

Maria Di Nardi

Bella e infedele

Brevi note sulla versione italiana
di *Notre-Dame-de-Paris*¹ di Riccardo Cocciantè

Numerosi sono in ambito traduttologico i testi destinati a mostrare allo smarrito traduttore «la diritta via» che gli permetterà di accedere all'empireo della traduzione perfetta.

Encomiabili proposte, riflessioni preziose destinate a incitare il traduttore a riflettere sul suo lavoro, «travail ingrat, méprisé, invisible»², ma al tempo stesso «passion farouche, maniaquerie du détail» che contiene in sé «amour et haine mêlés quant à sa propre langue, hommage à l'œuvre d'autrui (au risque du saccage)»³. Percorso costellato di ostacoli, non ultimi quelli legati alle esigenze editoriali e commerciali, corpo a corpo con le parole, con le loro risonanze, con la loro posizione in ambito morfo-sintattico, ma corpo a corpo anche, ed è il caso che sarà affrontato in questa sede, con imprescindibili realtà extralinguistiche: una melodia che sostiene e accompagna il testo e delle esigenze spettacolari legate al contesto in cui esse, le parole, si attualizzano.

Notre-Dame-de-Paris: «Uno spettacolo spettacolare»

Quando Riccardo Cocciantè sottopose a Charles Talar il suo progetto di dar vita a un dramma musicale ispirato al celebre romanzo di Victor Hugo *Notre-Dame-de-Paris* (con musiche da lui stesso composte e libretto e parole di Jean-

Luc Plamondon⁴), certo si augurava che la sua «fatica» riuscisse a far presa sul pubblico. Gli elementi chiave per un possibile successo erano stati sapientemente individuati: una storia d'amore universalmente nota, un contesto lacerato di pregnante attualità – in virtù del parallelismo che evoca tra i reietti della medievale Corte dei Miracoli e il moderno universo dei clandestini – e un linguaggio musicale che fonde l'universo atemporale dell'opera lirica con le potenzialità espressive della più moderna e sofisticata tecnologia. Il progetto poteva considerarsi perfetto. Ma quale sarebbe stata la risposta del pubblico?

Intanto non si fece attendere la risposta entusiasta del produttore, che non risparmiò energie per allestire uno spettacolo dalle proporzioni colossali. Il debutto ebbe luogo a Parigi nel settembre 1998, presso il teatro del Grand Palais des Congrès, dove per quattro mesi una marea di spettatori entusiasti, eterogenei per età e cultura, fece registrare il tutto esaurito.

Quindi lo spettacolo partì in tournée in Europa, e poi in giro per il mondo, offerto dapprima nella versione originale creata da Plamondon, poi presentato, grazie alle traduzioni, nella lingua dei principali paesi toccati dal tour. Più di 15 milioni di spettatori si sono lasciati coinvolgere in tutto il mondo, alimentando anche un giro di vendite del disco che ha superato i 10 milioni di copie. Inoltre l'amplificazione dell'evento, operata da Internet, dai mass media e dal conferimento di premi e riconoscimenti fra i più prestigiosi, ha contribuito a riaccendere l'interesse per il romanzo e per il suo celebre autore.

Due anni dopo la prima parigina, lo spettacolo approdò in Italia, dapprima a Milano – nel marzo 2001 – presentato ancora nella versione francese, poi l'anno successivo a Roma⁵ presso il Gran Teatro di Tor Vergata, una tecnostuttura allestita come un vero e proprio teatro, il più grande mai realizzato in Italia, con un immenso palcoscenico di circa 700 mq. e una capienza di 3500 spettatori.

