

Translating outside the box: un sottomarino giallo da Pepperlandia a Roma via Liverpool

FRANCO NASI

Università di Modena e Reggio Emilia
franco.nasi@unimore.it

ABSTRACT

Yellow Submarine, the famous Beatles' song was recorded in 1966. Two years later, thanks to the collaborative, creative effort of playwrights, poets, visual artists, musicians, actors, managers, etc. the jingle, mingled with the imagery of the concept album *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*, became a successful movie, and an icon of the psychedelic pop culture. The movie in turn engendered many other products such as graphic novels, picture books, pop-up books etc., forming a chain of adapted texts that have allowed the story to circulate intersemiotically into new media and forms.

Moving from the description of the text metamorphosis, and from a general premise on translation as a transdisciplinary and mobile, highly constrained albeit creative activity, the paper focuses on the translational analysis of a new Italian version of the Beatles *Yellow Submarine Picture Book*, published by the writer of the essay. The puns, the cultural allusions, and particularly the hidden intertextual quotations of the Beatles songs, well known in their original language by most of the readers in the target culture, are a sort of unique, challenging translating problem, the solution of which might be found in a "Translating outside the box" strategy.

KEYWORDS

Translation, Creativity, Constrains, Picture books, Beatles.

*He's a real nowhere man
Sitting in his nowhere land
Making all his nowhere plans for nobody
Doesn't have a point of view
Knows not where he's going to
Isn't he a bit like you and me?*
Lennon-Mc Cartney

Proporrò in aperture due brevi e semplici indovinelli che permetteranno di introdurre altrettanti termini e argomenti che mi sembrano fondamentali quando si parla di traduzione: la *comprensione* del testo che traduciamo e la *consapevolezza* della strategia traduttiva che adottiamo. Non ho ovviamente la pretesa di dire cose nuove su questi punti: riflettere brevemente su di essi mi serve per cercare di giustificare (cioè, auspicabilmente, di rendere relativamente “giuste” per la situazione traduttiva specifica) alcune scelte che ho fatto quando mi sono trovato a tradurre *Yellow Submarine*, un Picture book, cioè un albo illustrato da leggere ad alta voce, rivolto come primi fruitori a bambini in età prescolare, ma che, per la natura dell’argomento, è adatto anche a giovani e adulti che abbiano ancora orecchie e occhi capaci di ascoltare i suoni e vedere i colori con la stessa ingenuità creativa dei bambini, e che non siano stati ancora congelati dal terribile Flying Glove dei Blue Meanies di cui dirò in seguito.

1. PRIMO INDOVINELLO: OVVERO SUL PROBLEM SETTING E LA PERCEZIONE DEL TESTO

Verso la fine di un curioso libretto intitolato *Cento Rifavole*, composto di brevi prose, poesie e disegni, e scritto da Carlo Vita, un arguto e curioso intellettuale nonagenario della riviera ligure, si legge la seguente poesia indovinello:

Beppe e Beppo alle 8 in punto
partono a piedi da due punti
diversi: A e B, che sono distanti
fra loro esattamente chilometri 20.

Beppe cammina a 7 chilometri all’ora
Beppo cammina un poco più piano
appena a 4 chilometri all’ora.
Beppe e Beppo camminano in senso
inverso sull’unica strada che unisce
A e B tra molte curve ed anse.

A quanti chilometri dal punto A
S’incontreranno Beppe e Beppo?
La soluzione quale sarà? (Vita 2017: 155)

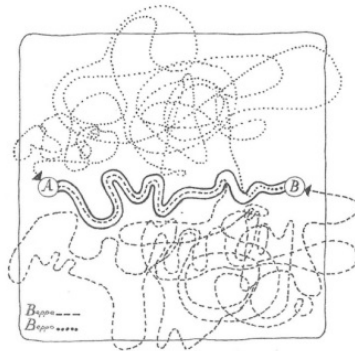
Forse il problema spaventerà chi non ama la matematica, ma è probabile che con un po' di impegno anche chi ha meno predisposizione per i calcoli riuscirà a trovare la soluzione. Allo stesso modo anche la traduzione del quiz non sembra essere un compito insormontabile: la lingua è piuttosto precisa, non ambigua, al punto che un traduttore automatico con quoziente di intelligenza neppure troppo alto potrebbe correttamente tradurlo. In fondo l'unico vero problema è quello di trovare un equivalente in inglese di Beppe e Beppo che qui sembrano avere la funzione di *placeholder*, cioè di nomi generici, come Tizio, Caio, Sempronio o in inglese Tom, Dick e Harry. Ma se leggiamo la poesiola che segue l'indovinello rimaniamo piacevolmente sorpresi:

Soluzione

Beppe e Beppo, da veri e da bravi
fratelli-coltelli, si odiano a morte.
Faranno di tutto per non incontrarsi
andando per campi, seguendo percorsi
lunghissimi, tortuosi, viziosi, magari
camminando girati all'indietro e se mai
capitasse che si dovessero proprio
incontrare, faranno finta di non essersi
assolutamente incontrati, né ora né mai

né in questo quiz né in tutti gli altri
stramaledetti quiz, né ora né mai. (Vita 2017: 157)

La soluzione è ancor più bizzarra e inattesa se si osserva anche il disegno che affianca il testo:



Difficile sospettare a una prima lettura che Beppe e Beppo fossero così legati eppure così nemici: fratelli-coltelli, appunto. Come succede spesso con gli indovinelli, una volta che si sa la soluzione tutto diventa più chiaro: Beppe e Beppo hanno in effetti molte cose in comune, al punto che potremmo considerarli una paronomasia. In fondo c'è solo una vocale di differenza, eppure sono certamente due entità distinte. A ben guardare, o forse con un po' di fantasia interpretativa, potremmo addirittura ipotizzare che si tratti della stessa persona sdoppiata,

una specie di Dottor Jekyll and Mr Hyde perché i due nomi non sono altro che ipocoristici dello stesso nome, Giuseppe. La paronomasia è poi rafforzata nella seconda composizione dal gioco di parole (bisticcio?) fra fratelli e coltelli, anche in questo caso una quasi paronomasia o rima allungata. E a una lettura ancora più attenta alle ricorrenze fonetiche ci si accorge che ci sono interessanti catene di forti consonanze nel testo, come “punto, punti, distanti, venti” che sigillano i primi quattro versi dell’indovinello, o le consonanze della penultima terzina (senso, anse) o la rima tronca in chiusura (punto A, quale sarà).

