E TEM - PO PIU' NON C'E'!

Fig. 2 – Estratto della canzone “Will Power”

Travaglio riesce ad adattare una traduzione quasi interamente letterale – che in questo caso deve esserci – alla musica esistente.

Un altro punto dove invece la traduzione letterale non avrebbe mai funzionato è per una battuta contenuta nel numero *A Musical*: Nostradamus, che vede nel futuro, consiglia al giovane scrittore protagonista dello spettacolo, Nick Bottom, di scrivere un musical per avere successo, visto che in futuro questo tipo di spettacolo sarà molto famoso. Segue una canzone farcita di riferimenti ai musical, di ironia sulla loro costruzione, vere e proprie citazioni musicali e coreografiche e battute comiche. Una di queste riguarda il fatto che alcuni musical sono interamente cantati, senza battute parlate; lo scrittore non si capacita di come una tale trovata possa avere tutto questo successo e commenta:

⁶⁵ Versi tratti da *Riccardo III*.

NICK: Sounds miserable.

NOSTRADAMUS: I believe it's pronounced Miser-ahhh-bluh

Il riferimento al musical *Les Misérables*⁶⁶ è ovvio per un pubblico anglofono, ma in Italia, dove il successore di Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil non è così conosciuto, e dove la parola “miserabile” ha un significato che non calza bene con il senso dei versi analizzati, la battuta tradotta letteralmente non avrebbe mai funzionato. Travaglio la rende così:

NICK: ma alla lunga non scoccia?

NOSTRADAMUS: No non è scoccante... No piuttosto direi...È Cocciante!

In nota al copione tradotta, aggiunge un commento che spiega come in Italia il titolo *Les Misérables* non sia molto conosciuto, ma sono invece abbastanza famosi i musical di Cocciantè, noti per essere drammatici, interamente cantati e senza battute parlate.

Fortunatamente per Travaglio, e per il pubblico, la battuta su cui si basa tutto il secondo atto dello spettacolo funziona abbastanza bene anche in italiano: Nick Bottom, in preda alla disperazione, chiede al veggente Nostradamus quale sarà il prossimo grande successo di Shakespeare per rubargli l'idea e usare il soggetto per il suo musical, Nostradamus però interpreta male la sua visione e dice a Bottom che il titolo dello spettacolo sarà “Omelette”. Pensando in inglese è immediata l'assonanza con *Hamlet*, ma anche in italiano *Amleto* è simile abbastanza da far funzionare l'equivoco e giustificare il musical sulle uova che scriverà il povero Bottom. Lo stesso titolo dello spettacolo, *Something rotten*, si riferisce al celebre verso “c'è del marcio in Danimarca”, tratto proprio dall'*Amleto*.

Quando si esce dalla sfera del comico sono gli stessi enti che concedono i diritti degli spettacoli per le rappresentazioni – dei quali il principale è il *Music Theatre International*⁶⁷ – a fornire delle indicazioni su che cosa si può modificare e cosa deve rimanere uguale, per esprimere al meglio il pensiero dell'autore originale. Un esempio su

⁶⁶ Musical del 1980 di Schönberg e Boublil, ispirato all'omonimo romanzo di Victor Hugo.

⁶⁷ L'MTI è un ente fondato nel 1952 da Frank Loesser e Don Walker, che si occupa di garantire ai teatri e alle compagnie i diritti di rappresentazione dei più famosi musical di Broadway. Collabora direttamente con autori e compositori per fornire materiali originali. L'MTI è particolarmente attento al teatro per ragazzi e fornisce perciò anche delle versioni ridotte dei suoi titoli, adatte ad essere messe in scena da scuole o compagnie di bambini e ragazzi. <https://www.mtishows.com/about> (ultimo accesso 24.01.2023).

tutti è *Hairspray*⁶⁸: il musical è ambientato nella Baltimora degli anni '60 e la narrazione tocca il problema del razzismo e dell'integrazione degli afroamericani. Viene dunque sottolineato che il cast deve rispecchiare esattamente le caratteristiche indicate: ci dovranno essere degli attori di colore, ed è espressamente vietato usare la *black face*⁶⁹, cioè servirsi del trucco per impersonarli⁷⁰.

2.3 Modi di dire e giochi di parole

Per quanto riguarda modi di dire o giochi di parole, sicuramente questa è una difficoltà che non si supera facilmente: la traduzione letterale è da escludere a priori perché non verrebbe compresa da un pubblico italiano (si ricordi l'esempio tratto dal musical *Rent*, citato alla fine del primo capitolo di questa tesi). Si lavorerà dunque su parole chiave, immagini ed idee analoghe che ben si adattano alla musica, cercando magari di trovare un modo di dire corrispondente nella nostra lingua. I giochi creati con i nomi dei personaggi non saranno invece possibili da riportare. Ne sa qualcosa Calabrese, che assieme a Tiziano Grigioni traduce *Dogfight*⁷¹ per la BSMT di Bologna. Nella trama è centrale un gioco di parole creato grazie all'assonanza della lettera B – iniziale dei cognomi del protagonista e i suoi due amici, Birdlace, Bernstein e Boland – con la parola “bee”, ape. I tre amici si fanno chiamare *the three bees*, sia per i loro nomi, sia perché si ritengono grandi conquistatori di donne, hanno addirittura una filastrocca che li descrive:

we three bees have a mighty sting
bzzzz, bzzzz
and we come prepared for anything
bzzzz, bzzzz
we three bees livin' *semper fi*⁷²
bzzzz, bzzzz

⁶⁸ Musical del 2002 di Marc Shaiman e Scott Wittman. Arriva in Italia nel settembre 2008 grazie a Peeparrow, la compagnia di Massimo Romeo Piparo. Nel cast Stefano Masciarelli nel ruolo di Edna, Giovanna D'Angi nel ruolo di Tracy e Simone Di Pasquale nel ruolo di Link.

⁶⁹ Pratica entrata ormai in disuso - ma diffusa negli Stati Uniti a cavallo del XIX e XX secolo – che prevedeva di truccarsi la faccia di nero, con tratti marcatamente innaturali, per simulare le sembianze di una persona di colore.

⁷⁰ <https://www.mtishows.com/hairspray> (ultimo accesso 24.01.2023).

⁷¹ Musical del 2012 di Benji Pasek e Justin Paul.

⁷² L'espressione *semper fi* è l'abbreviazione del latino *semper fidelis* che indica assoluta fedeltà ad un capo militare o ad un imperatore. Usata in senso più ampio anche per indicare piena fiducia in un ideale o in una persona. In questo caso è utilizzata in rima con *do or die*.

thick like blood and we're do or die
bzzzz, bzzzz
can't you hear it boys?
can't you hear that noise?
comin' comin' comin' comin'
we three bees are forever young
so watch your back or you might get stung

In questo specifico caso la corrispondenza B/bee non ha un'analogia nella lingua italiana, perché la parola "ape" o anche i suoi sinonimi non possono essere associati a nessuna lettera che possa ricordare i cognomi dei protagonisti, anche volendo cambiarli per necessità; viene dunque lasciato indietro questo particolare ma il concetto delle "tre vespe" va restituito in qualche modo, poiché è centrale per lo sviluppo della trama (Birdlace perderà i suoi due amici in guerra e li ricorderà in un tatuaggio raffigurante tre api). Data la natura infantile della filastrocca delle *three bees*, Calabrese decide di farsi ispirare dal motivetto de *I tre porcellini* e traduce così:

Siam tre vespe col pungiglion'
bzzzz, bzzzz
sempre pronti ad ogni mission'
bzzzz, bzzzz
siam tre vespe sempre nei guai
bzzzz, bzzzz
ma non ci lasceremo mai
bzzzz, bzzzz
sento solo io
quel forte ronzio
ora, ora, ora, ora
mai nessun ci dividerà
ma il culo tuo ben ci sentirà

Riesce addirittura nel suo intento di mantenere le stesse rime con le stesse vocali dell'originale in *semper fi/guai* e *die/mai*, *young/dividerà* e *stung/sentirà*. Il "mai nessun ci dividerà" richiama da vicino il mondo delle filastrocche giustificando persino l'uso delle parole troncate, che solitamente si cerca di evitare per rispettare la sfera della naturalezza cui fa riferimento anche Low, ma in questo specifico caso funziona; d'altronde anche i porcellini erano tre "fratellin'". Nessuna parola tronca nella canzone seguente, *Hey Good Lookin'*, dove si trova perfetta corrispondenza tra significato, metrica, rime e suoni:

| | |
|--|--|
| BERNSTEIN: Hey, good-lookin' You're so outta sight | BERNSTEIN: Hey, bellezza Dimmi se ci stai |
| BOLAND: Hey, good-lookin' Whatcha doin' tonight ? | BOLAND: Hey, bellezza Questa sera che fai ? |
| GIBBS: Hey, good-lookin' How's about a date ? | GIBBS: Hey, bellezza Esci un po' con me ? |
| FECTOR/STEVENS: Hey good-lookin' Pick you up around eight | FECTOR/STEVENS: Hey, bellezza Alle otto da te |
| ALL MARINES: Hey, hey, hey, good-lookin' What's a guy to do ? Say, say, say, good-lookin' Searched the whole world through I been lookin' for you | TUTTI I MARINES: Hey, hey, hey, bellezza Non ne posso più Dai, dai, dai, bellezza Che ci fai laggiù ? Quel che cerco sei tu |

ALL MARINES
(EXCEPT BIRD):

Hey, hey, hey,
HEY, HEY, HEY,

29
— good - look-in' What's a guy to do? Say, say, say,
BEL - LEZ - ZA NON NE POS - SO PIU' DAI, DAI, DAI

33
— good-look-in' Searched the whole world through I been look-in' for
BEL - LEZ - ZA CHE CI FAI LAG - GIU' QUEL CHE CER - CO SEI

37
you!
TU

Fig.3 – Estratto dalla canzone “Hey Goog Lookin’”

Un'altra formula difficile da rendere in italiano è nel primo verso della canzone *Seasons of love*, che apre il secondo atto del musical *Rent*, in quanto la sua geniale costruzione gioca con i numeri. Nel mondo del musical, quel particolare verso è ormai diventato famosissimo, grazie al successo dello spettacolo e alla triste storia legata al suo autore, Jonathan Larson, scomparso tragicamente a pochi giorni dal debutto Off-

Broadway del suo spettacolo. Non c'è appassionato di musical che non sappia quanti minuti ci sono in un anno: 525.600, come racconta quel famoso verso.

Nella prima versione italiana dello spettacolo, a cura di Michele Centonze, questo riferimento si perde completamente e il verso viene tradotto con “non è in minuti, secondi, in ore o momenti”. Il senso generale, di far contare ogni singolo minuto della propria vita e riempirlo d'amore, è comunque rispettato, ma la genialità del verso sparisce. Ben consapevole che questa particolare formula era importante per lo stesso Larson⁷³, Ascari cerca di ripristinarla nella sua traduzione per la Scuola del Teatro Musicale di Milano nel 2017.

| Versione originale 1996 Jonathan Larson | Versione italiana 2000 Michele Centonze | Versione italiana 2017 Andrea Ascari |
|---|---|--|
| Five hundred twentyfive thousand six hundred minutes Five hundred twentyfive thousand moments so dear Five hundred twentyfive thousand six hundred minutes How do you measure measure a year? In day lights, in sunsets In midnights in cups of coffee In inches, in miles in laughter in strife in Five hundred twentyfive thousand six hundred minutes how Do you measure a year in the life? How about love | Non è in minuti secondi in ore o momenti Che tu potrai misurare un anno così In ore giorni o minuti il tempo non conta Come misuri tanta nostalgia? In albe, tramonti In notti di caffeina In liti, risate cose che fai ma Tu non potrai misurare un anno di vita sai Non c'è tempo e lo capirai Solo l'amore | Un anno di cinquecento mila minuti Quanti di questi momenti ricorderai? Cinque due cinque sei zero zero minuti Un anno come lo conterai? In giorni, tramonti In notti di quanti caffè In metri, in miglia in lotte che fai in Cinque due cinque sei zero zero minuti la Vita come la misurerai? Prova con l'amore |

5

Five hun-dred twen-ty five thou-sand six hun - dred min - utes,
NON E' IN MI - NU - TI SE - CON - DI IN O - RE O MO - MEN - TI
UN AN - NO DI CIN-QUE CEN - TO MI - LA MI - NU - TI

five hun-dred twen-ty five thou-sand
CHE TU PO - TRAI MI - SU - RA - RE UN
QUAN - TI DI QUE - STI MO - MEN - TI

⁷³ Ascari ha avuto modo di mettersi in contatto con la sorella di Jonathan Larson, che ha spiegato quanto fosse importante per il fratello proprio quel verso.

8

mo-ments so dear. Five hun-dred twen-ty five thou-sand six hun-dred min-utes;
 AN-NO CO-SI' IN O-RE GIOR-NO MI-NU-TI IL TEM-PO NON CON-TA
 RI-COR-DE-RAI? CIN-QUE DUE CIN-QUE SEI ZE-RO ZE-RO MI-NU-TI'

Fig. 4 – Estratto dalla canzone “Seasons of Love” del musical “Rent”

2.4 Nuove versioni

Quando invece si lavora su nuove versioni di spettacoli già tradotti, come *Grease*⁷⁴ che viene rinnovato nel 2015 in occasione del suo diciottesimo compleanno italiano, c'è una difficoltà maggiore.

Già si hanno poche scelte in partenza [ma] in casi simili non si può nemmeno utilizzare quello che è frutto della creatività del precedente autore, salvo il caso di alcune espressioni come ad esempio “dimmi dai” che traduce letteralmente “tell me more” in *Summer nights*⁷⁵,

spiega Travaglio, che di questa nuova versione ha curato le traduzioni di alcune delle canzoni. Inoltre, considera come sia necessario fare i conti con ciò che il pubblico è abituato ad ascoltare in quanto «la bellezza di una resa spesso è condizionata dall'abitudine»⁷⁶, quindi alcuni versi possono sembrare strani o sbagliati quando in realtà ripristinano la metrica originale che non si era più abituati a sentire.

| Versione originale J.Jacobs – W.Casey | Versione Italiana 1997 M.Renzullo – S.Testi | Versione italiana 2015 Franco Travaglio |
|---|---|---|
| DANNY: Summer lovin'! had me a blast SANDY: Summer lovin'! happened so fast D: Met a girl crazy for me S: Met a boy cute as can be | DANNY: Era estate, fuori città SANDY: Era estate, un attimo fa D: E c'era lei, pazza di me S: Lui mi dice, prendi un caffè? | DANNY: Calda estate, d'amore e follia SANDY: Calda estate, volata già via D: Conosco lei, pazza di me S: Conosco lui, che bello che è |

⁷⁴ Musical del 1971 di Jim Jacobs e Warren Casey.

⁷⁵ Zuddas 2018.

⁷⁶ Ibid.

| | | |
|--|---|--|
| BOTH: Summer day 's drifting away Oh those oh! Oh those summer nights | D e S: Tanto poi qualcosa <i>accadrà</i> E la sera più calda <i>sarà</i> | D e S: Stai con me, so che lo <i>vuoi</i> Questa sera d'estate è per <i>noi</i> |
| GUYS: Well-a-well-a-well-a oom | RAGAZZI: Well-a-well-a-well-a uh | RAGAZZI: Well-a-well-a-well-a uh |
| Tell me more tell me more | Dimmi dai dimmi dai | Dimmi dai dimmi dai |
| ROGER and DOODY: Did ya get very far ? | ROGER e DOODY: Dilla giusta però | ROGER e DOODY: Lei ci stava perciò ? |
| GIRLS: Tell me more tell me more | RAGAZZE: Dimmi dai dimmi dai | RAGAZZE: Dimmi dai dimmi dai |
| MARTY: Like does he have a car ? | MARTY: Lui che macchina ha? | MARTY: Ha una macchina o no ? |

Prendendo ad esempio i primi versi della canzone *Summer nights*, durante la quale Sandy e Danny raccontano ai rispettivi amici come hanno passato l'estate, possiamo notare alcune corrispondenze tra i tre testi analizzati. Tutte e tre le versioni iniziano in maniera analoga, con la ripetizione della parola "estate" ed una perfetta corrispondenza metrica con lo stesso numero di sillabe tra "summer lovin'", "era estate" e "calda estate"; nella seconda parte del verso troviamo una piccola aggiunta di una sillaba nella versione del 2015: si mette un +1 su un tempo debole e si toglie una legatura di valore per permettere di pronunciare con il corretto accento le parole "amore", "follia" e "via".

DANNY: 1 Sum-mer lov-in', E - RA E - STA - TE CAL - DA E - STA - TE

2 had me a blast. FUO - RI - CIT - TA' D'A - MO - RE E FOL - LI - A

SANDY: 3 Sum-mer lov-in', E - RA E - STA - TE CAL - DA E - STA - TE

4 hap-pened so fast. UN' AT - TI - MO FA' VO - LA - TA - GIA' VI

Fig. 5 – Divisione delle sillabe in "Summer Nights". Prima coppia di versi.

Le rime *fast/blast*, *città/fa*, *follia/via* sono mantenute nelle stesse posizioni, così come nella seconda coppia di versi dove si nota però una differenza tra la versione inglese e le due italiane: viene aggiunta una sillaba, e dunque una nota, all'interno della frase, anche se in due posizioni differenti. In questo particolare le due versioni italiane sono simili e la spiegazione viene data dallo stesso Travaglio che si appella ancora una volta alla

questione dell’abitudine all’ascolto: se già la prima traduzione del 1997 aveva aggiunto una sillaba, risulterà sbagliato o strano toglierla in seguito, pur ripristinando la metrica originale. Analogamente, Travaglio mantiene la rima vuoi/noi rispecchiando la versione di Renzullo, anche se l’originale prevede una rima interna tra le parole *day/away*. Ma come ormai abbiamo imparato da Low, la presenza o meno delle rime non pregiudica la buona riuscita di una traduzione.



Fig. 6 – Divisione delle sillabe in “Summer Nights”. Seconda coppia di versi

Il ritornello “tell me more” che si ripete più e più volte durante tutta la canzone trova una corrispondenza perfetta, sia di significato che di metrica, con l’italiano “dimmi dai”. Una coincidenza troppo fortunata e una formula ormai troppo conosciuta per essere modificata.

Anche l’*opening number*⁷⁷ dello spettacolo, *Grease* – divenuto tale solo dopo la fortunata versione cinematografica del 1978 – è stato rivisto da Travaglio che si dice molto soddisfatto del suo lavoro, essendo riuscito a ripristinare alcuni dei concetti della versione in inglese che calzano perfettamente sulla metrica originale della canzone. Si noti questo tipo di lavoro nel seguente passaggio:

| Versione originale J.Jacobs – W.Casey | Versione Italiana 1997 M.Renzullo – S.Testi | Versione italiana 2015 Franco Travaglio |
|---|---|--|
| We take the pressure and we throw away Conventionality Belongs to yesterday There is a chance that we can make it so far We start believing now That we can be who we are | E non c’è niente da cercare sai Perché la verità è chiusa dentro te È come un battito segreto che Non può tradire mai Non ti abbandonerà mai | C’è una tensione che ci soffoca Con mille ostacoli ma non ci fermerà Punta al traguardo più lontano che puoi Perché è il momento ormai Di diventare chi vuoi |

⁷⁷ Numero di apertura dello spettacolo.

Nel primo verso Travaglio ripristina il concetto di una tensione che viene superata e nell'ultimo quello di "diventare chi vuoi" e quindi essere sé stessi in qualsiasi occasione. In particolare, il verso "there is a chance that we can make it so far" viene reso con la stessa metrica dalla frase "punta al traguardo più lontano che puoi", mentre la versione del 1997 metteva una legatura tra le prime due note della battuta togliendo una sillaba.

39
 There is a chance that we can make it so far, we start be lie - vin' now that we can
 E' CO-ME UN BAT - TI - TO SE - GRE // - TO CHE NON PUO' TRA - DI - RE MAI NON TI AB - BAN
 PUN - TA AL TRA - GUAR - DO PIU' LON - TA - NO CHE PUOI PER-CHE E' IL MO - MEN - TO OR - MAI DI DI - VEN

42
 be who we are.
 DO - NE - RA' MAI
 TA - RE CHI SEI

Fig. 7 – Divisione delle sillabe in "Grease"

Particolarmente riuscita anche la nuova versione della canzone di Rizzo, una delle *Pink ladies*, *There are worst things I could do*, che oltre a riportare alcuni concetti dell'originale andati persi nella prima versione italiana, ripristina anche qualcuna delle rime con la stessa vocale in uso nella versione in inglese

| Versione originale J.Jacobs – W.Casey | Versione Italiana 1997 M.Renzullo – S.Testi | Versione italiana 2015 Franco Travaglio |
|--|--|--|
| There are worse things I could do | Potrei fare peggio sai | Sbaglierei molto di più |
| Than go with a boy or two | Più di quanto hai visto mai | Rispettando i tuoi taboo |
| Even though the neighborhood thinks I'm trashy and no good | I vicini han detto che | Mi disprezzano lo so |
| I suppose it could be true | Sono sporca e sai perché | Perché io non dico no |
| But there are worse things I could do | Per quei due ragazzi o tre | Forse è quel che pensi tu |
| I could flirt with all the guys | Ma c'è di peggio credi a me | Ma sbaglierei molto di più |
| Smile at them and bat my eyes | Potrei fare come fai | Io potrei flirtare un po' |
| Press against them when we dance | Col sorriso che tu hai | Fra un sorriso e un non lo so |
| Make them think they stand a chance | Farmi strofinare un po' | Farmi fare qualche avance |
| Them refuse to see it thru | E poi dire sempre no | Così crede che ha una chance |
| That's a thing I'd never do | Se l'anello non mi dai | Dirgli no al momento clou |
| | è peccato e non lo fai | Ma sbaglierei molto di più |

| | | |
|---|--|--|
| <p>I could stay home ev'ry night Wait around for mister right Take cold showers ev'ry day And throw my life away For a dream that won't come true I could hurt someone like me Out of spite or jealousy I don't steal and I don't lie But I can feel and I can cry A fact I'll bet you never knew</p> <p>But to cry in front of you That's the worst thing I could do</p> | <p>Tu non esci sola mai Chiusa in casa te ne stai Pensi bene a ciò che sei E aspetti l'uomo che Sia perfetto come te Io perfetta non sarò Ma non ci rinuncerò A quel po' di dignità Ed è per non tradirla mai Che ho fatto a pezzi i sogni miei Ma se piango qui però Questo è il peggio che farò</p> | <p>E se non uscissi mai Non mi metterei nei guai Docce fredde mi farei Ma per sempre butterei Tutta la mia gioventù Potrei dirti una bugia Per pudore o gelosia Ma io non rinegherò Quello che sono e quel che so Perché ho un cuore come hai tu Se piangessi tutt'alpiù Sbaglierei molto di più</p> |
|---|--|--|

2.5 In conclusione

Testo e musica restano dunque i pilastri per una buona traduzione, ma la musica è la regina indiscussa: nessuno aggiunge o toglie note con leggerezza, se non vi è proprio costretto. Prendendo come riferimento il principio del Pentathlon di Peter Low, citato nel primo capitolo di questa tesi, si può affermare che tutti i traduttori di cui sono stati analizzati i testi puntano ad ottenere un punteggio alto per il loro lavoro complessivo, facendo degli aggiustamenti ora al senso, ora alle rime, mantenendo la naturalezza, prestando particolare attenzione alla cantabilità delle canzoni e cercando di evitare di apportare modifiche al ritmo. Come ricorda lo stesso Low, per chi lavora con i *musical-drama* c'è da considerare una sesta categoria: la coerenza che lo spettacolo deve avere nel suo insieme, un unico stile per tutti i dialoghi e le canzoni. Questo è il passo ulteriore che, chi si avvicina alla traduzione del musical, dovrà compiere per ottenere il massimo del punteggio in quello che è diventato un *esathlon*, per far dunque dimenticare allo spettatore di stare assistendo ad uno spettacolo pensato originariamente in un'altra lingua.

UN MODELLO DI ANALISI MULTIMODALE

Nei precedenti capitoli di questa tesi è stata ampiamente esplorata la necessità di tradurre i musical che vengono proposti ad un pubblico italiano – o comunque con una lingua diversa da quella originale – e come si è potuto notare, tale pratica viene impiegata dalle compagnie nazionali da ormai trent'anni. Tuttavia, manca una letteratura di riferimento che approfondisca le necessità della traduzione musicale, soprattutto in riferimento al fatto che, come evidenziato in precedenza, nella quasi totalità dei casi chi si occupa di traduzione di musical non lo fa come professione, ma piuttosto è una figura appartenente al panorama artistico. Come precedentemente analizzato, i modelli di traduzione di Peter Low e Johan Franzon, appositamente concepiti per la traduzione di canzoni, possono essere impiegati anche per le canzoni dei musical, ma, a detta degli stessi autori, non saranno mai sufficientemente esaurienti in quanto le canzoni dei musical sono inserite in un contesto più ampio, che va tenuto in considerazione per una traduzione coerente ed efficace.

Per colmare questa lacuna letteraria, ma anche metodologica, Giulia Magazzù ha sviluppato un modello di analisi multimodale che si applica specificatamente alle canzoni dei musical, e che ha come base proprio il principio di Pentathlon (Low) e l'approccio funzionale (Franzon). L'ideatrice, è dottore di ricerca in Linguistica Inglese ed attualmente insegna Lingua e traduzione Inglese all'Università "G.D'Annunzio" di Chieti-Pescara. I suoi interessi di ricerca riguardano la traduzione audiovisiva e la *Critical Discourse Analysis* con particolare riferimento al discorso politico. Il suo modello di analisi nasce dall'idea che «le canzoni dei musical teatrali sono composte da molteplici modalità semiotiche, e possiedono un potenziale di significato che risiede non solo nelle risorse semiotiche verbali dei testi, ma anche in quelle sonore e visive»⁷⁸; già a partire dalle dichiarazioni iniziali, Magazzù vuole sottolineare l'importanza non solo del testo, ma anche della musica che lo accompagna e altresì della messa in scena – comprendente i movimenti, le coreografie e gli oggetti di scena –, elementi fortemente incatenati tra di loro quando si fa riferimento ai musical. Saranno dunque tre le dimensioni semiotiche da

⁷⁸ Magazzù 2021: 23.

tenere in considerazione per compiere un'analisi dei brani⁷⁹ da tradurre: verbale, sonora e visiva (mentre i modelli di Low e Franzon sembrano concentrarsi solo sulla modalità verbale) che si intersecano tra loro per esprimere il significato di una canzone, poiché «la canzone è di per sé multimodale [...] in quanto non è solo *ascoltata* ma anche *vista* nel contesto di una performance musicale sul palco»⁸⁰. Esplorando la letteratura disponibile riguardante le traduzioni musicali, Magazzù è dunque l'unica che tratta lo specifico argomento della traduzione di canzoni da musical, analizzando anche la componente sonora, senza fermarsi solo al testo.