Panella-Plamondon: una sfida a suon di... parole

Nelle parole di coloro che ricordano gli sforzi compiuti per curare la rappresentazione andata in scena a Roma si coglie uno straordinario entusiasmo, ma anche un'inevitabile tensione. Il primo importante problema che gli organizzatori dovettero affrontare fu la trasposizione del libretto in lingua italiana. Problema complesso, perché, come dice Coccianti in un'intervista apparsa sul quotidiano «Il Giorno», «quando si ama un'opera si pretende che tutto rimanga intatto», soprattutto le sue risonanze, la sua poesia. Per cui l'obbligo di ricorrere a una traduzione dei testi francesi non mancò di suscitare qualche ambascia, non attenuata neppure dalla consapevolezza che la versione italiana sarebbe stata firmata da Pasquale Panella⁶. Anzi, anche la scelta del suo nome contribuì a rinfocolare i timori! E non perché Panella fosse uno sconosciuto nell'ambiente musicale: era ben nota infatti la sua versatilità di autore nonché la sua collaborazione con Lucio Battisti, dopo la fine del sodalizio di quest'ultimo con il paroliere Mogol. Ma, a detta dei critici, i risultati conseguiti in quella occasione non erano stati proprio esaltanti: troppo ermetica era risultata la sua scrittura, troppo lontana dall'universo della canzone. Era lecito quindi chiedersi se il paroliere Panella sarebbe riuscito a ricreare, con la sua traduzione dei testi di Plamondon, l'atmosfera popolare che anima il melodramma originale. Eppure erano stati proprio la sua creatività, il suo gusto per la parola che lo avevano imposto all'attenzione di Coccianti e del produttore italiano David Zard, entrambi convinti che i suoi testi non sarebbero mai stati un mero esercizio traduttivo, né che il paroliere italiano si sarebbe fatto impressionare dal successo decretato al libretto scritto dal suo predecessore. La sua traduzione poteva avere tutte le *chances* per essere una vera «versione d'autore», capace di soddisfare le esigenze del circuito comunicativo, di cogliere la dram-

maticità insita nei singoli caratteri e di adattarsi alle variazioni della partitura musicale⁷.

È *tranchant* Panella quando illustra e difende il suo approccio traduttivo. Plamondon era stato abilissimo nell'organizzare il libretto e mettere a fuoco i momenti cruciali della storia. Nel vasto corpo del romanzo aveva operato i tagli necessari all'articolazione della fabula e aveva imposto un punto di vista. I suoi personaggi, costruiti a tutto tondo, si muovono all'interno di uno schema narrativo caratterizzato dalle nette e forti contrapposizioni: Frolo è il prete geloso e cupido che ama non riamato, Febo il militare arrogante e incostante al servizio del potere, Esmeralda la gitana bella e sensuale, Quasimodo il povero essere informe dai sentimenti nobili e pietosi.

La prima sfida di Panella è stata quella di sfumare questi dati di partenza. Se Plamondon aveva privilegiato i personaggi sul dramma, lui invece ha voluto modificare l'ottica e, guidato dalla musica⁸, interviene sui caratteri, sul dramma dei personaggi. La sua «traduzione» si arricchisce così di sfumature mentre i personaggi si caricano via via di successive stratificazioni. «A ognuno ho dato le sue ragioni – dice Panella –. A me importava che il prete non fosse il cattivo e basta, come solitamente viene dipinto. Così gli spettatori vedranno a un certo punto che il prete ripudia Dio perché conquistato dalla bellezza. Questo fatto mi è sembrato abbastanza serio e forte. Per me andava sottolineato»⁹.

Già il testo d'esordio, la canzone *Le Temps des Cathédrales*, rappresenta una felice sintesi degli interventi messi in atto da Panella. Fedele è la traduzione del titolo – e questa è una costante che si ripropone in quasi tutte le canzoni –, alcuni interventi vengono effettuati a livello prosodico¹⁰ nelle prime due quartine¹¹ per preservarne la musicalità e adattarle alle *contraintes* musicali, mentre nella sestina con funzione di ritornello si assiste a una significativa operazione di rielaborazione del testo di partenza.