Quella che sembrava una traduzione facilissima diventa una traduzione ora un po’ più complessa. Se dovessimo prestar fede allo scetticismo di Jakobson (1972: 63, 190) che reputava impossibile la traduzione della paronomasia (un suo esempio di funzione poetica, come è noto, si basava anch’esso su un antroponomo: “I like Ike”) dovremmo addirittura gettare la spugna ancora prima di cominciare. Per fortuna la traduzione della poesia non è impossibile. Si fa e si è sempre fatta, e non senza giustificazioni teoretiche, come ha dimostrato pochi anni dopo l’uscita del saggio di Jakobson, Emilio Mattioli che nel 1965 pubblicava sulla rivista “il verri” un articolo in cui si discutevano le posizioni pregiudiziali di Croce e di Jakobson nei confronti della traduzione poetica. Mi piace ricordare qui a Trieste l’importante contributo di Mattioli alla traduttologia italiana sia perché di recente alcuni suoi saggi, fra cui quello del 1965, difficili da reperire sono stati ripubblicati in un unico volume *Il problema del tradurre (1965-2005)* a cura di Antonio Lavieri (Mucchi, 2017), sia perché proprio qui a Trieste Mattioli ha chiuso la sua carriera di professore universitario nel 2003.

Ma torniamo all’indovinello. La poesiola ci permette di porci alcune domande che in termini filosofici potremmo definire ontologiche perché ci interrogano sulla essenza profonda di un testo: Qual è, se c’è, l’invariante del testo? Qual è il suo significato essenziale? Qual è la sua intenzionalità? E che cosa possiamo cogliere noi di quel testo? E da queste domande ne discendono altre più operative: Quante cose sarebbe bene sapere sul testo che si intende tradurre per poter impostare correttamente la soluzione di un problema? Fino a che punto deve o può arrivare la comprensione del testo perché si possa con ragionevole sicurezza riformularlo in un altro codice linguistico e culturale?

Nel titolo ho detto che avrei parlato di *Yellow submarine* e non voglio spaventare nessuno con discorsi che ci portano nei flutti di pericolose meditazioni filosofiche e non nei mari apparentemente spensierati dei Beatles. Spero di cavarmela con la semplice citazione di un passo del filosofo francese Merleau-Ponty sulla percezione, che ci mette in guardia, con il suo richiamo alla vita e alla nozione del tempo, contro le presunte verità definitive. Scrive Merleau-Ponty:

È impossibile... scomporre una percezione, farne un assemblaggio di parti o di sensazioni, dato che in essa il tutto è anteriore alle parti – e questo tutto non è un tutto ideale. Il significato che alla fine scopro non è dell’ordine del concetto: se esso si rivelasse un concetto, si tratterebbe di sapere come posso riconoscerlo nei dati sensibili; e dovrei interporre tra il concetto e il sensibile degli intermediari, poi degli intermediari tra gli intermediari, e così di seguito.

Bisogna che il significato e i segni, che la forma e la materia della percezione siano apparentati fin dall'origine e che, come si dice, la materia della percezione sia «pregna della sua forma».

In altri termini, la sintesi che compone insieme gli oggetti percepiti e che conferisce un senso ai dati percettivi non è una sintesi intellettuale: diciamo con Husserl che è una «sintesi di transizione» – anticipo il lato non visto della lampada perché posso farvi arrivare la mano – o anche una «sintesi d'orizzonte»: il lato non visto mi si annuncia come «visibile altrove», al tempo stesso presente e soltanto imminente.

Ciò che mi impedisce di trattare la mia percezione come un atto intellettuale è che un atto intellettuale coglierebbe l'oggetto o come possibile o come necessario e che questo è, nella percezione, «reale»; l'oggetto si dà come la somma interminabile di una serie infinita di vedute prospettiche, ciascuna delle quali lo riguarda ma nessuna lo esaurisce...

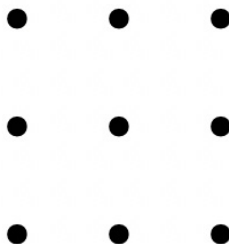
La cosa percepita non è un'unità ideale posseduta dall'intelligenza, come ad esempio una nozione geometrica, è una totalità aperta all'orizzonte di un numero indefinito di vedute prospettiche che concordano secondo un certo stile, stile che definisce l'oggetto in questione. (Merleau-Ponty 2004: 24-25)

È una pagina ricca di implicazioni, e assai più semplice di quanto a prima vista possa apparire. Se non corressi il rischio di banalizzarlo, mi verrebbe da dire che Beppe e Beppo potrebbero, in piccolo, essere un esempio di una “totalità aperta a un orizzonte di vedute prospettiche” che trasformano il nostro testo, ne sollecitano una diversa percezione e una traduzione che non può intendersi come mera duplicazione, ma piuttosto come ri-costruzione e ri-creazione di quel testo in un tempo diverso, secondo un certo stile.

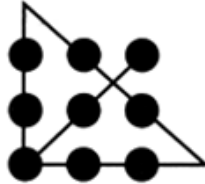
Ciò che conta qui non è tanto conoscere la funzione matematica che mi permetta di risolvere il problema, ma piuttosto il modo di impostare il problema”, o per dirla con una terminologia più comune al marketing digitale che alla fenomenologia husserliana ciò che conta non è il *problem solving*, ma il *problem setting*.

2. SECONDO INDOVINELLO: OVVERO SULLA STRATEGIA TRADUTTIVA

Per restare nel mondo dell'organizzazione aziendale, vediamo ora un secondo problema proposto a partire dagli anni settanta agli aspiranti manager durante i colloqui di lavoro. Il candidato doveva cercare di unire i nove punti disposti su un piano, così come si vede nell'immagine qui di seguito, con quattro segmenti senza sollevare mai la matita.



Il problema non è di facilissima soluzione, soprattutto se si pensa che i quattro segmenti debbano essere tracciati all'interno del perimetro di un quadrato immaginario delimitato dai punti esterni. Il testo del problema non impone questa restrizione, che tuttavia viene spesso assunta come condizione predefinita, di default. La soluzione è meno difficile se ci sbarazziamo di certi pregiudizi o limiti che ci auto-imponiamo, a volte inconsciamente.



