



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO DI LAUREA IN
MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE

**Tradurre in italiano il *français*
contemporain des cités in *Bécane* di Yamê**

Relatore

Prof. Elio Ballardini

Presentata da

Silvia Luce Carretti

Sessione di luglio 2026

Anno Accademico 2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
1. IL <i>FRANÇAIS CONTEMPORAIN DES CITÉS</i>.....	6
2. HIP HOPE RAP.....	11
2.1 Yamê.....	14
2.2 Bécane.....	15
3. ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA.....	17
3.1 Il livello lessicale.....	17
3.2 Il livello morfosintattico.....	19
3.3 Il livello culturale.....	20
4. PROPOSTA DI TRADUZIONE.....	23
5. COMMENTO ALLA TRADUZIONE.....	24
5.1 Il livello lessicale.....	24
5.2 Il livello morfosintattico.....	25
5.3 Il livello culturale.....	28
OSSERVAZIONI FINALI.....	30
BIBLIOGRAFIA.....	31
SITOGRAFIA.....	31

Introduzione

Ho trascorso un anno e mezzo a Parigi, prima studiando all'università nell'ambito del progetto Erasmus, poi lavorando in uno dei tanti ristoranti della capitale. Ho avuto modo di migliorare il mio francese, approcciandomi con la moltitudine di persone che si concentra in questa metropoli. Il *français contemporain des cités* mi ha incuriosito, in particolare per la sua ironia e per la libertà in cui è prodotto. Nel momento in cui si ha bisogno di una parola che non c'è, la si crea. Poiché il FCC è largamente rappresentato nelle canzoni rap, ho scelto di tradurne una.

La scelta del brano è ricaduta su *Bécane*, di Yamê, perché ho potuto vedere come fosse molto amata. Ricordo una serata con una decina di persone che chiacchierano tranquillamente, ma quando inizia questo pezzo alla cassa, smettono di parlare per cantare in coro. Mi sono detta che doveva avere un significato particolare.

Lo scopo di questo elaborato è di tradurre dal francese all'italiano la parte testuale di quest'opera audiovisiva musicale. Nel primo capitolo contestualizzerò il *français contemporain des cités*, il socioletto in uso fra i giovani abitanti delle *banlieues* francesi. Nel secondo, tratterò della cultura hip hop e della musica rap, contesto in cui si inserisce l'artista Yamê, ne darò dei cenni biografici e spiegherò la scelta del testo da tradurre. Nel capitolo terzo, farò un'analisi del testo di partenza, indicando le principali difficoltà traduttive che il testo presenta. Il quarto capitolo sarà la mia proposta di traduzione e il quinto consisterà nella discussione delle tecniche scelte per arginare le problematiche spiegate nel capitolo terzo. La tesi si conclude con alcune osservazioni finali, la bibliografia e la sitografia consultate.

Capitolo 1: CFF: *Français contemporain des cités*

Questo capitolo iniziale ha come scopo quello di analizzare il socioletto¹ che nasce in Francia in alcune comunità in condizioni di difficoltà per vari motivi quali disoccupazione, stigmatizzazione, discriminazione razziale. Tali comunità vivono sul territorio nazionale, in luoghi che venivano chiamati dal 1996 al 2014 in termini amministrativi ZUS (*zones urbaines sensibles*), definiti attraverso diversi criteri, mentre dal 2015 si parla di QPV (*quartiers prioritaires de la politique de la ville*), che ne cambiano leggermente i confini in quanto determinati solo per un criterio di reddito. Per denominare queste aree suburbane esistono anche termini giornalistici meno precisi, quali *banlieues*², *cités*³ o *quartiers sensibles*, che preferirò ai fini di questa tesi di laurea.

La stigmatizzazione delle *banlieues* non è un fatto recente. Il termine stesso appare nel XII° secolo, già con connotazioni negative:

Ce que montrent les historiens, c'est la permanence dans le temps et l'espace des logiques de ségrégation et de stigmatisation. Le terme de banlieue est utilisé dès le XIIe siècle pour désigner un espace juridique autour de la ville sur lequel s'exerce le droit de « ban », c'est-à-dire l'autorité seigneuriale ou municipale. C'est dans cette banlieue que se développent les faubourgs – « bourg hors des murs » –, excroissance des activités rejetées de la ville, accueillant une population marginalisée, de l'autre côté des murailles militaires. Au sens actuel du terme, les banlieues se forment dès la première moitié du XIXe siècle au moment de l'industrialisation naissante. Ainsi objet de fascination et de répulsion, la banlieue urbaine incarne durant cette période la peur des « classes dangereuses ». (Avenel, 2009: 40)

Già a metà del XIX secolo, come illustra Avenel, iniziano quindi a sorgere alcuni quartieri qualificati oggi come “sensibili”. Ma la maggior parte nasce in particolare con “l’urbanizzazione funzionale” fra gli anni Cinquanta e Settanta del secolo scorso, periodo nel quale la crescita economica e l’espansione demografica si concentrano nelle città. È allora necessario costruire in grande quantità e a buon mercato edifici che riempiranno diverse funzioni: accogliere gli ex-abitanti delle *bidonvilles* e i rimpatriati dall’Africa Settentrionale, la mano d’opera di immigrati e dei provenienti dalle campagne. Lo Stato francese, improvvisandosi architetto, costruisce più di 2 milioni di alloggi di tipo HLM (*hébergement à loyer modéré*) fra il 1958 e il 1973.

¹ “In linguistica, varietà di un dialetto o di una lingua usata da una particolare categoria sociale”. (<https://www.treccani.it/vocabolario/socioletto/>)

² Territoire et ensemble des localités qui environnent une grande ville. (<https://www.cnrtl.fr/definition/banlieue>)

³ Agglomération de maisons individuelles formant un ensemble clos. (<https://www.cnrtl.fr/definition/cit%C3%A9>)

Con la crisi economica degli anni Settanta, il mercato del lavoro cambia. Il passaggio da un'economia dei beni materiali a un'economia di servizi e le innovazioni tecnologiche richiedono lavoratori con nuove qualifiche, lasciando disoccupati gli operai e gli impiegati meno istruiti, ovvero le categorie maggiormente rappresentate nelle *cités*. La disoccupazione è infatti una delle cause maggiori di segregazione urbana, che rimane un problema costante nel corso dei decenni: dal 1990 al 1999, nelle ZUS il tasso di disoccupazione passa dal 18,9% al 25,4%, mentre altrove si registra un aumento dal 10,8% al 12,8%. In particolare, nel 1999 si registra il 40% di disoccupati fra i minori di 25 anni nei quartieri sensibili, a confronto con il 24,5% fuori ZUS. (Avenel, 2009: 37) Nel 2022 il tasso di disoccupazione nei QPV è sceso al 18,3%, quando si parla solo del 7,5% nel resto delle città, dove i minori di 30 anni sono disoccupati al 13,5%, ma lo sono al 26% nei QPV (Observatoire national de la politique de la ville, 2023).

Senza posti di lavoro stabili e correttamente remunerati, i giovani non hanno l'opportunità di integrarsi nella società:

Le chômage et la précarité bloquent l'intégration et figent les populations des « quartiers sensibles » dans un véritable processus d'involution sociale entretenue par une série de processus ségrégatifs qui font système. La ségrégation urbaine se propage en effet dans le temps et l'espace en engendrant des inégalités cumulatives qui concernent la plupart des dimensions de la vie quotidienne des habitants. (Avenel, 2009: 39)

Essendo poi i “quartieri difficili” abitati da molte persone non bianche, la discriminazione razziale è all'ordine del giorno. Si tratta di forme di esclusione basate sul colore della pelle, che ingloba varie pratiche dissimulate e indirette e si intreccia in modo implicito nelle relazioni interpersonali, come dimostrano, fra l'altro, gli ambiti abitativi e lavorativi. La maggior parte della popolazione non ha rapporti diretti con gli abitanti delle *cités* e ne ha un'immagine stereotipata alimentata da una parte dei media. È importante però ricordare che la popolazione di queste aree urbane non è omogenea e la stigmatizzazione è anche endogena: “sono tutti dei casi sociali tranne me” (Avenel, 2009: 41) è un leitmotiv ricorrente tra gli stessi abitanti. Si punta il dito verso chi si pensa siano i responsabili della cattiva reputazione, rinforzando di fatto lo stigma.