Il est venu le temps des cathédrales	E questo è il tempo delle cattedrali
Le monde est entré	La pietra si fa
Dans un nouveau millénaire	Statua, musica e poesia
L'homme a voulu monter vers les étoiles	E tutto sale su verso le stelle
Écrire son histoire	Su mura e vetrate
Dans le verre ou dans la pierre.	La scrittura è architettura.

Rielaborazione? Piuttosto riscrittura, visto che viene meno l'ossequio alla lettera dell'originale, mentre prepotenti emergono i rinvii intertestuali. Più che fedeltà all'autore franco-canadese, Panella opta infatti per un orizzonte semantico più ampio. Il tema della pietra¹² che s'impone nel testo d'arrivo, sebbene smorzi completamente l'empito millenaristico cui accenna il testo-*source*, si salda però perfettamente con l'immane sfida dell'uomo che, proteso verso il raggiungimento di vette ineguagliate, si pone sotto l'egida della religione espressa nella sua forma culturalmente più rappresentativa, l'architettura appunto delle cattedrali. Scelta significativa da parte del traduttore, scelta che lascia inoltre trasparire in filigrana un altro tema, quello della violenza, insito nella stessa fabula hugoliana, con la quale Panella avvia fin dall'inizio una feconda negoziazione.

Più complesso è il discorso sulla ricerca di fedeltà allo stile del testo-*source* da parte di Panella, che a volte stempera la gergalità della voce francese *Il est foutu le temps des cathédrales* col più blando «Qui crolla il tempo delle cattedrali», a volte, ed è il caso della canzone *Belle/Bella*, si mostra poco propenso a ricreare in L_2 quella concatenazione di echi sonori che strutturano i moduli-*source*, assicurandone la coesione formale. Ma molto più spesso è l'enfaticizzazione del testo che predomina, per cui, per esempio, sempre in *Belle/Bella*, l'invocazione di Frollo *Oh! Notre Dame! / O Laisse-moi rien qu'une fois / Pousser la porte du jardin d'Esméralda* viene resa col più drammatico «O Notre Dame, per una volta / io vorrei / Per la sua porta come in chiesa / entrare in lei». Oppure, se si considera la canzone *Les Sans-Papiers/I Clandestini*, si nota che per il disti-

co *Nous sommes des va-nu-pieds / Aux portes de la ville* viene proposto il più incisivo e ridondante «Noi siamo il formicaio / che è sotto la città».

Non sono note le ragioni che, in quest'ultimo caso, hanno spinto Panella a optare per la modifica dei deittici e per la scelta del lemma «formicaio». Certo s'imponeva l'ineludibile problema dell'adeguamento prosodico al ritmo musicale. Ma crediamo anche che già a partire da questo testo, il secondo in ordine di presentazione, il traduttore italiano abbia optato per un'attiva negoziazione anche col testo fonte. Si lascia così guidare non da una ricerca di «fedeltà» linguistica perseguita a tutti i costi, ma dal suo gusto e dal suo estro creativo, per rispettare lo spirito del dramma umano e sociale su cui s'innerva la canzone. Introduce così nel distico francese, più discorsivo, una metafora dal più forte impatto emotivo, metafora mutuata dallo stesso romanzo hugoliano (l. II, cap. VI), e presente anche in un'altra canzone creata da Plamondon, *La Corte dei Miracoli*. Qui è ancora Clopin, re dei vagabondi, che, presentando se stesso e i suoi «sudditi», introduce il paragone *Nous sommes comme des vers / Comme des vers dans le ventre de la terre*, distico che Panella traduce omettendo il *comme* e ricorrendo a un'apposizione, «Ci siamo noi vermi di terra», preceduta dal locativo «In questo marcio», che, sebbene connoti perfettamente il contesto degradato in cui si agitano «quei vermi», non trova alcun riscontro nella canzone francese.

Un altro caso emblematico delle scelte traduttive messe in atto da Panella è offerto dalla canzone *Ali in gabbia, occhi selvaggi*.