Il *Nine dots puzzle* è utilizzato per verificare fino a che punto l'aspirante manager riesce a pensare in modo non convenzionale, da una prospettiva diversa. In termini psicologici si direbbe utilizzando un pensiero laterale o, con una metafora, "pensando al di fuori della scatola o oltre la scatola": in inglese l'espressione ormai diffusa è *Thinking outside the box* o *beyond the box*.

Se il primo indovinello ci sollecitava a chiederci: quante cose sarebbe bene sapere sul testo (che si intende tradurre) per poter impostare correttamente la soluzione di un problema, il secondo ci può far riflettere su quante cose sarebbe bene sapere sull'atto (del tradurre) che andiamo a compiere ovvero sulle strategie traduttive che possiamo o potremmo adottare.

3. TRANSLATING OUTSIDE THE BOX

Il filosofo della mente, ma anche traduttore e traduttologo, Douglas Hofstadter ha studiato a lungo il problema della traduzione di testi estremi, caratterizzati da vincoli rigidi come possono essere i testi lipogrammatici di Perec o i testi bidirezionali. Esempio è l'analisi che Hofstadter stesso fa a proposito della traduzione del suo testo più noto: *Gödel, Bach, Escher*. Nel libro, per spiegare i teoremi dell'incompletezza di Gödel, Hofstadter ricorre a un dialogo immaginario fra la tartaruga e Achille. La lettera iniziale di ogni presa di parola dei due dialoganti intenzionalmente va a costituire un lungo acrostico che innerva, come una specie di colonna vertebrale, il lungo dialogo. La cosa avviene in inglese, ma anche in tutte le traduzioni che Hofstadter ha puntualmente visionato. Riporto a mo' di esempio l'inizio del dialogo nella versione italiana:

Achille: Ho visto raramente una collezione di boomerang come la sua, sa?
 Tartaruga: Oh, niente di speciale! ...
 Achille: Fantastico! Che splendida collezione di dischi...

Tartaruga: Sebastian Bach non è male...
 Achille: Tipo di musica molto particolare...
 Tartaruga: Ah! Un tipo di musica che è molto improbabile che...
 Achille: Dice...
 Tartaruga: Trovata divertente...
 Achille: Esattamente quello che speravo.
 Tartaruga: Ricordi di un lungo duello con un caro amico...
 (Hofstadter 1990: 82)

Se si considerano le lettere incipitali di ogni presa di turno si legge il nome dell'autore: Hofstadter. Il dialogo continua così per diverse pagine. Alla fine, in inglese, si ha l'acrostico: "Hofstadter's Contracrostipunctus Acrostically Backwards Spells 'J.S.Bach'". Senza entrare nel merito dei riferimenti a Bach e al contrappunto, non si può non notare come l'acrostico ci dica che nel suo interno è nascosto un contracrostico palindromo che si ottiene leggendo da destra a sinistra le lettere iniziali delle parole partendo dalla J di J.S. Bach: di nuovo J.S. BACH. Questa costruzione, certo cervelotica, serve a Hofstadter per rimarcare come un testo sia una complessità di elementi microscopici e macroscopici, e che nessun programma di traduzione automatica riuscirebbe a considerare tale complessità. Questo naturalmente non significa che il testo non sia traducibile: lo sarà a patto che si adottino strategie non standardizzate capaci di trovare soluzioni *outside the box*, o al di fuori degli algoritmi messi a punto sulla base di testi ricorrenti. In questo tipo di testi estremamente vincolati - ma forse non solo per loro - "medium and message are actually tangled up very tightly together, and that union constitutes the essence (...). Only in the interaction of medium and overt message is the full message, the full meaning, the essence to be found" (Hofstadter 1997: 177-78). Una traduzione che non tenga conto delle due direzioni del testo (nel caso del dialogo della tartaruga e di Achille dell'acrostico verticale e delle singole frasi orizzontali) non può essere definita secondo Hofstadter una traduzione perché non coglie la "essence of the original" che risiede nella complementarità delle due direzioni che sono presenti e funzionano proprio perché olisticamente compresenti. Una traduzione monodirezionale è invece "exactly the type of translation that would be produced by most advanced machine-translation programs now in existence" (Hofstadter 1997: 188).

4. ACROSTICI OBLIQUI

Hofstadter scriveva queste riflessioni sulla traduzione automatica più di vent'anni fa. Da allora i programmi sono indubbiamente molto migliorati, ma credo che su un certo tipo di testo ancora ci siano dei problemi "tecnici" che non consentono il raggiungimento di risultati soddisfacenti. Sarebbe interessante, ad esempio, mettere alla prova un traduttore automatico su questo testo di Edgar Allen Poe, che potremmo riprendere sia come problema traduttivo, ma anche come un

terzo indovinello. Si tratta di una poesia dedicata a una donna il cui nome, come si legge nel testo, è nascosto nei versi.

For her this rhyme is penned, whose luminous eyes,
Brightly expressive as the twins of Læda,
Shall find her own sweet name, that, nestling lies
Upon the page, enwrapped from every reader.
Search narrowly the lines! – they hold a treasure
Divine – a talisman – an amulet
That must be worn at heart. Search well the measure –
The words – the syllables! Do not forget
The trivialest point, or you may lose your labor!
And yet there is in this no Gordian knot
Which one might not undo without a sabre,
If one could merely comprehend the plot.
Enwritten upon the leaf where now are peering
Eyes scintillating soul, there lie perdus
Three eloquent words oft uttered in the hearing
Of poets, by poets – as the name is a poet's, too.
Its letters, although naturally lying
Like the knight Pinto – Mendez Ferdinando –
Still form a synonym for Truth. – Cease trying!
You will not read the riddle, though you do the best you *can* do.

Anche in questo caso non è facile trovare la soluzione. Sapere che il nome della donna è Francis Sargent Osgood può forse aiutare ad individuare dove sia, perché per forza deve esserci, altrimenti sarebbe un testo incoerente. La prima lettera della poesia è F, la seconda del secondo verso è R, la terza del terzo è A. Continuando con questa progressione si trova il nome scritto come acrostico obliquo. Un programma computerizzato dovrebbe riuscire intanto a capire l'indovinello, trovare la soluzione, scrivere una traduzione che riproponga la doppia direzionalità del testo, alla quale, se si volesse essere coerenti con la poetica di Poe e la sua attenzione per gli aspetti formali della composizione poetica, si dovrebbe aggiungere almeno un altro elemento verticale, e cioè il sistema di rime, oltre a una metrica abbastanza regolare.

