

# Quaderni camilleriani 10

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

**Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni**



**Le Collane di Rhesis**

*International Journal of Linguistics, Philology and Literature*

DIPLLBC





## LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

## Quaderni camilleriani 10

Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni

### *Comitato Scientifico*

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (Università di Cagliari), SIMONA MAMBRINI (Università di Cagliari), GIUSEPPE MARCI (Università di Cagliari), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARÍA DE LAS NIEVES BLANCA MUÑIZ MUÑIZ (Universidad de Barcelona), HÉCTOR MUÑOZ CRUZ (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MARIA ELENA RUGGERINI (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

### *Direzione*

GIOVANNI CAPRARA (caprara@uma.es), GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)

### *Coordinamento redazionale*

DUILIO CAOCCI, SIMONA DEMONTIS, FEDERICO DIANA, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE  
(Sede italiana)

VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÁ, ANNACRISTINA PANARELLO  
(Sede spagnola)

### *Impaginazione e grafica*

FEDERICO DIANA

I contributi compresi nella sezione *Saggi* sono sottoposti a doppia revisione anonima

Le Collane di Rhesis

# Quaderni camilleriani 10

*Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni  
nell'area mediterranea*

## Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni

A cura di  
Giovanni Caprara e Simona Demontis

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

**Quaderni camilleriani 10**

*Oltre il poliziesco: letteratura /multilinguismo /traduzioni nell'area mediterranea*

**Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni**

ISBN: 978-88-941752-5-7

2020 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

## QUADERNI CAMILLERIANI 10

7 *Premessa*  
SIMONA DEMONTIS

### **Testimonianze**

11 *L'inaugurazione del Seminario: un'esperienza didattica*  
SIMONA PILIA

### **Saggi**

19 *“Cose scritte” e “Cose dette”. La versione araba de La concessione del telefono:  
verso nuove proposte di traduzione*  
MAURA TARQUINI

40 *Traduire Camilleri: Le défi des représentations linguistiques et culturelles*  
LAYAL MERHY

61 *La traducción de las colocaciones en Il metodo Catalanotti de Andrea Camilleri*  
ROCÍO LUQUE

70 *La variazione linguistica nella serie televisiva de Il commissario Montalbano*  
CESÁREO CALVO RIGUAL





# Premessa

---

SIMONA DEMONTIS

«Il mare non chiude, il mare apre [...] il mare è la comunicazione col resto del mondo [...] è una vasca da bagno, il nostro Mediterraneo»<sup>1</sup>.

Questo pensiero di Andrea Camilleri rappresenta efficacemente l'intento perseguito dal VI Seminario camilleriano: *Incroci di rotte e narrazioni*, tenutosi nel 2018 fra Cagliari, Beirut e Málaga, in relazione al quale è stata realizzata una varietà di materiali di cui questo volume dei *Quaderni* offre un ventaglio di contributi.

Il mare come luogo di rapporti di pacifico scambio e buone relazioni fra i popoli: di crescita culturale. È quanto concordemente hanno affermato nel loro saluto inaugurale i Rettori delle tre Università coinvolte:

È proprio il sentirsi parte di quest'*area mediterranea* che probabilmente ci ha spinto a leggere, amare e studiare l'opera di Andrea Camilleri, scrittore che nei racconti, nei romanzi, e anche nel saluto indirizzato a questo Seminario di Beirut, continuamente ricorda l'importanza di un ambito geografico capace di contenere in sé le nostre identità, molteplici, differenti, eppure costantemente a confronto<sup>2</sup>;

La Méditerranée, lieu de naissance du théâtre et de la philosophie, et de l'épanouissement des sciences empiriques, de la sculpture et de l'architecture a connu une culture florissante, viable et riche en contenu. Tour à tour terre de paix et d'humanisme et de guerre sanguinaire sans fin, la Méditerranée s'est anéantie sous le fardeau de conflits permanents [...] En dépit de la morosité de la conjoncture, nous espérons que la Méditerranée reprendra son rôle de médiateur culturel, de creuset des valeurs humaines et de dialogue constructif entre les civilisations qu'elle héberge. Nous parlons d'une région du monde qui recèle d'innombrables richesses scientifiques, artistiques et littéraires. Andréa Camilleri, le grand auteur italien, à qui nous rendons hommage aujourd'hui en est un très bon exemple<sup>3</sup>;

Desde la Universidad de Málaga brindamos los esfuerzos comunes realizados por los investigadores de Málaga y de Cagliari, en particular, cuyo trabajo se desarrolla en perfecta sinergia intelectual. Desde un continente a otro, más allá de las fronteras, también de las culturales y de las ideológicas, sus proyectos se convierten en puentes entre culturas. Es por este motivo, que desde Málaga, junto con las universidades de Cagliari, Beirut [...] el nombre de Andrea Camilleri será una vez más motivo de encuentro. Nos complace asumir el compromiso de seguir cultivando el nexo que nos une, aumentar la cercanía entre nuestras pueblos, abrir las puertas al saber y a la interculturalidad<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Si tratta di alcune frasi pronunciate da Andrea Camilleri nel corso di un'intervista televisiva: D. IANNAcone, L. CAMBI, *Lontano dagli occhi. Storie di migranti*, <<https://www.raiplay.it/video/2016/09/Lontano-dagli-occhi-75cc9c56-63f7-4404-90a8-60c03b5bdaa2.html>>.

<sup>2</sup> Tratto dal saluto della professoressa Maria Del Zompo, Rettore dell'Università di Cagliari, in apertura del Seminario tenuto a Beirut nell'ottobre del 2018.

<sup>3</sup> Tratto dal saluto del professor Fouad Ayoub, Recteur de l'Université Libanaise, in apertura del Seminario tenuto a Beirut nell'ottobre del 2018.

<sup>4</sup> Tratto dal saluto del professor José Ángel Narváez, Rector de la Universidad de Málaga, in apertura del Seminario tenuto a Beirut nel novembre del 2018.

Le opere di Andrea Camilleri, con deliberata costanza, ribadiscono questi concetti e si segnalano non solo per la loro valenza letteraria, ma anche per l'invito alla riflessione sulla storia delle terre che insistono nell'area mediterranea.

Un'esortazione che è stata accolta, nei modi diversi suggeriti dalle rispettive aree disciplinari, dalle autrici e dagli autori i cui interventi sono raccolti in questo volume e che descrivono esperienze didattiche, problematiche traduttive e tematiche linguistiche caratterizzate dallo sforzo (e dal piacere) dell'incontro; una volta superate le difficoltà che le differenze sembrano inizialmente rappresentare, tali diversità, per quanto reali e profonde, si mostrano, quali molte volte sono, uno degli elementi capaci di generare fascino: nella letteratura, come nella vita.

Ulteriore conferma di tale convinzione sembra derivare dalla provenienza geografica degli studiosi che hanno dato vita a questo volume. Sono di nazionalità italiana, libanese, spagnola, come a rispecchiare questa volontà di apertura che tocca, oltre le sedi del Seminario, anche le Università di Udine e Valencia, dove operano alcuni di loro.

Tracciamo, così, un percorso che idealmente realizza una circolarità di pensiero e di comune sentimento di studio, condivisione e amicizia.

# Testimonianze



# L'inaugurazione del Seminario: un'esperienza didattica<sup>1</sup>

---

SIMONA PILIA

Il 22 febbraio 2017, 45 studenti di una scuola secondaria di primo grado hanno varcato tremanti la soglia della Facoltà di Studi umanistici di Cagliari. Erano intimoriti perché, per la prima volta, dovevano vestire i panni degli studiosi e non avevano idea di quale potesse essere il loro pubblico.

Avevano ben chiaro invece il compito che li attendeva, perché si erano preparati nel corso di un intero quadrimestre, studiando con passione e curiosità, leggendo e rileggendo un brano contenuto nell'antologia in adozione, *Il compagno di viaggio*, del quale avevano riconosciuto subito l'autore e il protagonista per averlo visto in tv.

Come ogni esperienza didattica destinata a lasciare traccia durevole, quei ragazzi avevano spaziato in rivoli di letture, fantasticato sulla fisicità del commissario Montalbano, discusso di morale, analizzato la vita e le opere di Andrea Camilleri, ragionato sulla sua lingua *strana*... Avevano assunto, con la saggezza propria dell'età, l'incarico che il professore della loro insegnante aveva deciso di affidare loro: curare il preambolo al V Seminario camilleriano.

Ma come in ogni narrazione che si rispetti è necessario fare diversi balzi indietro nel tempo per raccontare un'altra storia: l'origine e lo sviluppo di questa avventura didattica.

Il momento in cui l'iniziativa dei seminari camilleriani prende l'avvio è il 2004, un anno lontano nel tempo, quando Giuseppe Marci diede corpo a un'intuizione: riunire in un evento docenti, dell'università e della scuola, che apparentemente non avevano alcun legame fra loro perché provenivano dalle branche più diverse della cultura: erano italianisti, linguisti, anglisti, ispanisti, arabisti, comparatisti, storici, epistemologi... e studenti che in quell'occasione facevano le prime prove o si cimentavano con un autore che permetteva a ciascuno di investigare un tratto, di sviluppare lo studio su un singolo aspetto, fosse anche un personaggio, un ambiente o una parola tratta dalla già vasta opera dell'autore siciliano. Quel Seminario, considerato come una sorta di *numero zero*, era intitolato *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*<sup>2</sup>.