3.1 Uno strumento di analisi pre-traduttiva

Il modello di analisi in questione è pensato per essere utilizzato in una fase preliminare alla traduzione. Riprendendo il pensiero di Low (2016) che invita i traduttori, o chi ne riveste il ruolo, ad approcciare il testo non dal suo inizio ma dalle frasi chiave, il modello di Magazzù si pone lo scopo di restituire un quadro della canzone più completo possibile ed evidenziare i temi principali di ogni brano al fine di comprendere quali debbano essere tenuti in considerazione ai fini della traduzione. Un tale tipo di lavoro si articolerà in tre fasi: una prima analisi testuale, poi un'analisi multimodale del brano nel suo insieme e infine l'analisi ritmica e metrica del testo; quest'ultimo passo è riservato ad una collaborazione tra il traduttore, il team creativo e, se possibile, gli attori in prima persona e non viene affrontato da Magazzù. Solo dopo aver acquisito un quadro più approfondito del brano grazie a queste analisi preliminari si potrà procedere alla traduzione vera e propria.

Ogni canzone ricopre il suo ruolo all'interno dello spettacolo e per questo motivo sarà veicolo di tematiche diverse, a seconda della sua funzione. In un racconto presentato al pubblico principalmente attraverso le canzoni – come succede per i musical – tutti i momenti fondamentali della trama saranno naturalmente caratterizzati da un brano cantato; nel caso dei *sung through* musical, dove la trama viene cantata interamente, nei

⁷⁹ In questo caso Inteso nella sua totalità come testo multimodale, comprendente quindi le componenti verbali, sonore e visive.

⁸⁰ Ivi, 50.

momenti chiave si troveranno i brani più importanti, che solitamente sono anche quelli più famosi⁸¹. Una volta individuati i temi principali grazie alla prima analisi verbale, si potrà dunque procedere con l'analisi delle modalità sonora e visiva, in questo preciso ordine: il testo è quindi considerato predominante in quanto è il materiale di lavoro del traduttore, ma la musica rimane ugualmente un punto fermo dell'esecuzione – come trasparirà dagli studi compiuti sul *corpus* di analisi.

3.2 *Modalità verbale*

La prima analisi da fare prima di tradurre un brano è sicuramente quella verbale: senza voler togliere importanza all'aspetto musicale o a quello visivo, il lavoro di un traduttore è da compiersi su un testo, composto in questo caso dalle *lyrics* di una canzone, ovvero «the words that are sung»⁸², ed è proprio da queste che si comincerà il processo. Per questo primo tipo di analisi sono state sviluppate delle categorie che si ispirano a quelle del principio di Pentathlon di Low (cantabilità, naturalezza, senso, ritmo e rima) e al sistema funzionale di Franzon:

Ripetizioni – evidenziando i concetti che vengono ripetuti più volte all'interno del brano, solitamente durante il ritornello, sarà possibile individuare i temi più importanti per il significato della canzone e dunque quelli che ci si aspetta vengano riconosciuti e ricordati dal pubblico. Alle ripetizioni vengono affidate le parole più importanti della canzone, in modo che il messaggio che portano raggiunga il pubblico in maniera infallibile (Magazzù 2021: 281). Questi tipi di frasi ed espressioni dovranno dunque trovare un corrispondente altrettanto efficace nella lingua di destinazione e potrebbero costituire un buon punto di partenza per cominciare il lavoro di traduzione vero e proprio; tuttavia, essendo presentate molte volte all'interno del testo, il traduttore potrà anche decidere di tagliare alcune delle ripetizioni per lasciare spazio ad altri concetti, al fine di riuscire a riportare il messaggio della canzone in maniera più completa.

⁸¹ Woolford 2013: Song Spotting section.

⁸² Ivi, Beginnings section.

Significato evocativo – questa categoria analizza tutte le espressioni dialettali che contestualizzano la trama e gli indicatori di formalità/informalità da cui si deducono i rapporti tra i personaggi e le loro caratteristiche (ad esempio appartenenza sociale o provenienza geografica). In questo modo risulteranno subito chiare tutte le sezioni del brano che potrebbero subire delle modifiche, al fine di integrarsi al contesto culturale e sociale del pubblico di riferimento.

Cluster chiave – identificano i principali argomenti del testo. Solitamente, sottolinea Magazzù citando direttamente Low, il succo di una canzone è racchiuso in alcune parole chiave, molto spesso poste su note prominenti o nelle parti cruciali quali il ritornello, l’inizio e la fine⁸³: l’individuazione di queste parole chiave tratteggerà immediatamente un riassunto della canzone e dei principali argomenti affrontati al suo interno.

Significato espressivo – questa categoria si concentra solo sul linguaggio emotivo. Si cercheranno dunque tutte le parole o le espressioni che rimandano a stati d’animo ed emozioni.

Contesto culturale – presuppone una dettagliata conoscenza della cultura legata alla lingua originale dello spettacolo e della cultura target, poiché tale categoria mira a individuare tutti gli elementi che potrebbero essere incomprensibili per il pubblico, in quanto appartenenti ad una cultura diversa. Sono compresi gli idiomi, i modi di dire e i proverbi, che con buona probabilità saranno i più suscettibili di adattamenti.

Intratestualità – comprende tutte le informazioni implicite del testo. In un musical i personaggi interagiscono attraverso il canto proprio come due persone comuni farebbero usando il discorso parlato: esattamente come in una conversazione, all’interno delle canzoni ci saranno riferimenti a informazioni espresse in precedenza, anche se non necessariamente sul palco. Saranno gli spettatori stessi a colmare queste eventuali lacune.

⁸³ Magazzù 2021: 134.

3.3 Modalità sonora

In questo modello multimodale viene data importanza anche alla componente musicale, in quanto sarebbe riduttivo affidarsi solo all'analisi verbale per una canzone che fa della musica una delle sue componenti essenziali. La modalità sonora si promette di analizzare le caratteristiche del brano legate al suo accompagnamento strumentale, oltre a tutti quei suoni che si possono ascoltare sul palcoscenico e che non sono strettamente legati alla musica.

Musica – con questo termine si intende l'accompagnamento strumentale per il testo cantato. Legata indissolubilmente al testo al punto che una non può esistere senza l'altro, la musica può commentare e rafforzare i temi già espressi dalle parole, oppure contraddirli.

Intermezzi – sono i momenti in cui la musica è l'unico elemento disponibile, senza canto o dialogo, e l'attenzione è reindirizzata ad essa. Solitamente sono caratterizzati da una coreografia che viene eseguita sul palcoscenico

Pause – interruzioni del brano durante le quali non si sente né musica né canto o altri suoni. Sono momenti di pausa voluti, pensati per porre l'attenzione su un particolare momento o su un tema specifico, da diversificare dalle pause di transizione tra un numero e l'altro dello spettacolo.

Effetti sonori – suoni prodotti artificialmente ed utilizzati sul palcoscenico per ricreare suoni legati alla realtà di tutti i giorni: pioggia, campane o rumori del traffico sono alcuni esempi.

Caratteristiche paralinguistiche – fanno parte di questa categoria tutti gli elementi non lessicali che possono essere pronunciati dagli attori: risate, pianti, sbadigli e altri, sono di grande importanza per l'interpretazione del personaggio e creano un legame con la realtà. Il suono di alcuni di questi elementi può variare tra la lingua originale e quella di destinazione, quindi giocano un ruolo centrale per la traduzione e per la creazione del

giusto contesto, soprattutto perché in alcuni casi sono utilizzati strategicamente all'interno del testo anche per creare delle rime con le parole. Tra gli elementi non lessicali si possono distinguere i “differenziatori”, cioè i costrutti che caratterizzano le reazioni fisiologiche, psicologiche ed emozionali (risate, pianti, urla, colpi di tosse) e gli “alternanti”, quelle espressioni che vanno oltre il lessico vero e proprio, come schiocchi della lingua, sibili o gemiti. Gli alternanti non verranno tradotti, ma saranno riprodotti nel testo così come si presentano.

3.4 *Modalità visiva*

Analizza tutto ciò che è visibile sul palcoscenico e che ha un impatto sul significato del testo⁸⁴, in modo da comprendere come la modalità verbale interagisce con quella visiva.

Danza – qualsiasi coreografia accompagnata dalla musica che avviene durante le canzoni. Il traduttore dovrà tenere conto se anche chi sta cantando deve ballare – in questo caso sarà necessario considerare molto bene dove il cantante può respirare – o se la coreografia è eseguita solo dall'*ensemble*⁸⁵. Eventuali riferimenti al ballo presenti nel testo dovranno essere opportunamente tradotti.

Embodied behaviour – è una categoria più ampia rispetto alla danza poiché analizza tutte quelle risorse visive rilevanti per la comunicazione – mimica facciale, gesti, pose etc. – che non sono coreografate. Diventa centrale il fatto che tutti i movimenti che in scena sembrano spontanei, sono in realtà definiti fino al minimo dettaglio e studiati dal regista per caratterizzare ogni personaggio e le sue interazioni; sarà dunque utile considerare la comunicazione «da una prospettiva multimodale, secondo la quale il discorso si arricchisce di spunti visivi»⁸⁶. Magazzù considera per la sua ricerca solo i gesti iconici e marcati che si discostano dal comportamento normale e quotidiano, o tutti quei gesti che sembrano aggiungere qualche elemento in più alla comunicazione verbale.

⁸⁴ Ivi, 149.

⁸⁵ Il corpo di ballo composto sia dai ballerini, che da chi ricopre un ruolo secondario nello spettacolo.

⁸⁶ Magazzù 2021: 152.

Oggetti di scena – qualsiasi oggetto che viene utilizzato in scena. Questi possono essere usati con una funzione simbolica (ad esempio una sedia che viene utilizzata come un trono) che permette di chiarire il loro ruolo all'interno della canzone; scopo di questa categoria è individuare tale ruolo.

3.5 Interazioni tra le modalità

Avendo ormai stabilito che le canzoni sono di per sé multimodali, il modello di analisi si sofferma anche sulle possibili interazioni tra le tre modalità. La componente verbale è la prima ad essere analizzata: vengono individuati i temi – definiti con delle parole chiave – che vengono espressi verbalmente all'interno della canzone. In seguito, viene analizzato come la componente sonora e quella visiva completano i temi già individuati nella modalità verbale. Se un tema compare per la prima volta durante l'analisi sonora o visiva, significa che non è evidente nel testo. Le tre modalità possono interagire tra loro in “aggiunta”, quando un nuovo tema viene, appunto, aggiunto dalla componente sonora o da quella visiva, in “valorizzazione”, ovvero quando un tema già individuato nella modalità verbale viene espresso anche dalle altre che ne rafforzano così il significato, oppure per “variazione”, quando nella seconda o terza modalità viene data una diversa interpretazione di un tema già individuato in precedenza.

Il modello analizza dunque le tre modalità singolarmente e poi in relazione tra di loro, per avere un quadro più completo e poter ottenere maggiori informazioni per integrare la comprensione del significato del testo:

l'idea è che più concetti vengono trasmessi quando viene utilizzato un numero maggiore di risorse semiotiche diverse. Pertanto, in ogni canzone viene stabilita una gerarchia di temi, che aiuta a focalizzare i concetti più importanti⁸⁷.

⁸⁷ Ivi, 162.

3.6 Esempi di analisi – Grease

Il modello è stato applicato su un *corpus* di analisi molto vario, che comprendeva quattro musical di diversa tipologia⁸⁸, di cui sono state esaminate cinque canzoni, anch'esse diverse tra loro ma le stesse per ogni spettacolo, per rendere sistematica l'analisi: i numeri di apertura e chiusura, l'inno⁸⁹, il duetto e una canzone di gruppo.

Uno dei musical analizzati da Magazzù per la sua ricerca è stato *Grease*. Avendo a disposizione i testi di entrambe le versioni italiane, è interessante provare a verificare quanti dei temi individuati da Magazzù sono stati poi riportati nelle traduzioni, tenendo ben presente che né Renzullo e Testi, né Travaglio potevano avvalersi del modello multimodale di analisi, essendo stato concepito solo in tempi recentissimi. Il confronto verrà eseguito considerando l'insieme di temi emersi a seguito dell'analisi delle canzoni originali e verificando la loro presenza anche all'interno del testo tradotto in italiano. Un confronto con la modalità sonora sarebbe superfluo, in quanto gli arrangiamenti musicali sono pressoché identici per tutte le versioni dello spettacolo e per quanto riguarda la componente visiva, il confronto è impossibile poiché ogni regista e coreografo arricchisce lo spettacolo con la sua visione personale ed unica.

Le canzoni analizzate da Magazzù sono *Grease* – numero di apertura, *You're the one that I want* – inno, *Greased lightning* – numero corale, *Summer nights* – duetto e *We go together* – numero di chiusura. I testi utilizzati sono tratti dal CD del cast londinese dello spettacolo pubblicato nel 1993 e la versione “visiva” di riferimento è quella dell'evento del 2016, *Grease Live* trasmessa dalla Fox. Per il mio confronto utilizzerò le due canzoni che ho già analizzato nel capitolo 2 di questa tesi, *Grease* e *Summer nights*, facendo di fatto il lavoro inverso rispetto a quello ipotizzato da Magazzù: avendo già analizzato i brani dal punto di vista della metrica e del ritmo, si tratterà di un lavoro di verifica più che di analisi preliminare.

Ecco di seguito i risultati dell'analisi multimodale compiuta da Magazzù nella sua ricerca⁹⁰.

⁸⁸ Un *concept* musical (sviluppato attorno ad un concetto specifico) – *Cats*, due *book* musical (la trama ha un ruolo centrale, il copione e la partitura musicale sono stati scritti per valorizzarla) – *My fair lady* e *Grease*, un *sung-through* musical (interamente cantato) – *Jesus Christ superstar*. (Woolford 2013, Bonsignori 2006).

⁸⁹ La canzone, o una delle canzoni, più conosciuta dello spettacolo (Woolford 2013).

⁹⁰ Magazzù 2021: 244-248.

Analisi verbale di *Grease*

| Categorie | Esempi | Commenti |
|-------------------------------|--|--|
| Ripetizioni | Grease is the word Grease is the word is the word that you heard, it's got groove it's got meanin' It's got groove it's got meanin' Grease is the time is the place is the motion Grease is the way we are feelin' (Refrain 1) | N/A |
| | We take the pressure and we throw away Conventionality belongs to yesterday There is a chance tha we can make it so far We start believin' now that we can be who we are (Refrain 2) | |
| Significato evocativo | We got a lovin' thing We gotta feed it right We gotta be what we feel | Colloquialismi Adolescenti Informalità |
| | Lovin' Believin' Growin' Cryin' Lyin' Meanin' Feelin' Doin' | Colloquialismi Adolescenti Informalità |
| | There ain't no danger | Colloquialismi Adolescenti Informalità |
| Cluster chiave | Problems, danger, pain, cryin', shame, fight, pressure, conventionality, illusion, troubles, confusion | N/A |
| | Solve, light, stop | |
| | Believin', Grease, the word, meanin' | |
| | Lovin', love, feel, feelin' | |
| Significato espressivo | Growin' pain, cryin' shame | N/A |
| | We gotta be what we feel | |
| | Grease is the way we are feelin' | |
| | Wrapped up in troubles Laced in confusion | |
| Contesto culturale | Grease | Gel per i capelli (stile di vita) |

| | | |
|------------------------|--|---|
| | | Il termine “greaser” ⁹¹ è stato usato per riferirsi a una specifica sottocultura giovanile, particolarmente popolare in America negli anni '50 e '60 |
| Intratestualità | They think [...] Why don't they understand [...] Their lips are lyin' [...] | Eventualmente riferendosi agli "adulti" e a coloro che sono al di fuori della comunità "greaser" |
| | Conventionality belongs to yesterday | Forse un accenno allo stile di vita dei "greaser" |

Analisi sonora di *Grease*

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---|--|----------------------------|
| Musica | Tema introduttivo, funge da jingle ripetitivo | N/A |
| | Accattivante anche se lascia spazio alla voce del cantante | Riferendosi ad avvenimenti |
| Intermezzi | Canticchiati | N/A |
| Pause | N/A | N/A |
| Effetti sonori | N/A | N/A |
| Caratteristiche paralinguistiche | Screaming | N/A |
| | Applausi | |

Analisi visiva di *Grease*

| Categoria | Esempi | Commenti |
|------------------|--|---------------------|
| Danzare | Brevissime coreografie (presentazione dei personaggi principali) | N/A |
| | Il cantante principale interagisce con i personaggi | |
| | Saluto del pubblico (gesto) | Obiettivo, emozione |

⁹¹ Il Cambridge Dictionary li definisce come uomini con i capelli lunghi, con abiti in pelle nera e spesso membri di una gang di motociclisti; chiamati così per il *grease* – inteso sia come brillantina che come grasso per motori – che usavano sui capelli e sulle loro moto.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/greaser> (ultimo accesso 01.02.2023).

| | | |
|---------------------------|---|---------------------------|
| Embodied behaviour | Cantante che agisce come una pop star, interagendo con il pubblico e la macchina da presa (gesto, espressioni facciali) | Emozione, coinvolgimento |
| Oggetti di scena | Il palcoscenico viene presentato all'interno e all'esterno | Impostazione della storia |
| | Riferimenti al contesto (scuola banda, auto) | Impostazione della storia |

Sintesi dei temi – *Grease*

| Temi | Verbale | Sonoro | Visivo | Modalità |
|----------------|----------------|---------------|---------------|-----------------|
| Negatività | + | | | Monomodale |
| Positività | + | Eccitazione | Eccitazione | Multimodale |
| Credenze | + | | | Monomodale |
| Amore | + | | | Monomodale |
| Coinvolgimento | | | + | Monomodale |
| Totale | 4 | 1 | 2 | |

Secondo la tabella, 5 nuovi temi sono stati rilevati nel brano. Di questi cinque, quattro sono stati presentati per la prima volta in modalità verbale, e uno in modalità visiva. Quasi tutti i temi individuati possono essere definiti “monomodali”, in quanto vengono proposti da una singola modalità; solo il tema della positività può essere definito “multimodale” poiché viene introdotto per la prima volta nel testo, ma viene anche confermato nella modalità sonora e visiva, seppur con una leggera differenza (categoria della variazione). Saranno dunque queste le tematiche che dovranno trasparire anche dalla versione tradotta, sempre considerando il vincolo della metrica musicale che, come è stato ampiamente discusso in precedenza, restringe il campo d’azione quando si tratta di esprimere dei concetti.

Prendendo in esame la versione italiana di Michele Renzullo e Silvio Testi, si nota che tutti questi temi, salvo quello del coinvolgimento che viene espresso dalla modalità visiva e dunque non traspare dal testo, vengono riproposti. Il tema delle “credenze” viene proposto ad ogni ritornello da versi come

Grease è per noi
È cercarsi è sentirsi è trovarsi
È la strada è la vita

Grease è il pianeta è la stella cometa
Grease avventura infinita

Come già riscontrato nell'analisi verbale, ritorna anche qui il riferimento ai *greaser* e al loro stile di vita. Anche nella versione di Travaglio ritorna il riferimento alle credenze nei ritornelli della canzone:

Grease vive in noi
È la chiave del ritmo è lo stile
È il ruggito del tuono
Grease è il mio tempo il mio spazio il mio mondo
È il varco nel muro del suono

Anche il riferimento alla positività è rispettato fin dall'inizio della canzone, che si apre con i versi “per prima cosa credi in ciò che fai e sopra i passi tuoi non ritornare mai”, per la versione del 1997 e con “scalda il motore e scorda tutti i guai, la voglia dentro te non la frenare mai”, per quella del 2015. Lo stesso per il tema dell'amore, che compare nell'originale in un verso della prima strofa, e nelle versioni italiane viene ritardato verso la fine della seconda strofa, ma è comunque menzionato. Per quanto riguarda la negatività, vi si fa riferimento in entrambe le versioni ma in quella firmata Travaglio, si nota anche il diretto riferimento agli adulti che giudicano la vita degli adolescenti, poiché è mantenuto il parallelismo tra i versi “they think our love is just a growin' pain, why don't they understand it's just a cryin' shame?” e “non ascoltare chi ti giudica, chi dice che per noi non c'è nessuna chance” all'interno della seconda strofa.

Alla luce del modello di analisi multimodale si può dunque affermare che in entrambe le versioni italiane di questa canzone i temi principali sono stati rispettati, compiendo una ricerca approfondita a partire dal testo originale.

Per il brano *Summer nights*, si rimanda all'appendice C per l'analisi delle singole modalità mentre viene riportata qui di seguito la sintesi dei temi.

| Temi | Verbale | Sonoro | Visivo | Modalità |
|---------------|----------------|---------------|---------------|-----------------|
| Amore estivo | + | | ✓ | Bimodale |
| Ragazzo | + | | | Monomodale |
| Ragazza | + | | | Monomodale |
| Felicità | | + | | Monomodale |
| Giovani | | + | ✓ | Bimodale |
| Totale | 3 | 2 | 2 | |

Inutile puntualizzare che i riferimenti all'estate sono molteplici in entrambe le versioni italiane della canzone, già a partire dal titolo o dai primi versi: in entrambi i testi la parola "estate" ritorna cinque volte, accompagnata da altri termini riconducibili alle vacanze estive come "spiaggia", "onde", "schiena bruciata", "pedalò". Anche espressioni e termini inerenti all'amore vengono ampiamente utilizzati in entrambe le traduzioni, così come i riferimenti ai ragazzi e alle ragazze. Il tema della felicità forse non è lampante all'interno del testo, ma viene sicuramente portato in primo piano dalla musica – come d'altronde esposto dalla tabella –, mentre vi sono continui rimandi al mondo dei giovani, grazie all'uso di espressioni tipiche quali "dilla giusta", "lei ci stava", "ci sa fare".

Anche per questo brano vengono dunque messi in luce nella traduzione i temi principali individuati analizzando il testo originale.

I risultati degli studi compiuti sul *corpus* di analisi hanno evidenziato che nelle canzoni ci sono molti più temi monomodali – espressi cioè attraverso una sola delle modalità considerate – rispetto a quelli multimodali – che impiegano sia risorse semiotiche verbali, che sonore e visive –, ma saranno questi ultimi quelli considerati più importanti e centrali per lo sviluppo della trama, quelli che verranno tenuti maggiormente in considerazione ai fini della traduzione. Per quanto riguarda le risorse sonore, è emerso che la musica è la sola che viene utilizzata sempre, ovviamente, ed è in strettissima relazione con il testo, tanto da poter rappresentare dei vincoli per la versione tradotta della canzone, mentre le altre risorse sonore vengono impiegate molto più sporadicamente. In particolare, gli intermezzi risultano interagire quasi sempre con la danza – una risorsa visiva – ed ecco dunque che «quando i testi sono temporaneamente esclusi [...] altre

risorse diventano il fulcro del numero musicale e trasmettono informazioni aggiuntive»⁹². Le ultime risorse analizzate, quelle visive, risultano essere utilizzate più frequentemente rispetto a quelle sonore e stabiliscono relazioni di valorizzazione con le altre due modalità, ma sono anche quelle che interessano meno da vicino il lavoro del traduttore, poiché vengono aggiunte in seguito e sono più flessibili per la trasposizione da una lingua all'altra⁹³.

Il testo resta dunque in primo piano per la trasmissione del messaggio della canzone, in quanto i temi predominanti sono espressi principalmente a voce, seguiti poi da un elevato numero di argomenti individuati dalle risorse visive e dall'aggiunta supplementare attuata dalle risorse sonore. Ancora una volta si conferma che la traduzione di una canzone non dovrà essere letterale, poiché il messaggio della canzone va oltre il singolo termine utilizzato.

L'obiettivo ultimo di questo modello di traduzione è quello di capire il brano e tutte le sue potenzialità di significato, di «espandere il potenziale del testo oltre la parola scritta»⁹⁴, al fine di fornire al traduttore delle linee guida per esaminare le varie risorse e stabilire in che modo sono rilevanti per l'espressione del contenuto della canzone, potendo così trovare nuovi e diversi modi per esprimere il messaggio originale: «i musical teatrali sono prima di tutto storie, e come tali devono mantenere coerenza e coesione anche nella traduzione»⁹⁵.

⁹²Ivi, 295.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ivi, 301.

⁹⁵ Ivi, 305.

CASO DI STUDIO: *THE ADDAMS FAMILY*

The Addams family è un musical del 2010 con musiche e testi di Andrew Lippa⁹⁶. Racconta la storia della macabra famiglia, ideata da Charlie Addams negli anni Trenta, che tutti hanno imparato a conoscere grazie alle serie televisive, cartoni animati e film a lei dedicati. In questa veste teatrale e musicale, la famiglia si trova alle prese con una circostanza particolare, ma molto comune: la piccola Mercoledì, che rimane sempre tale agli occhi dei genitori ma che in realtà ha compiuto 18 anni⁹⁷, si innamora di un ragazzo. I suoi genitori si preoccupano per lei, proprio come farebbero tutti, ma c'è un "aggravante", se così possiamo dire, ed è il fatto che il ragazzo in questione, Lucas Beineke, è un ragazzo normale che viene da una rispettabile famiglia dell'Ohio; non c'è persona più lontana dallo stile di vita che contraddistingue gli Addams. Mercoledì organizza una cena per far conoscere tra di loro le due famiglie ed annunciare l'imminente matrimonio con Lucas. Ed ecco che un'innocua serata in compagnia prende una piega decisamente più impegnativa, in quanto i segreti vengono rivelati, le relazioni vengono messe alla prova, e gli Addams si troveranno ad affrontare ciò che per anni hanno cercato di evitare: il cambiamento⁹⁸.

Il musical riscuote grande successo a Broadway anche grazie ai suoi interpreti di altissimo livello che comprendevano Nathan Lane nel ruolo di Gomez e Bebe Neuwirth nel ruolo di Morticia. Dopo un periodo a Broadway lo spettacolo si rinnova in occasione di una tournée nel Nord America sostituendo alcune canzoni, tra cui il numero di apertura.