Per risolvere una traduzione di questo tipo credo valga ancora la buona e paziente manualità dell'artigiano, che abbia dimestichezza con le questioni metrico ritmiche delle istituzioni poetiche della cultura di partenza e di arrivo, oltre che una buona conoscenza della poetica di Edgar Allan Poe (sulle traduzioni italiane della poesia di Poe si veda Nasi 2018).

5. TESTI FONTE COME ADATTAMENTI

Una pratica artigianale, che si preoccupa di comprendere il testo nella sua complessità e di tentare soluzioni traduttive eterodosse, laterali, oblique o *outside the box*, credo che sia indispensabile anche per proporre in italiano il picturebook

Yellow Submarine. Si tratta di un testo apparentemente semplice ma che presenta tuttavia una serie di interessanti problemi legati anche alla sua natura di testo multimodale o ibrido in cui si combinano e si fondono insieme aspetti linguistici, grafici, performativi e, implicitamente musicali. In questo senso può costituire un *case study* che va nella direzione indicata da Edwin Gentzler nel suo ultimo studio *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* quando ricorda come diversi studiosi recenti di Translation Studies trovino eccessivamente *text-centric* le pratiche della critica traduttologica degli anni nata negli settanta ottanta, e sostengono che per studiare il fenomeno traduttivo si dovrebbero considerare “major and minor discourses, and in many forms of communication, not just written texts” (Gentzler 2017: 1). Sempre Gentzler nella dichiarazione d'intenti del suo nuovo libro insiste sulle nozioni di *rewriting*, di ricezione, di “creative drives” del traduttore, del superamento della preoccupazione critica della verifica della presunta aderenza al testo di partenza per occuparsi con più attenzione del problema della circolazione dei testi e, seguendo in questo le indicazioni di Linda Hutcheon (2011), sostituendo alla stessa nozione di testo fonte quella di testo adattato, come se “all originals have already been adapted as well” (Gentzler 2017: 13).

La storia “editoriale” di *Yellow Submarine* è un bell'esempio di un testo in divenire o di *fusion* psichedelica, a suo modo post-moderna, frutto di sollecitazioni del mercato e di geniali collaborazioni creative, quasi a rimarcare la morte dell'autore e la inattualità del parametro della fedeltà a un originale (che c'è e non c'è) come criterio valutativo di una traduzione. In breve alcune tappe che hanno portato alla stesura del testo multimodale.

La canzone *Yellow Submarine* dei Beatles viene scritta nel 1966 da Paul McCartney per Ringo Star, il meno vocalmente talentuoso del gruppo di Liverpool. La canzone, semplice e allegra, richiama la gioiosità circense e bandistica di *Rainy Day Woman #12 & 35* di Bob Dylan, uscita da poco e ascoltata in quei giorni da McCartney. Come scrivono Assante e Castaldo *Yellow Submarine* “è una canzone per bambini, ma in quel momento di fantasie sfrenate, di nuovi sogni psichedelici, rispondeva anche al bisogno di semplicità, allegria, innocenza che è all'interno della colorata irrealtà del periodo, e perciò si rivolge anche ad un pubblico adulto” (2014: 138). I Beatles la registrarono negli studi di Abbey Road utilizzando fischietti, altri oggetti per generare rumori e voci di sottofondo come se ci fossero dei marinai all'interno del sottomarino, ottenendo così un pezzo che Assante e Castaldo definiscono di “musica concreta”. La canzone fu pubblicata in un 45 giri insieme a *Eleanor Rigby*, inserita nel Long Playing *Revolver* nel 1966, e divenne immediatamente un “luogo comune” nella cultura giovanile alternativa di quegli anni, come è testimoniato anche da un curioso episodio accaduto nello stesso anno a Berkeley durante un raduno studentesco. Incapaci di intonare un vecchio inno operaio degli anni trenta, perché non lo conoscevano, i più giovani partecipanti, scrive lo storico Ferdinando Fasce “hanno estratto con successo dal coro semplice e irresistibile (“We all live”) di *Yellow Submarine* lo spirito di coesione collettiva necessario all'occasione. E hanno indotto l'ex matematico e poeta

americano del dissenso, veterano dei movimenti, Michael Rossman, a vergare di corsa un volantino con su disegnato un sommergibile giallo nel quale salutava, elettrizzato, ‘questo simbolo inatteso della nostra fiducia nel futuro e del nostro anelito verso un luogo nel quale tutti possano vivere’” (Fasce 2018: 206-7).

Nel 1967 esce invece il disco più influente dei Beatles e non solo dal punto di vista musicale: *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*. Secondo Guy Aston, che analizza con estrema precisione i testi e i fraintendimenti della prima traduzione italiana delle lyrics, con questo concept album i quattro di Liverpool “assumono volontariamente il ruolo che in un primo tempo era stato loro imposto dalla stampa, quello di capi spirituali” del mondo giovanile. “*Sergeant Pepper* è per molti aspetti un disco didattico per il pubblico: i Beatles hanno scoperto la ‘liberazione spirituale’ e vogliono estenderla al mondo” (Aston 1973: 109). Un libro di Riccardo Bertone e Franco Zanetti dedicato al disco mostra con puntualità e ottima documentazione quanto sia stata capillare sin da subito la circolazione di questo concept album, pietra miliare di quell’immaginario psichedelico che aveva conquistato il palcoscenico nella seconda metà degli anni sessanta. La famosissima copertina, opera degli artisti pop Peter Blake e Jann Haworth, fu oggetto di numerose riprese citazionali, a volte parodiche, a partire dal disco *We’re only in it for the money* dei Mothers of Invention di Frank Zappa uscito nel 1968. Nella copertina, oltre ai quattro Beatles nelle loro coloratissime uniformi eduardiane, si vede una moltitudine di personaggi, in posa, come in una specie di fotografia di classe: Dylan, Burroughs, Stockhausen, ma anche Marx, Jung, Einstein, Carroll, Stanlio e Ollio, Paramahansa Yogananda e altri 60 icone della cultura non solo pop di quegli anni. Nella foto sembrano amici, maestri, compagni di strada, forse occasionali, di quei quattro musicisti, ma nello stesso tempo raccontano di affinità e relazioni ideologiche o poetiche, e di una capacità singolare di accogliere in modo eclettico, irriverente e aperto nuove idee, nel tentativo di scardinare il grigiore di una società rituale e chiusa (si veda anche Donà, 2018). Sul vinile, oltre a testi indimenticabili come *With a little help from My Friend*, *Lucy in the Sky with Diamonds*, la sperimentale *A day in the life*, si può ascoltare la canzone eponima dove si racconta di un tale Sgt. Pepper che circa vent’anni prima aveva insegnato alla band dei cuori solitari a suonare canzoni allegre e di gioioso intrattenimento.