Era la nascita di un modulo destinato a essere perfezionato nel 2013 con il primo Seminario, che mantenne l'impronta del precedente ma aggiunse una dimensione internazionale, divenuta poi stabile nei seminari organizzati continuativamente, negli anni successivi, e fino a oggi, a Cagliari e a Sassari, a Malaga e a Barcellona, a Parigi, a Pécs, a Fortaleza, a Città del Messico, a Beirut. Dall'Europa all'America fino al Medio Oriente.

A questa dimensione internazionale, qualche anno fa se n'è aggiunta un'altra: quella intergenerazionale. Festeggiavamo il venticinquesimo anniversario dei "ragazzi di Marci", il gruppo dei colleghi della Facoltà di Lettere che nell'anno accademico 1990/1991 avevano frequentato le lezioni di Letteratura italiana e avevano scelto di seguire, affascinati, la proposta del professore che invitava ad avvicinarsi alla letteratura

---

<sup>1</sup> Questo intervento è stato presentato in occasione del VI Seminario camilleriano a Beirut; ringrazio la dottoressa Nicoletta Sciarrone che, per quell'occasione, lo ha tradotto in lingua francese.

<sup>2</sup> G. MARCI, *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario (Cagliari, 9 marzo 2004), Cagliari, Cucc, 2004.

sarda, incontrandone perfino gli scrittori. Avevamo allora mosso i nostri primi passi nel mondo della ricerca, curiosi di ascoltare gli autori di tante letture<sup>3</sup>.

La celebrazione dell'anniversario d'argento si compiva in un locale cagliaritano. Mentre mangiavamo la pizza, gli occhi di Giuseppe Marci, seduto davanti a me, avevano assunto un colore ancora più vivo: segno inequivocabile che aveva avuto un'idea!

“Perché non facciamo incontrare gli studenti di ieri con quelli di oggi e quelli di domani?” – mi dice. “Sarebbe un'esperienza incredibile, non credi?”

“Davvero incredibile!” rispondo io, con un pensiero predominante da panico: la fotografia dei miei alunni, quelli che erano stati individuati come gli studenti del domani, quelli che esultavano quando dimenticavo di assegnar loro compiti da svolgere a casa... “Quale contributo possono dare agli studi camilleriani dei ragazzini di 12/13 anni in piena tempesta ormonale?” pensavo. Ebbene, la risposta mi si è immediatamente parata davanti: avrebbero offerto al mondo l'entusiasmo della ricerca! Sì, perché i ragazzi fanno questo: si entusiasmano e ti disarmano quando scelgono di approfondire un argomento, si fanno carico di letture che non chiedi loro espressamente di fare, scavalcano i paletti che poni, perché cavalcano la curiosità che fai nascere in loro.

Forte di questa conquistata consapevolezza, non restava che affrontare un altro *step*: coinvolgere le colleghe. Perché anch'io, con il fanciullino che abita in me, ho deciso di superare i confini. Se il professore voleva ‘alcuni ragazzini’, gliene avrei portato tanti: poter andare all'università con quasi 10 anni di anticipo era un'opportunità fantastica e più ragazzi possibile l'avrebbero dovuta vivere!

La prima operazione era dunque quella di contagiare l'entusiasmo. Dicevo alle altre insegnanti di italiano della mia scuola ciò che Marci da anni afferma e cioè che

L'opera camilleriana, forse per la magia che ha avvinto milioni di lettori in Italia e nel mondo, diviene facilmente materia di studio, affascina gli studenti, li spinge all'indagine letteraria e, contemporaneamente, a osservare aspetti storici e sociali sui quali non avevano ancora fermato l'attenzione, li fa appassionare a questioni linguistiche; li invita a riflettere su problemi di metodo<sup>4</sup>.

Così si aggiunge una collega, poi un'altra e poi un'altra ancora. E si parte!

Il collegamento con la didattica è andato liscio: il testo di antologia in adozione conteneva un racconto tratto dalla raccolta *Un mese con Montalbano*, per illustrare il genere giallo. Leggemmo quindi in classe *Il compagno di viaggio* e i ragazzi iniziarono l'analisi.

Innanzitutto quella linguistica: “Profe, cosa vuol dire *taliando*?” Una domanda semplice che mi diede l'opportunità di introdurre un volumetto di Andrea Camilleri, al quale sono particolarmente affezionata, *Il gioco della mosca*, che è qualcosa di diverso da una semplice raccolta di modi di dire, alfabeticamente ordinata solo per comodità di lettura, come lo stesso autore sottolinea nella *Prefazione* descrivendone il contenuto:

Il lettore non si faccia ingannare dall'ordine alfabetico col quale queste pagine si organizzano. Non ho inteso scrivere una sorta di dizionario delle sentenze, delle parole, dei mimi, delle parità, dei detti, dei proverbi in uso, dalle mie parti. Io ho raccolto alcune microstorie, anzi sarebbe meglio dire storie cellulari, e le ho rielaborate: le intitolazioni sono la conseguenza logica delle storie, la conclusione posta in testa e non in coda<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> L'esito di tale esperienza è pubblicato in G. MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, Cucc, 1991.

<sup>4</sup> Ringrazio Giuseppe Marci per avermi fornito in forma dattiloscritta il suo saggio inedito dal titolo *I seminari camilleriani*.

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 11.

Volumetto alla mano, leggo in aula alla voce *taliari*:

Guardare. Ma *taliarsi* significa anche che due o più persone stanno intavolando un segreto discorso. Esiste un antichissimo mimo che racconta come due siciliani, arrestati in terra straniera per un certo reato, fossero stati rinchiusi in celle separate perché non potessero parlarsi e concordare una comune linea di difesa. Al momento del processo davanti al re, i due siciliani vennero fatti avanzare a debita distanza l'uno dall'altro, ma a tiro di sguardo. E infatti fulmineamente *si taliarono*. Intercettati a volo quegli sguardi, il primo ministro, che era siciliano, gridò: *Maestà, parlaru!* Era inutile ogni confronto, i due si erano intesi senza aprire bocca. E c'è da domandarsi perché il siciliano abbia in sommo grado sviluppato questo muto sistema di comunicazione. Una risposta possibile forse è data dalle continue dominazioni che sull'isola si sono susseguite, dai greci alla mafia, e dal dover dunque continuamente difendersi dalle spie del potere. Il siciliano sa benissimo di non potersi fidare nemmeno delle parole; va bene che volano, ma volando volando possono mettere nido nel padiglione di orecchie indiscrete<sup>6</sup>.

“Profe, anche i sardi parlano poco per questo?” Ed ecco la base di un possibile studio sociologico sull'insularità e la colonizzazione.

I ragazzi impararono anche che ogni storia ne contiene tante altre e che la lingua può essere usata con mille sfumature diverse, che ogni parola ha un significato preciso comprensivo di *retrogusto*, come lo definirono loro. La lingua *strana* di Camilleri era un mistero da svelare proprio come quelli che danno origine alle indagini del commissario Montalbano.

L'analisi condotta in classe si spostò presto sulla morale: “Davvero è giusto che un poliziotto faccia finta di non aver scoperto un colpevole perché gli fa tenerezza?” “O forse un poliziotto deve sempre agire per il rispetto della legge?” “Ma se un poliziotto non è in servizio deve indagare comunque?” Sono state tantissime le domande e altrettante le loro convinzioni. Ho scoperto che i preadolescenti, i ragazzini che il senso comune considera svagati e privi di personalità, hanno delle visioni nette, sanno distinguere ciò che è giusto da ciò che è sbagliato. In classe, si sono naturalmente divisi nei due gruppi: i “Montalbano ha fatto bene” e i “non avrei fatto come Montalbano”. Ma per potersi schierare era necessario sapere qualcosa in più del personaggio. Per loro ovviamente, fisicamente, era Luca Zingaretti, l'attore, perché a quell'età i personaggi dei libri sono credibili solo se hanno un corpo, se possono essere descritti i lineamenti del viso, l'altezza, i colori di occhi e capelli o, come nel nostro caso, la calvizie del commissario.

Nel corso di quelle settimane, la mia raccolta di libri di Camilleri passò di mano in mano, ma anche loro portarono a scuola romanzi ritrovati nelle biblioteche dei genitori, dei nonni, degli zii... Un nuovo lavoro intergenerazionale, una nuova dimostrazione che Camilleri affascina a prescindere dall'età del lettore. L'acme di queste ricerche d'archivio è stato raggiunto da un'alunna che arrivò un giorno in classe con un articolo di Andrea Camilleri tratto da *La Repubblica*. Era un vecchio ritaglio del 2009. Si intitolava *Vi racconto la vera faccia del mio Montalbano*. “Ho scoperto una cosa!” – ha urlato euforica. “Montalbano è il professore della Pilia!”