Les oiseaux qu'on met en cage
Peuvent-ils encore voler?
Les enfants que l'on outrage
Peuvent-ils encore aimer?
J'étais comme une hironnelle
J'arrivais avec le printemps

Ali in gabbia, occhi selvaggi
Non potranno mai volare.
E l'infanzia dagli oltraggi
Tornerà mai ad amare?
Cosa ho fatto io di male?
Io ballavo per le strade

Je courrais par les ruelles
En chantant des chants gitans.

E cantavo per la gente
Quelle melodie gitane.

Sul piano prosodico, il testo di partenza è formato da quartine di settenari, legati da rime alterne e da sporadici effetti di quasi-rima, con pause pressoché costanti. Sul piano stilistico s'impone la *métaphore filée*, che lega le prime due quartine, enfatizzata dalle due interrogative e dall'anafora in *Je*. È inoltre da rilevare quanto il modulo francese sia fortemente coeso in virtù di ricorrenze fonosimboliche, occlusive sorde e nasali per esempio nei primi versi che, seppur ben si addicono alla situazione di detenzione di Esmeralda, creano un effetto straniante rispetto all'interrogativo iniziale e alla *métaphore filée* della fanciulla libera e spensierata paragonata a una rondine.

Nel testo italiano il paroliere conserva il gioco delle occlusive nonché l'anafora del testo-*source*, benché più sfumata. Sceglie inoltre come metro l'ottonario¹³, poiché esso gli consente una maggiore adesione al fraseggio musicale in virtù della libertà che questo verso gli offre nel posizionamento delle pause – in L_2 irregolari e mobili a causa degli accenti prosodici determinati dalle sineresi dei gruppi vocalici e dai processi di dialefe e sinalefe all'interno dei versi –. Conserva anch'egli, finché gli è possibile, il gioco delle rime alterne, poi lo sostituisce con effetti di rime vocaliche che comunque assicurano la coesione delle quartine.

Ma le affinità si esauriscono qui. Infatti Panella si concede, sin dal primo verso, una licenza stilistica interessantissima: *Les oiseaux qu'on met en cage*, primo verso della quartina assunto a titolo della canzone francese, viene reso nel testo d'arrivo con una felice sineddoche, «Ali in gabbia, occhi selvaggi», che trae spunto dalla metafora originale, fanciulla/rondine, rafforzandola. Inoltre il rigetto, attuato in L_2 , del sintagma verbale iniziale, la sostituzione dell'avverbio *encore* col più categorico «mai», la preferenza accordata al punto fermo per concludere il distico ini-

ziale fissano plasticamente, nella *re-création* italiana, il campo semantico della libert  e dell'istintivit  e lo oppongono alla perentoriet  della segregazione in cui si trova Esmeralda. Cos  i primi due versi, che in L₁ veicolano una sofferta domanda – e quindi una possibile, auspicata speranza –, diventano per Panella inesorabile constatazione di un futuro negato, cui contribuisce altres  la variazione dei tempi verbali: dal passato/presente del testo fonte al futuro/passato del testo d'arrivo.

Ma, ancor pi  interessante appare il secondo interrogativo, che nella versione italiana slitta al primo verso del secondo modulo. Il «Cosa ho fatto io di male?» scelto da Panella non solo va a sostituire la similitudine gi  sfruttata della rondine, ma avvia la riflessione della zingara, portando in primo piano, in armonia con le problematiche dell'opera, il tema del «male», della «colpa» che attraverso la fanciulla, e suo malgrado, s'insinua nella storia.