Sulla scia di questo successo, lo spettacolo arriva in Italia per la prima volta nel 2014 e vede nei panni dell'eccentrica coppia, Gomez e Morticia, Elio e Geppi Cucciari. Traduzione e adattamento sono a cura di Stefano Benni: lo spinoso incarico di rendere comprensibili ad un pubblico italiano le esilaranti vicende della famiglia più dark che si conosce è affidato ad uno scrittore ed attore, che ha anche ricoperto il ruolo di

⁹⁶ Autore di numerosi musical di Broadway, come *Big Fish*, *The wild party* e *You're a good man Charlie Brown* grazie ai quali ha avuto diversi riconoscimenti. È anche cantante, attore, produttore e direttore d'orchestra. <https://andrewlippa.com/bio> (ultimo accesso 13.02.2023).

⁹⁷ In una prima versione dello spettacolo, il numero di apertura, *Clandango*, prevedeva un rituale di passaggio per l'ingresso di Mercoledì nell'età adulta, completo di giuramento alla stirpe degli Addams, taglio delle trecce e ballo su una bara.

⁹⁸ <https://stageagent.com/shows/musical/1413/the-addams-family> (ultimo accesso 14.02.2023).

drammaturgo e regista ed ha lavorato accanto a grandi nomi della scena teatrale.⁹⁹ Nella sua biografia non viene menzionata alcuna formazione musicale, né di carattere professionale né amatoriale e forse è proprio questo il motivo per cui nella sua versione viene data poca importanza all'aspetto musicale della traduzione: in numerose occasioni, vengono usati i +1 o vengono eliminate le legature per riuscire a far combaciare il numero delle sillabe, superiore a quello della versione originale, con le note a disposizione.

Richiamando alla mente ancora una volta gli insegnamenti di Low, che sottolineano che per ottenere un punteggio complessivo alto nel Pentathlon della traduzione bisogna fare degli aggiustamenti ora ad una ora all'altra categoria, notiamo che da una prima lettura della traduzione di Benni, tali aggiustamenti, in questo caso alla metrica, sono quasi più la norma che l'eccezione: ci si aspetta dunque che altri parametri abbiano la precedenza nel suo lavoro, contrariamente a quanto espresso dai traduttori che ho intervistato, che mettevano il rispetto della metrica al primo posto per una buona traduzione (concetto confermato anche da Low).

La chiave è proprio il termine *adattamento* – anche sulla locandina della produzione italiana si legge infatti “traduzione e adattamento” di Stefano Benni –, che anticipa, o giustifica, un certo livello di cambiamento all'interno dello spettacolo, in questo caso soprattutto nella costruzione metrica.

Di seguito verrà fatta un'analisi approfondita del lavoro di Benni, che si baserà su cinque canzoni prese ad esempio: il numero di apertura – *When you're an Addams*, un numero corale – *One normal night*, il duetto – *Crazier than you*, il numero di chiusura – *Move toward the darkness* e l'inno – *Pulled*. In prima battuta verrà applicato a tali canzoni il modello di analisi multimodale descritto nel capitolo precedente, che ne individuerà i temi principali; verrà poi compiuta un'analisi musicale dei brani mirata a ricercare corrispondenze dell'accompagnamento con i temi individuati; infine verranno analizzate le traduzioni e confrontate con quanto emerso dalle prime analisi.

Per l'applicazione del modello multimodale è stata presa in considerazione la seconda versione dello spettacolo, quella della tournée, che corrisponde alla produzione italiana. I testi originali, per l'analisi verbale, sono tratti dallo *score* dello spettacolo, mentre l'analisi sonora è stata basata su una registrazione ufficiale del cast dell'*US tour*

⁹⁹ <https://www.stefanobenni.it/biografia/> (ultimo accesso 13.02.2023).

reperibile su youtube¹⁰⁰. Purtroppo, l'unico dvd dello spettacolo disponibile è di una versione di Broadway, che rispetto alla registrazione audio e allo spartito in mio possesso presenta grandi differenze: per l'analisi visiva mi sono dunque basata su alcuni video delle singole canzoni reperiti su youtube.

Le analisi complete delle tre modalità si trovano in appendice assieme ai testi completi delle canzoni, mentre qui di seguito ho riportato solo le tabelle riassuntive di ciascun brano con i temi individuati.

4.1 Numero di apertura – *When you're an Addams*

4.1.1 Applicazione del modello multimodale

| Temi | Verbale | Sonoro | Visivo | Modalità |
|------------------------|----------------|---------------|---------------|-----------------|
| Famiglia | + | ✓ | | Bimodale |
| Gusto del macabro | + | ✓ | | Bimodale |
| Oltretomba | + | ✓ | ✓ | Multimodale |
| Ballo | | + | ✓ | Bimodale |
| Rapporto marito/moglie | + | | ✓ | Bimodale |
| Totale | 4 | 4 | 3 | |

Nel numero di apertura vengono presentati i personaggi della famiglia Addams e il loro particolare modo di vivere. In occasione dell'anniversario che loro celebrano per onorare il ciclo della vita e della morte, assieme a tutti i membri del clan, vivi, morti e indecisi – come recita Gomez in una delle sue prime battute –, si ritrovano tutti sotto il grande albero di famiglia; anche i famigliari passati ormai a miglior vita si uniscono alle celebrazioni tornando dall'oltretomba.

In seguito all'applicazione del modello multimodale al brano *When you're an Addams*, sono emersi 5 temi individuati grazie alle tre modalità. Il primo, la famiglia, è uno dei leitmotiv principali di tutto lo spettacolo e viene espresso sia verbalmente, che sottolineato dalla musica. I rimandi all'oscurità, alla morte e al sangue sono numerosi e possono tutti essere raccolti in un unico grande tema che ho voluto chiamare “gusto del

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=qo1gAJokgrw&list=PLN20oJoJil0RdrbEA6CW0AxXssFu-AYGu> (ultimo accesso 14.02.2023).

macabro”, che racchiude in sé anche le sonorità elettroniche impiegate nell’accompagnamento musicale che rimandano a presenze spettrali. Il tema dell’oltretomba è l’unico multimodale poiché viene espresso sia verbalmente, sia a livello sonoro, con richiami nell’accompagnamento e con un verso simile ad un ululato emesso dai membri della famiglia, che a livello visivo con l’entrata in scena degli antenati Addams. Il tema del ballo viene individuato a livello visivo, grazie alle coreografie che gli interpreti eseguono in scena, ma prima di esso viene espresso a livello sonoro, in quanto la musica richiama sonorità latine – con tanto di indicazione sullo *score*: *Bright Latin*. Un solo tema viene aggiunto dalla modalità visiva, ed è quello del rapporto tra marito e moglie, individuato grazie all’iconico gesto eseguito da Gomez che bacia il braccio della moglie. In realtà una breve allusione a questa tematica viene espressa già nella modalità verbale, con un verso di Morticia che recita “you have to really love your wife”, ma trattandosi di un unico verso isolato, non ho ritenuto che fosse sufficiente all’individuazione del tema; diversamente diventa rilevante a livello visivo poiché è un gesto che si associa immediatamente alla coppia, essendo ormai entrato nell’immaginario collettivo legato agli Addams, grazie al suo impiego fin della prima serie televisiva prodotta.

4.1.2 Analisi musicale

Il brano è tutto in tonalità minore, tonalità notoriamente legata ad atmosfere tristi e cupe, che infatti enfatizza ulteriormente i temi del gusto del macabro e dell’oltretomba. Melodie differenti vengono riservate agli interventi della famiglia e degli antenati, esaltando le relative tematiche, ma ulteriori dettagli possono essere individuati per quanto riguarda il tema dell’oltretomba. Al momento della strofa cantata dagli antenati, il tempo del brano cambia da 4/4 a 5/4, quasi a voler indicare che questi personaggi appartengono ad un “tempo” diverso: sono in effetti passati a miglior vita; ma soprattutto cambia la tonalità del brano che passa da Si b minore a Sol minore: la canzone quindi si abbassa proprio nel momento in cui gli antenati pronunciano la frase “*down six feet under*”. Un fine artificio dell’autore, oppure una fortunatissima coincidenza, si trova proprio in questa frase: gli antenati cantano “*six feet under*”, che è un’espressione che in inglese significa

“morto e sepolto”, e la tonalità scende sul Sol minore che è proprio il sesto grado della scala di Si \flat minore, la tonalità precedente. Che sia voluta o accidentale, questa geniale corrispondenza tra testo e musica non potrà essere resa in traduzione poiché i *six feet* del sistema di misura statunitense corrispondono ai nostri 180cm; non ci sarà dunque alcun accenno al sei.

4.1.3 Confronto con la versione italiana

Passando ora al testo della versione italiana, si nota che tutti i temi sono presenti nel testo italiano in quanto compaiono i termini di riferimento alla famiglia – “genealogia particolare”, “famiglia noi e famiglia poi” – al macabro – “luna piena”, “brivido”, “veleno”, “cadavere”, “morte” etc – e all’oltretomba – “morti”, “stramorti”, “marciti”. Nessun accenno ai *six feet under*, come previsto. Il rapporto tra marito e moglie lo si ritrova maggiormente nella modalità visiva¹⁰¹ e i riferimenti al ballo sono nelle coreografie e nella musica.

C’è dunque una corrispondenza tematica generale, ma non una corrispondenza metrica, sono infatti numerosi i punti dove sono stati usati i +1.

| Versione originale | Versione italiana |
|--|--|
| You’re happy when your toes are in the mud You smile a bit the moment you smell blood | Ci eccita un cadavere che langue Sorridi quando senti odor di sangue |
| [...] | [...] |
| Something fun we can all exhume And give it all tonight | Un cadavere da riesumare Stanotte non aspettare |
| [...] | [...] |
| It’s fam’ly first and fam’ly last And fam’ly by and by When you’re an Addams The standard answers don’t apply | Famiglia noi e famiglia poi Imbalsamati i cuori Se sei un Addams Ciò che è normale lascia fuori |

¹⁰¹ Esiste una registrazione video del numero di apertura, eseguito dal cast della prima produzione italiana, reperibile su Youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=cd4TUoUN44w> (ultimo accesso 19.02.2023).

| | |
|---|--|
| When you're an Addams You do what Addams do or Die! | Se sei un Addams Vivi felice perché Muori! |
|---|--|

63 hap - py when your toes are in the mud. You
EC - CI-TA UN CA - DA - VE - RE CHE LAN - **GUE** SOR -

64 65 66

67 smile a bit the moment you smell blood! Aaohh!!
RI - DI QUAN - DO - SEN - TIO - DOR DI SAN - **GUE** AAOOH!!

68 69 70

Fig.8 – divisione delle sillabe in “When you’re an Addams” parte 1.

126 Give us sha - dows and give us gloom, bro - ken glass in a mo - tel room,
BU - IO E OR - RO - RE IN - TOR - NO A TE UN PU - GNA - LE DEN-TRO AL MO - TEL

127 128 129

130 some - thing fun we can all ex - hume and give it all to - night.
UN CA - DA - VE - RE DA RIE - SU - MA - **RE** STA - NOT - TE NON A - **SPET - TA - RE**

131 132 133

Fig. 9 – divisione delle sillabe in “When you’re an Addams” parte 2.

292 When you're an Ad-dams you do what Ad-dams do or
SE SEI UN AD - DAMS VI - VI FE - LI - CE PER - CHE

293 294

295 die!
MUO

296 297 298

RI

Fig. 10 – divisione delle sillabe in “When you’re an Addams” parte 3.

Anche sulla nota finale, viene eliminata una legatura perché la parola utilizzata è composta da due sillabe – “muori” – invece che da una sola: questo crea uno strano effetto all’ascolto poiché non c’è lo stesso senso di chiusura dato dalla parola monosillabica “die” dell’originale.

La mia proposta per una versione alternativa del brano si trova in appendice. Qui di seguito ho riportato solamente le sezioni analizzate poco sopra.

| Versione italiana – Stefano Benni | Versione alternativa – Camilla Tuzzi |
|---|---|
| Ci eccita un cadavere che langu e Sorridi quando senti odor di sangu e | Un ragno vivo al collo porterai Sorridi quando il sangue annuserai |
| [...] | [...] |
| Un cadavere da riesu mare Stanotte non aspet tare | Con cadaveri a volontà Stanotte siamo qua |
| [...] | [...] |
| Famiglia noi e famiglia poi Imbalsamati i cuori Se sei un Addams Ciò che è normale lascia fuori Se sei un Addams Vivi felice perché Muori! | Famiglia noi, famiglia e poi Imbalsamati noi Se sei un Addams Ciò che è normale non lo vuoi Se sei un Addams Muori in famiglia qui con Noi! |

You're
UN

63 hap - py when your toes are in the mud. You
RA - GNO VI - VO AL COL - LO POR - TE - RAI SOR -

64 65 66

67 smile a bit the mo - ment you smell blood! Aaoh!!
RI DI QUAN - DO IL SAN - GUE AN - NU - SE - RAI! AAOOH!!

68 69 70

Fig.11 – divisione delle sillabe in “When you’re an Addams” secondo la mia proposta di traduzione – parte 1.

Fig. 12 – divisione delle sillabe in “When you’re an Addams”
Secondo la mia proposta di traduzione – parte 2.

Fig. 13 – divisione delle sillabe in “When you’re an Addams”
Secondo la mia proposta di traduzione – parte 3.

4.2 Numero corale – One normal night

4.2.1 Applicazione del modello multimodale

| Temì | Verbale | Sonoro | Visivo | Modalità |
|---------------|----------|----------|----------|------------|
| Normalità | + | finzione | | Monomodale |
| Amore | + | ✓ | | Bimodale |
| Confusione | | | + | Monomodale |
| Totale | 2 | 2 | 1 | |

Il brano *One normal night*, viene interpretato da tutto il cast a metà del primo atto. Mercoledì, che ha organizzato una cena con il suo fidanzato e la sua famiglia, chiede agli Addams di comportarsi in maniera adeguata, senza spaventare gli ospiti, insomma chiede di avere una cena normale. La normalità non è certo all’ordine del giorno per questa

famiglia, che però si sforza di accontentare la richiesta della primogenita, senza però troppo successo. I temi principali individuati dall'analisi sono quindi certamente la normalità, ma anche l'amore e la confusione, quest'ultima espressa solo nella modalità visiva: gli antenati, agli ordini di Fester, muovono dei grossi alberi, che rappresentano Central Park, e fanno in modo che la famiglia Beineke, in cerca di casa Addams per la fatidica cena, non riesca a ritrovare la strada giusta. Solo in seguito agli ordini di Fester, gli antenati ripristineranno il normale percorso che porterà i malcapitati a destinazione.

4.2.2 Analisi musicale

Il brano è in tonalità minore e in 4/4, ma cambia tempo durante gli interventi di Fester: passa in 3/4 e l'accompagnamento si arricchisce di una fisarmonica, a voler richiamare atmosfere francesi e romantiche; d'altronde durante tutto lo spettacolo è proprio il personaggio di Fester che parla d'amore e vuole favorire l'unione di Mercoledì e Lucas, con l'aiuto degli antenati (ed ecco che il tema dell'amore trova la sua conferma musicale).

4.2.3 Confronto con la versione italiana

I temi principali individuati ritornano anche nella traduzione, ma questa volta a scapito della metrica che viene sacrificata per fare "spazio" a frasi che non sempre restituiscono lo stesso senso dell'originale.

| Versione originale | Versione italiana |
|--|---|
| WEDNESDAY: they're normal people not like you Not like me Please can't we be an average family! One normal night that's all I want That's all I need from you One normal house without a mouse To feed a plant or two | MERCOLEDI': Sono normali <i>e noi no</i> Tutto qui Vi prego di essere anche voi così Io chiedo a voi normalità Normalità io vorrei Un salottino un po' più chic Un bel servizio da sei Su concediamoci un pochino di relax |

| | |
|---|---|
| <p>You must admit we're not what people called "laid back" So can't we muse a bit and loose the basic black? Whoa! One normal night with normal people on their way Just one normal night...whaddaya say?</p> <p>MORTICIA: One normal night? WEDNESDAY: to be polite to do the least you can GOMES: One normal eve? WEDNESDAY: can you achieve a kind of common man? You have to swear to me, yes promise to the core it's almost six o'clock they're almost at the door on all the Addams ancestors who've ever walked a right One normal night!</p> | <p>Meno terrore e giusto un poco di colore! Whoa! Io chiedo a voi gente normale con cui parlare</p> <p>Una sera normale...che ne dite?</p> <p>MORTICIA: normalità? MERCOLEDI': vi prego dai stanotte niente follia GOMEZ: normalità? MERCOLEDI': papà sarai normale per cortesia?</p> <p>Di non deludermi così vi pregherei</p> <p>Tra poco arriveranno <i>sono già le sei</i></p> <p>Per tutti gli avi Addams che mai fecero malvagità Normalità</p> |
|---|---|

I versi in corsivo sono delle correzioni fatte direttamente sul copione in fase di allestimento; i testi originali completi si trovano in appendice.

Già da una prima lettura troviamo alcune frasi con delle sillabe – evidenziate in grassetto – che non trovano una nota corrispondente. Per far “entrare” queste frasi nella metrica sono dunque necessari degli aggiustamenti: verranno tolte alcune legature di valore, oppure usati i +1 e in alcuni casi l’accento della parola risulterà strano all’ascolto perché non corrispondente esattamente con l’accento musicale.

Una lieve differenza di significato la si trova nella frase “un salottino un po’ più chic, un bel servizio da sei”. L’originale riporta “one normal house without a mouse to feed a plant or two”, e ci fa capire che in casa Addams è la norma avere piante carnivore e topi che scorrazzano liberi per il salotto. Esilarante capire quale siano le abitudini della famiglia, purtroppo però questo concetto si perde nella traduzione dove la normalità desiderata da Mercoledì non è una casa libera dai topi, bensì avere un salotto elegante e un bel servizio da sei, che non sarebbe nemmeno sufficiente per tutti i sette commensali; nove se contiamo anche zio Fester e Nonna Addams.

10 11 12
 One nor - mal night, that's all I want, that's all I need from you.
 IO CHIE - DO A VOI NOR - MA - LI - TA', NOR - MA - LI - TA' IO VOR - REI

13 14 15 16
 One nor - mal house with out a mouse to feed a plant or two.
 UN SA - LOT - TI - NO UN PO' PIU' CHIC UN BEL SER - VI - ZIO DA SEI

18 19 20
 You must ad - mit we're not what peo - ple call "laid back."
 SU CON - CE - DIA - MO - CI UN PO - CHI - NO DI RE - LAX

21 22 23 24
 So can't we muse a bit and lose the ba - sic black? Whoa!
 ME - NO TER - RO - REE GIUS - TO UN PO - CO DI - CO - LO - RE WHOA!

26 27 28
 One nor - mal night with nor - mal peo - ple on their way. Just
 IO CHIE - DO A VOI GEN - TE - NOR - MA - LE CON CUI - PAR - LA - RE U - NA

29 30 31
 one nor - mal night... Whad - da - ya say?
 SE - RA - NOR - MA - LE che ne di - te?

Fig. 14 – Divisione delle sillabe in “One normal night” parte 1.

La mia proposta di traduzione per questa sezione, nel rispetto della metrica musicale e del senso originale, è la seguente:

Normalità
 Questo vorrei
 Per una sera e poi
 Normalità
 Cenare insieme e stare tra di noi
 Prepareremo aperitivo e qualche snack
 E per favore rinunciamo al total black! Whoooa!
 Normalità
 Gente normale qui da noi
 La normalità.... *che ne dite?*

10 11 12
 One nor - mal night, that's all I want, that's all I need from you.
 NOR - MA - LI - TA', QUE - STO VOR - REI PER U - NA SE - RAE POI

13 14 15 16
 One nor - mal house with out a mouse to feed a plant or two.
 NOR - MA - LI - TA', CE - NA - RE IN - SIE - ME, STA - RE TRA DI NOI

18 19 20
 You must ad - mit we're not what peo-ple call "laid back."
 PRE - PA - RE - RE - MOA - PE - RI - TI - VO E QUAL - CHE SNACK

21 22 23 24
 So can't we muse a bit and lose the ba - sic black? Whoa!
 E PER - FA - VO - RE RI - NUN - CIA-MO AL TO - TAL BLACK WHOA!

26 27 28
 One nor - mal night with nor - mal peo - ple on their way. Just
 NOR - MA - LI - TA', GEN - TE - NOR - MA - LE QUI DA NOI LA

29 30 3 31
 one nor - mal night... Whad-da - ya say?
 NOR - MA - LI - TA' che ne dite?

Fig. 15 – Divisione delle sillabe in “One normal night” secondo la mia proposta di traduzione – parte I.

Nella sezione dedicata a Fester si trovano altre incongruenze tra testo e musica:

| Versione originale | Versione Italiana |
|---|--|
| FESTER: Was Napoleon right for Josephine? Was nausea right for Dramamine? Were the eighties right for the drum machine? Who's to say? Who's to say? Was ballet right for Balancine? Was Polio right for the Salk vaccine? Was rehab right for Charlie Sheen? Who's to say? | FESTER: Napoleone era fatto per Giuseppina? La nausea è fatta per la xamamina ? Negli anni Ottanta si suonava l' ocarina ? Chi lo può dire? Chi lo può dire? Il balletto era adatto a Balanchine? La polio era adatta per il vaccin ? Era adatta la cura per Charlie Sheen ? Chi può dirlo? |
| One normal night is a perilous trick Normal is hard to attain Children are crazy and parents are quick Passions are hard to explain But this is their moment and this is your chance So if you don't want to remain Start singing of love | Normalità non è facile avere Come lo posso spiegare I ragazzi son pazzi e i genitori di più Difficile spiegare l'amore Ma è il loro momento, la loro occasione Così se mi volete ascoltare Cantate oh love |
| ANCESTORS what? FESTER love ANCESTORS no! FESTER love ANCESTORS why? FESTER love ANCESTORS yuchh! | ANTENATI eh? FESTER love ANTENATI no FESTER love ANTENATI <i>Chè?</i> FESTER love ANTENATI bleah |

| | | | |
|-----------|--|----------|---|
| FESTER | only affairs of the heart | FESTER | solo questioni di cuore |
| ANCESTORS | we'll help them love | ANTENATI | forever love |
| FESTER | yes! | FESTER | si |
| ANCESTORS | love | ANTENATI | love |
| FESTER | right! | FESTER | allright |
| ANCESTORS | love | ANTENATI | love |
| FESTER | good! | FESTER | bene |
| ANCESTORS | love | ANTENATI | love |
| FESTER | yes! | FESTER | yes |
| ANCESTORS | love lets our spirits depart | ANTENATI | l'amore trionferà |
| FESTER | so let the normalcy start | FESTER | beata normalità |
| ANC+FEST | protect and rally round let's aid them and abet One normal night is what tey'll | FEST+ANT | su proteggiamoli, facciamogli un favor So che lo troveranno |
| FESTER | get! | FESTER | amor |

Nella prima strofa i versi vengono declamati, su un accompagnamento musicale simile ad una marcia – *march-Like*, come indicato nello score – e forse è l'unica sezione dove si può giocare sulla metrica, scegliendo le frasi e le rime, necessarie in questo caso, che susciteranno una risata nel pubblico. Gli antenati hanno appena detto che Mercoledì e Lucas non sono fatti l'uno per l'altra, ma Fester, che li sostiene a tutti i costi, pensa il contrario e soprattutto non crede che siano loro a dover esprimere questo giudizio, così come nessuno poteva dire se Napoleone Bonaparte era fatto per la sua Giuseppina. Ecco dunque che elencherà alcuni elementi che sono fatti per stare insieme, come Napoleone e Giuseppina (Giuseppina ha una sillaba in più rispetto all'inglese *Josephine*, ma come già detto in precedenza in questa sezione ci si può concedere qualche aggiustamento metrico), il balletto per Balanchine, o la “polio” per il “vaccin”; qui accettiamo anche la parola troncata, poiché siamo in un momento di declamazione. Quello che forse il pubblico non riconoscerà immediatamente sarà la coppia nausea/xamamina (forse si poteva pensare a “il raffreddore per l'aspirina”?), anni Ottanta/ocarina, al posto di *drum machine*, e soprattutto cura/Charlie Sheen, che sicuramente è un personaggio molto più conosciuto in America che in Italia.

Nella sezione seguente, più lenta musicalmente, Fester ci parla ancora d'amore, ma purtroppo usa troppe sillabe rispetto alle note a disposizione:

127 128 129

One nor - mal night is a per - i - lous trick.
NOR - MA - LI - TA' NON E' FA - CI - LE A - VE - RE

130 131 132 133

Nor mal is hard to at - tain.
CO - ME LO POS - SO SPIE - GA - RE

134 135 136 137

Chil - dren are cra - zy and par - ents are quick.
I RA - GAZ - ZI SON PAZ - ZI E I GE - NI - TO - RI DI PIU'

138 139 140 141

Pass - ions are hard to ex - plain. But
DIF - FI - CI - LE SPIE - GA - RE - L'A - MO - RE MAE' IL

142 143 144 145

this is their mo - ment and this is your chance, so
QUE - STO E' IL MO - MEN - TO LA LO - RO OC - CA - SIO - NE CO

146 147 148 *rall.* 149

if you don't want to re - main, start sing - ing of
SI' SE MI VO - LE - TE A - SCOL - TA - RE CAN - TA - TE OH

150 151 152 153

love, love, love, love
LOVE LOVE LOVE LOVE

154 155 156

On ly af - fairs of the heart.
SO - LO QUE - STIO - NI DI CUO - RE

Fig. 16 – divisione delle sillabe in “One normal night” parte 2.

Forse per ovviare a questa eccedenza di sillabe, dove c'è un botta e risposta con gli antenati, la parola *love*, monosillabica, resta invariata anche nella versione italiana, giustificata da un “*allright*” ed un “*forever love*” pronunciati a seguire.