Per quanto riguarda le istituzioni pubbliche e private e i servizi sociali, contrariamente a quanto si può credere, esse sono presenti nei “quartieri sensibili”, talvolta più che altrove. Ma gli abitanti, vivendo quotidianamente le difficoltà sociali, si sentono paradossalmente abbandonati:

En comparant de façon ingénieuse un quartier classé en ZUS de Villiers-sur-Marne dans le Val-de-Marne et un quartier périphérique de Verdun dans la Meuse, D[ominique] Lorrain montre que la situation (selon le niveau de revenus des habitants et l'accès aux biens et aux services publics) est loin d'être en défaveur du site de la banlieue parisienne. (...) Pourtant, toutes ces politiques, actives plus que nécessaires et utiles, révèlent des limites récurrentes. Alors que jamais les intervenants locaux n'ont été aussi présents, les habitants, en proie à des difficultés sociales, se sentent paradoxalement abandonnés. (Avenel, 2009: 43)

La *cité*    quindi percepita come uno spazio di reclusione e i giovani si sentono esclusi, senza speranza di integrarsi con la società francese. Ed    in questo contesto che emergono valori e comportamenti diversi. "Les jeunes des cités, la caillera (la racaille) comme ils s'autoproclament, se retrouvent « au ban du lieu » et la banlieue est revendiquée comme leur territoire." (Ben Aziza, 2004: 2) Il quartiere    il solo spazio che appartiene ai giovani *banlieusards*⁴, che vi costruiscono un'identit   propria, influenzata in parte dall'hip-hop statunitense, caratterizzata dalla musica rap e da un linguaggio, chiamato FCC (*français contemporain des cités*).

Nonostante Goudailler ci ricordi che i gerghi sono sempre esistiti, questo socioletto presenta alcune particolarit   degne di nota. Per la giovent   "dimenticata" il *français contemporain des cités* ha una funzione identitaria e criptica, in quanto permette agli "esclusi" di riconoscersi tra di loro e al contempo porsi al riparo dalla società.

L'univers du français académique évoque l'autorité, le pouvoir, le monde du travail qui leur est barré par le chômage ou la discrimination. Ce français normatif les renvoie à l'échec scolaire que connaissent beaucoup d'entre eux. La langue des cités leur permet de surmonter l'éclatement et l'instabilité liés à leur condition socio-économique et à leur sentiment de rejet par les autres et ainsi de se doter d'une unité de conscience. Le fait de dire, « nous ne parlons pas comme vous » est une procédure de résistance, de renvoi à l'autre de la pression qu'il exerce par le haut. (Ben Aziza, 2004: 2)

In questa forma di "resistenza", per dirla con Ben Aziza, la produzione lessicale di questo socioletto avviene attraverso varie vie e processi, in particolare mediante prestiti da altre lingue, con alcuni termini rimasti dall'*argot ancien*, la *verlanisation* e *reverlanisation*, ma anche clichés e iperboli. Si tratta di processi continuamente attivi, poich   questa    una lingua effimera: il FCC, avendo conosciuto grande successo attraverso le canzoni rap e i media, si    rapidamente esteso a tutta la popolazione. Perdendo il suo scopo identitario e criptico, le parole entrate nell'uso comune sono repentinamente cambiate. Goudailler cita l'esempio di *thune* (soldi),

⁴ Habitant de la banlieue d'une grande ville, particulièrement de la banlieue parisienne. (<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/banlieusard>)

verlanizzato in *neutu*, che, appena appare in una pubblicità televisiva, viene sostituito con *maille* (moneta del XII secolo circa) (2007: 120).

Molti abitanti delle *banlieues*, essendo di origine straniera, inseriscono parole della loro lingua d'origine nel FCC, il che aumenta il valore identitario della lingua. Ad esempio, termini provenienti dalle varietà dell'arabo del Maghreb sono *haram* "peccato", *mesquin* "poveraccio, idiota"; dal romani (o romanes) invece *bédo* "spinello di hashish", *racli* o *gadji* "ragazza, donna" e *raclo* o *gadjo* "ragazzo, uomo" (Goudailler, 2002: 21).

Il *verlan*, invece, è un gergo che inverte le sillabe all'interno di una parola (la stessa parola "verlan" nasce dall'inversione sillabica di "l'envers"), ma non è rara l'aggiunta di un suono (ad esempio *sœur* → *reus* + *da* → *reusda*) o la soppressione di un suono (ad esempio *flic* → *quefli* → cade la *i* → *keuf*) (Ben Aziza, 2004: 3). Quando si parla di *reverlanisation*, ci si riferisce all'inversione delle sillabe di una parola già verlanizzata nel momento in cui essa entra nell'uso comune (ad esempio *femme* → *meuf* → *feum* o *feumeu*).

(...) lorsque les jeunes constatent, de façon collective ou inconsciente, que « leur » langage est parlé par d'autres, de nouvelles formes langagières émergent. On assiste à un phénomène de « verlanisation du verlan », emblématique d'une volonté de préservation langagière, comme si les jeunes refusaient « l'intégration ». (Ben Aziza, 2004: 3)

Il *verlan* è una delle rappresentazioni più ovvie dello sviluppo della lingua "en miroir" (Goudailler, 2002, 2007), inversione delle norme stabilite e al contempo codifica della lingua. Infatti, nonostante il processo della formazione lessicale sia relativamente semplice, non è facile per un non avvezzo seguire una conversazione ricca di termini in *verlan*.

Il FCC è un linguaggio violento per sua natura: rispecchia la volontà dei giovani *banlieusards* di sovvertire le norme e i valori stabiliti che li escludono, una risposta alla violenza simbolica ed economica di cui soffrono. Ad esempio "C'est d'la balle" significa "Fantastico!", con un chiaro riferimento a una pallottola di un'arma da fuoco. Non sono rare le connotazioni sessuali o scatologiche, nomi di animali e oggettificanti per parlare di donne e termini insultanti per riferirsi a chi non fa parte della comunità. Ad esempio, si può sentir parlare di "fromage blanc" per un francese d'origine o "bounty" per una persona nera "integrata", facendo riferimento allo snack con il ripieno al cocco ricoperto di cioccolato, ad indicare una persona "nera fuori" e "bianca dentro".

Ces outrances permettent la construction d'une image que ces jeunes souhaitent donner face à la société. Ils choisissent de s'imposer à autrui par un comportement, un choix de mots et une intonation ostentatoires, ce qui provoque chez les autres incompréhension et sentiment

d'agression. Celui qui excluait se sent exclu. On peut interpréter cette violence verbale comme une violence défensive, c'est à dire comme une « contre-violence » dirigée contre le pouvoir ou tout ce qui représente le pouvoir. (Ben Aziza, 2004: 5)

Lo sviluppo così importante della musica rap nelle *cités* non deve quindi sorprendere, in quanto il contesto in cui nasce l'hip-hop negli anni Settanta e Ottanta negli Stati Uniti è sotto vari aspetti simile a quello descritto in Francia. La mancanza di mezzi e opportunità in quartieri come il Bronx, Harlem o Wax per accedere alla classe media e vivere il “sogno americano” portano gli abitanti, per lo più immigrati latini e afroamericani, a assumere un atteggiamento di reazione verso la società. (Benvenga, 2022) I primi rappers descrivono la vita nel ghetto e non si tratta di puro intrattenimento, bensì di protesta che esprime opposizione alla società statunitense e vuole, in alcuni casi (Ice-T e Public Enemy, per esempio), riprendere la battaglia di Martin Luther King e dei Black Muslims. (Lapassade & Rousselot, 2009: 100) È uno strumento per ritrovare la parola per gli abitanti degli *slums*. Si tratta di musica nata nel ghetto per il ghetto (ibid: 107) e la comprensione da parte di chi non vive in quel contesto è superficiale.