Nel 1968 viene prodotto un film di cartoni animati, ma che è anche uno dei primi prodotti multimediali, in cui le storie della Banda del Sgt. Pepper e il sottomarino giallo si mescolano in una nuova curiosa favoletta. Circa 20 anni prima, dunque, a 80.000 leghe sotto il mare, nella città di Pepperlandia, il sergente Pepper insegnò alla *Band dei Cuori Solitari* a suonare. Le conseguenze furono sorprendenti: in poco tempo nella città subacquea fu tutto un rifiorire di suoni, colori e felicità. Poi, d’improvviso, come succede spesso nelle favole, entrarono in scena i cattivi, i Blue Meanies noti in Italia come Biechi Blu, capitanati dal terribile e tristissimo Capo Bieco Blu. Non sopportavano né musica né colori e, in un batter d’occhio, i loro mostruosi reparti speciali abolirono la musica, congelarono gli abitanti e trasformarono la città in un luogo sepolcrale, monocromo e silenzioso. Per fortuna

dei pepperlandiani, il capitano Fred riuscì a fuggire. A bordo del sottomarino giallo andò in cerca di aiuto, che trovò a Liverpool, dove quattro giovani musicisti decisero di dare una mano. Fecero il viaggio di ritorno a bordo del sottomarino, e una volta arrivati imbracciarono i loro strumenti musicali: novelli suonatori della Band del Sergente Pepper, con la sola forza delle note, dei testi delle canzoni, e dell'arguzia dei loro surreali giochi di parole, riportarono la felicità a 80.000 leghe sotto il mare, riuscendo perfino a convertire i tristi Biechi Blu alla musica e alla gioia.

Questa storia non fu scritta dai Beatles, ma da Lee Minoff, un drammaturgo attivo in quegli anni a Broadway, ingaggiato dal produttore americano Al Brodax che aveva siglato parecchio tempo prima con Brian Epstein, l'agente dei Beatles, un contratto per un film di cartoni animati con protagonisti i Fab Four, che sin dall'inizio si erano dimostrati del tutto disinteressati alla realizzazione del film (si veda Hieronimus 2002). Dopo vari rifiuti di altre sceneggiature, Paul McCartney accettò il canovaccio di Minoff, al quale poi lavorarono altri, riconosciuti nei credits del film, fra cui Erich Segal, lo studioso di letteratura classica di Harvard, ed autore dello script di molti film fra cui il generazionale *Love Story*. Alla revisione del testo, e soprattutto dei dialoghi che potevano essere perfetti se pronunciati da newyorkesi, ma del tutto improbabili se detti dai giovani di Liverpool, venne chiamato il poeta e sodale dei Beatles Roger McGough, che aggiunse anche alcune scene originali, come la surreale descrizione del mare dei mostri. Le immagini furono affidate a Heinz Edelmann, un innovativo artista ceco che da anni viveva in Inghilterra, che mise insieme in poco tempo una équipe di settanta persone che lavorò alacremente alla produzione. L'organizzazione della parte musicale fu affidata al compositore George Martin, il "quinto Beatles", che firmò il lato B del vinile LP uscito del 1969 e che conteneva tutte le musiche del film, fra cui appunto diversi brani composti da Martin, unico disco in cui i Beatles non sono i soli autori dei pezzi eseguiti. La regia venne affidata al canadese George Dunning che, stando a quanto scrive McGough, grazie al suo genio "elevated a simple cartoon film to a production that the Beatles eventually embraced" (McGough 2005: 208).

Per chiudere la storia di un testo che come si vede è molti testi, molti autori, molte manipolazioni e riprese, arriviamo ad alcuni adattamenti "cartacei" del film. Una prima riduzione della storia per ragazzi è apparsa in Italia nel 1969 a cura di Alessandro Vettori per Mondadori. Un nuovo adattamento firmato dallo scrittore per ragazzi Charlie Gardner è uscito nel 2004 ed è stato immediatamente tradotto in Italia per Rizzoli da Cristina Scalabrini con la consulenza di Franco Zanetti. In occasione del 50 anniversario dell'uscita del film il disegnatore americano Bill Morrison ha curato una versione a fumetti del film, subito tradotta in italiano da Stefano Pagelli per Mondadori, mentre l'editore Gallucci di Roma, specializzato nell'editoria per ragazzi, ha acquisito i diritti del picturebook di Gardner per una nuova traduzione italiana. A questo punto mi è stato chiesto di lavorare sul testo, cosa che ho fatto con una certa paura reverenziale, anche se si trattava di un libro per bambini di una band di musica pop che si era sempre dichiarata disinteressata a questo "prodotto".

6. PROBLEMI TRADUTTIVI

Divertente e scorrevole come si richiede a un albo illustrato che è intenzionalmente un testo multimodale e performativo essendo rivolto in prima battuta a un bambino in età prescolare che ascolta la lettura di un adulto e ne segue la “performance teatrale” osservando le immagini, la lettura ad alta voce del testo inglese evidenziava immediatamente una serie di problemi traduttivi legati all’intertestualità, a elementi culturospecifici, alla dimensione estetica e ludica del testi: erano evidenti allusioni a note canzoni dei Beatles, riferimenti a toponimi precisi, giochi di parole, rime, neologismi ecc. Cercherò qui di seguito di riportarne alcuni.