Anche la decisione di riorganizzare i due versi finali del modulo-*source*, sdoppiando l'ultimo, rappresenta un'ulteriore spia del modo in cui il traduttore ha lavorato. Lo si potrebbe accusare di aver forzato il testo? Lo si potrebbe biasimare per aver effettuato interpolazioni indebite? Nell'ottica di un *sourcier*   certamente possibile. Ma   altrettanto innegabile che c'  in Panella l'acuta consapevolezza del rischio insito in una resa fedele del testo fonte, resa che avrebbe potuto compromettere la dinamica musicale e drammatica della canzone. Cos , da uomo di spettacolo, da autore di testi musicali, egli sceglie di non lasciarsi guidare dall'invarianza del contenuto o della forma, e d'altronde la frase musicale non glielo avrebbe consentito, ma lavora per assicurare una perfetta congruenza tra musica e testo, privilegiando gli effetti estetici e adattando le sue scelte al *pathos* della messa in scena. Il facile e fedele «trasferimento in italiano degli enunciati linguistici avrebbe comportato – afferma lo stesso Panella – indubbi risvolti fumettistici»¹⁴ e si sarebbe rivelato un colossale tradimen-

to del «messaggio» veicolato da L₁. Così egli si serve dell'ampio ventaglio offertogli dalla prassi traduttiva per spaziare dalla traduzione pressoché fedele, come avviene nel primo modulo del canto di Clopin nella *Corte dei Miracoli*, alla riformulazione degli enunciati – ne è un esempio la canzone *Les Sans Papiers/I Clandestini* –, alla parafrasi del testo originale. Né si ferma davanti a interventi di riscrittura totale, il che avviene per esempio in alcune strofe della canzone *Tu vas me détruire/Mi distruggerai*.

Cet océan de passion
 Qui déferle dans mes veines
 Qui cause ma déraison
 Ma dérouté, ma déveine
 Doucement j'y plongerai
 Sans qu'une main me retienne
 Lentement je m'y noierai
 Sans qu'un remord ne me vienne
 Tu vas me détruire
 Tu vas me détruire

Io so cos'è la passione
 Ma non lo so se è veleno
 Io non so più cosa sono
 E se ragiono o se sogno
 Annego e il mare è lei
 Sento i sentimenti miei
 Che non ho sentito mai
 L'onda che non affrontai
 Mi distruggerai
 Mi distruggerai

Panella è stato spesso «infedele» nei confronti dei testi di Plamondon perché orientato verso una diversa ricerca di fedeltà. Le canzoni da tradurre che egli ha avuto tra le mani non erano brani in prosa, né erano testi poetici destinati alla lettura solitaria. Non erano neanche delle semplici canzoni, per quanto suggestive, da considerarsi singolarmente.

I testi creati dal paroliere quebecchese costituiscono la struttura portante di uno spettacolo complesso, ne veicolano il senso e le problematiche. In essi è scolpita la storia e il destino di un'umanità dolente, assurta a icona di tutte le sofferenze e sopraffazioni patite dai reietti delle antiche e moderne periferie.

L'obiettivo di Panella, la sua scelta interpretativa *target-oriented*, è stato quello di riprodurre lo stesso *effetto* di fascinazione dell'uditorio ricercato da Plamondon. Egli ha utilizzato perciò le risorse della sua lingua, ne ha sfruttato

appieno musicalità e funzione espressiva per rimanere fedele alla «poesia» dei testi francesi, alla loro sensualità, al *pathos* che si sprigiona da essi. E se il più delle volte ha dovuto rinunciare ad ogni tentativo di reversibilità lessicale e sintattica, per rispettare lo schema metrico, e quindi le *contraintes* musicali, se ha dovuto arrendersi di fronte a innegabili problemi di entropia, può però vantare altrettanti innegabili risultati compensativi, il che permette a Coccian- te di considerare perfetta la versione italiana, in assoluto la migliore tra tutte le traduzioni effettuate nelle varie lingue.