Des premiers chants agraires au blues en passant par le gospel, il y avait toujours deux niveaux, un pour le blanc, qui écoutait avec plaisir chanter le « brave nègre », et pour le noir, qui comprenait le message. (Ibid: 59)

Esattamente come nella *cit  *, i giovani esclusi dal sistema lavorativo e dal resto della societ  , cercano una sorta di redenzione sviluppando una cultura speculare per protesta, dove chi escludeva diventa escluso:

They try to establish their own identity developing a culture of the negative. The positive values of mainstream culture are therefore distorted and inverted to better fit in a philosophy of dissent and protest. (Gatti, 1983: 136).

Capitolo 2: hip hop e rap

La cultura hip hop contiene un modo specifico di ballare e vestire, un atteggiamento, i graffiti e la musica rap. Cambridge Dictionary definisce il verbo *to rap* così: “to hit or say something suddenly and forcefully” o “to criticize someone, especially officially”. La canzone rap è la dizione a metà fra il parlato e il cantato, con testi elaborati, rimati e ritmati, su una base musicale prodotta attraverso il mixaggio di estratti di dischi e altre fonti sonore. La pratica viene riconosciuta ed etichettata nel corso degli anni '70 dello scorso secolo a New York. Nasce dopo gli anni del movimento dei diritti civili degli afroamericani e mette radici nel loro patrimonio musicale. Nel 1982 inizia una denuncia attiva attraverso il rap per tale causa. « Comme le jazz, le blues, la soul ou le rhythm and blues, le rap fait partie intégrante de l'art noir américain ; comme eux, il est exploité, vendu, parfois corrompu par l'industrie américaine du disque. » (Lapassade, Rousselot, 1998 : 10).

Le grandi stars della musica soul cantano, negli anni '60 e '70, la fierezza di essere neri e nere e la necessità di unirsi e rivendicare la loro dignità di esseri umani. Nina Simone, per citarne una, canta *Young, gifted and black* (1972). Sono innumerevoli i legami fra il soul e il rap: Aretha Franklin con *R. E. S. P. E. C. T.* (1967) è citata da Public Enemy in *Revolutionary generation* (1990), inoltre, i due primi assiomi della cultura hip hop (spesso usati nelle basi dai DJ) sono detti da James Brown in due delle sue citazioni più conosciute: *Say it loud – I'm black and I'm proud*, brano del 1968 e “Don't terrorize. Organize. Don't burn. Give kids a chance to learn”, pronunciato in un discorso dello stesso anno in occasione delle rivolte a Washington dopo l'assassino di Martin Luther King. I bambini cresciuti con queste icone e idee negli anni '70 saranno i primi rappers dieci anni dopo.

Fino al 1982, il rap è riconosciuto come *street art* ed è performato in contesti di festa o sfida, le *jams*. Ed è qui che sviluppa le sue caratteristiche stilistiche più riconoscibili. Quell'anno, con l'album *The Message* di Grandmaster Flash and the Furious Five, il rap acquisisce una missione e riprende i messaggi di Martin Luther King e Malcom X, che sembravano in quel momento destinati a rimanere solo nei libri di storia universitari e non nella coscienza pubblica. I temi, con degli adattamenti di stile, sono gli stessi delle proteste degli anni '60: esaltazione del passato dell'uomo nero, del colore nero, denuncia della storiografia eurocentrica e dell'archetipo dell'uomo nero modello Uncle Tom. Artisti rap come i Jungle Brothers, Kool Moe Dee e Big Daddy Kane parlano di una lotta che non è stata terminata e di *knowledge*:

Un des termes les plus repris [...] c'est celui de la connaissance, *knowledge*, difficile à traduire, car s'y mêlent la notion de scolarité et de conscience de classe autant que religieuse. À elle s'opposent l'intoxication, le bluff, le mensonge dans lesquels sont élevés les jeunes noirs. Pour le rappeur, un contre-lavage de cerveau s'impose. Il faut dire la vérité et dénoncer les manigances. (Lapassade, Rousselot, 1998 : 105)

Per capire meglio l'hip hop, come ogni fenomeno musicale, bisogna considerare dove e come nasce e come viene recepito nel suo contesto d'origine, analizzarlo come esperienza culturale e prodotto commerciale. Il successo che il rap ha avuto nel tempo come prodotto commerciale infatti danneggia il suo messaggio originale, in quanto gli artisti traggono profitto dalla stessa società che tentano di sovvertire. Isabelle Marc Martínez sottolinea giustamente a questo proposito:

With regard to reception, rap audiences passed from being local and restricted to being broadly accepted. Nonetheless, all these processes of dilution of hip hop into mainstream should not make us forget that its cultural strategies of resistance, though perverted or misunderstood, actually existed and should be accounted for. (2011: 4)

E Martínez osserva ancora che “hip hop has a pragmatic purpose by which its discourse intends to turn into action” (ibid: 4). Nei testi rap, c'è un impegno. Il rapper crede nel potere della sua arte di cambiare il mondo. Per questo, secondo Martínez, il rap trova spazio fra la *littérature d'engagement*, insieme a Hugo, Camus o Brassens. L'artista si vede come un profeta rivelatore di verità, *poète citoyen*. Si tratta di una esperienza post-moderna in quanto non solo è una nuova forma di espressione, ma i rappers si sostituiscono alle figure degli storici come interpreti della storia.

Per quanto riguarda lo sviluppo in Francia della musica rap, essa giunge negli anni '80 per consolidarsi nel mercato fra il 1990 e il 1995. Martínez ne parla così:

France is one of the places outside the U.S. where hip hop has emerged more conspicuously. What is important here is that, despite being tightly and consciously related to its US-American origins, French hip hop has created a singular identity which assimilates Afro-US-American traditions, which are actualized and reinterpreted by its vernacular context. (2011: 9)

Diversamente dagli Stati Uniti, dove gli attori principali della cultura hip hop sono afroamericani, i rappers e gli ascoltatori in Francia non appartengono a un solo gruppo etnico, ma hanno numerose origini migratorie: Marocco, Algeria, Senegal, Turchia, Italia, Francia rurale e urbana, fra altre. Ciò che unisce questa comunità variegata, multiculturale e plurilingue,

è la coscienza dei diversi backgrounds e della mancata integrazione nella società francese, nonostante vi si sia cresciuti:

The rapper's claim to voice the narratives of those estranged by the colonial discourse of the West is a postmodernist stance because it subverts and reassesses the notion of historiographical authority (ibid: 4).

Di conseguenza, uno dei temi più affrontati nel rap francese è il bisogno di rivedere la storia insegnata nelle scuole, che esclude le minoranze e presenta una visione della Francia esclusivamente bianca e occidentale:

In an intent to standardize the past around the majority, these historical narratives have forgotten the lower socioeconomic communities where rappers belong. (ibid: 5).

Oggi, la musica rap si è ibridata con altri generi e, anche se tradendo l'“autenticità” dell'hip hop, questa assimilazione può essere considerata come un progresso in quanto ha dato visibilità a gruppi marginalizzati e ha legittimato la loro produzione culturale.

Quando parliamo di *playing the dozens* o di *sounding*, ci riferiamo a un'attività tradizionale fra i giovani delle comunità afroamericane: si tratta di sfide fra due o più persone a colpi di scherni e insulti e lo scopo è quello di mostrare la propria virtuosità nella parola e suscitare l'ammirazione di chi guarda. Le battute devono essere rimate e ritmate, corte, secche, violente e crudeli e si inseriscono in un contesto di sfida fra pari, complici. Utilizzare le stesse battute al di fuori del cerchio potrebbe scatenare una rissa, che è ciò che la sfida verbale vuole evitare. Il criterio di riuscita, la vittoria, sono le risa del pubblico. Gli insulti ai membri della famiglia e le bestemmie sono ampiamente utilizzati. Riporto di seguito un esempio di William Labov:

I don't play the dozens, the dozens ain't my game
But the way I fucked your mama is a god damn shame. (1972: 307)

Il rap unisce vari elementi del passato recente: il *sounding*, il movimento dei diritti civili degli afroamericani, generi musicali, *in primis* il soul, e non solo nasce un nuovo stile musicale, ma anche una nuova forma di poesia orale. Nel contesto delle sfide fra rappers, si deve essere in grado di improvvisare per un pubblico, utilizzando un linguaggio quotidiano “poetizzato”.