La mia proposta alternativa per questa sezione, nel rispetto della metrica, è la seguente:

Normalità non è facile sai
Non si conosce il perché
Son tutti pazzi e cercano guai
Quando l'amore non c'è
Ma questo è il momento, la scelta ce l'hai
Ascoltami e parla d'amor

Tu canta d'amor
 A-mo-re
 Solo questioni di cuor

127 128 129
 One nor - mal night is a per - i - lous trick.
 NOR - MA - LI - TA' NON E' FA - CI - LE SAI

130 131 132 133
 Nor mal is CO - hard to NO - SCE IL at - tain;
 NOR NON SI CO - NO - SCE IL PER - CHE'

134 135 136 137
 Chil - dren are cra - zy and par - ents are quick.
 SON TUT - TI PAZ - ZI E CER - CA - NO GUAI

138 139 140 141
 Pass - ions are hard to ex - plain. But
 QUAN - DO L'A - MO - RE NON C'E' MA

143 144 145
 this is their mo - ment and LA this is your chance, so
 QUE - STO E' IL MO - MEN - TO LA SCEL - TA CE L'HAI AS -

146 147 148 *rall.* 149
 if you don't want to re - main, start sing - ing of
 COL - TA - MIE PAR - LA D'A - MOR, TU CAN - TA D'A -

151 152 153
 love, MOR love, A - love, MO - love, RE

154 155 156
 On ly af - fairs of the heart.
 SO - LO QUE - STIO - NI DI CUOR'

Fig. 17 – divisione delle sillabe in “One normal night”
 Secondo la mia proposta di traduzione – parte 2.

Il senso generale è mantenuto, la metrica è rispettata e anche se ci sono alcune parole troncate, in questo preciso punto sono accettate poiché, come citato in precedenza, Fester è il personaggio che porta la componente poetica allo spettacolo, e come tale, può permettersi di usare una rima come “amor/cuor”.

Un'ultima considerazione su una frase che cantano Mercoledì e Lucas – anche se in quel momento non sono insieme –: “and then is Paradise right here in Central Park”, stando a significare che dopo il successo della normale cena, potranno finalmente vivere la loro storia, sentendosi come in paradiso pur essendo a Central Park; ma in italiano, uno dei parchi più famosi e riconoscibili del mondo, sparisce lasciando spazio all’”Addams Day”. “E il paradiso è proprio qui nell’Addams Day”, è la frase pronunciata dalla coppia, ma l’anniversario citato nella prima canzone è ormai di difficile riconoscimento per il pubblico, che l’ha sentito nominare una volta sola e inoltre, questo verso condanna la relazione di Mercoledì e Lucas alla durata di un giorno soltanto: d’altronde hanno appena detto che il paradiso è nell’”Addams Day”, e non in altri giorni. Una soluzione più semplice ed efficace si poteva ottenere lasciando invariato il testo originale: “e il paradiso è proprio qui a Central Park”.

Si ricordi comunque che la versione italiana viene definita come traduzione e adattamento: questo forse permette di prendersi qualche libertà in più, ma alcune delle scelte fatte rimangono di difficile interpretazione, specialmente quando era possibile mantenere un’esatta corrispondenza con l’originale.

4.3 Duetto – *Crazier than you*

4.3.1 Applicazione del modello multimodale

| Temi | Verbale | Sonoro | Visivo | Modalità |
|----------------|----------------|---------------|---------------|-----------------|
| Cambiamento | + | ✓ | | Bimodale |
| Follia d'amore | + | ✓ | fiducia | Multimodale |
| Matrimonio | + | | "coppietta" | Monomodale |
| Totale | 3 | 2 | 2 | |

Questo brano rientra tra quelli che hanno subito delle modifiche in occasione della tournée dello spettacolo. La prima versione prevedeva che fosse un duetto, interpretato da Mercoledì e Lucas, mentre nella seconda vengono aggiunte delle strofe cantate da Mal ed Alice che vivono un confronto simile a quello dei due ragazzi. Nello spettacolo italiano viene usata questa seconda versione, ma purtroppo non è stato possibile reperire un video

ufficiale del brano originale. Tuttavia, le due versioni sono identiche fino a prima dell'intervento di Mal ed Alice, e anche il finale presenta lo stesso ritornello, con le stesse parole. Per questo motivo si è scelto di analizzare la prima versione della canzone, quella di Broadway, di cui esistono sia una registrazione del cast¹⁰² che un video di una performance.

Nel duetto *Crazier than you*, Mercoledì e Lucas si ritrovano dopo aver messo in discussione il loro amore: Lucas si dice ormai pronto ad essere più impulsivo e disinibito per adeguarsi allo stile di vita della sua amata e in un grande slancio di amore e di fiducia, benda Mercoledì e la esorta a scoccare una freccia sulla mela posta sulla testa di lui; una specie di prova alla Guglielmo Tell. La sfida riesce e i due si sentono più legati che mai.

In una simile canzone, l'unico tema multimodale risulta essere quello della follia d'amore, espresso per la prima volta nella modalità verbale dalle numerose ripetizioni della frase "I'm crazier than you". Gli altri temi emersi sono quello del cambiamento e il matrimonio.

4.3.2 *Analisi musicale*

Dal punto di vista musicale, assistiamo a un arrangiamento interessante che rispecchia da vicino lo sviluppo dei personaggi. Il brano comincia in Re maggiore – è una delle poche canzoni dello spettacolo in tonalità maggiore – e modula in Si \flat al momento del primo ritornello cantato da Mercoledì; torna poi in Re nella strofa cantata da Lucas, ma al ritornello successivo, cantato anch'esso da Lucas, c'è un altro cambio di tonalità ma questa volta si passa in Do, cioè un tono più in alto rispetto al primo ritornello. Ecco che la musica rispecchia fedelmente ciò che cantano i protagonisti: "I'm crazier than you", sono più pazzo io di te, quindi la tonalità sale sempre di più. Inoltre, quando il ritornello viene cantato dai due personaggi insieme, la tonalità è Si maggiore, che si colloca a un semitono di distanza sia dal Si \flat che dal Do, le tonalità dei due ritornelli precedenti cantati rispettivamente da Mercoledì e da Lucas: si può dunque dire che è a

¹⁰²<https://www.youtube.com/watch?v=a7Z88LnhBxI&list=PLNXSK9RU25sgkaCw3bGZXk6HaLxhcDHJX&index=15> (ultimo accesso 19.02.2023).

metà tra le due tonalità, a significare che i due hanno finalmente trovato un punto d'incontro nella loro storia, sia nella trama che nella musica.

4.3.3 Confronto con la versione italiana

Il testo tradotto viene corretto in fase di allestimento al fine di risultare più vicino al significato originale, visto che nella prima stesura questo non succedeva. Il testo della prima versione italiana cominciava infatti con i seguenti versi:

Un dì io speravo
Nel nostro amor
La vita spenta
Ricominciò
Ma ora mi chiedo
Perché fini?

Oltre a non rispettare sempre la metrica, è difficile individuare il messaggio che si vuole trasmettere, cioè le insicurezze di Mercoledì dopo che Lucas si rifiuta di scappare con lei per sposarsi di nascosto. Una correzione successiva riesce a comunicare meglio il senso della canzone:

Ieri speravo
Nel nostro amor
Ma mi sbagliavo
Mi hai detto no
Oggi mi chiedo
Perché fini?

Con qualche piccolo aggiustamento la strofa risulta più scorrevole e più rispettosa dell'accompagnamento originale.

La frase dell'inizio, che ritorna numerose volte ad ogni ritornello, trova una corrispondenza efficace in “più pazzo/a io di te”: la formula tradotta rispetta la metrica, esprime il significato ed evidenzia il tema della follia d'amore, che abbiamo visto essere quello centrale del brano. Anche il tema del cambiamento è rispettato, troviamo infatti un riferimento esplicito in un verso di Mercoledì che recita “tu non sei come me, o cambi

oppure vattene lontano”; i riferimenti al matrimonio, invece, sono molto meno frequenti ed espliciti rispetto alla versione inglese.

4.4 *Move toward the darkness*

4.4.1 *Applicazione del modello multimodale*

| Temi | Verbale | Sonora | Visiva | Modalità |
|----------------------|----------------|---------------|---------------|-----------------|
| Cambiamento | + | | | Monomodale |
| Nuova consapevolezza | + | ✓ | | Bimodale |
| Amore | + | ✓ | | Bimodale |
| Oscurità | + | | | Monomodale |
| Totale | 4 | 2 | 0 | |

Lo spettacolo si chiude con un brano dai toni molto pacati, *Move toward the darkness*, che vuole sottolineare una nuova presa di coscienza da parte dei personaggi, data dalla rinnovata consapevolezza che hanno acquisito durante la delirante cena in casa Addams. Mercoledì e Lucas possono finalmente sposarsi con la benedizione dei genitori, i coniugi Beineke hanno ritrovato la scintilla che da tanto mancava nel loro matrimonio e gli Addams si perdonano a vicenda.

Tra i temi emersi dall’analisi, il più rilevante è quello denominato “nuova consapevolezza”, che ben riassume il messaggio del brano e viene espresso fin dai primi versi cantati dal maggiordomo Lurch, che durante tutto il resto dello spettacolo si è espresso solo con suoni senza senso. L’onnipresente tema dell’oscurità viene qui trattato come qualcosa da affrontare per riuscire a sorridere e amare. L’amore e il cambiamento vengono affidati alle parole pronunciate da due delle coppie: Mercoledì e Lucas alludono direttamente al matrimonio con “something old, something new”, mentre i più maturi Mal ed Alice si preparano ad affrontare nuovi ruoli all’interno della coppia: “someone new in charge”

4.4.2 Analisi musicale

Move toward the darkness invita dunque ad abbracciare la propria oscurità al fine di elevarsi come individui. Tale concetto è espresso anche dalla musica che gioca con i contrasti: i primi versi cantano di oscurità ma con una melodia ascendente, l'accompagnamento è formato quasi esclusivamente da note di breve valore – tutte semicrome – mentre la linea del canto presenta valori più lunghi. Tutto il brano è un grande crescendo dall'inizio alla fine e rispecchia da vicino il viaggio che i personaggi hanno compiuto durante tutto lo spettacolo: si va verso l'oscurità, ma non scendendo tra gli inferi, bensì salendo, anche fino alla luna, come farà Fester nella sua ultima apparizione in scena, con un razzo legato alla schiena.

4.4.3 Confronto con la versione italiana

Purtroppo, nella traduzione italiana il tema centrale della nuova consapevolezza sembra passare in secondo piano, in quanto nella prima strofa mancano alcuni termini chiave che nell'originale trasmettevano il messaggio in modo molto efficace

| Versione originale | Versione italiana |
|--|--|
| LURCH: Move toward the darkness Welcome the unknowk Face your blackest demons Find your bleakest bone Lose your inhibitions Love what once was vile Move toward the darkness And smile | LURCH: Vai verso l'ignoto Nell'oscurità C'è un rumor di ossa Che ti guiderà Vai là dove è il buio <i>Mostri incontrerai</i> Va verso l'ignoto E vai |
| TUTTI Move toward the darkness Don't avoid despair Only at your weakest Can we learn what's there When you face your nightmares Then you'll know what's real Move toward the darkness and feel | TUTTI: Vai verso l'ignoto Affronta il dolor Quando hai paura Puoi capir chi sei Vinci il tuo terrore E ce la farai <i>Vai verso l'ignoto e va</i> |

Nella prima strofa non si ritrova quasi nessuno dei termini evidenziati nel testo inglese: in questo modo piuttosto che un invito a essere sé stessi e sentire a pieno tutte le emozioni, sembra quasi che lo spettrale maggiordomo, come un Caronte newyorkese, inviti i personaggi ad avvicinarsi all'oltretomba. Fortunatamente nella seconda strofa, cantata da tutti i personaggi, ritroviamo l'invito ad affrontare i propri demoni, manca però la rima finale poiché questa sezione termina con “va” diversamente dalla prima che si chiude con “vai”. Manca anche il riferimento diretto al matrimonio, espresso dai giovani amanti, poiché nella versione italiana invece che “qualcosa di vecchio e qualcosa di nuovo”, si dicono che saranno più prudenti e più audaci. Inoltre, i versi non rispettano la metrica:

WEDNESDAY: 54J

Some - thing old.
SA - RO'PIU'PRU-DEN -TE

LUCAS: 54K

Some - thing new.
SA - RO' PIU' AU - DA - CE

Fig. 18 – divisione delle sillabe in “Move toward the darkness” parte 1.

Nemmeno il tema del cambiamento, affidato a Mal e Alice viene ripreso. Lo scambio tra i due sembra addirittura voler ripristinare una situazione vecchia piuttosto che una nuova, dove Alice, anzi la “povera” Alice, è rimasta la stessa di prima senza aver vissuto il turbinio di emozioni che l’ha portata ad una importante epifania: è stata per tutta la vita ad aspettare Mal, mettendosi lei stessa in secondo piano. Ed anche questa volta, la metrica viene sacrificata, ma il famoso punteggio complessivo del Pentathlon non ne giova.

ALICE: 54M

Some-one true.
RIAB - BRAC-CIA IL SUO MAL

MAL: 54N

Some-one bold.
LA PO - VE - RA A - LICE

Some-one new in charge.
TOR-NA IL ROCK AND ROLL

Fig. 19 – divisione delle sillabe in “Move toward the darkness” parte 2.

Non è semplice riportare nella traduzione i concetti espressi da questi versi, poiché si hanno pochissime sillabe a disposizione. L'inglese "something old, something blue", che richiama direttamente una formula legata al matrimonio, non si potrà rendere con la sua traduzione letterale "qualcosa di vecchio, qualcosa di nuovo" che, purché appartenendo allo stesso detto relativo al matrimonio anche nella nostra lingua, è troppo lunga rispetto alle note a disposizione e non presenta la rima.

Anche i versi pronunciati dalla coppia Mal/Alice esprimono tutto il loro significato in due parole monosillabiche – "bold" e "true" – che descrivono la nuova condizione dei due, ma il corrispondente italiano di queste due parole non combacia con la metrica musicale ed è quindi inutilizzabile. Sarà dunque necessario aggirare il significato al fine di avere una versione piacevole da ascoltare.

WEDNESDAY: 54J

Some - thing old.
IO CON TE

LUCAS: 54K

Some - thing new.
TU CON ME

Detailed description: This musical score shows two staves in 2/4 time. The top staff is for Wednesday, with lyrics 'Some - thing old. IO CON TE' and a measure number of 54J. The bottom staff is for Lucas, with lyrics 'Some - thing new. TU CON ME' and a measure number of 54K. Both staves have a key signature of two flats and a 4/4 time signature at the end of the line.

Fig. 20 – divisione delle sillabe in "Move toward the darkness"
Secondo la mia proposta di traduzione – parte 1.

54M ALICE: 54N

MAL: Some-one true.
VE - RA ME

Some-one bold.
NUO - VO ME

Some-one new in charge.
E CO-MAN-DI TU

Detailed description: This musical score shows two staves in 2/4 time. The top staff is for Alice, with lyrics 'Some-one true. VE - RA ME' and measure numbers 54M and 54N. The bottom staff is for Mal, with lyrics 'Some-one bold. NUO - VO ME' and 'Some-one new in charge. E CO-MAN-DI TU'. Both staves have a key signature of two flats and a 4/4 time signature at the end of the line.

Fig. 21 – divisione delle sillabe in "Move toward the darkness"
Secondo la mia proposta di traduzione – parte 2.

Nemmeno nella mia proposta è presente il riferimento al matrimonio, ma come detto sopra, la traduzione letterale non è la scelta adatta per questi versi. Tuttavia, le parole "io con te, tu con me" danno ugualmente l'idea di un legame tra i due protagonisti. Allo stesso modo, non riuscendo ad usare il termine "audace", che ben riassume la nuova

personalità di Mal, ho scelto di rendere questo cambiamento con “nuovo me”, creando poi un verso analogo per Alice, dove, invece, la parola “vera” trova una buona corrispondenza metrica e riporta lo stesso significato dell’originale.

4.5 Inno – *Pulled*

4.5.1 Applicazione del modello multimodale

| Temi | Verbale | Sonora | Visiva | Modalità |
|-----------------------|----------------|---------------|---------------|-----------------|
| Cambiamento | + | ✓ | Eccitazione | multimodale |
| Insicurezza | + | | | monomodale |
| Frivolezza/felicità | + | ✓ | | bimodale |
| Rapporto madre/figlia | + | | | monomodale |
| Oscurità | + | Tortura | Tortura | multimodale |
| Totale | 5 | 3 | 2 | |

Considerata l’Inno dello spettacolo – secondo i parametri di Woolford – *Pulled* è la *I am song*¹⁰³ di Mercoledì che ci racconta che, dopo l’incontro con Lucas Beineke, sente qualcosa dentro di lei che sta cambiando, ma non capisce perché. Improvvisamente le piacciono tutte le cose che ha sempre detestato, come gli unicorni e i pelouche. Lei comunque è pronta al cambiamento e si farà trascinare da queste sue nuove sensazioni che suggeriscono una sola cosa: è innamorata.

In una canzone come questa non mancheranno dunque i temi associati all’innamoramento, infatti, l’analisi evidenzia la presenza di allusioni alla felicità, ma anche all’insicurezza. Si ritaglia un piccolo spazio anche il rapporto madre/figlia, che scopriremo essere complicato ma fondamentale per lo sviluppo della trama. I due temi più importanti, espressi in maniera multimodale, sono quello del cambiamento e dell’oscurità. Il cambiamento viene individuato fin dal titolo, con la parola “pulled”, letteralmente “tirata”, in una nuova direzione, verso nuovi sentimenti mai provati prima, capaci di far apprezzare cose inutili e frivole come le farfalle o Disneyword; certo, tutti questi elementi sono considerati frivoli da Mercoledì Addams, che sappiamo avere ben

¹⁰³ Canzone di presentazione del personaggio, chiamata anche *I want song*, se presenta una dichiarazione d’intenti

altre inclinazioni, e infatti il secondo tema multimodale è quello dell'oscurità. Stiamo pur sempre parlando di qualcuno che si diverte a sevizare il fratellino con i metodi di tortura più disparati e infatti, la modalità sonora e quella visiva, tramite il criterio di variazione, confermano il tema dell'oscurità trasformandolo in tortura: si sente il rumore della leva, azionata da Mercoledì, che attiva la macchina a cui è legato il povero Pugsley, in scena con lei durante la canzone.

4.5.2 Analisi musicale

La canzone rispecchia dunque l'evoluzione del personaggio a livello verbale, ma anche, e soprattutto, a livello musicale. Notiamo infatti nell'accompagnamento che la canzone comincia in una tonalità minore, ma modula poi nella sua relativa maggiore alla fine della prima strofa, proprio in corrispondenza della parola "pulled", creando una corrispondenza perfetta tra testo e musica. Si passa da una tonalità triste e malinconica, proprio come la stessa Mercoledì (lo dice lei stessa nel primo verso: "I don't have a sunny disposition"), ad una più vivace. Nel corso della seconda strofa si assiste alla stessa modulazione, da Do# minore a Mi maggiore, sempre in corrispondenza della parola "pulled". Dopo l'elenco infinito di cose che adesso fanno commuovere Mercoledì, come le farfalle ai pic-nic o le merende con gli amici a base di banana split, il brano cambia tonalità e passa ad un Sol b maggiore: tonalità in cui si rimarrà fino alla fine. Questa modulazione nell'accompagnamento musicale rispecchia da vicino il cambiamento che sta avvenendo in Mercoledì, cambiamento individuato come uno dei temi principali della canzone, che sarà anche il punto di svolta sul quale si basa l'intreccio di tutta la storia.

4.5.3 Confronto con la versione italiana

Nella traduzione ritornano tutti i temi risultati dall'analisi, ma nella maggior parte della canzone sono state scelte frasi che non rispettano la metrica e gli accenti musicali:

| Versione originale | Versione italiana |
|---|--|
| I don't have a sunny disposition I'm not known for being too amused My demeanor's locked in one position See my face I'm enthused | Io non ho un carattere gioioso E non mi so molto divertir Per me il mondo è solo nero e ombroso D'ora in poi Sorriderò |
| Suddenly however I've been puzzled Bunny rabbits make me want to cry All my inhibitions have been muzzled And I think I know why | Dio che cosa mi sta succedendo Ora mi commuovono i pelouches Le mie inibizioni sto perdendo Cosa c'è Dentro me |
| I'm being pulled in a new direction but I think I like it I think I like it I'm being pulled in a new direction | Io sto prendendo una nuova strada E non mi fermerò Perché mi piace Io sto prendendo una nuova strada |
| Through my painful pursuit Somehow birdies took root. All the things I detested impossibly cute God what do I do? | Gli uccellini fan cip Che risveglio al mattino Quello che detestavo di melenso e carino Dio! Quanto mi piace |
| Mother always said "be kind to strangers" But she doesn't know what they destroy I can feel the clear and present danger When she learns that the boy | Dice mamma esci dalla gabbia Ogni Addams cerca il grande amor Sento già il pericolo e la rabbia Se saprà che il mio cuor |
| Has got me pulled in a new direction But I think I like it I think I like it I'm being pulled in a new direction And this feeling, I know, is impossible so I'll confide that I've tried but I can't let it go It's disgustingly true Pulled pulled pulled | Mi sta mostrando una nuova strada E non mi fermerò Perché mi piace Io sono spinta in una nuova strada È un pensiero lo so, impossibile o no Ve lo confiderò che io ci proverò Non lo lascerò andar Si, si, si |

I primi due versi corrispondono all'originale sia come significato che come metrica, ma quelli seguenti si discostano completamente dal messaggio; per di più viene usato un "sorriderò" in corrispondenza di "I'm enthused", che eccede di una sillaba. La strofa seguente trova una più felice corrispondenza con il testo sorgente¹⁰⁴, anche se i "bunny rabbits" diventano "pelouches" ma il senso generale diventa il medesimo. Ecco che si arriva al primo ritornello, che contiene la frase chiave di tutta la canzone "I'm being

¹⁰⁴ Il testo in lingua originale, oggetto delle traduzioni.

pulled in a new direction”; la frase analoga in italiano funziona bene poiché viene tradotta in “io sto prendendo una nuova strada”, che traduce quasi letteralmente l’inglese originale e riesce a trasmettere il messaggio chiave della canzone. Nella frase successiva però si trova un “non mi fermerò” che non cade sul giusto accento musicale.

21
I'm be - ing
IO STO PREN -

23
pulled in a new di-rec - tion,
DEN-DO U-NA NUO-VA STRA - DA

24
but I think I like ___ it.
E NON MI FER-ME ___-RO'

25
I think I like ___ it.
PER-CHE' MI PIA ___-CE

26
pulled in a new di-rec - tion.
DEN - DO U-NA NUO-VA STRA - DA

27

Fig. 22 – divisione delle sillabe in “Pulled” parte 1.

La strofa seguente si discosta molto dal significato originale, di cui rimane solo l’immagine degli uccellini, impiegata però in maniera diversa: nel testo originale Mercoledì racconta che nella sua ricerca dell’infelicità, non si sa come mai, hanno fatto breccia gli uccellini. La versione italiana invece parla di uccellini che cinguettano al risveglio, lasciando poi in sospeso la questione.

Proseguendo ulteriormente troviamo una piccola strofa che corrisponde abbastanza fedelmente all’originale, seguita dal secondo ritornello che viene proposto in maniera analogo alla prima volta, tranne che per una ripetizione della formula chiave: nell’originale la stessa frase viene riproposta più volte con le stesse identiche parole, ma in questa ripetizione dell’originale si sceglie di renderla con “io sono spinta in una nuova strada”, che però non rientra nella metrica. Perché questo ritornello, visto che la frase già usata in precedenza esprimeva lo stesso significato, era grammaticalmente corretta e coerente e rientrava nella metrica?

Arriviamo finalmente all’esilarante elenco di tutte le cose che Mercoledì prima detestava e invece ora adora: tutti gli elementi usati riportano un’idea di frivolezza e felicità. Per facilitare la traduzione e la cantabilità della canzone, trattandosi inoltre di una sezione molto ritmata e quindi non semplice da eseguire, in questo specifico punto del

brano può essere impiegata qualsiasi immagine che riporti ad un concetto di femminilità e allegria, purché calzati bene con la metrica.

| Versione originale | Versione italiana |
|-----------------------------------|---|
| Puppy dogs with droopy faces | I pelouche di cagnolini |
| Unicorn with dancing mice | I tramonti adorerò |
| Sunrise in wide open spaces | E topini ballerini |
| Disneyworld? I'll go there twice! | Voglio andare a Disneyworld |
| Butterflies at pic-nic lunches | Un pic-nic con farfalline |
| Bunches of chrysanthemums | Mostriciattoli e minuetti → <i>nastri rosa e minuetti</i> |
| Lollipops and pillow fights | Crisantemi e roselline |
| Christmas eve? Sugar plums! | Niente arsenico! Solo merletti! |
| String quartets and chia pets | A merenda la nutella |
| And afternoon banana splits | Ai fantasmi offrirò |
| Angels watching as I sleep | Coi cd di Marcella Bella → <i>coi cd dell'Aguilera</i> |
| And Liberace's greatest hits | Ken e Barbie cullerò |

La prima metà della strofa è scorrevole e rispecchia il significato: troviamo addirittura tutti gli elementi presenti nell'originale, anche se non nello stesso punto, ma questo dettaglio può essere trascurato. Meno corrispondenza, invece, nel verso "mostriciattoli e minuetti" che eccede di due sillabe rispetto all'originale – in cui non si nomina niente di simile a mostri o minuetti – per poter rimare con "niente arsenico! Solo merletti!", che di sillabe ne conta ben dieci, rispetto alle sei dell'originale. Si tratta però di una frase non cantata ma parlata. Nella seconda parte della strofa spariscono i quartetti d'archi, i "chia pets"¹⁰⁵ e gli angeli custodi, per lasciare spazio alla merenda con la nutella e a Barbie e Ken.

Il riferimento a Liberace¹⁰⁶, viene reso con l'italiana Marcella Bella, ma purtroppo non rispetta la metrica e risulta molto difficile da pronunciare, oltre che fuori luogo per una storia ambientata a New York e per di più in un tempo presente, quando ormai Marcella Bella non è più sulla cresta dell'onda; quindi il riferimento non sarà immediato. In fase di allestimento si sceglie infatti di modificare la frase con "coi cd dell'Aguilera", forse scelta perché più internazionale.

¹⁰⁵ I Chia Pets sono dei vasetti con strane sembianze animalesche in cui si piantano i semi di Chia, che germogliando, diventano i capelli del personaggio raffigurato dal vaso.

¹⁰⁶ Artista molto conosciuto negli Stati Uniti tra gli anni '50 e '70, famoso per i suoi look molto eccentrici e particolari.