6.1 ALLUSIONI INTERTESTUALI E TOPONIMI.

Quando Fred, il capitano del Sottomarino, arriva a Liverpool, vede Ringo che passeggia sconsolato per le strade della città, lo segue fino a casa sua, aspetta che entri e poi bussava alla porta dicendo:

“Help! I really need
somebody – Help!”
(...)
“H for Hurry, E for Er-gent, L for
Love Me Do and P for Please,
pl-ea-se help me!” pleaded Fred.

È evidente all’orecchio di chiunque conosca I Beatles che il testo diventa una specie di musical in cui Fred intona la richiesta di aiuto sulle note di *Help!*: “I need somebody / (Help) not just anybody / (Help) you know I need someone / (Help)”, con il refrain di chiusura di ogni strofa: “Won’t you please, please help me?”, e internamente un altro rimando a un motivo di successo del 1962 *Love me do*.

La citazione diretta di brani famosi dei Beatles si ripresenta continuamente nei dialoghi. Alla richiesta di aiuto di Fred, Ringo risponde di essere certo di poter fare qualcosa, magari chiedendo una mano anche a qualche amico, che in inglese “suona” ovviamente: “I’m sure we can work it out ... With a little help from my friends”, con riferimento alle canzoni *We can work it out* del 1965 e *With a little help from my friend* dell’album *Sgt. Pepper*.

Una volta saliti a bordo del sottomarino George (Harrison) chiede se è necessario avere il biglietto, al che Ringo risponde scherzando “Solo nel caso in cui si prenda il pullman per il viaggio del mistero” che in inglese ha tutto un altro suono non solo fonetico ma anche musicalmente evocativo “Do we need a ticket to ride?” asked George. “Only if we’re taking the mystery tour,” Ringo joked. Di nuovo allusioni a due brani celebri: *Ticket to Ride* del 1965 e *Magical Mystery Tour*, disco e film dei Beatles del 1967.

Dunque, sei riferimenti ad altrettante canzoni in due pagine, canzoni conosciute anche in Italia, ma in inglese, non certo in traduzione, con il problema che se si fosse tradotto in italiano il testo il riferimento immediato alle canzoni sarebbe probabilmente scomparso e sarebbero rimaste solo frasi sensate ma inespresse. A questo punto si poteva mettere una nota a pie' pagina (che funziona male in un libro per bambini da leggere ad alta voce) oppure provare a uscire un poco dalla nostra scatola che contiene le buone regole del traduttore e inventarsi qualcosa come una "quasi traduzione" in cui il traduttore non fosse più così invisibile e la traduzione non fosse più così trasparente come spesso si sostiene che debba essere.

Il Capitano Fred batté alla porta.
«Ho bisogno di qualcuno, aiuto, *Help!*»
«A come Amore, I come Immenso, U come Urge,
T come Terribilmente, O come Oh, per favore,
aiutatemi, *Help me*» supplicò Fred.

(...)

"Sono sicuro che si potrà fare qualcosa
– o come cantiamo noi, *we can work it out* –
con l'aiuto, un piccolo aiuto, dei miei amici
– *with a little help from my friends*"

(...)

«C'è bisogno di un *ticket to ride*? Di un biglietto per il viaggio?» chiese George.
«Solo se si parte per il *Mystery Tour*, per il viaggio misterioso» rispose scherzando Ringo.

È bello pensare che con una traduzione così un genitore che legge ad alta voce colga anche l'occasione per far sentire al figlio o alla figlia le canzoni, e magari per introdurre qualche parola di inglese, adattando e quindi traducendo e interpretando ulteriormente il testo che è nuovo perché nuovo è il tempo e la cultura in cui si risignifica ri-producendosi.

Una volta intrapresa una strada, diceva Schleiermacher, è importante seguirla coerentemente. Così di fronte a un toponimo come Hope Street, luogo notissimo della Liverpool dei Beatles, non verrà neppure la tentazione di tradurlo a meno che non si intrecci con il primo di una serie di pun: "In Hope Street, Ringo felt hopeless". Visto che il traduttore è sceso in campo, tanto vale continuare coerentemente: "In via della Speranza, che là chiamavano *Hope Street*, Ringo non sperava più".

6.2. GIOCHI DI PAROLE

La creatività degli autori si è sbizzarrita con le invenzioni linguistiche e i giochi di parole surreali in puro stile giovanilistico ingenuo e dissacrante proprio dei Beatles e della loro generazione, basti pensare ai Monty Python e a poeti come Roger McGough, Michael Rosen o Adrian Mitchell, che si era formata seguendo

i programmi di Spike Milligan, Peter Sellers e, a ritroso nel tempo, dei fratelli Marx e più in là ancora leggendo ai nonsense illustrati di Lear e le invenzioni di Carroll. Eccone alcuni che lasciano il traduttore, come Ringo, “hopeless”.

Quando Fred conduce per la prima volta i quattro di Liverpool nel sottomarino impartisce subito l'ordine alla nuova ciurma di mettere in ordine lo scafo.

Fred welcomed them aboard.
“Right then, let's get this vessel shipshape!”
“I kinda like it the way it is ...” said John,
“... submarine shape.”

Espressioni come “I like to keep my car shipshape”, e cioè mi piace tenere l'auto pulita, in ordine, deriva dal fatto che i marinai dovessero tenere i loro quartieri della nave ben organizzati per evitare problemi durante le turbolenze del viaggio in mare. John non si lascia sfuggire l'occasione di sezionare la parola, di leggerla con l'ingenuità propria dei bambini, di vedere non tanto il senso del costrutto (*Shipshape*) ma le sue parti distinte (forma e barca) e di contrapporre a questa il sottomarino. In gioco qui ci sono diverse idee che costituiscono un pun su almeno tre piani semantici. Una soluzione traduttiva potrebbe essere la seguente:

Fred diede loro il benvenuto a bordo.
“Scusate , è tutto sottosopra, vediamo di mettere un po' di ordine!”
“A me piace così” disse John,
“Un sotto-marino deve essere un po' sotto se no, se fosse solo sopra, sarebbe una barca...”

È certamente una traduzione poco economica, ma lo spazio grafico (vincolo paratestuale) (Nasi 2015: 119-134) era sufficiente per allungare un po' il testo. Rilegendolo ora, con qualche mese di distacco dalla prima versione, tempo che purtroppo gli editori non concedono quasi mai ai traduttori (vincolo extratestuale), poteva essere anche più breve:

Fred diede loro il benvenuto a bordo.
“È tutto sottosopra, mettiamo in ordine!”
“A me piace così” disse John,
“Un sotto-marino deve essere sotto se no sarebbe una barca...”