Le rap utilise le langage de tous les jours, s'approprie des codes linguistiques qui se font et se défont dans la rue. Mais le rappeur les sort de leur quotidienneté et leur accorde une nouvelle force grâce à des techniques qui sont typiques de l'oralité formalisée, c'est à dire poétisée, telles que la rime, le rythme [...] (Lapassade, Rousselot, 1998 : 14-15)

Le Pantere Nere, movimento rivoluzionario afroamericano, rivendicano tutte le ingiurie sviluppate nella tradizione del *sounding* come linguaggio dei neri. Consideravano il turpiloquio come un'espressione di rifiuto, di provocazione. Roland Barthes parla delle volgarità come di un indicatore di una situazione rivoluzionaria:

Hébert ne commençait jamais un numéro du Père Duchêne sans y mettre quelques *foutre* et quelques *bougres*. Ces grossièretés ne signifiaient rien, mais signalaient. Quoi ? Toute une situation révolutionnaire. Voilà donc l'exemple d'une écriture dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'histoire et le parti qu'on y prend. Il n'y a pas de langage écrit sans affiche... (1953 : 9)

Come prolungamento della tradizione del *sounding*, il rap coltiva l'insulto. Nella citazione che segue, gli autori scelgono la metafora comune della scimmia furba e dell'elefante, dove la scimmia rappresenta l'uomo nero, immagine lungamente usata come insulto razzista, e l'elefante rappresenta il bianco, perché pesante e lento.

Le rap cultive l'insulte ; il s'approprie les grossièretés et les fait rentrer dans sa rime. Cette tentative de déstabilisation de l'Autre (le Blanc) fut vite couronnée de succès. La plupart des rappeurs sont arrivés à leurs fins. Nombre d'Américains considèrent le rap comme l'expression même de la bassesse. Mais le principal de la contribution de la culture hip hop, c'est qu'avec elle prend fin le règne du singe malin qui se moque de l'éléphant ; par elle, la parole est à l'homme en colère, elle est dirigée contre l'enfoiré, le *sucker*. (Lapassade, Rousselot, 1998 : 60)

L'uso del gergo nel rap ha sicuramente una funzione ludica, da una parte dà il piacere di parlare "male", disubbidendo alle regole, e criptica e identitaria, menzionate nel primo capitolo.

2.1 Yamê

Il nome all'anagrafe di Yamê è Emmanuel Sow. Nasce a Parigi nel 1995 da madre informatica e padre musicista e ha una sorella. Cinque anni dopo, la famiglia si trasferisce in Camerun, paese d'origine del padre. Qui, hanno una grande casa con uno studio e degli strumenti musicali e il giovane Emmanuel inizia a sperimentare. Il suo primo strumento è il piano.

Quando il bambino ha dieci anni, la madre muore e la famiglia si ritrasferisce a Parigi, dove vive in un piccolo monolocale (6 m²) nel XVII *arrondissement*⁵. La scelta era stata fatta dal padre perché il figlio e la figlia ricevessero la migliore istruzione possibile, nonostante le scarse risorse economiche. Nella capitale francese, Sow conosce il rap, poi frequenta la scena

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=gCoK8dNCQjU&t=1003s> 1:50

delle *jams* parigine, prevalentemente jazz, ma non solo, dove suona il piano. Intanto, fa studi universitari di storia, dopodiché trova il primo lavoro in un'azienda di gestione dei dati. Il mestiere però non è appagante e lo lascia durante la pandemia per lavorare a tempo pieno sulla sua musica.

Nel 2021, esce il suo primo progetto esclusivamente rap, che però non lo soddisfa. Inizia a postare su Tiktok clip di piano e voce e, un giorno, il celebre produttore statunitense Timbaland condivide un suo video. Questo è il momento in cui Yamê inizia ad essere ascoltato in tutto il mondo.

Nel giugno 2023, fa uscire l'EP *Elowi* con il brano *Bécane* e la versione live al Colors Show, in dicembre, diventa virale. Il pezzo ha 174 milioni di ascolti su Spotify.

Lo stile di Yamê è il risultato di un'esperienza musicale variegata ed è difficile da categorizzare. Si tratta di un incontro di rap, jazz, soul e makossa (genere musicale camerunese, suonato dal padre dell'artista). È solito sperimentare con la voce, con impressionanti acuti e *r* vibranti, non tipiche della lingua francese. La cultura camerunese si ritrova in numerosi aspetti della musica di Yamê: il timbro della voce, che ricorda quello di Papa Wemba, le ritmiche, i testi molto personali, alcuni titoli e il suo stesso nome d'artista in lingua 'mbo (lingua della regione d'origine in Camerun).

L'artista dice che è il padre a scegliere i nomi in 'mbo. Nell'ultimo album *Ébēm*, nell'introduzione, sentiamo la voce paterna spiegare:

C'est un lieu sacré, Ébēm
C'est un lieu sacré où les gens se rencontrent pour apprendre des choses

Dans l'Ébēm - ça veut dire : dans le cercle de la famille
Mais c'est aussi le lieu de pratiques

Di *Elowi*, Yamê ci dice che significa « ce qui n'est pas perceptible, manifesté »⁶ e subito dopo « Bécane, par exemple, c'est une métaphore, à chacun de la comprendre comme il veut ».

2.2 *Bécane*

Ad una prima analisi, il brano presenta diversi aspetti interessanti per una traduttrice. In primo luogo, l'utilizzo del FCC, di cui ho parlato nel primo capitolo, e alcuni riferimenti culturali africani (Sankara e Cheikh Anta). Penso parli, sotto alcuni aspetti, dei modi di vita

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=L9ckOcrbvRk> 8:26

nelle *banlieues*, nonostante l'artista non vi sia vissuto in prima persona. Si può trattare sia di esperienza personale, come di un caso in cui l'artista sceglie di farsi portavoce di altri. « Il faut bien sûr préciser que bien souvent le rappeur dit Je en pensant Nous. Il parle au nom des autres, il en est le délégué, et traduit ce que pense son auditoire, il témoigne pour lui. » (Lapassade, Rousselot, 1998 : 90).

Non si può conoscere con certezza i motivi del successo del pezzo. L'artista immagina che si tratti di una questione di melodia e di stile: Yamê è un rappresentante del rap che è stato ibridato con altri generi, in una combinazione particolare altrimenti non presente sul mercato musicale. Si può dire che Sow sia un erede della cultura hip hop, integrando con orgoglio nei suoi progetti elementi camerunesi, facendosi portavoce di chi non ha una piattaforma.

Capitolo 3: analisi del testo di partenza

Prima di tradurre un qualunque testo, è buona regola fare un'analisi iniziale per individuare i passaggi più ostici che richiederanno più attenzione durante la fase di traduzione, al fine di mettere in atto tecniche traduttive specifiche. È opportuno che l'analisi si svolga su tre livelli: lessicale, morfologico e culturale.

È doveroso ricordare che, poiché si tratta di un testo poetico e altamente metaforico, questa è solo la mia personale interpretazione.