“E conosce Camilleri dal vivo!” “Perché, Profe, Camilleri è vivo?” Questo perché gli alunni pensano che tutti gli autori della letteratura appartengano al regno dei morti! Suggerimento prezioso: forse era il caso di organizzare dei gruppi di studio sulla biografia dello scrittore. Anche in questo campo, i ragazzi riuscirono a scoprire mille perle. Che bellezza osservare il loro stupore davanti a un uomo che ha visto il primo romanzo pubblicato da adulto, capace di aspettare con estrema determinazione che i suoi libri vedessero la luce, un uomo che ha conosciuto personaggi tratti dal loro testo di letteratura!

<sup>6</sup> Ivi, pp. 79-80.

Pian piano si andava così delineando il programma del nostro preambolo. I ragazzi delle altre classi lavoravano alacremente e alcuni idearono la prima bozza del *power point* che li avrebbe supportati negli interventi. Scattò la gara fra loro per l'animazione migliore, gli sfondi più accattivanti, i colori più sgargianti e soprattutto la strategia delle didascalie salvapanico. "Se non ci vengono le parole, almeno il pubblico guarda le immagini!"

La nostra scaletta, creata con uno scambio serrato di mail fra Giuseppe Marci e me, prevedeva un'alternanza di brevi relazioni e testi di Camilleri interpretati dall'attore Giacomo Casti con l'accompagnamento musicale di Francesco Medda, detto Arrogalla. Al mio annuncio alla classe, si levò un brusio quasi irritato, non facilmente interpretabile: non capivo come gli amanti della musica per antonomasia potessero accogliere in quel modo una notizia che nel mio immaginario li avrebbe dovuti entusiasmare. "Profe, ma la musica la scegliete voi? Cioè, è di quella classica?" Ecco qui! Uno può sentirsi giovane quanto vuole, ma se ha superato i 30 anni secondo gli adolescenti può ascoltare solo Mozart e Bach. Ho deciso di punire la loro impudenza lasciandoli immersi in questa convinzione e non ho rivelato che in realtà la musica sarebbe arrivata alle nostre orecchie da un computer, in perfetto stile *new tech*! Sarebbe stata una delle sorprese speciali di quella serata ormai imminente.

22 febbraio. Appuntamento nell'Aula Magna di via San Giorgio, Facoltà di Studi umanistici. Accompagnati dai loro altrettanto emozionati genitori, i ragazzi hanno preso posto nei banchi di legno con i loro foglietti spiegazzati davanti, carichi di sottolineature, di parti evidenziate e di cuoricini benauguranti tracciati dai compagni.

Tutti rigorosamente in jeans con i capelli perfettamente pettinati: prove generali dell'esame di Stato che li attendeva pochi mesi dopo. L'*incipit* è stato il benvenuto di Giuseppe Marci, con una vivace introduzione sul genere giallo seguita dalla lettura in musica del racconto *Il compagno di viaggio*, che ormai conoscevamo a memoria. Ed ecco il primo intervento dei ragazzi con le loro sincere riflessioni sul testo. Primi sospiri di sollievo e nuova lettura di Giacomo Casti accompagnato da Arrogalla di un brano tratto da *Il re di Girgenti* e di un racconto nostalgico: *Il giorno che i morti persero la strada di casa*. Secondo e terzo gruppo di ragazzi con la descrizione della vita e delle opere di Andrea Camilleri, quindi un quarto gruppo con un approfondimento sul commissario Montalbano. In chiusura, lettura di un *collage* di brani tratti dalla raccolta *La prima indagine di Montalbano*, introduzione al discorso benaugurale del padrone di casa agli studenti: un ringraziamento e un incoraggiamento per affrontare il futuro. Applauso finale di gioia pura per aver compiuto la missione senza vittime.

A parte gli scherzi, sono stati bravissimi e hanno dato il meglio di sé, senza ipocrisie. La mattina dopo in aula gli universitari di domani hanno descritto le loro impressioni, come Chiara che scrive: "L'esperienza è stata bellissima e molto emozionante. Prima che toccasse a me, ero agitatissima, poi però, appena ho preso il microfono in mano, sapevo che la Pilia mi dava coraggio da dietro, mi sono lasciata andare e mi sono tranquillizzata. Quando ho parlato davanti a tutti, ed erano tanti, il mio cuore batteva fortissimo, le mani tremavano, il collo sudava ed ero superagitata. Però è stata un'esperienza fantastica che proporrei a tutti e anch'io la farei di nuovo".

Un giudizio di sintesi sulla serata può essere affidato alle parole di una studentessa del Corso in Storia e informazione, che scrive: "L'incontro coi ragazzi della scuola Tuveri mi ha lasciato un'impressione estremamente positiva. In particolare è stato piacevole vedere smentito il luogo comune secondo cui gli studenti di quell'età non provino interesse per nulla. La passione e l'entusiasmo erano palpabili. Lo scambio tra le scuole dei vari ordini e gradi dovrebbe avvenire più spesso: è un arricchimento in ogni senso".

Una cosa che noi docenti dovremmo tenere presente è il valore delle relazioni, l'effetto che possono produrre sani rapporti umani: non esiste apprendimento significativo senza



relazione significativa. I ragazzi disinteressati sono uno dei più gravi problemi della scuola italiana: in realtà è sufficiente dar loro fiducia, creare un legame, valorizzarli tutti, uno per uno, ciascuno secondo le proprie specificità. Giuseppe Marci ha fatto questo con gli studenti di ieri.

I nostri alunni si sono lasciati conquistare da una storia semplice: il mio professore mi aveva assegnato un compito e dal momento che per me era importante lo è diventato per loro. Hanno iniziato a lavorare insieme, a scambiarsi impressioni, conquiste, scoperte, ma anche preoccupazioni, problemi, difficoltà. Hanno acquisito la consapevolezza che ci sono limiti nell'espressione di ciascuno, che gli errori sono una parte naturale del processo di apprendimento e possono essere utili per raddrizzare il tiro. Ci siamo divertiti perché l'opera di Camilleri si presta molto al divertimento: è un gioco senza fine. E questo li ha motivati ad andare avanti, perché nessun apprendimento avviene senza motivazione, senza autostima e fiducia in se stessi. Si sono misurati e loro – così come me quasi trenta anni fa – hanno scoperto di possedere capacità in modo quasi del tutto inconsapevole.

Sono convinta che abbiano imparato una delle lezioni più importanti: tutto ciò che quella sera hanno ricevuto dovranno trasferirlo con gli interessi a quanti verranno dopo di loro, perché il cerchio non si chiude mai.

Può essere, insomma, che anche lo studio della letteratura contribuisca a formare una nuova generazione di cittadini moderni e consapevoli, sicuri del proprio passato e capaci perciò di concorrere serenamente alla costruzione di un generale avvenire meno tormentato del nostro inquieto e non sempre razionale presente. Così come auspica Giovanni Lilliu [archeologo, ndr.] quando spiega che il senso della sua lunga e proficua indagine non deriva da una filosofia della conversazione, da una sorta di nostalgica difesa del tempo antico, ma piuttosto è un modo attivo di tutelare un'identità in movimento, di partecipare alla dinamica storica sapendo chi siamo, che abbiamo titoli e argomenti per presentarci in modo originale e moderno sulla scena del mondo<sup>7</sup>.

Lorenzo mi ha detto il giorno del suo esame, nel nostro ultimo giorno insieme a scuola, prima di iniziare l'avventura alla Secondaria di II grado: “Ringrazi il suo Professore perché ci ha fatto un regalo gigante: scoprire Andrea Camilleri!”

---

<sup>7</sup> G. MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, cit., p. 10.

L'azione didattica è descritta nelle sue fasi nella seguente Unità di Apprendimento, redatta sul modello di Franca Da Re<sup>8</sup>.

UNITÀ DI APPRENDIMENTO	
<b>Denominazione</b>	<i>Universitari per un giorno</i>
<b>Competenza chiave da sviluppare prioritariamente</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▸ Comunicazione nella madrelingua</li> <li>▸ Imparare ad imparare</li> <li>▸ Competenze sociali e civiche</li> <li>▸ Consapevolezza ed espressione culturale</li> <li>▸ Competenza digitale</li> </ul>
<b>Compito autentico</b>	Scoperta e riflessioni sul “papà” del commissario Montalbano: Andrea Camilleri
<b>Prodotto</b>	Incontro e dialogo presso la Facoltà di Studi umanistici tra studenti di ieri, oggi e domani
<b>Utenti</b>	45 alunni delle classi seconde e terze della Scuola Secondaria di I grado “G.B. Tuveri”
<b>Tempi</b>	Da novembre a febbraio

Fasi di applicazione	Attività (cosa fa lo studente)	Metodologia (cosa fa il docente)	Esiti	Tempi	Evidenze per la valutazione
<b>1 PROBLEMATIZZAZIONE, PRESENTAZIONE DEL COMPITO E ORGANIZZAZIONE</b>	Ascolta e partecipa alla conversazione facendo proposte.	Presenta il problema e il compito nelle sue fasi essenziali; lancia e stimola l'attività di brainstorming mirata all'ideazione e messa a punto del percorso di lavoro.	Gli alunni sono coinvolti, informati e motivati. Prime ipotesi progettuali.	4 ore	<b>COMUNICAZIONE NELLA MADRELINGUA</b> Interagisce in modo efficace in diverse situazioni comunicative, rispettando gli interlocutori, le regole della conversazione e osservando un registro adeguato al contesto e ai destinatari.
					<b>IMPARARE A IMPARARE</b> Pone domande pertinenti.
					<b>COMPETENZE SOCIALI E CIVICHE</b> Aspetta il proprio turno prima di parlare e ascolta prima di chiedere. In un gruppo fa proposte che tengano conto anche delle opinioni altrui.
<b>2 PROGETTAZIONE DELLE ATTIVITÀ</b>	Osserva, analizza, procura il materiale.	Supporta e indirizza il lavoro.	Idee chiare su come organizzare le attività da svolgere.	4 ore	<b>COMUNICAZIONE NELLA MADRELINGUA</b> Ascolta e comprende testi di vario tipo “diretti e trasmessi” dai media, riferendone il significato ed esprimendo valutazioni e giudizi.