In questa sua operazione di interpretazione e di ri-creazione dobbiamo perciò apprezzare non solo la sfida traduttiva tesa verso un auspicato adeguamento all'originale, ma anche l'abilità del traduttore di avvalersi di un certo grado d'intrusività, variabile a seconda dei testi, come si è visto, per rispettare il primo, fondamentale imperativo che s'impone ogni artista che lavora per il teatro: l'efficacia scenica¹⁵. Panella ha dovuto cimentarsi con la traduzione di un copione decisamente *sui generis*, composto da canzoni organizzate per veicolare una storia. Testi linguistici che s'innestano su un supporto sonoro, ma che non si esauriscono nel breve arco temporale richiesto dalla singola canzone. Soprattutto testi il cui sviluppo passa attraverso il corpo, la *performance* di un cantante che al tempo stesso interpreta una parte. E se nella canzone «les éléments musicaux ont été conçus pour épouser la prosodie»¹⁶, nei testi destinati alla rappresentazione, la parola *émise en espace e habillée par la mise en scène* deve riuscire a trasmettere con immediatezza ed efficacia tutte le sfumature, tutti gli stati d'animo e le atmosfere che scandiscono l'agire dei personaggi.

Questa operazione complessa non poteva non imporre al traduttore italiano, ben consapevole del rischio d'entropia insito in ogni operazione traduttiva, di optare per delle scelte semanticamente e semioticamente efficaci in ambito scenico, seppur spesso infedeli sul piano linguistico e letterale. In proposito è calzante la riflessione che fa Sylvie

Durastanti in merito alla sua esperienza di traduttrice di libretti d'opera: «Je suis sortie du livre pour entrer dans le spectacle vivant»¹⁷. Spettacolo che rivive in italiano con la sua carica di emozioni, forti e pregnanti, proprio come l'avevano immaginato in origine Cocciant e Plamondon ai quali si aggiunge Panella assunto al rango di co-autore.

E, per concludere, mi piace riportare una riflessione che credo fotografi perfettamente il prodotto traduzione fornito da Panella: «Nella traduzione della canzone – afferma Mirella Conenna, sensibile studiosa delle canzoni di Brassens e delle loro traduzioni – l'immagine dell'originale svanisce per far sorgere una nuova versione, stranamente simile: ovvero [...] una nuova canzone in una nuova lingua, ancorata in una diversa realtà sociale, si schiude pian piano per lasciar trasparire, come un ricordo, la versione originale»¹⁸.

Note

¹ Ha un precedente illustre l'opera rock *Notre-Dame-de-Paris* e anch'esso attinge al vasto e polifonico universo narrativo creato dal vate di Guernesey. Nell'ottobre del 1985, infatti, era già andato in scena a Londra, presso il Barbican Theatre, il musical *Les Misérables*, ispirato all'altro celebre romanzo hugoliano, le cui rappresentazioni erano proseguite per oltre ventidue anni nei teatri inglesi del West End, nonché a Broadway e in altri trentotto paesi, coinvolgendo oltre 53 milioni di spettatori e assicurando all'opera il titolo di «the longest-running musical».

² S. Durastanti, *Éloge de la trahison: notes du traducteur*, Le Passage Éditions, Paris-New York 2002, p. 13.

³ Ivi, p. 14.

⁴ Paroliere e musicista d'origine quebecchese, ha collaborato fin dagli anni '70 con i maggiori cantanti europei e americani, fra i quali lo stesso Cocciant. Per il compositore Michel Berger ha scritto i testi dell'opera rock *Starmania*, che lo ha imposto all'attenzione del pubblico e della critica. Nel 1991 ha scritto le canzoni per l'album di Céline Dion, *Dion chante Plamondon*.

⁵ Con un cast di cantanti completamente rinnovato, quasi tutti italiani tranne l'argentina Lola Ponce, scelta per la sua splendida voce, ma anche perché in possesso di un perfetto *physique du rôle*. Nel settembre 2007 lo spettacolo è stato ripresentato in Italia, accolto ancora una volta da un pubblico partecipe.

⁶ Oltre alla sua attività di paroliere di autori quali Angelo Branduardi, Zucchero, Anna Oxa, per anni Panella ha proposto spettacoli-recital in cui leggeva e interpretava scritti di Roger Carver, Chet Baker, Louis-Ferdinand Céline e altri. È anche autore di un romanzo, *La Corazzata*, e di una raccolta di micro-rac-

conti dal titolo *Oggetti d'amore*. Nel 2005 ha scritto i testi per la nuova opera musicale di Cocciantè *Romeo e Giulietta*.