Nel brano, l'artista segue la tradizione dell'hip hop e si mette nelle vesti di *poète citoyen*, profeta rivelatore che spiega il funzionamento della società. Come se, però, il ruolo gli pesasse, racconta poi un'uscita in moto, una pausa, metafora della ripresa della libertà. L'associazione, dice Yamê, viene dai suoi anni di vita nella frenetica capitale francese:

« Ça vient d'où l'amour pour la bécane ? »

« Je pense que ça vient du fait d'avoir trop utilisé le métro pour aller en cours, principalement. Après, ça vient aussi un peu d'un besoin de sentiment de liberté un peu, vu que j'ai grandi quand même pas mal à Paris, on a l'impression d'une ville très chargée (...) et la moto ça m'a toujours permis justement de faire un peu ce que je voulais, dans les délais que je voulais, partir quand je voulais, j'ai toujours associé à la liberté la moto ».⁷

3.1 Livello lessicale:

Il registro utilizzato è informale e poetico, con abbondanza di argot, ad esempio *bécane* e *jacter*, e presenza di verlan, come *quer-cro*, *té-ma*. Non manca, inoltre, lessico con connotazioni violente (*je me faufile en bal*) e il turpiloquio tipico della canzone rap: il testo inizia con un vocativo *bitch* e più avanti troviamo un *négro*. In questo campo, rappresenterà un problema la traduzione di *c'est dangereux sa mère*, dove *sa mère* è un rafforzativo senza equivalenti esatti nella lingua d'arrivo.

Troviamo nel testo numerosi termini ed espressioni del campo semantico della moto:

- *j'ai choisi mes modèles, c'est fiable comme un moteur allemand*
- *J'tourne la poignée, j'froisse le temps,*
J'roule comme si quelqu'un m'attendais

Inoltre, un riferimento calcistico:

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=3_EXzM8c7Dw 5 :40

- *j'attends pas la passe, ils peuvent pas centrer*

Individuo nel testo alcune espressioni idiomatiche del linguaggio familiare senza traduttore diretto:

- *comment se mettre bien, moi j'ai pas ton élan*
- *N'écoute jamais les "on dit"*
- *en indé'*: risulterà complicato rendere nella lingua d'arrivo la troncatura della parola *indépendent*.

Sono, inoltre, presenti numerose figure retoriche, che creeranno in alcuni casi dei problemi di traduzione.

Elencherò qui di seguito le metafore presenti nel testo:

- *J'me faufile en bal*: esprime velocità, come una pallottola;
- *je fais quer-cro: faire croquer*⁸, in *verlan*, è usato in senso figurato;
- *j'attends pas la passe, ils peuvent pas centrer*: si tratta di una metafora calcistica: ognuno pensa per sé e l'artista non si aspetta niente da nessuno;
- *j'froisse le temps*: esprime, ancora una volta, velocità;
- *j'sors de l'enfer*: qui, si parla di un inferno figurato, delle difficoltà della vita, la povertà, la pressione sociale e le esperienze dolorose;
- *tu m'as pas vu bégayer quand fallait passer le lent*: qui *bégayer*⁹ è usato in senso figurato, che il traduttore diretto balbettare non ha.

Inoltre, è possibile individuare numerose metonimie:

- *CC*: indica i centimetri cubi che misurano il motore della moto;
- *Sur un gros fer*: ancora una volta, un riferimento alla moto;
- *Sans carats*: qui, esprime la mancanza di grandi risorse economiche;
- *J'vois que des barreaux, des barreaux en fer*: le sbarre in questione sono parte della prigione metaforica;
- *L'akra aide à focaliser*: *akra* qui sta per Akrapovič, ideatore e poi nome dell'azienda che produce particolari scarichi per moto.

È presente una similitudine:

⁸ Faire profiter, partager. (<https://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/croquer>)

⁹ *Au fig.* Débuter à peine, et de ce fait manquer d'assurance, de précision, de brio. (<https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9gayer>)

- *fiable comme un moteur allemand.*

È possibile, infine, individuare una personificazione:

- *La bécane crie.*

3.2 Livello morfologico

A livello dei tempi e modi verbali utilizzati nel testo, il dialogo iniziale è piuttosto naturale sotto questo punto di vista: usa in due istanze un *impératif présent* e tiene generalmente un *passé composé* e *présent simple indicatif* negli altri casi. Si riferisce al pubblico in seconda persona singolare e parla della società alla terza persona plurale. Nella narrazione dell'uscita in moto, l'artista usa solo *présent simple indicatif*.

- *N'écoute jamais les "on dit", ceux qui jactent n'ont pas vu la vie au travers de ton monde* : l'artista parla direttamente al pubblico;
- *J'ai beau parler dans leur langue mais faut croire qu'ils n'entendent que le langage de la violence* : l'artista parla della società.

La struttura delle frasi è generalmente classica SVO e il ritmo è naturalmente veloce, com'è tipico della canzone rap. I periodi sono più lunghi e complessi nella strofa e più corti nel ritornello. In quest'ultima parte in particolare, ma non solo, si può notare la scarsità di connettivi, quasi come se l'autore volesse usare esclusivamente parole pregne di significato, senza sprecare fiato e metrica.

Si può, inoltre, notare l'eliminazione della particella *ne* in alcuni casi nella costruzione della frase negativa:

- *J'les té-ma pas, ils sont pas concentrés, j'attends pas la passe, ils peuvent pas centrer*

Ulteriore elemento tipico dell'oralità è l'eliminazione della particella *il* nella costruzione *il faut* :

- *tu m'as pas vu bégayer quand fallait passer le lent*
- *J'ai beau parler dans leur langue mais faut croire qu'ils n'entendent que le langage de la violence*

In più, un elemento di interesse è l'inserimento di un'interiezione discorsiva colloquiale *M'bah ouais, m'bah ouais*, la cui funzione ritengo sia soprattutto musicale e fonica, quindi il

significante¹⁰ prevarrebbe sul significato. Si può trattare di una forma “deformata” di “mais ben oui”, espressione colloquiale molto comune usata per sottolineare qualcosa di evidente, scontato, oppure utilizzata come un connettore orale/discorsivo per approvare qualcosa.

È, inoltre, presente un’onomatopea *di-di-da-da* che imita la moto nel ritornello.

3.3 Livello culturale

Bécane presenta un testo molto personale, con numerosi riferimenti alle esperienze di vita dell’artista e alla sua persona, ma non solo: come già menzionato a livello lessicale, Yamê usa termini attinenti al mondo della moto, tratta poi delle sue origini camerunesi e della vita da immigrato in Francia, menzionando anche il business musicale.

Quando dice *sans chico*, l’artista si riferisce ai suoi due incisivi superiori che, a seguito di una caduta da bambino, sono cresciuti in modo non visibile dall’esterno.

Tu m'as pas vu bégayer quand fallait passer le lent è un verso che allude all’esame per ottenere la patente di guida della moto, un-percorso che richiede di guidare lentamente¹¹.

Fiable comme un moteur allemand: in questa similitudine, Yamê fa un riferimento molto presente nel rap francese ai motori di produzione tedesca, ad esempio *Ma Benz* dei Suprême NTM e Lord Kessidy o *Bolide allemand* di SDM. Si tratta generalmente di un simbolo di ricchezza e arrivo sociale.

Remballe ta c, j'ai mes cc: in questo verso *c* è abbreviazione di *cocaïne* e *cc* allude ai centimetri cubi del motore di una moto. L’artista afferma che non ha bisogno di droghe pesanti per ottenere la sensazione di libertà che gli danno le due ruote.

Akra fa riferimento agli scarichi Akrapovič, azienda che ha introdotto sul mercato scarichi con l’uso di titanio leggeri e performanti, che producono forte suono e accelerazione potente. L’espressione può alludere ugualmente una preparazione culinaria diffusa in diversi paesi dell’Africa occidentale e centrale, conosciuta anche come *akara*, *kossai*, o *beignet koki*.