Il sottomarino sta per partire e uno di loro chiede come si mette in modo. Con una chiave, risponde Ringo, che si dichiara anche disponibile a tirare il freno a mano. Anche qui le espressioni usate e le risposte creano giochi e sovrapposizioni di piani semantici che sono l'origine del comico: gioia per chi coglie il doppio senso, meno per chi deve tradurre.

“How d'ya start it?” Paul asked.
“With a key,” said Ringo. “Give us an 'A, Paul!”
“ Eh ? Where's the handbrake then?”

“Perhaps this is it?” Ringo said.
“I’m a born lever-puller, me...”

La chiave per l’avviamento viene quindi intesa come la tonalità musicale (accordo di A cioè di La) di un ipotetico brano da eseguire, mentre Ringo si offre di tirare la leva del freno a mano perché lui è un vero nativo di liverpool ovvero un liverpudlian, foneticamente simile a lever-puller.

«Chi mette in moto?» Chiese Paul.
«Basta trovare un accordo» disse Ringo. «Dacci un LA, Paul!»
«Ma dove sono la leva e il pulsante del freno a mano?»
«Li ho trovati! Faccio io» Disse Ringo.
«Sono un liverpoolsante nato.»

Una volta partiti, si arriva finalmente al Mare dei Mostri. Qui John guarda fuori dall’oblo e grida:

“There’s a school of whales.”
“They look a bit old for school...” George said.
“University, then ... University of Wales!”

Nel linguaggio della biologia marina, un gruppo di pesci nuota nella stessa direzione si dice *school*. La parola significa ovviamente anche scuola (omonimia) e su questo si fonda il primo qui pro quo che poi porta al secondo gioco ottenuto grazie all’omofonia di *whales* (balene) e *Wales* (Galles). In questo tipo di traduzione conta a volte molto la fortuna. In questo caso in italiano lo *school* ittico si dice “banco di pesci” che a sua volta è omonimo del banco scolastico, sufficiente per rendere plausibile la battuta seguente di George. La chiusura poi sulla localizzazione dell’università è del tutto arbitraria:

John guardò fuori dall’oblò.
«C’è un banco di balene».
Sembrano un po’ cresciute per andare ancora a scuola...» disse George.
«Andranno all’università allora... All’università delle Baleari!».

Ma in questo mare dei mostri, che, come detto, è stato scritto da Roger McGough, ci sono alcune descrizioni davvero molto poetiche e stralunate, con pesci-oggetto antropomorfi degni delle allucinazioni ispirate di Carroll di Alice o dei versi di *Summer with Monika*, il fortunato poemetto che McGough componeva in quegli anni e ripubblicava da Penguin con le illustrazioni di Peter Blake nel 1978. Ecco alcuni versi tratti da *Summer with Monika* (1967):

monika the teathings are taking over!
the cups are as big as bubblecars
they throttle round the room

tinopeners skate on the greasy plates
by the light of the silvery moon
the biscuits are having a party
they're necking in our breadbin (McGough 1978: 38)

Ed ecco alcuni passi dal mare dei mostri:
Teapots poured out their lonely hearts
to the soulful sound of an ice-cream cornet.
Kinky-Boot Beasts danced
and kicked the little submarine
all around the seabed, until ...

Le teiere versavano le loro pene d'amore
al suono sentimentale di una cornetta alla crema.
Pesci-stivale alla moda ballavano
sul fondo del mare e prendevano a calci
il piccolo sottomarino, finché...

6.3. NOMI PROPRI

Finché non arriva il terribile *Suckophant*, una specie di bidone aspiratutto che inghiotte pesci, mostri e anche il sottomarino. Tradurre i nomi di personaggi (o degli attanti) nei libri per l'infanzia non è mai un compito semplice, come ha ben mostrato, fra gli altri, Christiane Nord con il suo studio sulle traduzioni dei nomi in Alice. In genere sono nomi parlanti, spesso ingegnosi neologismi, che poi, nel contesto, diventano oggetto o motivo di giochi di parole o di associazioni linguistiche particolari.

It was the hideous Suckophant, hoovering everything in its path!
"It's the dreaded vacuum flask," said George. "What shall we do?"
"Have a nice cup of tea," John said. "So long, sucker!"

Qui *Suck* sta per succhiare, mentre *sucker* per babbeo, *flask* da bidone (aspiratutto) diventa un contenitore per il tè:

Colpa dell'orribile Ciucciofante, che risucchiava qualsiasi cosa gli capitasse davanti!
«è un terribile pentolone ciucciattutto» disse George. «Che cosa facciamo?»
«Scaldiamoci un po' d'acqua per il tè» disse John. «E tu stammi bene, Ciuccio!»

Una delle macchine da guerra dei Biechi Blu, la più terribile, era il Dreadful Flying Glove che trasformava tutto e tutti in statue di ghiaccio incolore. Alla fine della storia sarà l'ultima delle macchine ad essere annientata dalla nuova Band del Sergeant Pepper. Basterà un invito perentorio di John e una canzone notissima:

The dreadful Glove snarled into battle...
"All you need is LOVE ... Glove," said John.

Sergeant Pepper's Band changed the tune: *All You Need Is Love* filled the air and made it sweet again.
"Love, Love, Love," sang John, "All you need is Love."
And the Glove, filled with love and happiness, flew off to make a matching pair.

Gioco delizioso e facilissimo in inglese: fra Love e Glove una sola lettera, ma in italiano fra Guanto e Amore ci sono pochi suoni in comune. D'altronde è necessario legare in qualche modo l'appello di John e la canzone finale. Non riuscendo a trovare altre soluzioni in questo caso ho cercato una parola fuori dal box che potesse permettere qualche slittamento interessante. Così il terribile guanto volante si è trasformato sin dalla sua prima discesa in campo, all'inizio della storia, in un terribile e clamoroso guanto volante:

Il terribile e clamoroso Guanto volante si lanciò ringhiando all'attacco.
«Tutto quel che serve è amore, Guanto! All you need is love, Glove!» urlò John.
La banda del Sergente Pepper cambiò musica: *All You Need Is Love* riempì l'aria, e la rese di nuovo dolce.
«Love, love, love» cantava John. «All you need is Love».
E il guanto, che da clamoroso era diventato amoroso, se ne volò via in cerca di un guanto gemello con cui fare il paio.