72 73 75

An-gels watch-ing as I sleep and Li-be-ra-ce's great-est hits! _____
 COI C - D DIMAR-CEL-LABEL-LA KEN E BAR-BIE CUL - LE - RO' _____

Fig. 23 – divisione delle sillabe in “Pulled” parte 2.

Nel ritornello finale non si riesce a rendere l’espressione “but the boy has a bite better far than his bark”, che ribalta il modo di dire *someone’s bark in worse than their bite* (in italiano corrisponde a *can che abbaia non morde*) e si cerca di giocare sulla parola “morso” volendo forse creare un’allusione al mondo dei vampiri; l’effetto però non è analogo, in quanto anche il conteggio delle sillabe non è lo stesso e non dà il ritmo che danno le parole inglesi che terminano con la lettera “k”.

| Versione originale | Versione italiana |
|---|------------------------------------|
| Have got me pulled in a new direction | Io sto prendendo una nuova strada |
| If they keep insisting | E non mi puoi fermare |
| I’ll stop resisting | Io vado avanti |
| Just watch me pulled in a new direction | Guarda io cambio la vecchia strada |
| I should stay in the dark | Io non provo rimorso |
| Not obey every spark | Tutto segue il suo corso |
| But the boy has a bite | Quel ragazzo mi ha morso |
| Better far than his bark | Qui nel collo e nel cuor |
| And you bet I’ll bite too | E io lui morderò |
| Do what’s truly taboo | È proibito lo so |
| As I’m pulled in a new | Certo si lo farò |
| Direction | Lo farò → <i>davvero</i> |

Purtroppo, nemmeno il finale rispetta l’accento musicale e “lo farò” diventa quindi “lo fàro”, risultando strano all’ascolto: forse proprio per questo motivo è stato poi cambiato con “davvero”, che ha l’accento nella giusta posizione e risulta più orecchiabile.

Fig. 24 – divisione delle sillabe in “Pulled” parte 3.

4.5.4 Nuova proposta di traduzione

Essendo questa una delle canzoni più importanti dello spettacolo e con le incongruenze più evidenti, ho deciso di riportare qui di seguito una mia versione, basata su quella esistente di Stefano Benni, che fosse rispettosa dell’accompagnamento musicale.

MERCOLEDI': Io non ho un carattere gioioso
 E non mi diverto quasi mai
 Per me il mondo è solo nero e ombroso
 Guarda qui
 Già lo sai
 Non so cosa mi sta succedendo
 Ora mi commuovono i peluche
 Le mie inibizioni sto perdendo
 Cosa c'è
 Che non va?

Io sto prendendo una nuova strada
 E so che mi piace
 Oh si mi piace!
 Io sto prendendo una nuova strada

Non so come o perché
Sento dentro di me
Una strana dolcezza che non so cos'è
Dio! Cosa farò?

Mamma dice “esci dalla gabbia”
Ma non sa cos'è successo a me
Sento già il pericolo e la rabbia
Se saprà che con te

Io sto prendendo una nuova strada
E so che mi piace
Oh si mi piace!
Io sto prendendo una nuova strada

È un pensiero, lo so
Ma impossibile o no
Cresce dentro di me
Non lo sopprimerò
Io lo libererò
Sì, sì sì!

I peluche di cagnolini
Gli unicorni adoro già
Le battaglie coi cuscini
Disneyworld? Andiamo la!
I tramonti in riva al mare
Nastri rosa a volontà
La nutella da spalmare,
Luccica! Magico!
Un pic-nic, le farfalline
E la crema di un bignè
La merenda con gli amici
E le barbie qui con me!

Io sto prendendo una nuova strada
Non mi puoi fermare
Non ci provare
Guardami, cambio la vecchia strada

Non me ne pentirò
La mia via seguirò
Quel ragazzo per me
È il più giusto lo so
E anche lui si lo sa
Ora mi seguirà
Sempre insieme per la...
Mia strada!

Questa versione è rispettosa della metrica e degli accenti, inoltre, non si impiegano parole troncate.

Per quanto riguarda i temi, il cambiamento è sottolineato, come nelle altre due versioni, dalla frase del ritornello, che in questo caso resta “io sto prendendo una nuova strada”, vista la sua efficacia, e dalla frase “le mie inibizioni sto perdendo”, anch’essa invariata. Il tema dell’oscurità viene sottolineato già dalle prime frasi, che sono molto simili alla versione italiana già esistente, ma senza la parola troncata alla fine del secondo verso e utilizzando un “già lo sai” al posto di “sorriderò”, per ripristinare la metrica originale. Alla fine del primo ritornello non vengono più nominati gli uccellini: il fatto che ora Mercoledì improvvisamente pensa a cose carine e delicate viene reso con la sezione “non so come o perché, sento dentro di me, una strana dolcezza che non so cos’è”, che si avvicina maggiormente al senso della frase corrispondente in inglese.

Le maggiori differenze si notano nella strofa centrale, dove si ascolta il lungo elenco delle nuove cose amate dalla protagonista. Come sottolineato in precedenza, in questa sezione non sarà necessario riportare parola per parola il testo originale inglese, il messaggio verrà trasmesso ugualmente anche utilizzando altre immagini o parole chiave, purché ben si adattino alla metrica e agli accenti musicali; le parole dovranno essere anche scorrevoli da pronunciare (per rispettare il criterio della cantabilità) in quanto la sezione è ritmata e veloce.

Pup-py dogs with droop-y fac-es,
I PE-LUCHES DI CA-GNO-LI-NI

59 u - ni-corns with danc-ing mice. Sun-rise in wide o - pen spa-ces, Dis-ney world? I'll go there twice!
GLI U - NI - COR - NIA - DO - RO GIA' LE BAT - TA - GLIE COI CU - SCI - NI DIS - NEY WORLD? AN - DIA - MO LA'!

62 But - ter - flies at pic - nic lun - ches, bunch - es of chry - san - the - mums. Lol - li - pops and pil - low fights and
I TRA - MON - TI IN RI - VA AL MA - RE NA - STRI RO - SAA VO - LON - TA' LA NU - TEL - LA DA SPAL - MA - RE

65 Christ - mas eve? Su - gar plums! String quar - tets and Chi - a Pets and af - ter - noon ba - na - na splits.
LUC - CI - CA! MA - GI - CO! UN PIC - NIC LE FAR - FAL - LI - NE E LA CRE - MA DI UN BI - GNE'

72 73 75

An-gels watch-ing as I sleep and Li-be-ra-ce's great-est hits!
 LA ME - REN - DA CON GLIA - MI - CI E LE BAR-BIE QUI CON ME

Fig. 25 – divisione delle sillabe in “Pulled” secondo la mia proposta di traduzione – parte 1.

Come si nota dalla figura, anche le rime sono state rispettate, ma nel fare ciò è stato eliminato il riferimento ad un artista o musicista. Volendo mantenere questo dettaglio, una soluzione alternativa potrebbe essere quella di sostituire l’ultimo verso della sezione, “e le barbie qui con me”, con “e i concerti di Elton John”: sicuramente un cantante come Elton John ha un pubblico che trascende varie generazioni, ed è molto famoso il tutto il mondo, quindi l’allusione a lui è giustificata; inoltre è anche famoso per avere look particolari durante i suoi concerti, proprio come Liberace. In questo caso non ci sarebbe più la rima come tra “bignè/con me”, e l’acuto finale della frase sarebbe da eseguire su una “o” invece che su una “e”, ma tutti gli altri criteri sarebbero soddisfatti, quindi questo sarebbe uno di quegli “aggiustamenti” che anche Low e Franzoni ci perdonerebbero. Se invece si vuole mantenere a tutti i costi anche la rima, un’artista che soddisfa tutti i criteri menzionati è Beyoncé: sebbene ci siano più modi di pronunciare il suo nome, a seconda che lo si faccia “all’americana” con l’accento sulla “o”, o sulla “e” con una pronuncia più letterale, il nome viene scritto con l’ultima e accentata, e questo combacia perfettamente con l’accento musicale.

Nel ritornello finale sparisce anche il modo di dire, ma la sua resa in italiano è molto difficile, quindi si è preferito togliere qualunque allusione a “morsi” e usare semplicemente le frasi “quel ragazzo per me è il più giusto lo so”. Per concludere, vengono sostituiti gli ultimi due versi con “sempre insieme per la mia strada” per rispettare il giusto accento musicale.

82

I should stay in the dark, not o-bey
 NON ME NE PEN-TI - RO'_, LA MIA VIA

83 84 85

— ev' - ry spark, but the boy — has a bite bet-ter far — than his bark. And you
 SE - GUI-RO' - QUEL RA-GAZ - ZO PER ME - E' IL PIU' GIU - STO LO SO E AN - CHE'

Fig. 26 – divisione delle sillabe in “Pulled” secondo la mia proposta di traduzione – parte 2.

Sicuramente la traduzione di un intero musical, specialmente se con un soggetto conosciuto, non è cosa semplice. Come si è ampiamente discusso nei capitoli precedenti, i vincoli sono moltissimi e spesso le possibilità di scelta del traduttore molto ristrette. Tuttavia, diventa fondamentale avere una preparazione musicale di qualche tipo per riuscire a comprendere al meglio le esigenze della musica, al fine di rispettarla ma soprattutto valorizzarla, senza dimenticare mai che il prodotto finito sarà una performance dal vivo, e che le canzoni che vengono tradotte saranno eseguite da un performer e non solamente lette. Questo aggiunge ulteriori ostacoli che vanno in qualche modo superati per far sì che la storia venga recepita dal pubblico nella maniera più semplice e completa possibile. In questo particolare caso di studio è la metrica l'elemento che viene maggiormente modificato, ma si ricordi che si tratta di un adattamento, quindi qualche aggiustamento in più è concesso. Certo è che le canzoni così tradotte risultano molto più difficili da interpretare ed anche ad un orecchio poco allenato o attento, la loro resa potrebbe risultare strana.

CONCLUSIONI

Nonostante la pratica della traduzione dei musical venga impiegata nelle produzioni italiane da quasi trent'anni, le mie ricerche non hanno evidenziato la presenza di una letteratura specifica a riguardo, né in ambito linguistico né in quello musicale. Eppure, ci sarebbe ampio bisogno di testi dedicati, ricerche e studi per poter rendere più agevole questo arduo compito, soprattutto perché non esiste una specifica figura del traduttore di musical, ma l'incarico viene affidato a personaggi della sfera teatrale: registi, autori, performer.

Da un lato questo è sicuramente un vantaggio, poiché figure strettamente coinvolte nel mondo teatrale potranno meglio capire le caratteristiche che dovrà avere un testo da interpretare dal vivo e non solo da leggere; dall'altro ci saranno inevitabilmente delle lacune di carattere "tecnico", che potrebbero però essere facilmente colmate dalla presenza di una letteratura adeguata, come ad esempio dal manuale di Giulia Magazzù, analizzato nel terzo capitolo di questa tesi.

Il traduttore ideale dovrebbe quindi essere qualcuno con una solida esperienza in più campi: dovrà conoscere approfonditamente lo spettacolo originale e tutti i dettagli della sua messa in scena, al fine di poter compiere un'analisi approfondita basata su più aspetti (verbale, sonoro e visivo) per comprendere a fondo il messaggio che si vuole trasmettere; dovrà conoscere espressioni tipiche, *slang* e modi di dire della lingua originale, per poter rendere nella maniera corretta i personaggi e le loro relazioni; dovrà necessariamente avere una preparazione musicale, o essere aperto alla collaborazione, per saper esaltare le caratteristiche musicali dei brani, inoltre, dovrà rendere la traduzione coerente con lo stile di tutto lo spettacolo considerando la cantabilità delle canzoni.

La parola chiave per una buona traduzione sarà quindi "compromesso": compromesso tra tutti i fattori ai quali dare importanza al fine di ottenere una traduzione cantabile e di facile comprensione per il pubblico, che, ricordiamo, avrà la possibilità di ascoltare le canzoni una sola volta, e in quell'unico ascolto dovrà riuscire a cogliere tutti gli elementi fondamentali alla comprensione della trama. Certo è che nel testo sorgente devono essere presenti gli elementi tra i quali scendere a compromessi: come dice Travaglio, la traduzione più difficile da fare è quella di un musical brutto, cioè di un testo che non offre spunti, di una musica banale senza particolari caratteristiche; in questo caso

le scelte da poter fare sono ulteriormente limitate e il lavoro complessivo ancora più difficile. Per dirla con Low, l'obiettivo finale del traduttore è sempre quello di ottenere un punteggio complessivo alto, non più in un Pentathlon, ma in un *Esathlon*, bilanciando tra loro cantabilità, senso, naturalezza, rima, ritmo e coerenza complessiva di tutti i brani. Non esistendo linee guida ufficiali, chi si avvicina alla traduzione del musical dovrà crearsi da solo il “manuale del buon traduttore”, con una scala di priorità tutta personale, che spesso sarà influenzata dalle richieste dei committenti, dei registi, dei cantanti. In cima a questa scala, sarebbe buona norma che ci fosse la musica: è necessario rispettare il più possibile la composizione musicale originale, scegliendo con cura le parole con i giusti accenti e con un adeguato numero di sillabe; per fare ciò si vorrà abbandonare l'idea di una traduzione letterale, che abbiamo visto essere un dettaglio trascurabile e non necessario: anche nella mia modesta esperienza da traduttrice posso confermare che un'esatta corrispondenza di traduzione letterale e metrica è più l'eccezione che la norma.

Il modello di analisi multimodale ideato da Giulia Magazzù offre un buon punto di partenza per il lavoro del traduttore – come sottolinea lei stessa, il suo modello è uno strumento preliminare – ma essendo di recentissima pubblicazione, non è ancora conosciuto nel mondo teatrale, così come non sono conosciute le figure di Peter Low o Johan Franzon, che, nel campo della traduzione musicale, sono le personalità di riferimento. Una scarsa diffusione del loro lavoro in territorio nazionale è sicuramente eco del poco interesse generale che si rivolge alla traduzione delle canzoni, come confermano anche Arthur Strangways¹⁰⁷, Marta Mateo¹⁰⁸, Johan Franzon¹⁰⁹ e Charlotte Bosseaux¹¹⁰, e questo potrebbe penalizzare il prodotto finale, nella stessa misura in cui lo penalizzerebbe una scarsa conoscenza musicale.

La soluzione ideale potrebbe essere quella di scegliere di non tradurre affatto i musical, ma si dovrebbe di conseguenza fare i conti con sale teatrali riempite solo da un pubblico d'élite, che conosce le versioni originali degli spettacoli e riesce a comprendere bene la loro lingua d'origine. Questo andrebbe però contro la natura stessa del musical,

¹⁰⁷ Strangways 1921: 211.

¹⁰⁸ Mateo 2008: 319.

¹⁰⁹ Franzon 2008: 373.

¹¹⁰ Bosseaux 2011.

che vuole essere un genere di intrattenimento legato alla contemporaneità, capace di svagare ma anche di far riflettere, grazie alle sue storie che esplorano gli argomenti più disparati e mettono in scena spaccati di realtà: per ottenere questo effetto è dunque necessario che lo spettatore comprenda parola per parola quello che viene messo in scena. Inoltre, essendo un genere non legato alla nostra tradizione artistica, è altamente probabile che lo spettatore medio non conosca la versione originale dello spettacolo e non sarà dunque in grado di coglierne le differenze. Il crescente successo dei musical di Broadway al di fuori degli Stati Uniti denota sicuramente anche un successo delle loro traduzioni e la crescente presenza di titoli appartenenti al genere in questione nei teatri italiani, conferma questo successo.

Una buona traduzione è dunque una traduzione che non sembra tale, che si sposa così bene con la musica, e gli altri elementi dello spettacolo, da far pensare che sia proprio quella la lingua in cui è stato composto il musical.

Ci sarà sempre qualche cultore del musical in platea che torcerà il naso ad ogni +1 (e solitamente sono proprio io), ma non sarà certo questo ad impedirgli di tornare a teatro.

APPENDICE A - CARTELLONI DEI TEATRI

| Stagioni | Teatri | | | |
|--------------|--|---|--|--|
| | Politeama Rossetti Trieste | Teatro Sistina Roma | Teatro Nazionale Milano | Teatro EuropAuditorium Bologna |
| 2013 2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Thriller live - Cats - The best of musicals - Cercasi Cenerentola - Spring awakening | <ul style="list-style-type: none"> - My fair lady - Rugantino Roma New York - Sette spose per sette fratelli - Jesus Christ superstar | <ul style="list-style-type: none"> - Ghost (dal 10.10.2013 al 31.12.2013) - The best of musicals | <ul style="list-style-type: none"> - Grease - Priscilla - The best of Musicals - Cercasi Cenerentola - Spring awakening |
| 2016 2017 | <ul style="list-style-type: none"> - Cabaret - The rocky horror picture show - Evita - Sister act | <ul style="list-style-type: none"> - The rocky horror picture show - Evita - Love story | <ul style="list-style-type: none"> - Footloose (dal 24.09.2016 al 31.12.2016) - The bodyguard (dal 23.02.2017 al 07.05.2017) - Dialogo | <ul style="list-style-type: none"> - Jersey boys - Sister act - Saturday night fever - Hair |
| 2019 2020 | <ul style="list-style-type: none"> - The choir of man - Aggiungi un posto a tavola - Notre dame de Paris - Pinocchio reloaded | <ul style="list-style-type: none"> - Mary Poppins (dal 24.10.2019 al 06.01.2020) - Ghost - Full monty (dal 13.02.2020 al 01.03.2020) | <ul style="list-style-type: none"> - Balliamo sul mondo - Singing in the rain (dal 15.11.2019 al 15.03.2020 - interrotto causa Covid) | <ul style="list-style-type: none"> - School of rock - Balliamo sul mondo - Ghost - Full Monty |
| 2022 2023 | <ul style="list-style-type: none"> - Tick tick ...Boom! - Rocky horror show - Sette spose per sette fratelli - Once - Una volta nella vita - Notre dame de Paris - Pretty woman - Priscilla - We will rock you - Tutti parlano di Jamie | <ul style="list-style-type: none"> - Cats (dal 7.12.2022 al 22.01.2023) - Rugantino - Billy Elliott | <ul style="list-style-type: none"> - Sister act (dal 13.10.2022 al 08.01.2023) - Cinderella - Rapunzel - We will rock you - Tutti parlano di Jamie - Vlad Dracula - Sette spose per sette fratelli - Happy days il musical | <ul style="list-style-type: none"> - Casanova opera pop |

APPENDICE B – TESTI CANZONI ANALIZZATI NEL CAPITOLO 2

◆ *Something Rotten*

◇ *A musical* – versione originale

NICK *Well that is the*
Stupidest thing that I have ever heard
You're doing a play, got something to say
So you sing it? It's absurd
Who on earth is going to sit there
While an actor breaks into song
And what possible thought could the audience think
Other than "This is horribly-wrong?"

NOSTRADAMUS *Remarkably? They won't think that.*

NICK *Seriously? Why not?*

NOSTR. *Because it's...a...*

Musical, a musical
And nothing's as amazing as a musical
With song and dance
And sweet romance
And happy endings happening by happenstance
Bright lights, stage fights, and a dazzling chorus
You wanna be great then you gotta create a musical

NOSTR. Let's just say it's a Saturday night
And you wanna go out on the town
Got a lady to flatter who might
Give it up if you don't let her down
You could go see a tragedy
That wouldn't be very fun
Or a play from Greek mythology
See a mother have sex with her son? Ew.
You could see a drama,
With all of the trauma and pain
Or you could see something more relaxing
And less taxing on the brain

Go see a...

Musical, a musical

A puffy piece, releasing all your bluesicals

Where crooners croon...

A catchy tune

And limber leggy ladies thrill ya till ya swoon

Oohs, ahhs-and applause

CHORUS Ah ah ah ah

With a standing ovation
 NOSTR.&CH. The future is bright, if you could just write
 A musical
 NOSTR. Some make you happy, some make you sad
 Some are quite big, some quite small
 Some are too long, some are just plays with song. CHORUS Ah
 Some musicals have no talking at all

NICK *No talking at all?*
 NOSTR. That's right, there's no talking.
 All of the dialogue is sung
 In a very dramatic fashion

NICK *Um...really?*
 NOSTR. Yes, reaalllllly
 NICK *There's no tal-*
 NOSTR. There's no tal-king
 And they often stay on one note for a very long time
 So when they change to a different note you notice
 And it's supposed to create a dramatic effect
 But mostly you just sit there asking yourself
 Why aren't they talking?

NICK *Sounds miserable*
 NOSTR. I believe it's pronounced Miser-ahhh-bluh
 NICK *And people actually like this?*
 NOSTR. *No, they love it, and what's not to love?*
 It's such a delight. there's nothing quite like a musical

Another vision! I haven't even told you the best part yet!

Feel that fascinating rhythm moving to your feet
 Feel your ass gyrating to that titillating beat
 You slap your lap (slap, slap)
 And finger snap (snap, snap)
 That's when you know it's time to tap

NICK *What the hell are you doing now?*
 NOSTR. *It's called a "dance break". Apparently, this happens in musicals as well. People
 on stage just bursting into spontaneous dance!*

NICK *Why? Does it advance the plot?*
 NOSTR. *No.*
 NICK *Develop character?*
 NOSTR. *Not necessarily*
 NICK *Then why do it?*
 NOSTR. Because it's entertaining! 5, 6, 7, 8
 Grab a seat and just relax
 Musicals have just two acts!
 It's a musical!
 Whattaya talk, whattaya talk
 It's a musical, a Suessical?

No, a musical with girls on stage!
 CHORUS A musical
 NOSTR. We've got snappy repartees
 And the women are risqué
 And the chorus boys are kind of gay
 A Musical CHORUS A musical
 A true-oo-oo, blue-oo-oo, new-oo musical! -musical
 Stand back, it's a musical!
 Some musicals are very serious
 NOSTR.&CH. A big, glittering musical! A musical
 It's a musical-for us!
 NOSTR. A big and shiny mighty fine-y
 Glitter glitz and chorus line-y
 Bob your head and shake your hiny
 Musical
 It's a musical CHORUS It's a musical
 It is a musical It's a musical
 NICK Yes! I get it now!
 We'll do a musical
 A musical
 What could be more amazing than a musical
 With song and dance, and sweet romance
 And with a musical we might have half a chance
 NOSTR.&NICK Oohs, ahhs, big applause
 With everyone cheering for us
 NOSTR. And for some unexplainable reason
 The crowd goes wild every time
 When dancers kick in unison
 In one big wonderful line
 ALL And then you got yourself a musical
 A musical-a musical
 A la-la-la-la-la-la paloozical
 With splashy style, and a big fake smile
 A snazzy pants, some jazzy hands
 I swear that I'll
 Cross my heart, hope to die
 If it isn't a doozy
 NOSTR. Take it from me, they'll be flocking to see
 NOSTR.&NICK Your star lit, won't quit big hit
 Musical!
 ALL A big hit musical!

◇ *Un musical* – versione italiana di Franco Travaglio

NICK *Ebbene, questa è la...*
Cosa più stupida che ho udito mai
Insceni un apiece, poi senza un perché
Prendi e canti? ...come fai?
È plausibile che gli attori
D'improvviso cantino un po'?
Il pubblico so come risponderà
Con un inappellabile "no"

NOSTRADAMUS *Stranamente non è così*

NICK *Sul serio? E come mai?*

NOSTRADAMUS *Perché... è... un...*

Musical, un musical
E niente e' divertente come un musical
Con melodie, scenografie, finali lieti assurdi, liti e litanie
Luci, baci, e un ensemble pazzesco
Per fare la star tu devi creare un musical

NICK *Non so, mi fa strano che paghino un biglietto per vedere roba del genere.*

NOSTR. Metti caso che è sabato e che
Vuoi passare la sera in città
E ti porti una donna con te
Che se la fai star bene ci sta
Non vorrà un testo tragico
Perché non si diventerà
Ne' un mattone mitologico
Con l'incesto tra figlio e mamma... ew!

Puoi portarla ad un dramma
(ma) Sarà un bel trauma per lei
Ci sono show meno angoscianti
E più romantici direi

NOSTR./ENS. Scegliete un...

Musical, un musical
Vedrete non vi lascerà delusi con...
Cantanti soft, ragazze hot
Con gambe favolose da un chilometro
Lunghi applausi, mille standing ovation
Che vita godrai se mai scriverai dei musical

Che siano allegri, oppure no
Piccoli o big, tristi o gai
Durano un po', alcuni un'eternità

ENSEMBLE Ah!

NOSTR. In certi poi non si recita mai
NICK Non si recita mai?

NOSTR. Eh sì, non si parla
Per tre ore cantano così
Con uno stile molto drammatico (aggiustando la metrica)

NICK *Hmm... davvero?*
NOSTR. Davveeeeeeeero
NICK *Non si par...?*
NOSTR. Non si parla
Spesso stanno su una nota per un'eternità
Così quando cambiano nota poi si nota
E ciò dovrebbe creare drammaticità
Ma non fai altro che chiederti tra te
"Perché non parla?"

NICK *Ma alla lunga non scoccia?*
NOSTR. *No non è scoccante... no piuttosto direi... È Cocciante!*
NICK *E alla gente piace questa roba?*
NOSTR. *No, non piace, la adorano! E perché non dovrebbero?*
È pura magia, c'è grande energia
Nei musical

Whoa, aspetta! Un'altra visione. Non ti ho ancora detto il meglio.

Quando un ritmo trascinante nasce dentro te

NICK *Mmh... che roba è?*
NOSTR. Si dimena il fondoschiena e non si sa perché'
NICK *Whoa... tutto bene?*
NOSTR. Se fai tam tam, poi schioccherai
Verrà il momento del tip-tap
NICK *E adesso che diavolo stai facendo?*
NOSTR. *Si chiama "dance break." (alt. Coreografia) E' un'altra cosa tipica dei musical. Gli attori di punto in bianco si mettono a ballare!*
NICK *Ma per quale motivo? Porta avanti la trama?*
NOSTR. *No.*
NICK *Sviluppa i personaggi?*
NOSTR. *Non è detto!*
NICK *E allora perché?*
NOSTR. Perché... è divertente! 5, 6, 7, 8!
Prendi posto oppure no?
Han due atti questi show!

Altre visioni!

NOSTR. Vedo un musical!
Che roba è? che roba è?
Quello è un musical, un muesly-cal? –
No è un musical, con boys and girls!

ENSEMBLE Un musical!