Fasi di applicazione	Attività (cosa fa lo studente)	Metodologia (cosa fa il docente)	Esiti	Tempi	Evidenze per la valutazione
<b>3 REALIZZAZIONE DEL PRODOTTO</b>	Raccolta del materiale recuperato anche attraverso la collaborazione con le famiglie.	Aiuta il confronto tra gli studenti e supervisiona la realizzazione dell'elaborato.	Prodotti ed eventi.	12 ore	<b>COMUNICAZIONE NELLA MADRELINGUA</b> Riconosce il rapporto tra varietà linguistiche/lingue diverse e il loro uso nello spazio geografico, sociale e comunicativo.
					<b>COMPETENZA DIGITALE</b> Produce elaborati (di complessità diversa) rispettando una mappa predefinita/criteri predefiniti, utilizzando i programmi, la struttura e le modalità operative più adatte al raggiungimento dell'obiettivo.
					<b>IMPARARE AD IMPARARE</b> Reperisce informazioni da varie fonti, argomenta in modo critico le conoscenze acquisite.
					<b>COMPETENZE SOCIALI E CIVICHE</b> Collabora alla realizzazione delle regole della classe e le rispetta. Assume comportamenti rispettosi di sé, degli altri e dell'ambiente.
<b>RIFLESSIONE AUTOVALUTATIVA FINALE</b>	Gli studenti, in gruppo, ricostruiscono il percorso svolto, esprimono valutazioni.	Coordina l'attività metacognitiva e stimola la riflessione da parte di tutti.	L'esperienza è interiorizzata e valutata. Relazione finale sull'evento.	2 ore	<b>IMPARARE A IMPARARE</b> Autovalutare il processo di apprendimento.

<sup>8</sup> F. DA RE, *La didattica per competenze*, Torino, Pearson, 2013.

# Saggi



# “Cose scritte” e “Cose dette”. La versione araba de *La concessione del telefono*: verso nuove proposte di traduzione

---

MAURA TARQUINI

## 1. Introduzione

Non solo Montalbano e la saga letteraria che ruota intorno alle vicende del commissario: un secondo geniale filone dell'opera di Camilleri è quello dei romanzi storici ambientati nella Sicilia di fine Ottocento, quando il bilancio della neonata Italia postunitaria mostrava non poche ombre. Anni decisivi per l'Isola, che viene descritta dall'autore con un approccio di critica sociologica e osservazione della realtà, creando personaggi costretti a dimenarsi tra Stato e mafia in eterna lotta.

Ne *La concessione del telefono*, ambientato a Vigàta nel 1891, a trent'anni dal compimento dell'unità nazionale, il motivo pirandelliano dello 'scambio' anima lo svolgersi di un'indagine assurda, il cui effetto è quello di moltiplicare, in un crescendo di malintesi ed equivoci, le avversità che si abbattano sul protagonista, Filippo Genuardi.

L'autore elimina completamente la voce narrante onnisciente e costruisce la narrazione, da un lato, attraverso lettere, rapporti burocratici e articoli di giornale, dall'altro, tramite dialoghi in stile teatrale. Attraverso lo scritto e il parlato, così, i personaggi si autonarrano, lasciando al lettore la possibilità di definirli individualmente e discernere, innanzitutto un retaggio socio-culturale preciso, in secondo luogo, il loro livello di alfabetizzazione, in ultima analisi la situazione linguistica tardo ottocentesca plurale e plurivoca che l'unità politica non era riuscita ad appianare.

*Tarkīb at-tilīfūn*<sup>1</sup>, la traduzione in arabo de *La concessione del telefono*, è stata realizzata da 'Imād al-Baġdādī e pubblicata nel 2008 dalla casa editrice “Dār šarqiyyāt lil-našar wa-l-tawzī” del Cairo. Il romanzo è stato tradotto interamente in arabo letterario, risultando, così, privato delle scelte linguistiche e stilistiche di Camilleri. Ora, si può facilmente immaginare quanto difficile sia cercare di rendere, nel testo d'arrivo, le dinamiche messe in atto dall'autore: non si tratta, qui, soltanto di due realtà linguistiche separate, ma di percorsi storico-politici e culturali di mondi diversi. Tuttavia, nonostante la natura intrinsecamente differente delle due realtà coinvolte, è possibile individuare punti di contatto che permetterebbero all'ipertesto di mantenere gli elementi cruciali dell'ipotesto: da un lato, la lingua araba e quella italiana, intese come *continuum* tra varietà standard e vernacolare, dall'altro, la strategia romanzesca, messa in atto da entrambe le realtà in gioco, di coinvolgere il dialetto a vari livelli della narrazione.

Scopo del presente contributo è dimostrare come sarebbe eventualmente possibile ritradurre il romanzo in arabo, cercando di mantenere le scelte stilistiche operate nell'ipotesto che si presenta come uno specchio riflettente una situazione linguistico-culturale ben definita. Prima di considerare il rapporto tra lingua, dialetto e letteratura nel Mondo Arabo e in un'Italia che ha tentato di avviare il processo di unione linguistica dopo quella politica, sarà necessario analizzare una serie di esempi desunti dalle أشياء

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb at-tilīfūn*, il Cairo, Dār šarqiyyāt lil-našar wa-l-tawzī, 2008 [trad. ar. 'Imād al-Baġdādī].

مكتوبة “cose scritte” e dalle أشياء منطوقة “cose dette”, al fine di mostrare come la gradualità dialettale del testo fonte sia stata annullata in favore della standardizzazione.

Per chiarezza visiva, in tutti gli esempi che verranno forniti, sia in italiano che in arabo, le parti dialettali verranno riportate in grassetto.

## 2. Dal testo fonte alla traduzione originale araba

Il romanzo è costituito da una sequenza di scene separate, non legate da una trama esplicita, né dalla voce narrante, né tantomeno da passaggi temporali, fatta eccezione per la datazione riportata sulla documentazione. Si alternano, nel romanzo, “cose scritte”, ossia lettere burocratiche e private, note e circolari, articoli di giornali, carte processuali, e “cose dette”, cioè intere sequenze interamente dialogate: tutti segmenti che concorrono alla formazione della trama di una vicenda ambientata nella Vigàta postunitaria, fatta di sospetti, minacce e intrighi.

Il protagonista, Filippo Genuardi, per ottenere la concessione di una linea telefonica per uso privato, facendo domanda ufficiale al Prefetto di Montelusa, che è di origine campana, indirizza una lettera all’attenzione di Vittorio Parascianno, anziché Marascianno, come in realtà il Prefetto si chiama. L’appellativo “Parascianno”, che nel dialetto napoletano corrisponde a un nomignolo offensivo, fa nascere una complessa storia di equivoci e imbrogli fatta di funzionari governativi di altre regioni che ignorano le dinamiche ambientali in cui si ritrovano ad operare e di onesti cittadini che pagano caro le richieste d’aiuto ad una mafia che non si presenta alla maniera di Sciascia, come una società ferocemente attiva, ma come condizionamento della vita civile che porta al sospetto reciproco e guasta i rapporti interpersonali.

La lingua, più che scritta, sembra recitata: in questo il romanzo mostra l’influenza del passato da regista teatrale di Camilleri. Come ha affermato lo stesso autore: «un romanzo storico ha più somiglianza con certi spettacoli teatrali, in cui il protagonista è appunto il dramma e i personaggi rappresentano una specie di coro. Sono spesso delle mezze figure che non hanno bisogno di essere definite più di tanto»<sup>2</sup>.

Vari registri si avvicinano in base alla maggiore o minore padronanza linguistica e culturale dei personaggi. Pochi quelli che si muovono all’interno di un *continuum* della lingua italiana, intesa come somma di varietà diverse che vanno dall’italiano burocratico, a quello standard al dialetto: Filippo Genuardi, siciliano qualsiasi; Vittorio Marascianno, Prefetto di Montelusa; Corrado Parrinello, Capo di gabinetto del Prefetto; Rosario La Ferlita, amico stretto del protagonista e Arrigo Monterchi, Questore di Montelusa. Il resto dei personaggi sembra in grado di esprimersi esclusivamente nella varietà regionale siciliana, sia nel parlato, che in una scrittura incerta: Gaetanina Schilirò, moglie di Genuardi; Calogera Lo Re, suocera e amante del Genuardi; Salvatore Sparapiano, grossista di legnami e Calogero Longhitano, mafioso locale.