¹⁰ In linguistica, nella definizione di segno formulata da F. de Saussure, l’immagine acustica o visiva, ossia l’elemento formale, la ‘faccia esterna’ del segno (quella interna è il significato) che consente, sul piano della lingua, di identificare le sue diverse realizzazioni foniche concrete che si collocano sul piano della parole. (<https://www.treccani.it/enciclopedia/significante/?search=significante>)

¹¹ Manœuvre 2 - déplacer la moto à allure réduite sans passager (6 phases): Démarrer ; effectuer un « S » en roulant au pas [...] ; franchir le couloir d’évitement ; effectuer un arrêt de précision en courbe ; démarrer en courbe et reprendre sa voie ; effectuer un demi-tour. (https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000042426207/2026-05-30)

Quando l'artista dice *l'akra aide à focaliser*, può intendere ancora una volta che un momento di libertà su una moto potente aiuta a ritrovare il focus, così come che conoscere le proprie origini è un modo per ritrovare sé stessi.

Yamê non perde occasione per criticare l'industria musicale e parla di un *business balisé*, quindi di un contesto in cui il percorso è già deciso e pieno di codici e regole da seguire. Si presenta invece come artista *en indé*, indipendente, rivendica ancora una volta la sua libertà in un ambiente troppo codificato.

J'suis bantu, me parle pas de basané: “Benché il termine bantu [...] non abbia propriamente valore antropologico o etnologico, spesso si utilizza per denominare la gran parte delle popolazioni insediate nell'Africa centrale, orientale e australe” (Enciclopedia Treccani). Il cantante chiede precisione quando si parla delle sue origini e di non riferirsi solo a un colore della pelle.

Sankara e Cheikh Anta sono indicati come modelli. Thomas Sankara (1949-1987) è stato un militare, politico e rivoluzionario burkinabé, morto assassinato.

Thomas Sankara inspire la jeunesse, jusqu'en Europe. Héros moderne des peuples noirs, figure mythique et martyr, Sankara a transformé son pays, par une vision humaniste et révolutionnaire. [...] Il a construit les bases de l'Afrique du XXI^e siècle et l'a payé de sa vie. En quatre années de pouvoir, Thomas Sankara a transformé son pays, que la France avait nommé Haute-Volta, en modèle alternatif planétaire. Le baptisant Burkina Faso, littéralement "Le pays des hommes intègres", Thomas Sankara lui a forgé un destin en inventant un modèle de développement qui embrassait le féminisme, l'écologie, l'art et la culture (Radiofrance).

Cheikh Anta Diop (1923-1986) è stato un intellettuale senegalese. Diop « wrote about the cultural unity of Africa, the African nature of Egyptian civilization, and the “theft” of African civilization by Europeans » (Britannica).

J'ai beau parler dans leur langue mais faut croire qu'ils n'entendent que le langage de la violence: in questo verso, Yamê esprime il fatto di non sentirsi ascoltato dalla società francese, nonostante ne parli la lingua e aggiunge che forse l'unico modo per farsi sentire è usare la violenza. Credo che qui l'artista si riferisca alla violenza strutturale che le istituzioni esercitano. Si tratta di una forma di violenza incorporata nelle strutture sociali che impedisce sistematicamente agli individui o ai gruppi di soddisfare i propri bisogni fondamentali o di realizzare pienamente il proprio potenziale umano (Galtung, 1969: 168).

La haine que j'ressens dans mes pensées : qui ritengo che Yamê faccia riferimento all'odio di classe come “sentimento di avversione fra gli appartenenti alle diverse classi sociali, tipico spec. dei meno abbienti nei confronti delle classi più alte” (Dizionario internazionale).

Capitolo 4: proposta di traduzione in italiano di *Bécane*

Dopo aver segnalato, nel capitolo precedente le principali difficoltà traduttive, in questo capitolo verrà proposta, con testo a fronte, la traduzione in italiano del brano. La scelta per la traduzione è stata quella di redigere un testo in versi liberi e si è cercato, dove possibile, di usare formulazioni riconoscibili da un pubblico di musica rap italiano.

Bécane	Bolide
Bitch, ça fait très très longtemps que j'y pense à comment se mettre bien, moi j'ai pas ton élan	Bitch, è una vita che penso a come mettere la testa a posto, io non ho la tua spinta
N'écoute jamais les "on dit", ceux qui jactent n'ont pas vu la vie au travers de ton monde	Mai dar retta a quel che dicono, chi parla non vede la vita attraverso i tuoi occhi
J'ai beau parler dans leur langue mais faut croire qu'ils n'entendent que le langage de la violence	Parlo come loro, ma pare capiscano solo la lingua della violenza
J'me faufile en bal sans les mains, tu m'as pas vu bégayer quand fallait passer le lent	Gas a martello e senza mani, tu non mi hai visto strappare ai con
Sankara, Cheikh Anta, négro, c'est fiable comme un moteur allemand	Sankara, Cheikh Anta, negro, io me li scelgo i modelli, affidabili come un motore tedesco
En indé, sans carats, sans chicots, oui je fais quer-cro bien plus que les grands de tes grands	Senza padrone, né ghiaccio, né denti, sì, io spingo più degli idoli dei tuoi idoli
J'les té-ma pas, ils sont pas concentrés, j'attends pas la passe, ils peuvent pas centrer	Mica li guardo, sono fuori focus, non aspetto l'assist, non entreranno in porta
J'suis bantu, me parle pas de basané, on n'est pas v'nus ici pour se pavaner	Sono bantu, non chiamarmi di colore, mica siamo venuti per tirarcela
Remballe ta c, j'ai mes cc	Tieniti la neve, io ho la mia Naked
J'tourne la poignée, j'froisse le temps	Tiro l'acceleratore, distruggo il tempo
J'roule comme si quelqu'un m'attendais	Vado come se qualcuno mi aspettasse
J'cale l'pétard entre mes dents	Mi alzo la J fra i denti
M'bah ouais, m'bah ouais	Sì, ah, sì, ah
J'sors la bécane, di-di-da-da, j'fume la beuh	Scaldo il bolide, di-di-da-da, fumo la weed
J'm'en bats les couilles si c'est dangereux sa mère	Me ne sbatto le palle se rischio un botto
J'vois que des barreaux, des barreaux en fer	Vedo solo sbarre, sbarre di ferro
La bécane crie et j'sors de l'enfer	Il bolide grida ed esco dall'inferno
Sur un gros fer, bah ouais, bah ouais	Su un missile, sì, ah
L'akra aide à focaliser	L'akra aiuta a concentrare
La haine que j'ressens dans mes pensées	L'odio che sento nei pensieri
Dans ce business balisé	In questo business già scritto

Capitolo 5: commento alla traduzione

Nel seguente capitolo, si discuteranno le tecniche traduttive messe in atto per arginare le problematiche già esposte nel capitolo 3, ma non solo. La scelta per la traduzione è stata quella di redigere un testo in versi liberi e si è cercato, dove possibile, di usare formulazioni riconoscibili da un pubblico di musica rap italiano.

5.1 Livello lessicale

La prima difficoltà a livello lessicale è stata quella di tradurre termini in FCC, poiché in italiano non esiste un corrispondente nazionale, e certo nemmeno del *verlan*. Di fronte a questi termini, la scelta è stata quella di ricercarne dello stesso registro linguistico e carattere del testo. Una seconda difficoltà è stata rendere le frasi scorrevoli nella lingua d'arrivo.

Per alcuni termini, mantenere il registro è stato possibile. È il caso del titolo, *bécane*¹², tradotto come *bolide*. Il termine argotico indica una “due ruote”, una moto o una bicicletta, talvolta con una sfumatura ironica e affettuosa di “ferro vecchio”. In Italia *becana* esiste ma con una diffusione locale (torinese) per indicare, nel secolo scorso, la bicicletta degli operai piemontesi. Si tratta probabilmente di un prestito dal francese. La scelta ricade su *bolide* poiché ritengo che nel contesto del brano non sussista la sfumatura ironica dispregiativa, ma solo una visione della moto come mezzo per raggiungere la libertà.