NOSTR. Con esilaranti gag
E costumi un poco osé
E con ballerini molto gay

NOSTR./ENS. Un musical!
Un unico, magico, mitico musical!

NOSTR. Fermi! ...è un musical!
Certi musical sono molto drammatici.

NOSTR./ENS. Un fantastico musical! un musical!
Ma che musical – per noi!
Un travolgente entusiasmante
Scoppiettante e sfavillante
Delirante energizzante

Musical

Questo è un musical
Un vero musical

ENSEMBLE Questo è un musical
Questo è un musical

NICK *Si! Ora ho capito!*
Faremo un musical.

NOSTR. *Maddai?!*

NICK/NOSTR. Un musical, e niente è divertente come un musical
Vivacità, felicità, col musical avremo un'oppor... (clap) ...tunità
Lunghi applausi, tutti ci adoreranno

NOSTR. Non si sa poi per quale ragione
Van tutti matti, vedrai
Se ballano all'unisono
Formando una chorus line

TUTTI Ed ecco fatto, hai fatto un musical –
Un musical un la-la-la-la-la-la-land musical
Stiloso e chic, coi sorrisi kitsch
Orchestre raffinate e passi iconici
Giuro che morirei se non fosse un successo

NOSTR./NICK Credete a me,
Riempirà le platee
Il nostro grande, immenso, musical!!!

TUTTI Un grande musical!

◇ *Will power* – versione originale

CROWD We want Will!
We want Will!
We want Will!

SHAKESPEARE Shall I compare thee
CROWD To a summer's day?
SHAK. Yeah! Thou art more lovely and more temperate
And the rough winds shake-the darling buds of May, yeah
And summer's lease..

CROWD Hath all too short a date
SHAK. I adore the adoration, Though others may appall it
It's quite a new sensation – what shall we call it?

CROWD Will Power
SHAK. I am the will of the people now
CROWD He is the will of the people now
Will Power

SHAK. I am the will of the people now
CROWD He is the will
SHAK. Can you feel it?
Let me hear you say now!

CROWD Now!
SHAK. Let me hear you say now is!
CROWD Now is!
SHAK. That scans! Let me hear you say now is the!
CROWD Now is the!
SHAK. Now is the winter of our discontent
CROWD Now is the winter of our discontent
SHAK. Made glorious summer by this son of York
CROWD Made glorious summer by this son of York
SHAK. Let me hear you say glorious
CROWD Glorious
SHAK. Do you mean me?
CROWD Glorious
SHAK. Well, I can be
CROWD Glorious
SHAK. Now let me see g-l-o-r-i-o-u-s, who fits that bill?
CROWD It's Will!
SHAK. I guess
There's a fever going 'round has anybody caught it?

CROWD We're shaking it for Shakespeare!
SHAK. Me thinks you got it
CROWD Will Power
SHAK. I am the will of the people now
CROWD He is the will of the people now-will Power
SHAK. I am the will of the people now
CROWD He is the will

SHAK. But soft, what light
Through yonder window breaks?...Thank you
It is the east and Juliet is the sun
Arise, fair sun,-and kill the envious moon
Ohhhhh, the moon

Who is already sick and pale
So sick and so pale with grief
That thou her maid-yeah, thou-art far
More fair than she-than sheeeee...

CROWD Will Power! Will Power!
SHAK. I am the Will with the skill to thrill you with the quill, yeah
CROWD Will pwoer!
SHAK. I am the hardworking bard you regard, yeah
CROWD Yeah!
SHAK. I am the Will
CROWD He is the Will
SHAK. I am the Will
CROWD He is the Will
SHAK. I am the name you wanna see up on the bill
CROWD Will, Will, Will, Will
SHAK. I am the swan
CROWD Beautiful swan
SHAK. Of the Avon
CROWD The one in Stratford
SHAK. The chosen one that God in heaven smiled upon
CROWD Thank you, God
SHAK. And if you wanna see perfection
On any given day-you know what they say
Where there's a will, there's a way
CROWD Will Power
SHAK. Where there's a will, there's a way
CROWD Will Power
SHAK. Will Power
CROWD Wi-i-i-i-l-l-l-l Power

◇ *Will power* – versione italiana di Franco Travaglio

FOLLA Vogliamo Will!
Vogliamo Will!
Vogliamo Will!

SHAKESPEARE Un giorno estivo...

FOLLA Paragono a te!
SHAK. Yeah!
Tu sei più dolce e più piacevole
Venti ruvidi sconvolgono i boccioli
L'estate va...
FOLLA E tempo più non c'è!
SHAK. Quanto adoro chi mi adora,
Per gli altri sono un tarlo

Aumenta ad ogni ora
 Come chiamarlo?
 FOLLA Will power!
 SHAK. Io sono William il grande ormai
 FOLLA Il solo William il grande ormai - Will power!
 SHAK. Io sono William il grande ormai!

Ora fatemi "L'in..."
 FOLLA L'in...!
 SHAK. Ora fatemi "L'inver..."
 FOLLA L'inver...!
 SHAK. Ora fatemi "L'inverno..."
 FOLLA L'inverno...!
 SHAK. La sapete? Tutti con me!
 L'inverno del nostro scontento ormai!
 FOLLA L'inverno del nostro scontento ormai!
 SHAK. L'ha reso estate il grande figlio di York
 FOLLA L'ha reso estate il grande figlio di York
 SHAK. Ora fatemi un 'MITICO'!
 FOLLA Mitico!
 SHAK. Intendete me?
 FOLLA Mitico!
 SHAK. Ci può stare.
 FOLLA Shakespeare mitico!
 SHAK. Beh... vediamo un po' emme-i-ti-i-ci-o
 Chi ha sex appeal?
 FOLLA È Will!
 SHAK. Mi sa!
 C'è un'epidemia in città
 È molto contagiosa
 FOLLA Ho i brividi per Shakespeare!
 SHAK. L'avete presa!
 FOLLA Will power!

SHAK. Io sono William il grande ormai
 FOLLA Il solo William il grande ormai - Will power
 SHAK. Io sono William il grande ormai
 FOLLA Il solo will
 SHAK. Oh yeah!
 FOLLA Oh yeah!

SHAK. Ma quello è l'est, giulietta è il sole mio
 Oh sole sali su
 E uccidi l'invidiosa lu-u-na
 Triste e pallida svanirà
 Malata di gelosia
 Perché' tu sei più bella di lei
 Di lei

FOLLA Will power! Will power!
 SHAK. Io sono Will sono il re
 Con un certo non so che
 FOLLA Will power!
 SHAK. Io sono il vate che amate
 FOLLA Yeah!
 SHAK. E adorate...
 Io sono Will...
 FOLLA Il solo Will
 SHAK. Io sono Will!
 FOLLA Il solo Will
 SHAK. In locandina mi volete e sono lì
 FOLLA Will, Will, Will, Will...
 SHAK. Io sono il cigno
 FOLLA Il cigno è lui
 SHAK. Sì di Avon
 FOLLA Quello di Stratford!
 SHAK. L'eletto a cui dio genio e spirito donò
 FOLLA Grazie dio!
 SHAK. E se tu vuoi
 La perfezione
 FOLLA Will power
 SHAK. E la genialità
 Volere
 FOLLA Will power
 SHAK. È potere
 FOLLA Wi-i-i-i-lll power!
 SHAK. E Will vuol dire
 FOLLA E Will vuol dire
 SHAK. Volontà...
 FOLLA Will power
 SHAK. E will vuol dire
 Volontà...
 Will power
 FOLLA Will power

◇ *Hard to be the Bard* – versione originale

SHAKESPEARE My days are so busy it's making me dizzy
 There's so much I gotta do
 There's lunches and meetings and poetry readings
 And endless interviews
 Gotta pose for a portrait
 And how I deplore sitting there for eternity
 Then it's off to the inn

Where my innkeeper friend
Wants to name a drink after me
Then it's back to my room, where I resume
My attempt to write a hit
Just me and my beer and the terrible fear
That I might be losing it

And it's hard,
It's hard
It's really, really hard-
So very very hard
I make it look easy but honey believe me
It's hard
It's hard
It's so incredibly hard
So inconceivably, unbelievably hard
unbelievably hard
It's hard to be the bard

I've got so many fans
With so many demands
I can hardly go take a piss
Be it theater freak or
The autograph seeker
They all want a piece of this
It's a cross that I bear,
I'm like Jesus, I swear
It's a burden but I suffer through it
It's all part of the game,
The trappings of fame
But somebody's gotta do it
And I know, I know, I gotta go
And get back to my pen and ink
Oh don't make me do it,
Don't make me go through it
Can somebody get me a drink!

'Cause it's hard
It's hard,
It's really really hard
It's sexy but it's hard

This bar that I'm raising to be this
Amazing!
It's hard,
It's hard,
It's so annoyingly hard

MAN SERVANTS It's hard
It's hard
It's really, really hard-
So very very hard

It's hard
It's hard
Incredibly hard
Inconceivably,

Oooh
Ah, oooh
He can't pee
Ah. oooh
Gimme, Gimme

Ah, oooh
He is suffering

Ah, oooh
So he does it
Gotta go
oooh, ahhhh

It's hard
It's hard
It's really really hard
It's sexy but it's hard

It's hard
It's hard
Annoyingly hard

So unavoidably, unenjoyably hard
unenjoyably hard

Unavoidably,

It's hard to be the bard, baby

What people just don't understand
Is that writing's demanding
It's mentally challenging and it's a bore
It's such a chore
To sit in a room by yourself
Oh my god, I just hate it!
And you're trying to find
An opening line or a brilliant idea
And you're pacing the floor
And hoping for just a bit of divine intervention

That one little nugget that one little spark
Then Eureka! You find it you're ready to start
So now you can write, right? Wrong!
You're not even close, you remember that damn it,
Your play's gotta be in iambic pentameter!

So you write down a word but it's not the right word,
So you try a new word but you hate the new word
And you need a good word but you can't find the word
Oh where is it, what is it, what is it, where is it!
Blah-blah-blah, ha ha, ah-ha -UGHHHHHHHHH!

It's really the worst
Makes me wonder why I didn't think of that first
Hard to alleviate the pressure to create
Hard to do something as good as the last thing I did
That was already great
It's hard,

It's hard

It's hard

It's hard

It's hard

It's hard

SHAK.&MAN So hard that he is stealing from the bard

SHAK. Well I'll hoist him by his petard
All I need is a clever disguise
I'll make him pay for those devious lies
Let him do all the tedious stuff
The work that's terribly and unbearably hard
Haa-arrrrd

Clever disguise

Devious lies

Cause it's hard
Cause it's hard
Cause it's hard

It's hard it's totally hard

It's hard it's totally hard

It's hard it's totally hard

I've got fortune and fame
Everyone knows my name
I can't help it if it's so freakin' hard

◇ Che stress – versione italiana di Franco Travaglio

SHAKESPEARE Io sono oberato,

Un po' disorientato.
Non posso fermarmi mai
Tra un pranzo ed un meeting
La stampa ed i reading
Mi chiedo(no): "come fai"?
Poso per un ritratto
Però do di matto
A star fermo un'eternità
Dopo vado al mio pub
E il barista che fa?
Un suo cocktail mi intesterà
Torno a casa e sto qui
Che spero di
Partorire un'altra hit
(con) la mia birra scura
E l'immensa paura
Che tutto finisca qui

Ma che stress
Che stress
È dura, quanto stress
Che gran fatica e stress
Non è rose e fiori
Ma solo dolori
Che stress
Che stress
Io sono pieno di stress
Che inconcepibile, insopportabile stress
Un bardo ha solo stress

Ho miriadi di fans
Che mi mandano in pannel
Non ho tempo di far pipì
Loggionisti invasati
Abbonati fanatici
Mi inseguono così
Il successo è una croce
È il fardello più atroce

SERVITORI Che stress
Che stress
Ma quanto stress

Che stress
Che stress
È pieno di stress

Oooh
Ah,oooh
Far pipì
Ah, oooh
William! William!
Ah, oooh

Difficile da sopportare
Vivo solo per lo(ro)
È u)no sporco lavo(ro)
Qualcuno lo deve fare
E lo so, lo so, ci tornerò
Alla penna
E all'inchostro, qui!
Ma non mi obbligate,
Non mi costringete
Vi prego portatemi un drink!

È difficile

Ah, oooh
Deve farlo
Tornerò

Uuuuh, ahhhh

E che stress
Che stress
È dura, quanto stress
È sexy, ma che stress
Ci lasci la pelle
Ad alzare asticelle
Che stress
Che stress
Che intollerabile stress
Ma che terribile insopprimibile stress
Insopprimibile stress

Che stress
Che stress
Ma quanto stress
Sexy, ma che stress

Che stress
Che stress
...lerabile stress
Che terribile

E quel che la gente non sa è che fatica comporti,
Lo scrivere logora
Non ne puoi più, ti butta giù
Restare seduti per ore, mio dio mi distrugge
Quando cerchi un avvio
E implori anche dio
Quando cerchi un'idea
E cammini qui e là
Ti servirà un miracolo, un dono divino
Quel lampo di genio che ti ispirerà
Poi eureka!
Lo trovi
Cominci da lì
E lo scriverai, sì? no!
È tutto sbagliato
Ripiombi nel panico:
La tua tragedia è
In pentametro giambico
Poi ti viene un'idea ma è una stupida idea
Ti verrà un'altra idea ma ti scordi l'idea
E ti nasce l'idea che ti serva un'idea
Dov'è l'idea? quale idea? quale idea? quale idea?
Uggggghhhhh

Che stress!

| | |
|--|-------------------------------|
| Di peggio non c'è | Che stress! |
| Io non so com'è che | |
| Non ci ho mai pensato | Che stress! |
| Quanta pressione c'è | |
| Nel produrre una pièce | Che stress! |
| Stressa dover superare il tuo ultimo show | |
| Che era il meglio che c'è | |
| Che stress! | Che stress |
| | Che stress, qui c'è chi |
| | Ruba pure al re |
| | |
| Dovrà fare i conti con me | |
| Se mi travesto con grande maestria grande maestria | |
| Lui pagherà ogni sua turpe bugia turpe bugia | |
| Visto che sgobberà lui per me | |
| Vivrà il terribile e insopportabile stre-ess | |
| Ma che stress | Che stress grandissimo stress |
| Ma che stress | Che stress grandissimo stress |
| Ma che stress | Che stress grandissimo stress |
| | |
| La ricchezza e la fama la gente mi ama | |
| Va bene però quanto stress! | |
| La ricchezza e la fama, la gente mi ama | |
| Va bene però quanto stress! | |

◆ ***Dogfight***

◇ *We three bees* – versione originale

| | |
|-----------------|--------------------------------------|
| BIRDLACE/BOLAND | We three bees have a mighty sting |
| | We three bees have a mighty sting |
| BERNSTEIN | Bzzzz |
| | Bzzzz |
| THREE BEES | Bzzzz |
| | Bzzzz |
| BIRDLACE | We three bees livin' semper fi |
| THREE BEES | Bzzzz |
| | Bzzzz |
| | Thick like blood and we're do or die |
| | Bzzzz |
| | Bzzzz |
| | Can't you hear it boys? |
| | Can't you hear that noise? |
| | Comin' comin' comin' comin' |
| BIRDLACE | We three bees are forever young |

THREE BEES so watch your back or you might get stung

◇ *Siam tre vespe* – version italiana di Davide Calabrese e Tiziano Grigioni

BIRDLACE/BOLAND Siam tre vespe col pungiglion

Siam tre vespe col pungiglion

BERNSTEIN Bzzzz

Bzzzz

BIRDLACE Sempre pronti ad ogni mission

TRE API Bzzzz

Bzzzz

BERNSTEIN Siam tre vespe sempre nei guai

TRE API Bzzzz

Bzzzz

Ma non ci lasceremo mai

Bzzzz

Bzzzz

Sento solo io

Quel forte ronzio

Ora, ora, ora, ora

BIRDLACE Mai nessun ci dividerà

TRE API Ma il culo tuo ben ci sentirà

◇ *Hey good lookin'* – versione originale

WOMEN Doo doot doot doot dah doo doot

Doo doot doot doot dah doo doot

Doo doot doot doot dah doo doot

BERNSTEIN Hey good lookin'

You're so outta sight

BOLAND Hey good lookin'

Watcha doin' tonight

GIBBS Hey good lookin'

How's about a date

FECTOR/STEVENS Hey good lookin'

Pick you up around eight

MARINES Hey hey hey good lookin'

What's a guy to do?

Say say say good lookin'

Searched the whole world through

I been looking for you
 WOMEN Doo doot doot doot dah doo doot
 Doo doot doot doot dah doo doot

 Doo doot doot doot dah doo doot
 Doo doot doot doot dah doo doot doo

 STEVENS Hey good lookin'
 I'm brand new in town
 BOLAND Hey good lookin'
 Don't go turnin' me down
 BERNSTEIN Hey good lookin'
 We could have some fun
 GIBBS/STEVENS Hey good lookin'
 Took my breath away
 FECTOR Hey good lookin'
 You could be the one
 BOLAND Hey good lookin'
 You could make my day
 MARINES Hey hey hey good lookin'
 What's a guy to do
 Say say say good lookin'
 Searched the whole world through
 I been looking for-

 Hey good lookin'
 Got me on my knees
 Hey good lookin'
 Got me beggin' ya please

 BOLAND Hey good lookin'
 I think I saw you at church last Sunday
 I'd be the luckiest guy
 You foxy little thing
 Well maybe I could get your number
 Let me take you out tonight

 BERNSTEIN Hey good lookin'
 Your dad attended my Bar-mitzvah
 I'm pretty sure
 Hold on
 Hold on
 Wait just a minute honey won't you
 Let me take you out tonight

 STEVENS Hey good lookin'
 You and me, me and you
 You and me baby

Baby where ya runnin' to? Don't be shy
Baby where ya runnin' to? All I'm asking you is
Let me take you out tonight

FECTOR Hey good lookin'
A second cousin
The Kennedys that's a fact
Baby where ya runnin' to? Don't be shy
Baby where ya runnin' to? All I'm asking you is
Let me take you out tonight

GIBBS Hey good lookin'
Baby won't you
You and me, me and you
You and me baby
Let me take you out tonight

WOMEN Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot

MARINES Hey hey hey good lookin'
What's a guy to do
Say say say good lookin'
Searched the whole world through
Searched the whole world through
And I been looking for
You You and me baby
I been lookin' for you Baby where ya runnin' to?
I been lookin' for you
Lookin' for you

◇ *Hey bellezza* – versione italiana di Davide Calabrese e Tiziano Grigioni

DONNE Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot

BERNSTEIN Hey bellezza
Dimmi se ci stai

BOLAND Hey bellezza
Questa sera che fai?

GIBBS Hey bellezza
Esci un po' con me?

FECTOR/STEVEN Hey bellezza

Alle otto da te

MARINES Hey hey hey bellezza
Non ne posso più
Dai dai dai bellezza
Che ci fai laggiù?
Quel che cerco sei tu

DONNE Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot

Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot doo

STEVENS Hey bellezza
Eccomi in città
BOLAND Hey bellezza
Voglio solo una chance

BERNSTEIN Hey bellezza
Festeggiamo un po'

GIBBS/STEVENS Hey bellezza
Tu mi ammazzerai

FECTOR Hey bellezza
Tu per me sei il top

BOLAND Hey bellezza
Riempi i giorni miei

MARINES Hey hey hey bellezza
Non ne posso più
Dai dai dai bellezza
Che ci fai laggiù?
Quel che cerco sei...

Hey bellezza
Mi inginocchierò
Hey bellezza
Non mi dire di no

BOLAND Hey bellezza
T'ho vista in chiesa, sei tu non sbaglio
La mia fortuna sei tu
Hey bimba dove vai?
Beh se ti va ti chiamo dopo
Questa sera stai con me

BERNSTEIN Hey bellezza
Tuo padre venne al mio bar-mitzvah
Mi par di sì
Stai qui!

Stai qui!
Hey non scappare baby, senti
Questa sera stai con me

STEVENS Hey bellezza
Io e te, tu con me
Tu ed io baby
Baby non mi scappi più! Stai con me
Baby non mi scappi più! Voglio solo dirti
Questa sera stai con me

FECTOR Hey bellezza
Sei mia cugina
I Kennedy credi a me
Baby non mi scappi più! Stai con me
Baby non mi scappi più! Voglio solo dirti
Questa sera stai con me

GIBBS Hey bellezza
Baby ferma...
Io e te, tu con me
Tu ed io baby
Questa sera stai con me

WOMEN Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot
Doo doot doot doot dah doo doot

MARINES Hey hey hey bellezza
Non ne posso più
Dai dai dai bellezza
Che ci fai laggiù?
Che ci fai laggiù?
Quel che cerco sei...
Tu
Quel che cerco sei tu
Quel che cerco sei tu
Non scappi più

Tu ed io baby
Baby non mi scappi più

◆ *Rent*

◇ *Seasons of love* – versione originale

COMPANY Five hundred, twenty five thousand, six hundred minutes
Five hundred, twenty five thousand moments so dear
Five hundred, twenty five thousand, six hundred minutes
How do you measure, measure a year?
In daylights, in sunsets
In midnights, in cups of coffee
In inches, in miles
In laughter, in strife
In, five hundred, twenty five thousand, six hundred minutes
How do you measure a year in a life?

How about love?
How about love?
How about love?
How about love?
Seasons of love
Seasons of love

SOLOIST #1 Five hundred, twenty five thousand, six hundred minutes
Five hundred, twenty five thousand journeys to plan
Five hundred, twenty five thousand, six hundred minutes
How can you measure the life of a woman or a man?

SOLOIST #2 In truths that she learned
Or in times that he cried
In bridges he burned
Or the way that she died

COMPANY It's time now to sing out
'tho the story never ends
Let's celebrate, remember a year in the life of friends
Remember the love
Remember the love
Remember the love
Measure in love
Seasons of love

◇ *Stagioni d'amore* – versione italiana di Michele Centonze

COMPAGNIA Non è in minuti o secondi in ore o in momenti
Che tu potrai misurare un anno così
In ore giorni o minuti, il tempo non conta
Come misuri tanta nostalgia?
In albe, tramonti,
In notti di caffeina
In liti, risate
E cose che fai ... ma
Tu non potrai misurare un anno di vita ... sai
Non c'è tempo e lo capirai
Solo l'amore... solo l'amore
Solo l'amore può misurar
Stagioni d'amore
Stagioni d'amore

SOLISTA 1 Non puoi scandire i rintocchi delle emozioni
E misurare un momento nella fantasia
In ore giorni o minuti, il tempo non conta
Come potrai misurare che cosa siamo noi

SOLISTA 2 Nei sogni di lei
E nei pianti di lui...
Nei mille chissà....
E di che ne sarà

COMPAGNIA E questo è il momento
Per cantare insieme noi...
Celebrare un anno di vita con gli amici tuoi
Solo l'amore
Solo l'amore
Solo l'amore
Può misurar
Stagioni d'amore

◇ *Stagioni d'amore* – versione italiana di Andrea Ascari

COMPAGNIA Un anno di cinquecentomila minuti
Quanti di questi momenti ricorderai?
Cinque due cinque sei zero zero minuti
Un anno come lo conterai?
In giorni, tramonti
In notti, in quanti caffè?

In metri, in miglia
In lotte che fai?
In cinque due cinque sei zero zero minuti
La vita come la misurerai?
Prova con l'amore
Prova con l'amore
Prova con l'amore
L'anno sarà
Stagioni d'amore
Stagioni d'amore

SOLISTA 1 Un anno di cinquecentomila minuti
Quante migliaia di viaggi progetterai?
Con anni di cinquecentomila minuti
Tu tutta una vita poi come la misurerai

SOLISTA 2 In cosa si ha
Quante lacrime o torti
In difficoltà
O in come si è morti

COMPAGNIA La storia va avanti
Canta finché vita c'è
Per celebrare gli anni le vite di chi è con te
Ricorda con amore
Ricorda con amore
Ricorda con amore
L'anno sarà
Stagioni d'amore
Stagioni d'amore

◆ ***Grease***

◇ *Grease* – versione originale

COMPANY I solve my problems and I see the light
We got a lovin' thing
We gotta feed it right
There ain't no danger we can go too far
We start believin' now
That we can be who we are
Grease is the word

They think our love is just a growin' pain

Why don't they understand it's just a cryin' shame?
Their lips are lyin' only real is real
We stop the fight right now
We got to be what we feel
Grease is the word
Is the word is the word
That you heard
It's got groove it's got meaning
Grease is the time is the place is the motion
Grease is the way we are feeling

We take the pressure and we throw away
Conventionality
Belongs to yesterday
There is a chance that we can make it so far
We start believing now
That we can be who we are
Grease is the word
It's got groove it's got meaning
Grease is the time is the place is the motion
Grease is the way we are feeling
This is a life of illusion
Wrapped up in troubles, laced in confusion
What are we doing here?

◇ *Grease è con noi* – versione italiana di Michele Renzullo e Silvio Testi

COMPAGNIA Per prima cosa credi in ciò che fai

E sopra i passi tuoi
Non ritornare mai
C'è una parola che ti aiuterà
La forza chiusa in te
Da sola libererà
Grease è con noi

Se ti eri perso ti ritroverai
E nei problemi tuoi più chiaro rivedrai
La via d'uscita è non fermarsi mai
Non rinunciare più
A quell'amore che vuoi
Grease è per noi
È cercarsi sentirsi trovarsi
È la strada è la vita
Grease è il pianeta è la stella cometa
Grease avventura infinita

E non c'è niente da cercare sai
Perché la verità è chiusa dentro te
È come un battito segreto che
Non può tradire mai
Non ti abbandonerà mai
Grease è per noi
La parola che graffia la gola
Passare il confine
Grease è il momento è un soffio di vento
Grease è l'inizio e la fine

Se il mondo è pieno di sbagli
Senza pudori, senza guinzagli cresceremo di più

Grease è cercarsi sentirsi trovarsi
È la strada è la vita
Grease è il pianeta è la stella cometa
Grease avventura infinita
Grease è con noi è con noi è con noi...