Non si tratta tanto di una questione diastratica, riconducibile ad un retaggio sociale elevato: il modo di scrivere e di parlare di ogni singolo personaggio ricalca piuttosto la situazione linguistica postunitaria e il lento processo di alfabetizzazione messo in moto a fine Ottocento, quando la prioritaria ricerca della lingua comune fu indirizzata verso un modello di riferimento univoco e preciso, il fiorentino dei parlanti colti, una posizione sostenuta in particolare da Alessandro Manzoni<sup>3</sup>. La tensione unitaria, tuttavia, non bastò

<sup>2</sup> M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 83.

<sup>3</sup> Nel 1868 il Ministero dell’Istruzione incaricò una commissione di esperti di individuare un modello linguistico di riferimento. La relazione che ne uscì, *Dell’unità della lingua italiana e dei mezzi per diffonderla*, porta la firma di Alessandro Manzoni e rappresenta uno dei più importanti contributi sulla questione della lingua postunitaria.

ad appianare la vivace dialettica tra centro e periferia, tra lingua e dialetti. La legge Casati prima (1859) e quella Coppino poi (1877) regolamentarono la gratuità della scuola elementare e l’obbligatorietà della frequenza, ma il tasso di evasione scolastica dovette essere altissima se si pensa al largo impiego del lavoro minorile nelle aree agricole.

Fanno seguito, nei paragrafi successivi, esempi tratti dai capitoli riguardanti le “cose dette” e le “cose scritte”. Per rendere chiaramente l’idea di quanto la traduzione araba risenta di un appiattimento linguistico generalizzato rispetto al processo stilistico messo in atto nel testo fonte, gli estratti di ipotesto trascritti negli esempi verranno seguiti dall’ipertesto e dalla loro ritraduzione in italiano secondo la stessa logica linguistica del traduttore, ossia di registro aulico.

## 2.1. “Cose scritte”

Si riportano, di seguito, estratti di lettere ufficiali e missive private, qui ordinate nella stessa successione che hanno nel romanzo. Si noti, nell’ipotesto, il crescendo di defezione dalla lingua standard: si passa dall’utilizzo corretto dell’italiano, all’inserimento graduale di elementi attinti dalla varietà regionale siciliana, all’esclusivo dialetto. La padronanza della lingua che si affievolisce e le storpiature ortografiche che via via si moltiplicano risultano, in tal senso, funzionali al delirio crescente di una vicenda imprevedibilmente equivoca.

### 2.1.1. Lettere ufficiali

Il seguente frammento è tratto dalla seconda lettera ufficiale che il protagonista, Filippo Genuardi, scrive al Prefetto di Montelusa.

#### ESEMPIO 1

Il sottoscritto Genuardi Filippo, fu Giacomo Paolo e di Posacane Edelmira, nato in Vigàta (provincia di Montelusa), alli 3 del mese di settembre del 1860 e quivi residente in via dell’Unità d’Italia n. 75, di professione commerciante in legnami, osò, in data 12 giugno del corrente anno, vale a dire un mese or’è esatto, di sottoporre alla generosità e alla benevolenza di Vostra Eccellenza la richiesta di venire edotto delle pratiche indispensabili al fine d’ottenere la concessione governativa di una linea telefonica per uso privato<sup>4</sup>.

الموقع أدناه جينواردي فيليبو، ابن جاكومو باولو وبوزاكاني (إدلميرا، المولود في فيجاتا (إقليم مونتّي لوزا)، في ٣ من شهر ١٨٧٠ ومقيم في ٨٥ شارع أونيتا ديتاليا، ومهنته تاجر أخشاب، تجراً، بتاريخ ١٢ يونيو من العام الحالي، أي منذ شهر بالضبط، وقدم لسخاء وكرم سيادتكم طلباً بأن يُخبر بالإجراءات اللازمة بهدف السماح له بتركيب خط تليفون حكومي للاستخدام الخاص.<sup>5</sup>

[Il sottoscritto Genuardi Filippo, figlio di Giacomo Paolo e Posacane Edelmira, nato in Vigàta (provincia di Montelusa), il 3 del mese di settembre del 1860 e residente in via dell’Unità d’Italia n.75, di professione commerciante di legnami, osò, in data 12 giugno del corrente anno, ossia un mese fa esatto, di sottoporre alla generosità e alla benevolenza di Sua Signoria la richiesta di venire edotto delle pratiche necessarie al fine di ottenere la concessione governativa di una linea telefonica per uso privato].

Il registro della lettera risulta eccessivamente formale e cerimonioso, e il protagonista Filippo Genuardi si presenta come un abile comunicatore che sa rivolgersi al Prefetto utilizzando il registro della burocrazia. L’utilizzo dell’arabo standard, in questo caso, si rivela perfettamente calzante, di fatto, l’ipotesto e la traduzione dell’ipertesto coincidono.

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 18.

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb at-tilifūn*, cit., p. 19.

### 2.1.2. Corrispondenza privata

A continuazione, esempi desunti da tre lettere private. La prima, ad opera del protagonista, Filippo Genuardi, è indirizzata all'amico Rosario La Ferlita a cui si richiede di sollecitare suo fratello Giacomino, che lavora in Prefettura, affinché interceda per lui presso il Prefetto e si velocizzi, così, la pratica per la concessione della linea telefonica.

La seconda porta la firma di Salvatore Sparapiano, grossista di legnami che, dopo aver saputo dei problemi giudiziari di Filippo Genuardi, lo informa di voler interrompere qualsiasi relazione d'affari.

Calogera Lo Re, sposata in seconde nozze con il suocero di Filippo Genuardi, è uno dei personaggi minori del romanzo ed è l'autrice della terza missiva, grazie alla quale si capisce che è anche l'amante del protagonista.

#### ESEMPIO 2

Dovresti pregare tuo fratello Giacomino, o come si chiama quello impiegato alla Prefettura di Montelusa, di sollecitare una risposta a tre lettere da me inviate a quel grandissimo cornuto del prefetto Parascianno.

Nell'ultima mia poco mancò che gli leccassi il culo a questo **spaccimme** di napoletano. Desidero solo informazioni per la concessione di una linea telefonica, non gli sto domandando **lo sticchio** di sua sorella<sup>6</sup>.

عليك أن تَرجو أخاك جاكومينو، أو كما يسمّى ذلك الموظف في مديرية الأمن في مونتّي لوزا، أن يسرع بالردّ على ثلاثة خطابات أرسلت إلى ذلك التيس الكبير، مدير الأمن باراشانو. وفي خطابي الأخير كنت على وشك أن ألحس مؤخرته، هذا الحيوان المنوي النابوليتاني. أريد معلومات فقط لتركيب خطّ تليفوني، ولا أطلب منه أن يزوجني أخته.<sup>7</sup>

[Dovresti pregare tuo fratello Giacomino, o come si chiama quello impiegato alla Prefettura di Montelusa, di sollecitare una risposta alle tre lettere che ho mandato a quel gran caprone, il Prefetto Parascianno.

Nella mia ultima lettera ero sul punto di leccargli il posteriore a quello spermatozoo napoletano. Voglio solo informazioni per la concessione di una linea telefonica, non gli sto chiedendo di farmi sposare sua sorella].

Iniziano a inserirsi, nella trama dello scritto, elementi dialettali: la traduzione dell'ipertesto in arabo standard coincide nelle parti scritte in italiano; si registrano, invece, le prime perdite degli inserti regionali. Innanzitutto, "spaccimme" non è un termine desunto dalla varietà siciliana, bensì da quella napoletana: secondo il vocabolario di Salzano<sup>8</sup>, "sfaccimma" significa "seme, sperma"<sup>9</sup>. Il dizionario, tuttavia, offre un secondo significato più calzante rispetto al tipo di insulto che lo scrivente indirizza al Prefetto: "agg. uomo da nulla"<sup>10</sup>. La traduzione in arabo, oltre ad essere in *fushā*, non coglie appieno il senso dell'ingiuria.

Per quanto riguarda "sticchio", invece, il *Grande dizionario della lingua italiana*<sup>11</sup> indica, come suo significato, "Dial. Sesso femminile"<sup>12</sup>. Il senso della frase, quindi, viene completamente stravolto in arabo: si passa da "non gli sto chiedendo di consumare rapporti sessuali con sua sorella" a "non gli ho chiesto la mano di sua sorella".

<sup>6</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, cit., p. 22.

<sup>7</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb at-tilifūn*, cit., p. 22.

<sup>8</sup> A. SALZANO, *Vocabolario napoletano-italiano, italiano-napoletano*, Napoli, Edizioni del Giglio, 1989.

<sup>9</sup> Ivi, p. 244.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.

<sup>12</sup> Ivi, Vol. XX, p. 168.



ESEMPIO 3

**Egreggio Sigorre,**

sono tre **ani** che lei si **fornisce** dalla mia **Dita** per il **lignami** che lei vende a Vigàta. In questi tre **ani** di **raporti commerciali** la nostra **Dita** non **a** che avuto a **lamentarsi** di lei, salvo che **qualchi piccolo** pagamento di ritardo.

Vengo a lei con questa mia per dirle che la nostra **Dita** non **vuolle** più avere **nenti** a che **fari** con lei e **quinnindi** lei **poter arrivolversi** a qualche **atro** grossista<sup>13</sup>.