Un altro caso di registro mantenuto nella lingua d'arrivo è *pétard*, tradotto come la *J*, termine comune per parlare di uno spinello e utilizzato nel rap italiano (“giro una J in divieto di sosta”, dal pezzo *One kiss one love* di Gh0st), similmente a *weed* per tradurre *beuh* (“ho la weed”, da *Bloods and Crips* di Baby Gang). Ancora, il termine *bitch* è stato tenuto in inglese nella traduzione, in quanto è largamente usato nel rap italiano, ad esempio nel pezzo *Main bitch* di Myss Keta. Quando Yamê dice *je froisse le temps*, si è scelto di tradurre con *distruggo il tempo*, mantenendo la violenza del verbo e utilizzando un'espressione comune nel contesto motociclistico, dove, in una gara, significa migliorare il tempo record precedente per un giro di pista. Per l'espressione *c'est dangereux sa mère*, la scelta è ricaduta *rischio un botto*. Il verbo *caler* riferito a *l'pétard*, nonostante non sia *argot*, è usato con una sfumatura colloquiale, così come *alzare la J*. Per *bégayer*, si è scelto *strappare*, per intendere il cambio di marcia brusco che causa un sobbalzo dell'auto o della moto. L'espressione *gros fer*, metonimia per riferirsi

¹² Moto, cyclomoteur. (<https://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/search/b%C3%A9cane/becane>)

alla moto, è stata tradotta come *missile*, una metafora, e la personificazione, quando Yamê canta *la bécane crie*, è stata conservata con *il bolide grida*.

(FR) *je fais quer-cro plus que les grands de tes grands*

(IT) *spingo più degli idoli dei tuoi idoli*

In quest'ultima frase, il registro e il senso sono mantenuti, con maggiore scorrevolezza possibile. Qui *spingere* è usato in senso figurato e prende il significato di avere più successo, scrivere rime più taglienti, come nel pezzo *Fai piano* dei Club Dogo, con il verso "Spingo così forte che mi dicono: 'Fai piano'".

Il termine *balisé*, nonostante non provenga dal FCC, ha posto un problema in quanto il traduttore più preciso sarebbe stato forse *predeterminato*, ma è stata preferita l'espressione *già scritto*, per scorrevolezza. Per lo stesso motivo, il termine *passee* è stato tradotto con *assist*, presente nel rap italiano (ad esempio nel pezzo *Assist* di Ramzes e Philip), invece che *passaggio*. Per *chicots*, non avendo un traduttore diretto, la scelta è stata di utilizzare l'iperonimo *denti*.

Alcune espressioni sono state tradotte con l'intento di utilizzare un lessico comune nel contesto motociclistico. È il caso di *j'roule la poignée*, tradotto con *tiro l'acceleratore* e *j'sors la bécane* con *scaldo il bolide*, dove *scaldare* è usato in senso figurato.

Ci sono stati casi in cui non è stato possibile mantenere il registro; quindi l'*argot* è stato tradotto in italiano standard: mi riferisco al verbo in *verlan té-ma*, tradotto con *guardare*, a *jacter* tradotto con *sparlare* o a *j'roule* tradotto con *vado*. Per compensazione, in altri casi, il registro è stato abbassato nella lingua d'arrivo. Per *se pavaner*, invece di *pavoneggiarsi*, suo traduttore più preciso, la scelta è ricaduta su *tirarcela*, legata anche alla scorrevolezza della frase. Per lo stesso motivo, *en indé* è stato tradotto con *senza padrone*, considerando la pesantezza del termine *indipendente* e l'abbreviazione *indie* che, in italiano, è strettamente legata all'omonimo genere musicale completamente separato dal rap.

5.2 Livello morfosintattico

Per quanto riguarda il livello morfosintattico, sono state utilizzate anche in italiano strutture tipiche dell'oralità e sono state riprese le stesse strutture utilizzate dal francese. In alcune istanze, invece, si è optato per cambiare, per maggiore scorrevolezza.

La negazione è stata rafforzata, in determinati casi, dall'avverbio *mica*, tipico dell'oralità:

(FR) *J'les té-ma pas*

(IT) *Mica li guardo*

Dove sono presenti dislocazioni a sinistra, non è stato possibile trovare corrispondenza nella lingua d'arrivo:

(FR) *ça fait très très longtemps que j'y pense à comment se mettre bien, moi j'ai pas ton élan*

(IT) *è una vita che penso a come mettere la testa a posto, io non ho la tua spinta*

La questione è simile per la seguente frase marcata:

(FR) *N'écoute jamais les "on dit"*

(IT) *Mai dar retta a quel che dicono*

D'altra parte, è stata inserita una dislocazione nella lingua d'arrivo in un punto differente:

(FR) *j'ai choisi mes modèles*

(IT) *io me li scelgo i modelli*

Un elemento di differenza fra lingua italiana e la lingua francese è la grande quantità di aggettivi possessivi utilizzati in quest'ultima, nel ruolo di determinanti. Infatti, in diversi casi, la scelta è stata di usare come determinate il solo articolo determinativo, più tipico dell'italiano:

(FR) *La haine que j'ressens dans mes pensées*

(IT) *L'odio che sento nei pensieri*

(FR) *Remballe ta c*

(IT) *Tieniti la neve*

Inoltre, in lingua francese, è obbligatoria l'esplicitazione del soggetto della frase. Nel brano, il soggetto *je* o, abbreviato, *j'* è molto presente, si ripete in un punto in un'anafora, che non è stato possibile mantenere nella lingua d'arrivo:

*(FR) J'tourne la poignée, j'froisse le temps
J'roule comme si quelqu'un m'attendais
J'cale l'pétard entre mes dents*

*(IT) Tiro l'acceleratore, distruggo il tempo
Vado come se qualcuno mi aspettasse
Mi alzo la J fra i denti*

Si è optato nella traduzione per la rimozione di alcuni verbi per maggiore leggerezza e scorrevolezza:

*(FR) c'est fiable comme un moteur allemand
(IT) affidabili come un motore tedesco*

*(FR) ils peuvent pas centrer
(IT) non entreranno in porta*

Similmente, il verbo *falloir* viene rimosso in entrambe le frasi dove è presente:

*(FR) tu m'as pas vu bégayer quand fallait passer le lent
(IT) tu non mi hai visto strappare ai coni*

*(FR) mais faut croire qu'ils n'entendent que le langage de la violence
(IT) ma pare capiscano solo la lingua della violenza*

La costruzione perifrastica concessiva *avoir beau* + verbo all'infinito non trova un traducevole diretto, la struttura della frase è quindi standard nella lingua d'arrivo:

*(FR) J'ai beau parler dans leur langue mais [...]
(IT) parlo come loro, ma [...]*

5.3 Livello culturale

I numerosi riferimenti culturali fatti dall'artista nel testo sono stati mantenuti per quanto possibile. Si è scelto, nella traduzione, di utilizzare termini pregni di significato per un pubblico italiano della scena rap e un poco avvezzo al mondo motociclistico, come immaginiamo possa essere il pubblico di riferimento francese.

È stato possibile, in diversi casi, mantenere i riferimenti culturali fatti dall'artista nella lingua d'arrivo. In particolare, si è ritenuto che i riferimenti alla cultura africana fossero fondamentali per la comprensione del testo. La menzione di Sankara e Cheikh Anta è stata mantenuta. Anche *l'akra* è lasciata invariata, considerando anche che non è un argomento nuovo per il pubblico italiano, dato che già Guè con Artie Sive scrive il pezzo *Akrapovič*.

*Basané*¹³ è stato tradotto come *di colore*. Il termine francese ha in sé una connotazione di superiorità, quasi paternalistica, di chi lo pronuncia, nonostante non abbia l'intento di offendere. Similmente, a questo proposito, l'Accademia della Crusca dice:

si fa strada la sensazione che il significato di *di colore* – eufemismo adottato per sostituire l'offensivo *negro* – invece di essere percepito come neutro, metta l'accento proprio sulla caratteristica (il colore della pelle) che si vorrebbe non evidenziare e non discriminare. (Faloppa, 2011: 10)

Quando Yamê dice *J'me faufile en bal*, si è scelto di tradurre con *Gas a martello*¹⁴, celebre citazione di Guido Meda, telecronista sportivo, che mantiene la connotazione violenta.