⁷ È unanime il giudizio dei critici sulle musiche composte da Cocciantè per questo dramma musicale, considerato innovativo ed esemplare. Alcune canzoni vengono addirittura considerate tra le più belle composizioni della sua carriera, segno di una maturità artistica di prim'ordine.

⁸ Va da sé che, pur essendo consapevole del condizionamento operato sui testi dalla partitura musicale, ogni riferimento ad essa esula dal mio discorso. Per cui, premesso che in un testo cantato la dimensione fonica riveste un ruolo centrale, si distinguerà l'analisi dei due codici, orale e scritto, si distinguerà cioè il piano dell'espressione da quello del contenuto per valutare, alla luce dell'originalità semiotica della canzone, le diverse scelte traduttive operate da Panella.

⁹ Intervista a Panella reperibile sul sito www.traccefresche.it

¹⁰ Nell'ambito dell'analisi metrica, un problema non secondario da affrontare è quello rappresentato dalla coesistenza del testo cantato e della sua versione scritta: l'uno e l'altra presentano infatti un diverso computo sillabico, sia in L₁ che in L₂. Solo l'ascolto dei brani permette di stabilire l'esatto numero delle sillabe pertinenti.

¹¹ Non ci aiuta nella nostra analisi la disposizione grafica dei testi all'interno della pagina. Le versioni stampate in nostro possesso sono state scaricate da Internet e non sappiamo in quale misura esse siano fedeli, per ciò che concerne la loro *mise en page*, all'originale elaborato da Panella. In *Le Temps des Cathédrales*, per esempio, il canto di Gringoire è organizzato in quartine intervallate dalla *sestina-refrain*. Nella versione in L₂, le quartine vengono invece accorpate e danno origine a una strofa ottonaria cui fa seguito il ritornello. Non sono note le ragioni che hanno determinato questa scelta. Rileviamo solo che nulla giustifica, a livello metrico, questa saldatura; per cui si può ipotizzare che il traduttore abbia voluto solo dare una maggiore unità al tessuto narrativo.

¹² Se in questa canzone il rinvio è alle pietre della cattedrale, intese come vera enciclopedia per l'acculturazione delle masse incolte, in altri testi esse appariranno sia come baluardi insormontabili per i clandestini giudicati indegni di varcare la soglia del tempio, sia come strumenti di offesa nelle mani di tanti disperati. Le stesse coreografie, curate da Martino Müller, sottolineano l'importanza di questa scelta stilistica. Infatti, mentre gli attori si muovono sul palco cantando, ai lati della sagoma imponente e minacciosa della cattedrale rotolano, come fossero pietre, i ballerini acrobati.

¹³ Si badi che, sul piano della lunghezza anatomica, l'ottonario italiano corrisponde a un *7-syllabes* francese.

¹⁴ Articolo apparso sul quotidiano «La Stampa» del 10/10/2001.

¹⁵ Il che spinge Georges Mounin a dire che il traduttore di un'opera teatrale «qu'on appellera plus souvent adaptateur, [...] doit traduire non seulement des énoncés, mais des contextes et des situations, de façon qu'on puisse les comprendre au point de rire ou de pleurer». Cfr. G. Mounin, *Linguistique et traduction*, Dessart et Mardaga, Bruxelles 1976, p. 164.

¹⁶ K. Reiß, *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites: catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions*, Artois Presses Universitaires, Arras 2002, p. 65.

¹⁷ Durastanti, *Éloge de la trahison*, cit., p. 143.

¹⁸ M. Conenna, *Dissolvenze incrociate. Canzoni e traduzioni di Brassens*, in *Tradurre la canzone d'autore*, Atti del convegno, Milano, 29/9/1997, p. 153.