السيد المحترم،  
منذ ثلاث سنوات وسيادتك تتزود من شركتي بالأخشاب التي تبيعها في فيجاتا. وفي هذه السنوات الثلاث من العلاقات التجارية لم تكن لشركتنا أي شكوى تجاهكم، باستثناء بعض المدفوعات المتأخرة. وأنا أرسل إليك خطابي هذا لكي أقول لك إن شركتنا لم تعد تريد التعامل معكم، وبالتالي فإنك تستطيع التوجه إلى بعض تجار الجملة الآخرين.<sup>14</sup>

[Rispettabile Signore,

da tre anni Sua Signoria si rifornisce, dalla mia azienda, del legname che poi Lei rivende a Vigàta. In questi tre anni di relazioni commerciali, la nostra ditta non ha avuto niente da recriminare, fatta eccezione per qualche pagamento tardivo. Le mando questa mia lettera per dirle che la nostra ditta non ha più intenzione di avere a che fare con Lei e che quindi può rivolgersi ad altri grossisti].

Il tono è colloquiale e il lessico mostra due tendenze: da un lato il tentativo di utilizzo di una serie di termini arcaici, che secondo il parlante si addicono al mezzo cartaceo a cui si affida, dall'altro diffuse forme dialettali. La formula di apertura “Egreggio Sigorre” rispetta le convenzioni del genere nonostante la sua deformità grafica. Risaltano, infine, il mancato possesso delle regole ortografiche come in “dita”, “vuolle”, e l’influsso del sostrato dialettale, si veda, ad esempio, “fornisce”. La traduzione in arabo letterario fa perdere sia il tono colloquiale, sia i dialettalismi che iniziano a farsi più insistenti, nonché le storpiature generalizzate che rimandano a un retaggio di scarsa scolarizzazione.

ESEMPIO 4

**Pippo amori** mio **adoratto**, gioia di **chisto cori Pipuzzo adoratto** **ca ti penzo** che è **notti** o che è **iorno** e ti **penzo macari** che è il **iorno ca** viene appresso e **doppo quello ca** viene appresso ancora tu manco lo puoi **capiscire quando** mi manchi **Pipuzzo adoratto in ongi hora** che dico **onggi hora in ongi minuto ca pasa** della **iornata ca** non ti **pozzo abbrazzare forti forti e sintire le to’ labbra di a sopra le mie le cose Pipuzzo** mio che ti sono **accapitate** che sei andato a **finnire nello càrزارo collo sdilinguenti mi hano** fatto venire **la febbri**<sup>15</sup>.

بببو حبيبي وروحي  
يا فرحة وبيوتسو يا روحي، بافكر فيك بالليل والنهار وربما في اليوم التالي وبعد التالي وأنت لا تفهم عندما توحشني يا بيوتسو يا حبيبي في كل ساعة وفي كل دقيقة تمر من اليوم ولا أستطيع معانقتك بشدة وأشعر بشفتيك فوق شفتي، والأشياء التي حدثت لك يا بيوتسو يا حبيبي أنك دخلت السجن مع المجرمين أصابنتي بالحمى.<sup>16</sup>

[Pippo mio amore e mia anima

gioia del mio cuore Pipuzzo anima mia, ti penso di notte e di giorno e il giorno seguente e quello dopo ancora, tu non sai quanto mi manchi amore mio tutte le ore e tutti i minuti del giorno che passano, che non ti posso abbracciare forte e sentire le tue labbra sulle mie, le cose che ti sono capitate Pipuzzo amore mio, che sei finito in carcere con i criminali, mi hanno fatto venire la febbre].

Le caratteristiche più evidenti del frammento sono la scarsa dimestichezza con la scrittura, la stravaganza ortografica e la cospicua presenza di dialettalismi: la donna che scrive, evidentemente, ha ricevuto un tipo di istruzione estremamente basilare, non contemplante, comunque, l’addestramento alla scrittura. Il testo risulta, nella struttura

<sup>13</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, cit., p. 133.

<sup>14</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb at-tilīfūn*, cit., p. 158.

<sup>15</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, cit., p. 95.

<sup>16</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb at-tilīfūn*, cit., p. 111.

testuale e nello stile, simile a un discorso orale, si ha, cioè, un blocco unico, senza punteggiatura, privo di articolazione in paragrafi o periodi. Il sostrato vernacolare incide fortemente sul sistema ortografico a più livelli: numerosi sono i sostantivi appartenenti al sostrato regionale, come “cori” o “febri”, ma non mancano nemmeno i dialettalismi italianizzati come “iornata”, “abbrazzare”, “sintire” quasi fossero un timido tentativo di scostarsi da un codice avvertito come troppo basso per essere affidato alla scrittura. Nel passaggio all’arabo standard, il testo viene completamente appiattito, il traduttore ha inserito, qua e là, una serie di segni di punteggiatura la cui ellissi, nell’ipotesto, risulta funzionale al tono concitato della scrivente e alla sua caratterizzazione come personaggio poco scolarizzato.

## 2.2. “Cose dette”

A titolo di rappresentanza dei capitoli facenti parte delle “cose dette”, verranno riportati passi tratti da due conversazioni. La prima vede protagonisti il Questore, non siciliano, e il Capo di gabinetto Parrinello che fa rapporto al suo superiore in merito a comportamenti stravaganti del Prefetto.

La seconda, invece, avviene tra Filippo Genuardi, ammalatosi dopo l’arresto e la consecutiva scarcerazione, il Dottor Zingarella, venuto a fargli visita e Gaetanina Schilirò.

### ESEMPIO 5

“In ufficio come si comporta?”.

“Che le devo dire? Sta calmo due o tre giorni e poi, di colpo, **scatàscia**”.

“Prego?”.

“Scoppia. Si mette a dare i numeri, letteralmente. Certe volte con me s’esprime con la smorfia, non usa parole”.

“Vuol dire che comunica adoperando la mimica facciale?”.

“No, signor Questore, per smorfia intendiamo, come dire, la cabala. E io, per capirlo, mi giovo di un prezioso volumetto del cavaliere De Cristallinis, stampato a Napoli una ventina di anni addietro. Una smorfia, appunto”<sup>17</sup>.

- وفي المكتب كيف يتصرف؟

- ماذا أقول لك؟ يظل هادئاً يومين أو ثلاثة، وبعد ذلك، فجأة، ينفجر.

- ماذا؟

- ينفجر، يفقد رشده، حرفياً. في بعض الأحيان معي يعبر بحركة امتعاض، ولا يستخدم الكلمات.

- هل يعني هذا أنه يتخاطب باستخدام حركات الوجه؟

- لا يا سيادة المأمور، إن حركة الامتعاض نقصد بها... يمكن أن نقول... الخدعة. وأنا، لكي أفهم هذا، أستعين بكتاب صغير قيم للفارس دي كريستالينيس، مطبوع في نابولي منذ ما يقرب من عشرين عاماً. حركة امتعاض، بالضبط<sup>18</sup>.

[“E in ufficio come si comporta?”

“Che devo dirle? Sta calmo due o tre giorni, ma poi, improvvisamente esplose”.

“Cosa?”.

“Esplose, perde la testa letteralmente. Certe volte con me si esprime con un ghigno, senza usare parole”.

“Vuol dire che comunica utilizzando mimiche facciali?”.

“No, Signor Questore, con ghigno intendiamo... Come dire?... L’inganno. E io per capirlo devo usare un libricino del Cavalier De Cristallinis stampato a Napoli circa venti anni fa. Versacci appunto”].

La conversazione tra i due personaggi avviene in italiano standard, fatta eccezione per l’inserzione di qualche dialettalismo di Parrinello che nell’ipertesto si perde: “scatàscia” viene tradotto in arabo con **ينفجر** “esplose”. Anche la paretimologia, basata sul doppio

<sup>17</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, cit., p. 43.

<sup>18</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb at-tilīfūn*, cit., pp. 48-49.

significato di “smorfia”, nella versione araba, viene annullata: l’espressione è tradotta una prima volta con حركة امتعاض letteralmente “moto di risentimento” e una seconda con حركات الوجه “movimenti facciali”. Inoltre, “Cabala”, che è una radice semitica entrata in arabo come القبلانية a partire dall’ebraico קבלה, è stata tradotta in arabo الخدعة “trucco”, “inganno”.

ESEMPIO 6

“Dov’è il nostro malato?”

“In càmmara da letto, corcato. Vinisse, ci faccio strata. Pippo, il dottori Zingarella c’è”.

“Buongiorno, dottore, grazie d’essere venuto”.

“S’assittasse, s’assittasse”.

“Grazie, signora. Che capitò, signor Genuardi?”

“Il jorno appresso a quella sbinturata storia che prima m’arrestarono e poi mi lasciarono, m’arrisbigliai con la febbre. Quando fu che m’arrestarono, Taniné?”

“Come, quando fu? ajeri fu! Non ci stai con la testa?”

“Mi scusasse, dottore, mi sento tanticchia strammato”.