Le lent, riferimento all'esame per ottenere la patente di guida per la moto in Francia, trova corrispondenza nella cultura d'arrivo. Infatti, anche in Italia gli aspiranti motociclisti devono percorrere un percorso a slalom fra degli appositi coni, da qui la metonimia scelta *ai coni*.

(FR) *Remballe ta c, j'ai mes cc*

(IT) *Tieniti la neve, io ho la mia Naked*

¹³ Qui est de couleur brune. (<https://www.cnrtl.fr/definition/basan%C3%A9>)

¹⁴ <https://vm.tiktok.com/ZNRcvdLpa/>

In quest'ultimo verso, al fine di mantenere la ripetizione del suono, si è scelto di usare il termine *neve* riferito alla cocaina, mentre *Naked*¹⁵ è una tipologia di motocicli, di cui i più conosciuti sono le potenti Supernaked Kawasaki.

(FR) *en indé, sans carats, sans chicots*

(IT) *senza padrone, né ghiaccio, né denti*

La metonimia *sans carats* è tradotta con una metonimia differente che associa il ghiaccio alla ricchezza economica, spesso presente nei testi rap italiani e internazionali. Basti pensare ai nomi di alcuni dei rappers più conosciuti degli anni Novanta, Ice-T, Vanilla Ice, Ice Cube. Il ghiaccio è comunemente associato ai diamanti, ad esempio Lil Yachty parla di “ice on my neck” nel pezzo *Broccoli* o Sfera Ebbasta nel pezzo *ICE* (con Marty Baller, Rich the Kid, ASAP Ferg e Jay Critch) dice:

Il mio Rolex è di ghiaccio, huh
Il mio sorriso di ghiaccio, huh
Le mie collane di ghiaccio, huh
Senti freddo quando passo, huh
Money-gang

La frase *ils sont pas concentrés* è tradotta come *sono fuori focus*, usando un'espressione già usata nel rap italiano, in *Focus*, di Néza, similmente a *Sì, ah* che traduce *M'bah ouais*, citando questa volta l'omonimo pezzo *Sì, ah* di Frah Quintale.

¹⁵ La principal característica de este modelo es que no lleva carenado, un revestimiento exterior sobre el motor.
(https://www.motociclismo.es/industria/moto-naked-nzm_239998_102.html)

Osservazioni finali

Produrre questo elaborato mi ha dato la possibilità di e allargare le mie conoscenze nella sociolinguista, legando il FCC a una storia e una cultura. Mi ha permesso di capire come la produzione naturale di un sistema linguistico possa rappresentare una forma di ribellione. Inoltre, ho ampliato le mie conoscenze nell'ambito della musica, una mia grande passione, e ho compreso meglio la vasta cultura hip hop.

Soprattutto, ho avuto modo di applicare le mie conoscenze, linguistiche, culturali e traduttologiche, acquisite nel mio percorso di laurea triennale nel dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna e durante la permanenza a Parigi. Tradurre il testo di *Bécane* di Yamê ha presentato non poche difficoltà, in particolare di interpretazione e di riproduzione della stessa musicalità del testo, nonostante si sia scelta una traduzione in versi liberi. L'obiettivo era di produrre un testo tradotto che possa risultare scorrevole e capace di trasmettere sensazioni simili a quello originale, con soluzioni linguistiche, a livello lessicale, morfosintattico e culturale riconoscibili da un pubblico di musica rap italiano

Posso concludere che la produzione di questo elaborato è risultata più ardua del previsto, ma che mi ha fornito numerosi spunti di riflessione e ha ampliato la mia cultura personale.

Bibliografia

- Avenel, C. (2009). « La construction du “problème des banlieues” entre ségrégation et stigmatisation ». *Journal Français de Psychiatrie*, vol. 3, n° 34 : 36-44.
- Ben Aziza H. & Z. Messili-Ben Aziza. (2004). « Langage et exclusion. La langue des cités en France », *Cahiers de la Méditerranée*, 69 : 23-32.
- Benvenaga, L. (2022). « Hip-hop, identity, and conflict: Practices and transformations of a metropolitan culture », *Frontiers in Sociology*, 7: 1-10.
- Faloppa, F. (2011) “Risposta al quesito di Paola Costantini sulle forme nero e di colore”, *La Crusca per voi*, 43: 10.
- Gatti, C. (1983). “Dalle gangs di strada alla cultura Hip- Hop” in S. Cristante, A. Di Cerbo e G. Spinucci (a cura di), *La rivolta dello stile. Tendenze e segnali dalle subculture giovanili del pianeta terra*. Milano: Franco Angeli, 135-142.
- Galtung, J. (1969). « Violence, Peace, and Peace Research ». *Journal of Peace Research*, 6 (3): 167-191.
- Goudailler, J.-P. (2002). « De l’argot traditionnel au français contemporain des cités ». *La linguistique*, 38 : 5-24.
- Goudailler, J.-P. (2007). « Français contemporain des cités : langue en miroir, langue du refus » *Adolescence*, 59: 119-124.
- Labov, W. (1972), *Language in the inner city; studies in the Black English vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 297-353.
- Lapassade G., Rousselot P. (1998) *Le rap ou la fureur de dire*. Paris : Éditions Loris Talmart.
- Martínez, I. M. (2011) « Intermediality, Rewriting Histories, and Identities in French Rap ». *Comparative Literature and Culture*, Vol. 13: 1-9.

Sitografia

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/nero-negro-e-di-colore/734> (consultato il 15/06/2026)

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rap> (consultato il 25/05/2026)

<https://dizionario.internazionale.it/parola/odio-di-classe> (consultato il 5/06/2026)

<https://sig.ville.gouv.fr/page/198/les-quartiers-prioritaires-de-la-politique-de-la-ville-2015> (consultato il 3/05/2026)

<https://vm.tiktok.com/ZNRcvdLpa/> (consultato il 15/06/2026)

<https://www.akrapovic.com/fr> (consultato il 5/06/2026)

<https://www.britannica.com/event/Afrocentrism#ref750884> (consultato il 5/06/2026)

<https://www.cnrtl.fr/definition/baliser> (consultato il 5/06/2026)

<https://www.cnrtl.fr/definition/banlieue> (consultato il 3/05/2026)

<https://www.cnrtl.fr/definition/basan%C3%A9> (consultato il 15/06/2026)

<https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9gayer> (consultato il 31/05/2026)

<https://www.cnrtl.fr/definition/cit%C3%A9> (consultato il 3/05/2026)

<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/banlieusard> (consultato il 5/05/2026)

<https://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/croquer> (consultato il 5/05/2026)

<https://www.inegalites.fr/Chomage-QPV> (consultato il 3/05/2026)

https://kworkb.net/spotify/artist/0wiCfDEHaEcPkKZOi7Nivl_songs.html (consultato il 27/05/2026)

https://www.motociclismo.es/industria/moto-naked-nzm_239998_102.html (consultato il 15/06/2026)

<https://www.patente.it/ecom.dll/noAjax?idc=3807> (consultato il 15/06/2026)

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-thomas-sankara-l-homme-qui-allait-changer-l-afrique#about> (consultato il 5/06/2026)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/bantu/?search=Bantu> (consultato il 5/06/2026)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/pantere-nere/> (consultato il 27/05/2026)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/significante/?search=significante> (consultato il 31/05/2026)

<https://www.treccani.it/vocabolario/cilindrata/> (consultato il 5/06/2026)

https://www.youtube.com/watch?v=3_EXzM8c7Dw (consultato il 25/05/2026)

<https://www.youtube.com/watch?v=Do33wzpO3n8&t=2322s> (consultato il 25/05/2026)

<https://www.youtube.com/watch?v=gCoK8dNCQjU&t=44s> (consultato il 28/05/2026)

<https://www.youtube.com/watch?v=L9ckOcrbvRk> (consultato il 25/05/2026)