Nel tradurre il testo ho fatto riferimento alle traduzioni precedenti e non ho avuto esitazioni a tradurre *Blue Meanies* con *Biechi Blu*, traduzione consolidata dal doppiaggio del film. Diverso è stato per alcuni altri personaggi. Ho sottovalutato il fatto che i nomi di alcune macchine da guerra come gli *Apple Bonkers*, il *Four-headed bulldog* o del *nowhere man*, il simpatico e sapiente *Jeremy Hillary Boob*, erano entrati anche loro, con i loro nomi propri (i *Melofori*, il *Bulldog* a quattro teste e *Geremia Ilario Babbione*), nell'immaginario collettivo se non di tutti gli italiani, di certo di chi è affetto da anni da beatlemania. *Apple Bonkers* mi aveva fatto pensare a personaggi stupidi (*bonkers*) che portano e lanciano mele, e così li avevo ribattezzati *Fuori di Mela*; il *bulldog* era diventato *quadricefalo* e *Babbione*, era rimasto parzialmente in inglese *Jeremy Hillary De Babbeis*, *Dottore di Ricerca*. *Franco Zanetti*, espertissimo dei *Beatles*, durante una conversazione radiofonica, giustamente mi ha fatto notare che questi personaggi sono conosciuti da noi con i nomi del primo doppiaggio del film e che ribattezzarli è un po' come cambiargli personalità, a riprova che la traduzione s'inserisce spesso in una tradizione di traduzioni che costituiscono, ad un tempo, una risorsa e un vincolo. Così come una risorsa e un vincolo può essere il rapporto con l'editore o con gli editori che in prodotti come quelli dell'editoria per l'infanzia rappresenta un momento fondamentale nella revisione delle traduzioni e nella indicazione delle strategie traduttive che si è autorizzati ad assumere. Nel caso di questo lavoro il contributo dell'editore è stato prezioso.

7. BABBIONE

Come per neutralizzare il guanto era stato sufficiente l'invito canoro all'amore di John Lennon, perché il Capo dei Biechi Blu sia ricoperto da un cespuglio di colorati boccioli di rosa e reso inoffensivo, basta la formuletta magica, ovviamente in rima, di Geremia Ilario Babbione, il *nowhere man*:

Peace, peace,
supplant the gloom,
turn off what is sour,
turn into a flower,
and bloom, bloom, bloom!

che forse si può rendere, privilegiando le ricorrenze fonetiche, con:

Pace, pace,
basta oscurità,
basta col terrore,
trasformati in un fiore:
sboccherà, sboccherà, sboccherà!

Devo dar ragione a Zanetti e riconoscere che il nome Babbione, che peraltro ha nobili ricorrenze anche nell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, sembra più consono al personaggio di quanto non sia De Babbeis: forse semplicemente per il suono e per il bonario accrescitivo, Babbione è più simpatico dell'aristocratico anglo-romano Jeremy Hillary De Babbeis; anzi è senza dubbio il vero uomo senza luogo, che se ne sta seduto a non far nulla, nella sua non terra, senza saper dove andare.

In questo caso una maggiore attenzione alle precedenti versioni, alle "memorie di traduzione", alle scatole nere mentali (Magrelli 2018: 10) o automatiche che siano, avrebbe giovato.

- Assante E. & Castaldo G. (2014) *Beatles*, Bari, Laterza.
- Aston G. (1973) "A proposito dei Beatles", *Paragone*, 280, pp. 107-118.
- Beatles (2018) *Yellow Submarine*, tr. it. F. Nasi, Roma, Gallucci.
- Beatles (2004) *Yellow Submarine*, tr. it. C. Scalabrini, Milano, Rizzoli.
- Beatles (1969) *The Yellow Submarine, Il sottomarino giallo*, a cura di A. Vettore, Milano, Mondadori.
- Bertoncelli R. & Zanetti F. (2007) *Sgt. Pepper. La vera storia*, Firenze, Giunti.
- Donà M. (2018) *La filosofia dei Beatles*, Milano, Mimesis.
- Fasce F. (2018) *La musica nel tempo. Una storia dei Beatles*, Torino, Einaudi.
- Gentzler E. (2017) *Translation and rewriting in the age of Post-Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- Hieronimus R. R. (2002) *Inside the Yellow Submarine: The Making of Beatles Animated Classic*, Fort Collins, Co., Krause.
- Hofstadter D. R. (1990) *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, a cura di G. Trautteur, Milano, Adelphi.
- Hofstadter D. R. (1997) *The search for the Essence 'twixt Medium and Message. When Hidden Messages Count More Than the Surface Message*, in, *Taductio. Essays on Punning and Translation*. Ed. by D. Delabastita Manchester, St. Jerome, pp. 177-206.
- Hutcheon L. (2011) *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, tr. it di G. V. Distefano, Roma, Armando.
- Jakobson R. (1972) *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli.
- Magrelli V. (2018) *La parola braccata*, Bologna, Mulino.
- Mattioli E. (2017) *Il problema di tradurre (1965-2005)*, Modena, Mucchi.
- Merleau-Ponty M. (2004) *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche (1946)*, tr. it. a cura di R. Prezzo e F. Negri, Milano, Medusa.
- McGough R. (1978) *Summer with Monika (1st ed. 1967)*, illustrated by P. Blake, London, Penguin.
- McGough R. (2005) *Said and Done. The Autobiography*, London, Century.
- Nasi F. (2015) *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet.
- Nasi F. (2018) "Per lei, il cui nome è scritto qui sotto": sulla traduzione di un acrostico obliquo di Edgar Allan Poe, *Griselda on line. Portale di letteratura*, 17, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/8980/8884>, consultato il 16-06-2019.
- Nord C. (2003) "Proper Names in Translation for Children. Alice in Wonderland as a Case in Point", *Meta*, 1-2, pp. 182-196.
- Oittinen R. & Ketola, A. & Garavini, M. (2017) *Translating Picturebooks : Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*, London and New York, Routledge.
- Vita C. (2017) *Cento Rifavole*, Lavagna, Viefte.