“Va bene, non si preoccupi, ora misuriamo la febbre. Il termometro se lo metta sotto l’ascella. Intanto si segga a mezzo del letto, ecco, così, e si tiri su la maglia di lana”.<sup>19</sup>

- أين مريضنا؟  
 - في غرفة النوم، نائم. تفضل، سأريك الطريق. بيبو، الدكتور زينجاريلها هنا.  
 - صباح الخير يا دكتور، شكرًا لأنك أتيت.  
 - تفضل بالجلوس، تفضل بالقععود.  
 - شكرًا يا مدام. ماذا حدث يا سيد جينواردي؟  
 - في اليوم التالي لتلك القصة المشؤومة عندما ألقوا القبض عليّ أو لا ثم تركوني بعد ذلك، استيقظت بالحُمى. متى ألقوا عليّ يا تانينيه؟  
 - ماذا؟ متى كان هذا؟ كان بالأمس! هل فقدت عقلك؟  
 - عفواً يا دكتور، إنني أشعر بأنني تائه قليلاً.  
 - حسناً، لا تقلق، الآن سنقيس الحرارة. الترمومتر تضعه تحت إبطك. وفي نفس الوقت، اجلس في منتصف السرير، نعم هكذا، وارفع الفتلة الصوف.<sup>20</sup>

[“Dov’è il nostro malato?”

“In camera da letto, coricato. Le mostro la strada. Pippo c’è il Dottor Zingarella”.

“Buon giorno Dottore grazie per essere venuto”.

“Prego, si sieda, si metta comodo”.

“Grazie signora. Cos’è successo Signor Genuardi?”

“Il giorno dopo quella storia sciagurata, quando prima mi hanno arrestato e poi rilasciato, mi sono svegliato febbricitante. Quando è successo Taniné?”

“Cosa? Quando è successo? Ieri! Hai perso la testa?”

“Scusi Dottore, mi sento così strano”.

“Va bene, non si preoccupi, ora misuriamo la febbre. Metta il termometro sotto l’ascella, si segga in mezzo al letto, così e tiri su la maglia di lana”].

Il dialogo e i registri linguistici che si alternano mostrano una serie di situazioni diastratiche e diafasiche: si passa dall’italiano standard del dottore, personaggio evidentemente istruito, all’esclusivo dialetto di Gaetana Schilirò, probabilmente non scolarizzata, agli inserti regionali di Filippo Genuardi in preda al delirio della febbre, il quale, nell’ESEMPIO 1, era in grado di esprimersi correttamente in italiano burocratico. La situazione, così rappresentata, viene completamente livellata su un unico piano nella traduzione in arabo: tutti e tre i personaggi si esprimono nella stessa varietà letteraria.

<sup>19</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, cit., pp. 83-84.

<sup>20</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb at-tilīfūn*, cit., pp. 94-95.

### 3. Lingua, dialetto e letteratura

#### 3.1. Italia: unione molto politica, ma poco linguistica

Borges ha affermato che ogni scrittore *crea e inventa* i suoi precursori, le cui opere mutano nel significato, in ragione del nuovo e successivo clima culturale creato dalle opere della penna successiva<sup>21</sup>. Un tale assunto trova, in Sicilia, la sua verifica: ogni autore isolano ha avviato un dialogo con i suoi conterranei al punto tale da condizionare la propria opera.

Nel 1995, Sellerio pubblica *Il gioco della mosca*, libro di “sentenze, detti, mimi, proverbi del parlare siciliano” di Andrea Camilleri. Rifacendosi al periodo tra la sua infanzia e l’adolescenza, l’autore narra piccole storie da cui sono nati proverbi locali, modi di dire, espressioni dialettali e aneddoti del suo paese, tramandati, nella sua famiglia, di generazione in generazione e dei quali vuole conservare memoria; in tal senso, l’introduzione è significativa:

Il mio era un paese di terra e mare. Aveva un hinterland abbastanza grande da potervi fare allignare i germi di una cultura contadina che s’intrecciavano, si impastavano con quelli di una cultura, più articolata e mossa, che era propria dei pescatori, dei marinai. Dal tempo della mia infanzia molte cose sono naturalmente cambiate, in meglio o in peggio non m’interessa, ma proprio perché cambiate rischiano di perdersi, di svanire anche all’interno della memoria<sup>22</sup>.

Camilleri ripercorre così la strada degli autori siciliani che l’hanno preceduto, Brancati, Sciascia, Bonaviri: a partire dal secondo dopoguerra, gli scrittori isolani si interrogano sul paese natale del proprio tempo, verso cui provano un atteggiamento bellicoso e risentito<sup>23</sup>, e volgono lo sguardo verso la Sicilia degli antichi costumi del Verga de *I Malavoglia* o di *Mastro don Gesualdo*, che dall’estremo sud della penisola ha scritto la storia di una miserabile Italia postunitaria che ha tradito gli ideali risorgimentali. L’atteggiamento risentito verso la modernità, la resistenza morale al progresso e il sentimento nostalgico verso la Sicilia dell’eticità del passato, si manifestano attraverso la ricerca di una lingua “altra”<sup>24</sup>, in commercio costante col patrimonio del dialetto: la pluralità delle voci e degli idiomi che rimandano a un paradiso perduto diventa possibilità di fuga verso un’utopia linguistica. Consolo, ad esempio, ha percorso un viaggio nelle viscere della Sicilia attraverso la sua lingua fatta di contaminazione continua tra lingua e dialetto. Si vedano, ad esempio, i seguenti passi tratti da *Il sorriso dell’ignoto marinaio*<sup>25</sup>, in cui si narra la sommossa contadina che si scatena in un piccolo paese dell’Isola, Alcarali Fusi, all’arrivo delle truppe di Garibaldi:

#### ESEMPIO 7

È aceto, **malicarni**, aceto! - Aceto? - Aceto? - Miracolo! - Il romito è santo! - Ha **stracangiato** l’acqua nell’aceto! - Frate Nunzio beato! - Sulla **trazzèra** ebbe la visione. - E urlò di piacere e meraviglia. - E perse i sentimenti. - E il controllo di sfintere. - **Malicarni**, lingue d’inferno, maledetti!<sup>26</sup>

<sup>21</sup> J. L. BORGES, *Kafka e i suoi precursori*, in ID., *Altre inquisizioni*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 115-118.

<sup>22</sup> A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 2.

<sup>23</sup> R. CONTARINO, “Il Mezzogiorno e la Sicilia”, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, L’età contemporanea, Torino, Einaudi, 1989, pp. 774-789.

<sup>24</sup> S. GUGLIELMINO, “Presenza e forme della narrativa siciliana”, in L. SCIASCIA e S. GUGLIELMINO (a cura di), *Narratori di Sicilia*, Milano, 1991, pp. 483-506.

<sup>25</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 2002.

<sup>26</sup> Ivi, p. 49.

ESEMPIO 8

E in un baleno ne incatenarono quaranta. – **Muríu 'a virità, amaru a nui!** - urlò come un dannato Turi Malàndro. Don Nicolò Vincenzo Lanza si mise a lacrimare<sup>27</sup>.

ESEMPIO 9

L'uomo scagliato giù dalla finestra è caduto su punte di cristallo. **Mart! Cam t'affuoddi stumatin chi t'arcuogghi u garafu 'ntra u sa giggh!** Innalzano poi barriere, muri, labirinti<sup>28</sup>.

La riuscita miscela di siciliano e italiano letterario è quindi una costante importante della letteratura isolana, quasi un tentativo di regolamentare, all'interno della propria tradizione, l'inosservanza linguistica iniziata da Verga.

Al conseguimento dell'unione politica italiana (1861) corrispose una fase cruciale di transizione della situazione linguistica: l'esigenza di un idioma unitario adatto a nuovi modelli di vita e al pensiero moderno trovò ostacoli, innanzitutto, nella tradizione purista sorretta dalla Crusca, in secondo luogo, nelle pretese di Firenze di essere eretta a luogo privilegiato di una più vasta unità idiomantica nazionale, in ultima analisi, nelle varianti dialettali o comunque di tradizioni linguistiche non fiorentine. In un contesto così complesso, i veristi svolsero un ruolo di rilievo abbandonando la lingua aulica, rifiutando sia il fiorentino come varietà sopra dialettale, sia la soluzione vernacolare.

Nel dicembre 1911, Verga confessa a Capuana che per le sue finalità artistiche il dialetto non sarebbe stato una soluzione praticabile. Infatti, il pensiero gli nasceva dentro in italiano e tradurre in «schietto dialetto» la «frase nata schietta» in altra forma, era impossibile e aggiunge «con qual costrutto? Per impicciolirci e dividerci? Da noi stessi, il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *sculareddu*, ma pel resto i polmoni larghi»<sup>29</sup>.