◇ *Grease vive in noi* – versione italiana di Franco Travaglio

COMPAGNIA Scalda il motore e scorda tutti i guai

La voglia dentro te
Non la frenare mai
Ti spinge il vento e dice tutto ok
Perché da adesso in poi,
Puoi diventare chi sei
Grease vive in noi

Non ascoltare chi ti giudica
Chi dice che per noi Non c'è nessuna chance
Il nostro amore non è una bugia
E questa è la realtà
Noi siamo pura energia
Grease vive in noi
È la chiave del ritmo è lo stile
È il ruggito del tuono
Grease è il mio tempo il mio spazio il mio mondo
È il varco nel muro del suono

C'è una tensione che ci soffoca
Con mille ostacoli ma non ci fermerà
Punta al traguardo più lontano che puoi

Perché è il momento ormai
 Di diventare chi vuoi
 Grease vive in noi
 È la chiave del ritmo è lo stile
 È il ruggito del tuono
 Grease è il mio tempo il mio spazio il mio mondo
 È il varco nel muro del suono
 In questo mondo che sbanda
 Perso nel buio, c'è una domanda che facciamo noi qui

Grease vive in noi
 È la chiave del ritmo è lo stile
 È il ruggito del tuono
 Grease è il mio tempo il mio spazio il mio mondo
 È il varco nel muro del suono
 Grease vive in noi vive in noi vive in noi

◇ *Summer nights* – versione originale

DANNY Summer lovin', had me a blast
 SANDY Summer lovin', appened so fast
 DANNY Met a girl, crazy for me
 SANDY Met a boy, cute as can be
 BOTH Summer days, drifting away
 Oh those oh! Oh those summer nights

BOYS Well-a, well-a, well-a uh!
 Tell me more tell me more
 ROGER and DOODY Did ya get very far?
 GIRLS Tell me more tell me more
 MARTY Like does he have a car

DANNY She swam by me, she got a cramp
 SANDY He ran by me, got my suit damp
 DANNY Saved her life, she nearly drowned
 SANDY He showed off, splashing around
 BORH Summer sun, something's begun
 Then oh, oh those summer nights

GIRLS Well-a, well-a, well-a uh!
 Tell me more tell me more
 FRENCHY Was it love at first sight?
 BOYS Tell me more tell me more
 KENICKIE Did she put up a fight?

DANNY Took her bowling, in the arcade
 SANDY We went strolling, drank lemonade
 DANNY We made out, under the dock

SANDY We stayed out 'till ten o'clock
 BOTH Summer fling don't mean a thing
 Oh wa oh, oh those summer night

BOYS Tell me more tell me more
 SONNY But ya don't have to brag
 GIRLS Tell me more tell me more
 RIZZO 'cause he sounds like a drag

SANDY He got friendly holding my hand
 DANNY She got friendly down in the sand
 SANDY He was sweet just turned eighteen
 DANNY She was good you know what I mean
 BOTH Summer heat, boy and girl meet
 Then uh, oh those summer nights

GIRLS Tell me more tell me more
 JAN How much dough did he spend?
 BOYS Tell me more tell me more
 SONNY Could she get me a friend?

SANDY It turned colder, that's where it ends
 DANNY So I told her, we'd still be friends
 SANDY Then we made our true love vow
 DANNY Wonder what she's doing now
 BOTH Summer dreams ripped at the seams
 But oh
 Those summer nights

ALL Tell me more tell me more

◇ *Sere d'estate* – versione italiana di Michele Renzullo e Silvio Testi

DANNY Era estate, fuori città
 SANDY Era estate un attimo fa
 DANNY E c'era lei, pazza di me
 SANDT Lui mi dice, prendi un caffè
 D e S Tanto poi qualcosa accadrà
 E la sera più calda sarà

RAGAZZI Well-a well-a well-a uh!
 Dimmi dai dimmi dai
 ROGER e DOODY Dilla giusta però
 RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
 MARTY Lui che macchina ha?

DANNY Onde grandi, e lei andava giù

SANDY Mi fissava, sempre di più
DANNY E fu così che io la salvai
SANDY La sua schiena bruciata curai
D e S Si comincia sempre da qui
Nelle sere d'estate e così

TUTTI Well-a well-a well-a uh!
RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
FRENCHY Quanto ha speso per te
RAGAZZI Dimmi dai dimmi dai
KENICKIE Le hai parlato di me?

DANNY Soli al bowling, non dice no
SANDY Cantavamo intorno al falò
DANNY È stata mia con l'alta marea
SANDY Mi insegnava a stare in apnea
D e S Continuava il sogno però
Nelle sere d'estate si può
RAGAZZI Dimmi dai dimmi dai
SONNY Che ci hai fatto con lei
RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
RIZZO Non mi pare un gran che

SANDY Ore in spiaggia a bere del tè
DANNY Lei adorava tutto di me
SANDY La mia mano nella sua fini
DANNY E soprattutto quella cosa lì!
D e S Sarà gioco o amore chissà
Nelle sere d'estate si fa

RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
JAN L'hai baciato sì o no?
RAGAZZI Dimmi dai dimmi dai
SONNY Ha un'amica per me?

SANDY Venne il freddo e ci separò
DANNY Io tuo amico sempre sarò
SANDY Disse "solo io morirei"
DANNY E per lei dovunque andrei
D e S Giorni che non scorderai
E poi oh!
Che sere quelle lo sai

TUTTI Dimmi dai dimmi dai

◇ *Calda estate* – versione italiana di franco Travaglio

DANNY Calda estate d'amore e follia
SANDY Calda estate volata già via
DANNY Conosco lei pazza di me
SANDY Conosco lui, che bello che è
D e S Stai con me, so che lo vuoi
Questa sera d'estate è per noi

TUTTI Well-a well-a well-a uh!
RAGAZZI Dimmi dai dimmi dai
ROGER e DOODY Lei ci stava perciò?
RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
MARTY Ha una macchina o no?

DANNY Soli al largo, sott'acqua con lei
SANDY Arrossivo, vorrei non vorrei
DANNY Affogava e io la salvai
SANDY Per un po' non lo guardai
D e S Dopo in noi qualcosa cambiò
Quella sera d'estate iniziò

TUTTI Well-a well-a well-a uh!
RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
FRENCHY Era amore sì o no?
RAGAZZI Dimmi dai dimmi dai
KENICKIE Ci sa fare però

DANNY La nel bowling ho fatto strike
SANDY Mille stelle che sogno farai
DANNY Sotto il molo l'ho fatto mia
SANDY Amore puro ma che nostalgia
D e S Una cotta o forse di più
Quelle sere l'estate eri tu

RAGAZZI Dimmi dai dimmi dai
SONNY Voglio la verità
RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
RIZZO È un perdente mi sa

SANDY Tutta notte lui nei sogni miei
DANNY Tutta notte abbracciati io e lei
SANDY Il primo bacio sul pedalò
DANNY Giù alla spiaggia non diceva mai no
D e S Da uno sguardo, un sorriso lo sai
Quelle sere non le scorderai

RAGAZZE Dimmi dai dimmi dai
JAN Ha cenato con te?
RAGAZZI Dimmi dai dimmi dai
SONNY Ha un'amica per me?

APPENDICE C – tabelle di analisi di *Summer nights*

◇ Analisi verbale

| Categorie | Esempi | Commenti |
|-------------------------------|---|---|
| Ripetizioni | Summer lovin' | N/A |
| | All the summer nights | |
| | Tell me more tell me more (refrain) | |
| Significato evocativo | Lovin' Doin' Had me a blast Did ya get very far? Ya don't gotta brag Summer fling don't mean a thing | Colloquialismi |
| | Like does he have a car? We made out He souds like a drag How much dough did he spend? | Informalità |
| Cluster chiave | Summer lovin', summer day, summer nights, summer sun, summer fling, summer heat, summer dreams | N/A |
| | Girl, crazy for me, fight, frendly | |
| | Boy, cute, car, showed off, drag friendly, sweet | |
| | Love at first sight, true love vow | |
| Significato espressivo | Had me a blast Crazy for me | N/A |
| Contesto culturale | The arcade | Stile di vita Luogo della narrazione |
| | True love vow | Cultura |
| Intratestualità | N/A | N/A |

◇ Analisi sonora

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---------------|---|----------------------------|
| Musica | Motivo allegro | Riferimento ad avvenimenti |
| | Il ritmo aumenta con il progredire della narrazione (intensità e volume) | N/A |
| | Il ritmo rallenta al termine della narrazione (attenzione ai personaggi principali) | Riferimento ai personaggi |

| | | |
|---|--|---------------------------|
| | Finale corale | Riferimento ai personaggi |
| Intermezzi | N/A | N/A |
| Pause | N/A | N/A |
| Effetti sonori | N/A | N/A |
| Caratteristiche paralinguistiche | Rumore di sostegno alla canzone (ritornello) | N/A |

◇ Analisi visiva

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---------------------------|---|---|
| Danza | Coreografie durante il ritornello (differenze di stile tra ragazzi e ragazze) | N/A |
| Embodied behaviour | Ragazzi: movimenti sensuali e scherzosi (linguaggio del corpo) | Logico, il punto di vista dei ragazzi sull'amore |
| | Ragazze: sorrisi, sospiri (espressioni facciali) | Logico, il punto di vista delle ragazze sull'amore |
| Oggetti di scena | Luci usate come strumento narrativo | Segna la fine della storia d'amore tra Danny e Sandy (si fa più buio) |

APPENDICE D – analisi di *The Addams family*

◆ Numero di apertura – *When you're an Addams*

◇ Testo – versione originale

GOMEZ When you're an Addams
 You need to have a little moonlight
 When you're an Addams
 You need to feel a little chill
 You have to see the world in shades of gray
 You have to put some poison in your day

MORTICIA that's the way

G e M When you're an Addams
GOMEZ You need to have a sense of humor
G e M When you're an Addams
MORTICIA You need to have a taste for death
G e M Who cares about the world outside and what it wants from you
 When you're an Addams
 You do what Addams always do

FAMILY When you're an Addams
GOMEZ You gotta have a lot of passion
FAMILY When you're an Addams
MORTICIA You have to really love your wife
FAMILY You're happy when your toes are in the mud
 You smile a bit the moment you smell blood! Ahoooo!

 When you're an Addams
WEDNESDAY You need to grab a bow and arrow
FAMILY When you're an Addams
PUGSLEY You need a moment to explode
FAMILY Just pour a potion
 Flip the switch
 And wait 'till things get hot
 When you're an Addams
 You have to really stir the
 Pot

 So give us shadows and give us gloom
 Broken glass in a motel room
 Something fun we can all exhume
 And give it all tonight

ANCESTORS Once torn asunder down six feet under

We get to gather here
 Dead for forever, bled from whatever
 Called now to reappear
 Ev'ry cadaver start the palaver, once in an Addams year
 Hold your decaying hear what we're saying
 Time now to give a cheer

| | | |
|-------|---|---|
| TUTTI | When you're an Addams You have a very special duty When you're an Addams You're obligated to the clan It's fam'ly first and fam'ly last And fam'ly by and by When you're an Addams The standard answers don't apply When you're an Addams You do what Addams do or Die! | that's right when you're an Addams late night out with the Addams with one bite |
|-------|---|---|

◇ Analisi verbale

| Categorie | Esempi | Commenti |
|-------------------------------|--|--|
| Ripetizioni | When you're an Addams | Le ripetizioni riprendono il titolo della canzone le tra strofe sono analoghe nella costruzione |
| | Fam'ly | Importanza della famiglia |
| Significato Evocativo | Ev'ry, fam'ly | Linguaggio informale |
| Cluster chiave | Moonlight, chill, shades of grey, poison, taste for death, mud, blood, explode, potion, shadows, gloom, exhume | // |
| | Six feet under, dead, bled, cadaver, decaying | Riferito agli antenati della famiglia |
| | Obligated to the clan you do what Addams do or die | Legame con la famiglia |
| Significato espressivo | Passion, happy, smile | // |
| Contesto culturale | Stir the pot Six feet under | Modo di dire = causare guai Modo di dire = morto e sepolto |
| Intratestualità | // | // |

◇ Analisi sonora

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---|---|---|
| Musica | Richiama sonorità latine | Lo <i>score</i> indica "bright latin" |
| | Il brano è tutto in tonalità minore | // |
| Intermezzi | Fester balla e apre il cancello dell'oltretomba | // |
| | Ingresso degli antenati | // |
| | Lungo intermezzo ballato in cui ci sono alcune battute che indicano gli stili di danza da eseguire "line dance", "bunny hop" "do the twist" | // |
| Pause | // | // |
| Effetti sonori | Suoni elettronici | Danno l'idea di paura |
| Caratteristiche paralinguistiche | Schiocco delle dita | Non è propriamente un suono pronunciato dalla voce, ma lo schiocco delle dita viene immediatamente associato alla Famiglia Addams |
| | Ululato | Rimanda a qualcosa di non umano |

◇ Analisi visiva

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---------------------------|--|---|
| Danzare | Piccoli movimenti coreografati i personaggi vengono avanti quando cantano i loro interventi | // |
| | Fester esegue dei movimenti per andare ad aprire il cancello | // |
| | Breve coreografia di presentazione per gli antenati | // |
| | Coreografia finale di tutti gli interpreti | // |
| Embodied behaviour | Schiocco delle dita | Universalmente connesso al tema della Famiglia Addams |
| | Solletico a Morticia, baci al braccio di Morticia | // |
| Oggetti di scena | // | // |

◇ Testo – versione italiana

GOMEZ Se sei un Addams
Ti serve un po' di luna piena
Se sei un Addams
Che gioia un brivido ti da
Il mondo tutto nero tu vedrai
Veleno nel bicchiere verserai

MORTICIA Proprio così
G e M Se sei un Addams
MORTICIA Devi esser pieno di ironia
G e M Se sei un Addams
GOMEZ La morte rider ti farà
G e M Che cosa importa il mondo fuori e cosa vuol da noi
Se sei un Addams
Puoi fare tutto ciò che vuoi

FAMIGLIA Se sei un Addams
GOMEZ Tu devi aver tanta passione
FAMIGLIA Se sei un Addams
MORTICIA Di desiderio morirai
FAMIGLIA Ci eccita un cadavere che langue
Sorridi quando senti odor di sange

FAMIGLIA Se sei un Addams
MERCOLEDI' Tu devi prendere arco e freccia
FAMIGLIA Se sei un Addams
PUGSLEY Io sono pronto per il boom
FAMIGLIA C'è la pozione accensione!
Che botta sentirai
Se sei un Addams
Tutto è inquietante ciò che
Fai

C'è buio e orrore intorno a te
Un pugnale dentro al motel
Un cadavere da riesumare
Stanotte non aspettare

ANTENATI Morti e stramorti oggi risorti
Ci raduniamo qua
Morti marciti ma ben vestiti
Chiamati a riapparir
E ogni morto fa il suo discorso
Oggi nell'Addams day
Vermi tacete ossa ascoltate

È tempo di un cin cin

TUTTI Se sei un Addams La notte di noi Addams
Genealogia particolare La notte di noi Addams
Se sei un Addams Un morso e via
Resti legato a questo clan
Famiglia noi e famiglia poi
Imbalsamati i cuori
Se sei un Addams
Ciò che è normale lascia fuori
Se sei un Addams
Vivi felice perché
Muori!

◇ Testo – nuova proposta di traduzione

GOMEZ Se sei un Addams
Ti serve un po' di luna piena
Se sei un Addams
Ti piace un po' rabbrivir
Il mondo tutto nero tu vedrai
Martini col cianuro ti berrai

MORTICIA *proprio così!*

GOMEZ Se sei un Addams

MORTICIA La vita è piena di ironia

GOMEZ Se sei un Addams
La morte ridere farà

G e M Che cosa importa il mondo fuori e cosa vuol da noi
Se sei un Addams,
Puoi fare tutto ciò che vuoi

FAMIGLIA Se sei un Addams

GOMEZ Prima di tutto la passione

FAMIGLIA Se sei un Addams

MORTICIA Tua moglie desidererai GOMEZ *due volte al giorno!*

MORTICIA Un ragno vivo al collo porterai

FAMIGLIA Sorridi quando il sangue annuserai! AHOOOOO
Se sei un Addams

MERCOLEDÌ Bisogna prendere arco e freccia

FAMIGLIA Se sei un Addams

PUGSLEY Sei sempre pronto per il BOOM

FAMIGLIA Con la pozione a colazione
Un botto sentirai
Se sei un Addams
Non ti sorprendi quasi...mai

Ci piace il buio, l'oscurità
Voci e grida dall'aldilà
Con cadaveri a volontà stanotte siamo qua

ANTENATI Morti e stramorti
Oggi risorti
Ci raduniamo qua
Se nella tomba il grido rimbomba
Ognuno apparirà
Racconteremo, discuteremo
Ci rivolgiamo a voi
Che Ascolterete, imparerete
Brindate insieme a noi

| | | |
|-------|-------------------------------|-------------------------|
| TUTTI | Se sei un Addams | Oh si! Se sei un Addams |
| | Primo dovere è la famiglia | Così se sei un Addams |
| | Se sei un Addams | Per sempre |
| | Resti legato a questo clan | |
| | Famiglia noi | |
| | Famiglia e poi | |
| | Imbalsamati noi | |
| | Se sei un Addams | |
| | Ciò che è normale non lo vuoi | |
| | Se sei un Addams | |
| | Muori in famiglia qui con | |
| | Noi | |

◆ **Numero corale –*One normal night***

◇ Testo – versione originale

WEDNESDAY They're normal people not like you, not like me
Please can't we be an average family!

One normal night that's all I want
That's all I need from you
One normal house without a mouse
To feed a plant or two
You must admit we're not what people called "laid back"
So can't we muse a bit and loose the basic black? Whoa!
One normal night with normal people on their way
Just one normal night...whaddaya say?

MORTICIA One normal night?

WEDNESDAY To be polite to do the least you can

GOMES One normal eve?

WEDNESDAY Can you achieve a kind of common man?

You have to swear to me, yes promise to the core

It's almost six o'clock they're almost at the door

On all the Addams ancestors who've ever walked a right

One normal night!

ANCESTORS Doo doo doo doo

Doo doo doo doo

Doo doo doo doo doo doo

LUCAS One normal night

No, not one poem not one inspiring word

One normal scene, complete routine

Tonight can't be absurd

Please don't embarrass me or be completely rude

Don't make a fuss about the house about the food. Whoa!

One normal night I know is big but can't you see

This ONE normal night is for me

FESTER Was Napoleon right for Josephine?

Was nausea right for Dramamine?

Were the eighties right for the drum machine?

Who's to say? Who's to say?

Was ballet right for Balancine?

Was Polio right for the Salk vaccine?

Were you folks right for the mezzanine? *oppure* Was rehab right for Charlie Sheen?

Who's to say?

One normal night is a perilous trick

Normal is hard to attain

Children are crazy and parents are quick

Passions are hard to explain

But this is their moment and this is your chance

So if you don't want to remain

Start singing of love

ANCESTORS What?

FESTER Love

ANCESTORS No!

FESTER Love

ANCESTORS Why?

FESTER Love

ANCESTORS Yuchh!

FESTER Only affairs of the heart

ANCESTORS We'll help them love

FESTER Yes!
 ANCESTORS Love
 FESTER Right!
 ANCESTORS Love
 FESTER Good!
 ANCESTORS Love
 FESTER Yes!
 ANCESTORS Love lets our spirits depart
 FESTER So let the normalcy start
 ANCESTORS Protect and rally round let's aid them and abet
 FESTER One normal night is what they'll
 FESTER Get!

ALL One normal night
 One normal night
 One normal night
 Wednesday wants
 One normal night
 One normal night
 One normal night
 Give her just
 One normal night
 One normal night
 One normal night
 Wednesday wants
 One!

One normal night WEDNESDAY All I want
 We comprehend All I need
 We'll tend her ev'ry need

MALCOLM When we arrive we'll come alive
 To make this night succeed
 LUCAS Just be respectable don't make an odd remark
 MALCOLM Okay, okay
 WEDNESDAY Keep undetectable our passion for the dark
 FAMILY Just as you say
 WEDNESDAY And then is Paradise right here in Central Park
 ALL In one normal
 Informal
 One normal
 Night!

◇ Analisi verbale

| Categorie | Esempi | Commenti |
|-------------------------------|--|---|
| Ripetizioni | One normal night Normal | // |
| | Right | In risposta ad una battuta degli antenati |
| | Love | Fester |
| Significato evocativo | Whaddaya say? Who's to say? | Slang, linguaggio informale e giovanile |
| Cluster chiave | Normal, average, polite, common man, passion for the dark | La "normalità" è diversa per le due famiglie |
| | Poem, inspiring word complete routine, absurd, don't make a fuss, odd remark | |
| | Crazy, passions, love, heart | Amore |
| Significato espressivo | // | // |
| Contesto culturale | Central Park Dramamine Balancine Charlie Sheen | Richiama l'ambientazione dello spettacolo: New York |
| Intratestualità | They're normal people | Riferito ai Beineke |

◇ Analisi sonora

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---|---|--|
| Musica | Veloce e ritmata quando cantano Mercoledì e Lucas. Le strofe sono costruite allo stesso modo | Entrambe i ragazzi chiedono alla famiglia di comportarsi normalmente |
| | Cambio di tempo (da 4/4 a 3/4) quando canta Fester. Fisarmonica | Richiama atmosfere francesi → amore |
| | Accordi dissonanti nel finale | Si parla di normalità, ma la musica non lo è |
| Intermezzi | // | // |
| Pause | // | // |
| Effetti sonori | Tuono | // |
| | Campanello | Arrivo dei Beineke |
| Caratteristiche paralinguistiche | // | // |

◇ Analisi visiva

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---------------------------|--|--|
| Danza | Solo qualche movimento corale verso la fine della canzone | // |
| Embodied behaviour | Tutti i personaggi interagiscono tra di loro in maniera abbastanza statica | // |
| Oggetti di scena | Alberi | Gli antenati animano gli alberi, quasi a voler far perdere la strada alla famiglia Beineke |

◇ Testo – versione italiana: i versi in corsivo sono frutto di modifiche fatte in fase di allestimento, direttamente sul copione

MERCOLEDI' Sono normali non come noi → *Sono normali e noi no*

Tutto qui
 Vi prego di essere anche voi così
 Io chiedo a voi normalità
 Normalità io vorrei
 Un salottino un po' più chic
 Un bel servizio da sei
 Su concediamoci un pochino di relax
 Meno terrore e giusto un poco di colore
 Io chiedo a voi gente normale con cui parlare
 Una sera normale...che ne dite?

MORTICIA Normalità?

MERCOLEDI' Vi prego dai stanotte niente follia

GOMEZ Normalità?

MERCOLEDI' papà sarai normale per cortesia?

Di non deludermi così vi pregherei
 Tra poco arriveranno qui son già le sei → *Tra poco arriveranno sono già le sei*
 Per tutti gli avi Addams che mai fecero malvagità
 Normalità

ANTENATI Doo doo doo doo

Doo doo doo doo

Doo doo doo doo doo doo

LUCAS Io chiedo a voi niente poesia

Nessuna rima mamma → *Nessuna rima mai*

Normalità, tutto normale

Una banale routine

Non siate imbarazzanti o indisponenti
Su casa e cibo niente smorfie ne commenti, whoa!
Io chiedo a voi normalità pensate che
Questa notte è importante per me

FESTER Napoleone era fatto per Giuseppina?
La nausea è fatta per la xamamina?
Negli anni Ottanta si suonava l'ocarina?
Chi lo può dire? Chi lo può dire?
Il balletto era adatto a Balanchine?
La polio era adatta per il vaccin?
Era adatta la cura per Charlie Sheen?
Chi può dirlo?

Normalità non è facile avere
Come lo posso spiegare
I ragazzi son pazzi e i genitori di più
Difficile spiegare l'amore
Ma è il loro momento
La loro occasione
Così se mi volete ascoltare
Cantate oh love

ANTENATI Eh?

FESTER Love

ANTENATI No

FESTER Love

ANTENATI Perché? → *chè?*

FESTER Love

ANTENATI Bleah

FESTER Solo questioni di cuore

ANTENATI Forever love

FESTER Sì

ANTENATI Love

FESTER Allright

ANTENATI Love

FESTER Bene

ANTENATI Love

FESTER Yes

ANTENATI L'amore trionferà

FESTER Beata normalità

FEST+ANT Su proteggiamoli, facciamogli un favor

So che lo troveranno

FESTER Amor

TUTTI Normalità

Normalità

Normalità

Lei vuole

Normalità
Normalità
Normalità
Ci chiede
Normalità
Normalità
Normalità
Lei vuole
Nor-ma-li-tà

TUTTI Normalità MERCOLEDI' Io vorrei
Normalità Io vorrei
Dobbiamo dare a lei

MAL e AL Noi siamo qui
Venuti qui → *Solo per te*
Per te Mercoledì → *e per Mercoledì*

LUCAS Siate educati non mi fate vergognar
MAL e AL Okay, okay
MERCOLEDI' Siate educati non li fate spaventar
FAMIGLIA Proprio così
MER e LUC E il paradiso è proprio qui nell'Addams day
TUTTI Banale
Brutale
Normalità!

◇ Testo – nuova proposta di traduzione

MERCOLEDÌ Non sono gente come noi, è così
Fate i normali dai provateci
Normalità, questo vorrei
Per una sera e poi
Normalità, cenare insieme e stare tra di noi
Prepareremo aperitivo e qualche snack
E per favore rinunciamo al total black! Whoooa!
Normalità, gente normale qui da noi
La normalità.... *che ne dite?*

MORTICIA Normalità?

MERCOLEDÌ Vi prego sì!
Stanotte no follia

GOMEZ Normalità?

MERCOLEDÌ Papà potrai pensare all'allegria?
Tra poco arriveranno sono già le sei
Lo promettete lo giurate sugli dei?
Su tutti gli antenati, garantite, ci sarà

Normalità

ANTENATI Doo doo doo doo
Doo doo doo doo
Doo doo doo doo doo doo

LUCAS Normalità
Niente poesie, nessuna rima mai
Normalità
Banalità, mamma ci proverai?
Non siate imbarazzanti, fate come me
Niente commenti e mangiate quel che c'è! Whooa!
Normalità
È tanto, ma pensate che
La normalità è per me

FESTER Napoleone era fatto per Giuseppina?
Il raffreddore per l'aspirina?
I Cinquanta per la brillantina
Chi lo sa? Chi lo sa?
È la danza il top per la ballerina?
La cuoca è fatta per la cucina?
Il lampadario per la lampadina?

Normalità, non è facile sai
Non si conosce il perché
Son tutti pazzi e cercano guai
Quando l'amore non c'è
Ma questo è il momento, la scelta ce l'hai
Ascoltami e parla d'amor
Tu canta d'amor

ANTENATI Eh?

FESTER A

ANTENATI Oh!

FESTER Mo

ANTENATI No!

FESTER Re

ANTENATI Yuchh!

FESTER Solo questioni di cuor

ANTENATI Canta d'amor

FESTER Eh?

ANTENATI A

FESTER Ah!

ANTENATI Mo

FESTER Si!

ANTENATI Re

FESTER Già!

ANTENATI L'amore trionferà
FESTER Viva la normalità
FEST+ANT Facciamogli un favore questa sera, qui
Normalità, per loro si

TUTTI: Normalità
Normalità
Normalità
Vuole lei
Normalità
Normalità
Normalità
Un po' di
normalità
Normalità
Normalità
Vuole lei
Nor-ma-li-tà

| | | | |
|-------|--------------------|-----------|-------------------|
| TUTTI | Normalità | MERCOLEDÌ | La vorrei |
| | Normalità | | La vorrei |
| | Proviamo a farcela | | Provate a farcela |

MAL e AL Noi siamo qui
Solo per te
E per mercoledì
LUCAS Siate educati e non cercate di andar via
MAL e AL Okay, okay
MERCOLEDÌ Sono vietati gli episodi di follia
FAMIGLIA Come vuoi tu
MER e LUC E il paradiso arriva qui a Central Park
TUTTI È normale
Banale
Normalità

◆ **Duetto – *Crazier than you***

◇ Testo – versione originale

WEDNESDAY Once I was hopeful
Thought we were one
Life less than perfect Fin'ly begun
But now I wonder
Are we undone?

I wanna treasure you in death as well as life
I wanna cut you with my love and with my knife
But can I live as you tormentor and your wife?
When I'm crazier than you
I'm crazier than you
And nothing up 'til now has proved me wrong
I'm crazier than you
That's just the overview
So get on board or simply move a long

LUCAS I'm not impulsive
WEDNESDAY And yet I truly love you
LUCAS I'm not deranged
WEDNESDAY I'd never ask that of you
LUCAS But in this moment
I know I've changed
I wanna climb mount Ev' rest go to Mozambique
I wanna be impulsive want to be unique
Can you believe I mean it when you hear me shriek?
I'm crazier than you
I'm crazier than you
And now I'll prove to you exactly how, ow, ow
I'm crazier than you
I'll do what you can do
From here on in I give my solemn vow, ow, ow!

WEDNESDAY Pluck the arrow from its quiver, hold it your hand be brave
LUCAS Pierce the apple not the liver or we're dancing on my grave
WEDNESDAY Place it in the bow and steady
LUCAS Can you shoot that thing already?
WEDNESDAY I'm gonna demonstrate that fear is my ideal
LUCAS Girl believe me fear is your appeal
WEDNESDAY 'cuz in the moment that you're frightened life is real
LUCAS Then my life must be real
WED+LUC And in a flash when you release and seal the deal
I'm crazier than you
I'm crazier than you
And nothing hurts me when I hear you say
I'm crazier than you
Psychotically into
And that is all I need to face the day
'cause I am crazier than you
I'm crazier than you
And live or die I'll let you have control
I'm crazier than you
So say you love me too
From here on in you're singing to my soul
My soul!

◇ Analisi verbale

| Categorie | Esempi | Commenti |
|-------------------------------|--|--------------------------------------|
| Ripetizioni | Crazier than you | // |
| Significato evocativo | Fin'lly, 'til, 'cuz | Forma colloquiale dei ragazzi |
| Cluster chiave | Hopeful, treasure, wife, truly love you, solemn vow, seal the deal, nothing hurts me | Amore e matrimonio |
| | Impulsive, deranged, I've changed, unique | Situazione attuale che sta cambiando |
| Significato espressivo | Crazier | // |
| Contesto culturale | Seal the deal | Modo di dire = sposarsi |
| Intratestualità | // | // |

◇ Analisi sonora

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---|--|--|
| Musica | Marimba all'inizio = sonorità esotiche | Come indicato nello <i>score</i> |
| | Accompagnamento ritmato, come in una canzone pop | // |
| | Cambio di tonalità sui ritornelli | La tonalità sale sempre di più = ognuno è "più pazzo" dell'altro |
| Intermezzi | // | // |
| Pause | // | // |
| Effetti sonori | Rumore della freccia | // |
| Caratteristiche paralinguistiche | // | // |

◇ Analisi visiva

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---------------------------|---|-----------------|
| Danza | // | // |
| Embodied behaviour | I due protagonisti interagiscono quasi sempre faccia a faccia | // |

| | | |
|-------------------------|---|---|
| | Si prendono per mano e camminano in avanti imitando due bambini | Ironizzano sul concetto di "coppietta" |
| | Abbraccio finale | // |
| Oggetti di scena | Balestra, mela, cravatta | Usati per fare una prova di fiducia alla "Guglielmo Tell" |
| | Luci sui protagonisti nel finale | Focus sulla loro storia d'amore |

◇ Testo – versione italiana

MERCOLEDI' Un di io speravo → *ieri speravo*

Nel nostro amor

La vita spenta → *ma mi sbagliavo*

Ricominciò → mi hai detto no

Ma ora mi chiedo → *oggi mi chiedo*

Perché fini?

Sarò la spina e la tua rosa io sarò

Con un coltello il tuo cuor pugnalerò

E sia torture che carezze ti farò

Sono più pazza io di te

Più pazza io di te

E mai la stessa cosa noi saremo → *e mai la stessa cosa noi saremo mai*

Sono pazza più di te

Tu non sei come me

O cambi oppure vattene lontano

LUCAS Io non rischio mai → *non rischio mai*

MERCOLEDI' Io amo te davvero? → *ti amo per davvero?*

LUCAS Niente follia

MERCOLEDI' Non te lo chiedo più

LUCAS Ma proprio adesso

Sia quel che sia

Voglio scalare l'Everest, il Mozambico

Voglio rischiare, voglio essere strafico

Tu non mi credi ma adesso te lo dico

Più pazzo io di te

Più pazzo io di te

Io voglio diventare ora yeah, o yeah!

Più pazzo io di te

Sarò come sei tu

D'ora in avanti te lo giuro oh oh oh

MERCOLEDI' Prendi questa freccia in mano

Tienila ben stretta dai

LUCAS Mira bene a questa mela

O non ci sposeremo mai
MERCOLEDI' Su prepara l'arco e calma
LUCAS Vuoi deciderti a tirare?
MERCOLEDI' Ora vediamo se paura tu avrai
LUCAS Sei così sexy come non sei stata mai
MERCOLEDI' Se tutto sai rischiare la tua vita è okay
LUCAS Mi sento ok, ok
M e L Siamo soltanto io e te/si io e te

Perché son pazza/o più di te
Più pazza/o io di te
La vita e la morte ti regalerò
Più pazzo io di te
E pazzo son di te
Da adesso in poi tu canterai
Per noi

◇ Testo – nuova proposta di traduzione

MERCOLEDI' Ieri sognavo
Te, mia metà
La vita insieme
Comincerà
Oggi mi chiedo
Finisce qua?
Sarò tua moglie e il tuo tormento io sarò
Il mio coltello nel tuo cuore pianterò
E sia torture che carezze ti farò
Sono più pazza io di te
Più pazza io di te
E non saremo mai la stessa cosa no
Son pazza più di te
Tu non sei come me
O sali a bordo o te ne vai lontano via

LUCAS Non rischio mai
MERCOLEDI' E ti amo per davvero?
LUCAS No, niente guai
MERCOLEDI' Io non te l'ho mai chiesto
LUCAS Ma proprio adesso
Sia quel che sia
Voglio scalare l'Everest, andare via
Voglio rischiare voglio fare una pazzia
Se non mi credi il cuore troverà una via

Più pazzo io di te
Più pazzo io di te

Io voglio spingermi sempre più in la in la
Più pazzo io di te
Divento come te
Da adesso la mia vita cambierà lo giuro

MERCOLEDI' Prendi questa freccia in mano
Tienila ben stretta dai
LUCAS Mira bene a questa mela
O non ci sposeremo mai
MERCOLEDI' Tendi l'arco e poi si mira
LUCAS Ma che cosa aspetti tira!
MERCOLEDI' Se la paura è l'ideale capirai
LUCAS So che la paura è qual che vuoi
MERCOLEDI' Che la paura è vita vera e lo vedrai
LUCAS La mia vita è vera sai
MER e LUC In un momento quel che vuoi lo capirai

Sono più pazza/o io di te
Più pazza/o io di te
Da ora in poi ti lascerò il controllo sai
Son pazza più di te
Ma ti amo più di me
Da adesso in poi tu canterai per me
Per noi

◆ **Numero di chiusura – *Move toward the darkness***

◇ Testo – versione originale

LURCH Move toward the darkness
Welcome the unknowk
Face your blackest demons
Find your bleakest bone
Lose your inhibitions
Love what once was vile
Move toward the darkness and smile
TUTTI Move toward the darkness Don't avoid despair
Only at your weakest
Can we learn what's there
When you face your nightmares
Then you'll know what's real
Move toward the darkness and feel

WEDNESDAY Something old

LUCAS Something new
WEDNESDAY Craziness writ large
MAL Someone bold
ALICE Someone true
MAL Someone new in charge
TUTTI You and I face the sky and the lights we see
 Fades away in the gray leaving you and me

TUTTI Move toward the darkness
 Welcome in your pain
 Let each foreign forest
 Offer you its rain
 Only at your lowest
 Can we rise above
 Move toward the darkness
 Move toward the darkness
 Move toward the darkness
 And love love love

◇ Analisi verbale

| Categorie | Esempi | Commenti |
|-------------------------------|--|---|
| Ripetizioni | Move toward the darkness | // |
| | Love | Solo nel finale |
| Significato evocativo | // | // |
| Cluster chiave | Darkness, unknowk, demons, bleakest bone, despair, weakest, nightmares, grey, pain, lowest | Tutti questi termini con accezione negativa, sono intesi in positivo, come superamento di un ostacolo |
| | Love, smile, real, feel, sky, lights | Rappresentano l'obiettivo da raggiungere |
| Significato espressivo | // | // |
| Contesto culturale | // | // |
| Intratestualità | // | // |

◇ Analisi sonora

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---|---|---|
| Musica | Melodia ascendente, calma e dolce | Uscita dalle tenebre, quindi l'oscurità intesa come affronto delle proprie paure e rinascita |
| | Si velocizza sulle sezioni dedicate a Fester con accompagnamento del flauto | Nello score la sezione è indicata come "playful" durante tutto lo spettacolo Fester è il portavoce dell'amore |
| | Grande crescendo durante tutto il brano, che porta al finale | // |
| | Finale delicato | // |
| Intermezzi | // | // |
| Pause | Subito prima della frase finale, indicata anche nello score | Fester vola sulla luna |
| Effetti sonori | // | // |
| Caratteristiche paralinguistiche | // | // |

◇ Analisi visiva

| Categorie | Esempi | Commenti |
|--------------------------|---|-----------------|
| Danza | // | // |
| Emodied behaviour | I personaggi interagiscono tra loro in alcune occasioni e cantano rivolti verso il pubblico in altre. Tutti i movimenti sono lenti e calmi. La scena in generale è statica. | // |
| Oggetti di scena | // | // |

◇ Testo – versione italiana

LURCH Vai verso l'ignoto
 Nell'oscurità
 C'è un rumor di ossa
 Che ti guiderà
 Vai là dove è il buio
 Mostri troverai → *mostri incontrerai*
 Va verso l'ignoto

E vai

TUTTI Vai verso l'ignoto
Affronta il dolor
Quando hai paura
Puoi capir chi sei
Vinci il tuo terrore
E ce la farai
Vai verso l'ignoto e vai → *va*

MERCOLEDI' Sarò più prudente

LUCAS Sarò più audace

MERCOLEDI' Pazzi da legar

MAL La povera Alice

ALICE Abbraccia il suo Mal → *riabbraccia il suo Mal*

MAL e AL Torna il rock and roll

TUTTI Io e te siamo qua
Il sole arriverà
Se ne andrà il buio e sai
Resteremo noi

Vai verso l'ignoto
Nell'oscurità
Lascia che le nubi
Passino su te
Solo quando cadi giù
Puoi tornare su
Vai verso l'ignoto
Vai verso l'ignoto
Vai verso l'ignoto e Love → *vai verso l'ignoto e ama!*

◇ Testo – nuova proposta di traduzione

LURCH Vai verso l'ignoto
C'è quel che non sai
E le tue paure
Così affronterai
Lascia indietro il noto
Ama come sai
Vai verso l'ignoto e vai

TUTTI Vai verso l'ignoto
Non voltarti mai
Quando tocchi il fondo
Tu saprai chi sei
Vinci il tuo terrore

E ce la farai
Vai verso l'ignoto e vai

MERCOLEDI' Io con te
LUCAS Tu con me
MER e LUC Pazzi sempre più
MAL Nuovo me
ALICE Vera me
MAL E comandi tu
TUTTI Io e te, sempre qui
Il sole arriverà
Se ne andrà il buio e poi
Resteremo noi

Vai verso l'ignoto
Se il dolore c'è
Lascia che le nubi
Passino su te
Solo quando cadi
Puoi tornare su
Vai verso l'ignoto
Vai verso l'ignoto
Ora tu conosci
L'amor

◆ **Inno – *Pulled***

◇ Testo – versione originale

WEDNESDAY I don't have a sunny disposition
I'm not known for being too amused
My demeanor's locked in one position
See my face
I'm enthused
Suddenly however I've been puzzled
Bunny rabbits make me want to cry
All my inhibitions have been muzzled
And I think
I know why

I'm being pulled in a new direction
But I think I like it
I think I like it
I'm being pulled in a new direction

Through my painful pursuit
Somehow birdies took root.
All the things I detested impossibly cute
God what do I do?

Mother always said “be kind to strangers”
But she doesn’t know what they destroy
I can feel the clear and present danger
When she learns that the boy

Has got me pulled in a new direction
But I think I like it
I think I like it
I’m being pulled in a new direction
And this feeling, I know, is impossible so
I’ll confide that I’ve tried but I can’t let it go
It’s disgustingly true
Pulled pulled pulled

Puppy dogs with droopy faces
Unicorn with dancing mice
Sunrise in wide open spaces
Disneyworld? I’ll go there twice!
Butterflies at pic-nic lunches
Bunches of chrysanthemums
Lollipops and pillow fights
Christmas eve? Sugar plums!
String quartets and chia pets
And afternoon banana splits
Angels watching as I sleep
And Liberace’s greatest hits

Have got me pulled in a new direction
If they keep insisting
I’ll stop resisting
Just watch me pulled in a new direction

I should stay in the dark
Not obey every spark
But the boy has a bite
Better far than his bark
And you bet I’ll bite too
Do what’s truly taboo
As I’m pulled in a new
Direction

◇ Analisi verbale

| Categorie | Esempi | Commenti |
|-------------------------------|--|--|
| Ripetizioni | Pulled in a new direction But I think I like it | // |
| Significato evocativo | // | // |
| Cluster chiave | Pulled in a new direction | // |
| | What do I do? | Prima di una pausa con delle battute |
| | Bunny rabbits, birdies, cute, puppy dogs, unicorns, dancing mice, sunrise, Disneyworld, butterflies, pic-nic lunches, chrysantemums, lollipops, pillow fights, Christmas eve, Sugar plums, banana splits, angels | Elementi che solitamente non vengono associati alla figura di Mercoledì Addams |
| | You bet I'll bite too Do what's truly taboo | Cambiamento |
| Significato espressivo | I'm enthused I've been puzzled I can't let it go | // |
| Contesto culturale | Sugar plums | Natale/Balletto |
| | Chia pets | Giochi di bambini |
| | Liberace | Spettacolo |
| | Has a bite better far than his bark | Modo di dire, con significato ribaltato |
| Intratestualità | Mother always said but she doesn't know | // |
| | when she learns that the boy | quasi un'anticipazione |

◇ Analisi sonora

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---------------|---|---|
| Musica | Incalzante, diventa sempre più coinvolgente col procedere della canzone | // |
| | Inizia in una tonalità minore e finisce su una maggiore | Dalla tonalità minore, associata al carattere funereo della Mercoledì che tutti conosciamo, passiamo alla tonalità maggiore più gioiosa |

| | | |
|---|---|--|
| | Finisce in una tonalità diversa rispetto all'inizio | "Trascina" la canzone in un posto diverso rispetto all'inizio = cambiamento di Mercoledì |
| Intermezzi | // | // |
| Pause | // | // |
| Effetti sonori | Uccellini, rumore di una leva | // |
| Caratteristiche paralinguistiche | Urla di Pugsley | Tortura |

◇ Analisi visiva

| Categorie | Esempi | Commenti |
|---------------------------|--|--|
| Danza | // | // |
| Embodied behaviour | Mercoledì si muove sempre di più man mano che la canzone prosegue | Si lascia andare a queste nuove sensazioni |
| | Tira la leva che aziona lo strumento di tortura a cui è incatenato Pugsley | // |
| Oggetti di scena | Macchina di tortura | // |

◇ Testo – versione italiana

MERCOLEDI' Io non ho un carattere gioioso
 E non mi so molto divertir
 Per me il mondo è solo nero e ombroso
 D'ora in poi
 Sorriderò
 Dio che cosa mi sta succedendo
 Ora mi commuovono i pelouche
 Le mie inibizioni sto perdendo
 Cosa c'è
 Dentro me

Io sto prendendo una nuova strada
 E non mi fermerò
 Perché mi piace
 Io sto prendendo una nuova strada
 Gli uccellini fan cip
 Che risveglio al mattino
 Quello che detestavo
 Di melenso e carino
 Dio...

Mi pia-a-ce → *mi-i piace* → *quanto mi piace*

Dice mamma esci dalla gabbia
Ogni Addams cerca il grande amor
Sento già il pericolo e la rabbia
Se saprà che il mio cuor

Mi sta mostrando una nuova strada
E non mi fermerò
Perché mi piace
Io sono spinta in una nuova strada
È un pensiero lo so
Impossibile o no
Ve lo confiderò
Che io ci proverò
Non lo lascerò andar
Sì, sì, sì

I pelouche di cagnolini
I tramonti adorerò
E topini ballerini
Voglio andare a Disneyworld
Un pic-nic con farfalline
Mostriciattoli e minuetti → *nastri rosa e minuetti*
Crisantemi e roselline
Niente arsenico solo merletti
A merenda la nutella
Ai fantasmi offrirò
Coi cd di Marcella Bella → *coi cd dell'Aguilera*
Ken e Barbie cullerò

Io sto prendendo una nuova strada
E non mi puoi fermare
Io vado avanti
Guarda io cambio la vecchia strada
Io non provo rimorso
Tutto segua il suo corso
Quel ragazzo mi ha morso
Qui nel collo e nel cuor
E io lui morderà
È proibito lo so
sì lo farò
Lo farò → *Davvero*

◇ Testo – nuova proposta di traduzione

MERCOLEDÌ Io non ho un carattere gioioso
E non mi diverto quasi mai
Per me il mondo è solo nero e ombroso
Guarda qui
Già lo sai
Non so cosa mi sta succedendo
Ora mi commuovono i peluches
Le mie inibizioni sto perdendo
Cosa c'è che non va?

Io sto prendendo una nuova strada
E so che mi piace
Oh si mi piace
Io sto prendendo una nuova strada
Non so come o perché
Sento dentro di me
Una strana dolcezza che non so cos'è
Dio! Cosa farò?

Mamma dice “esci dalla gabbia”
Ma non sa cos'è successo a me
Sento già il pericolo e la rabbia
Se saprà che con te
Io sto prendendo una nuova strada
E so che mi piace
Oh si mi piace
Io sto prendendo una nuova strada
È un pensiero, lo so
Ma impossibile o no
Cresce dentro di me
Non lo sopprimerò
Io lo libererò
Sì, sì sì!

I peluches di cagnolini, gli unicorni adoro già
Le battaglie coi cuscini, Disneyworld? Andiamo la!
I tramonti in riva al mare, nastri rosa a volontà
La nutella da spalmare, Luccica! Magico!
Un pic nic, le farfalline e la crema di un bigné
La merenda con gli amici e le barbie qui con me!

Io sto prendendo una nuova strada
Non mi puoi fermare
Non ci provare
Guardami, cambio la vecchia strada

Non me ne pentirò
La mia via seguirò
Quel ragazzo per me
È il più giusto lo so
E anche lui si lo sa
Ora mi seguirà
Sempre insieme per la...
Mia strada!

BIBLIOGRAFIA

- APTER, R. & HERMAN, M. (2016). *Translating for singing: The theory, art and craft of translating lyrics*. Bloomsbury Publishing.
- AUGIAS, C. (2000). *I segreti di New York*. Mondadori, 113-141.
- BECKWITH, T. (2018). Interview with Ronnie Apter and Mark Herman, translators and librettists. *The ATA Chronicle*, 47(2), 24-28. Reperibile online: https://www.ata-chronicle.online/wp-content/uploads/ATAChronicle_MA2018.pdf (ultimo accesso 22.02.2023).
- BEGHELLI, M. (2004). Il libretto d'opera. *Il libro di musica*, 277-313. L'Epos.
- BONSIGNORI, G. (2006). *Dizionario del musical. I musical teatrali di tutto il mondo dal 1900 ad oggi*. Audino (terza edizione aggiornata al 2021).
- BOSSEAU, C. (2011). The translation of songs. *The Oxford Handbook of Translation Studies*.
- DESLACHE, L. (2007). Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, 6.
- DESLACHE, L. (2018). Music 1. In *The Routledge handbook of literary translation* 282-297. Routledge.
- DI GIOVANNI, E. (2008). The American film musical in Italy: Translation and non-translation. *The Translator*, 14(2), 295-318.
- Dogfight*. Libretto Vocal Book. Music Theatre International.
- FRANZON, J. (2005). Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian *My Fair Lady*. In *Song and Significance*, 263-297. Brill.
- FRANZON, J. (2008). Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance. *The Translator*, 14(2), 373-399.
- FRANZON, J. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, 333-346.
- GRAHAM, A. (1989). A new look at recital song translation. *Translation review*, 29(1), 31-37.
- Grease*. Piano/vocal score.
- Grease* (1997) [CD] Triangle production.
- Grease* (2015) [CD].
- GORLÉE, D. L. (2005). *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*. BRILL.
- LAERA, M. (2011). Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahami, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage. *Contemporary Theatre Review*, 21(2), 213-225.
- LAMB, A. Snelson, J. (2001). Musical [musical comedy, musical play]. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561>

- [592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019420](https://www.perlego.com/book/592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019420) (ultimo accesso 22.02.2023)
- LARSON, J. (2008). *Rent. The complete book and lyrics of the Broadway musical. Applause.*
- LOW, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2), 87-103.
- LOW, P. (2008). Translating songs that rhyme. *Perspectives: Studies in translatology*, 16(1-2), 1-20.
- LOW, P. (2016). *Translating song: Lyrics and texts.* Taylor and Francis
<https://www.perlego.com/book/1568025/translating-song-lyrics-and-texts-pdf#62> (ultimo accesso 25.01.2023)
- MAGAZZÙ, G. (2021). Tradurre le canzoni dei musical teatrali. Un'analisi multimodale. *Biblion.*
- Mary Poppins* (2006). Piano conductor score.
- MATEO, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator*, 14(2), 319-342.
- MELLER, L. & da Costa, D. P. P. (2020). Interview with Peter Low1. *Tradução em Revista*, 29, 298-313.
- Rent.* Piano conductor score. Music Theatre International.
- Something Rotten.* Piano conductor score.
- Something Rotten* (2019). Libretto vocal book. Music theatre International.
- Strangways, A. H. (1921). Song Translation. *Music & Letters*, 3(2), 211-224. Oxford University Press.
- The Addams family.* Piano/conductor score. Theatrical rights.
- VINAY, G. (1991). Fusione e confusione di generi. Il teatro musicale. *Storia della musica (vol. 11 Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti)*, 145-152. EDT srl.
- VINAY, G. (2001). Il musical. *Enciclopedia della musica (vol. 1 Il Novecento)*, 575-590. Einaudi
- WOOLFORD, J. (2013). How Musicals Work. And how to write your own. Nick Hern Books <https://www.perlego.com/book/1420117/how-musicals-work-and-how-to-write-your-own-pdf#62> (ultimo accesso 06.02.2023)
- ZUDDAS, E. (2017). Tradurre un musical? – Parte 1, Parte 2. *Musical! Il magazine per il teatro musicale.* Reperibile online <http://www.rivistamusical.com/tradurre-un-musical-parte-1/> e <http://www.rivistamusical.com/tradurre-un-musical-parte-2/> (ultimo accesso 31.01.2023)

SITOGRAFIA

- Andrew Lipka <https://andrewlipka.com/bio> (ultimo accesso 13.02.2023)
- Biografia Franco Travaglio <https://grease.musical.it/cast/franco-travaglio>
(ultimo accesso 01.02.2023)
- Biografia Michele Renzullo <https://grease.musical.it/cast/844>
(ultimo accesso 01.02.2023)
- Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/greaser>
(ultimo accesso 22.02.2023)
- Davide Calabrese <http://www.davidecalabrese.it/bio/> (ultimo accesso 01.02.2023)
- Grease* <https://grease.musical.it/la-gloria-di-grease> (ultimo accesso 01.02.2023)
- Il Sistina <https://www.ilsistina.it/> (ultimo accesso 20.02.2023)
- Music Theatre International <https://www.mtishows.com/hairspray>
(ultimo accesso 01.02.2023)
- Politeama Rossetti <https://www.ilrossetti.it/it/> (ultimo accesso 21.02.2023)
- Progetto *Translating music* <http://www.translatingmusic.com/styled-6/index.html>
- Stefano Benni <https://www.stefanobenni.it/biografia/> (ultimo accesso 13.02.2023)
- Supercalifragilistichepsalidoso* – versione originale
<https://www.youtube.com/watch?v=qkHV6THFoDs> (ultimo accesso 22.02.2023)
- Supercalifragilistichepsalidoso* – versione italiana
<https://www.youtube.com/watch?v=AuNZiV9smtI> (ultimo accesso 22.02.2023)
- Teatro Europa auditorium <https://teatroeuropa.it/> (ultimo accesso 21.02.2023)
- Teatro Nazionale Milano <https://teatronazionale.it/> (ultimo accesso 21.02.2023)
- Teatro.it <https://www.teatro.it/teatri/nazionale-chebanca-milano-cartellone>
(ultimo accesso 21.02.2023)