In linea con la poetica verista e la sua aspirazione alla verosimiglianza della comunicazione ancorata ai contesti umili, il dialetto favorisce, a fine Ottocento, l'osservazione della sofferta realtà degli emarginati. Nel 1898 Ferdinando Russo pubblica la silloge *Ncopp' 'o marciappiede*<sup>30</sup> in cui dà direttamente voce allo strato della popolazione napoletana che viveva di espedienti: i monologhi e i dialoghi, piegati al metro del sonetto, sono di venditori, banditori, prestigiatori. Di seguito due strofe tratte dalla sezione *'O banditore*:

ESEMPIO 10

**-Vènghini ad ossirvari!... È qui dipinti  
il più granti finòmini vivanti!  
S'imbòcchini, signori! E appina rinti  
ristate sbalordati in un istanti!**

**Ognuni ch'è trasuti si è convinti  
ch'è assai finominali il mio ggicanti!  
Nascette nel diserti di Marinti  
da una vacca spagnoli e un alifanti!**<sup>31</sup>

I decenni che seguono l'ultima edizione dei *Promessi sposi* (1840-1842) sono segnati, nella produzione narrativa, da un'intensa ricerca formale, notevole soprattutto per l'apparizione di componenti linguistiche regionali: si tratta della sporadica inserzione di

<sup>27</sup> Ivi, p. 84.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>29</sup> G. VERGA, *Lettere a L. Capuana*, a cura di G. RAYA, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 407.

<sup>30</sup> F. RUSSO, *Ncopp' 'o marciappiede*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1898.

<sup>31</sup> Ivi, p. 9.

macchie di colore dialettale, in genere riservato alle battute di dialogo dei personaggi popolari. I seguenti esempi sono tratti da *Piccolo Mondo Antico*<sup>32</sup> di Antonio Fogazzaro che, nel raccontare le vicende che si svolgono sullo sfondo della lotta dei patrioti del Lombardo-Veneto contro il dominio austriaco, inserisce nella trama narrativa dialoghi in dialetto veneto.

## ESEMPIO 11

Passato il cimitero, nel luogo che chiamano Mainè, incontrò Ismaele.

**“Dove la va sciora Lüisa, co sto temp?”**<sup>33</sup>.

Luisa rispose che andava ad Albogasio e passò oltre.

## ESEMPIO 12

Tutti erano in piedi. Il Viscontini, reo apparente, continuava a dire: **“Cossa l’ha mai de capi Lü?”**. Il marchese, molto scuro taceva<sup>34</sup>.

## ESEMPIO 13

E tira e tira, il disgraziato signor Giacomo cominciò a venir su, dietro all’amo e al filo.

**“Mi propramente”, diss’egli, “no volea. El me gà fato zo”. “Vegni” el dise “percoffa mo no volio vegner? Mal no se fa, la cossa xe onesta”. Si digo, me par anga a mi; ma sto secreto! “Ma la nona!”, el dise. Capisso digo, ma no me comoda. “Gnanca a mi”, el dise. Ma alora, digo, che figura fèmoi, Ela e mi? “Quela del m...”, el dise con quel so far de bon omo a la vecia, “che cossa vorla? El xe propramente per el mio temperamento”. Alora vegno digo”**.

Qui si fermò. Pasotti aspettò un poco e poi, con prudenza tirò il filo<sup>35</sup>.

Quasi che la storia si ripeta nella sua ciclicità, i dialetti considerati adeguati all’espressione di un disagio esistenziale vissuto come dramma personale e collettivo, anche nel Novecento, tornano a presentarsi come retaggio di un mondo scomparso e il recupero delle parole perdute diventa un *topos*, al punto tale da arrivare all’inserimento di voci dialettali sia nei dialoghi che nella narrazione, come segno di un’adesione letteraria alla realtà.

Gadda, ad esempio, mette a frutto, attraverso la sua preferenza per i linguaggi bassi, una vera e propria strategia di plurilinguismo come forma di straniamento. Il suo mescolamento di varietà diverse di italiano, dialetti, linguaggi specialistici, gerghi e forestierismi, ha un carattere di base: riguarda tutti i livelli del testo. Tra le componenti dell’espressionismo di Gadda occupano una posizione preminente tre dialetti corrispondenti a tre fasi della vita dell’autore: una fase milanese, una toscana e una romana. Gli esempi che seguono sono tratti rispettivamente da *L’Adalgisa*<sup>36</sup>, dove la rappresentazione del parlato della borghesia milanese si compie con oscillazioni tra dialetto e lingua, *Eros e Priapo*<sup>37</sup>, in cui si mescolano fiorentino antico e dialetto, e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*<sup>38</sup>, in cui si attua un complesso *pastiche* di varietà linguistiche che offre a ogni personaggio l’occasione di rendere eloquente la propria identità.

## ESEMPIO 14

Il povero Carlo, per quanto affetto da onestà cronica, utilizzava il suo diploma di ragioniere «amministrando» alcune case popolari in corso Vercelli, ma giù in fondo, però: e **«on para**

<sup>32</sup> A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, Milano, Garzanti, 1973.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 277-278.

<sup>34</sup> Ivi, p. 21.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 89-90.

<sup>36</sup> C. E. GADDA, *L’Adalgisa*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>37</sup> C. E. GADDA, *Eros e Priapo: da furore a cenere*, Milano, Garzanti, 1967.

<sup>38</sup> C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2007.

**de palazz de sciori in Via Brisa.... che domà quii....»:** e rivedeva seralmente i conti ad alcuni droghieri de' più pepati tra il Pontaccio e il Terraggio, passando anche da via San Giovanni sul Muro<sup>39</sup>.

ESEMPIO 15

E allora la Maria Carlotta, soavemente **suspirando**, la pensa o la **soppensa**: “**Affediddio vo'** buscarmelo dov'io mi so, **parte** l'è ancor vivo e vivace, codesto mio bruco: e **fiorone catapillaro**”<sup>40</sup>.

ESEMPIO 16

Eppure la sora Manuela l'aveva visto, ben visto, che usciva di corsa dall'andito dietro il ladro. “Macché!” fece la Bottafavi in sostegno del marito. “Ecché macché! Macché un cavolo, sora Teresa mia! **Che ci avrò l'occhi pe nun vedece?... Staessimo bene... co tutto sto viavai der palazzo**”<sup>41</sup>.

### 3.2. Mondo arabo: quando l'oralità passa alla scrittura

Il mondo arabo è storicamente diglotta: la lingua standard, sostanzialmente acroletto letterario, coesiste, in tutti e ventidue i paesi arabi, con sei macro tipologie dialettali – peninsulare, mesopotamico, siro-palestinese, egiziano, sudanese-ciadico-nigeriano e maghrebino – diverse tra loro per fonetica, morfologia e lessico. Nonostante la *'āmmiyya*, il dialetto, sia reale L1 degli arabofoni, e la *fushā*, la varietà letteraria, subentri solo con la scolarizzazione, il sentimento che gli arabi hanno sempre nutrito per le due tipologie linguistiche è stata di disprezzo per la prima e venerazione per la seconda<sup>42</sup>.

Stando all'articolo di Ferguson<sup>43</sup>, che per primo ha trattato la situazione di diglossia del mondo arabo, varietà letteraria e dialettale sarebbero da definirsi rispettivamente *high variety* (H) e *low variety* (L), laddove alto e basso identificano lo *status* delle due tipologie linguistiche: da un lato, la *fushā*, lingua sacra del Corano, della cultura e, di conseguenza, della letteratura “alta”, dall'altro la *'āmmiyya*, mezzo di comunicazione ordinario e di una certa produzione letteraria narrativa e poetica elaborata in ambiente popolare che può essere definita “altra”, o *folk literature* secondo la terminologia di Ferguson<sup>44</sup> o ancora *adab 'āmmī* stando alla definizione data da Cachia<sup>45</sup>.

Di fatto, la rigida suddivisione dei ruoli diamesici, che contempla l'adozione esclusiva dell'arabo *fushā* nella scrittura, limitando l'uso della *'āmmiyya* al solo parlato, non è mai stata messa in atto e anche il dialetto ha ricevuto, sin dalle origini, una certa consacrazione letteraria. Se il Medioevo arabo<sup>46</sup> è passato alla storia come periodo di decadenza culturale, letteraria e linguistica, non sorprende la presenza di testi elaborati in una lingua lontana dalla varietà strettamente letteraria: «lunghi romanzi cavallereschi adespoti, e di avventura, redatti in un arabo che spesso sfiora il volgare, con intermezzati versi di tutt'altro che classica fattura»<sup>47</sup>.

Fino al periodo compreso tra XVIII e XIX secolo, la produzione letteraria “altra” in prosa o in versi fatta, per lo più, di leggende, storie di avventure o legate a gesta tribali e

<sup>39</sup> C. E. GADDA, *L'Adalgisa*, cit., p. 105.

<sup>40</sup> C. E. GADDA, *Eros e Priapo: da furore a cenere*, cit., p. 7.

<sup>41</sup> C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 12.

<sup>42</sup> Un simile attaccamento alla varietà standard è da ricondurre da un lato alla dimensione religiosa, essendo la lingua del Corano, dall'altro al sentimento di identità araba e all'urgenza di coesione.

<sup>43</sup> CH. FERGUSON, “Diglossia”, in «Word», vol. 15, 1959, pp. 325-340.

<sup>44</sup> Ivi, p. 329.

<sup>45</sup> P. CACHIA, *Exploring Arabic Folk Literature*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2011, p. 13.

<sup>46</sup> Che va dal 1258, anno del sacco di Baghdad ad opera dei mongoli, al 1798-1801, periodo della spedizione di Bonaparte in Egitto.

<sup>47</sup> F. GABRIELI, *La letteratura araba*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 245.

di conquista, è stata, nella composizione, nell'interpretazione e nella trasmissione, strettamente legata all'oralità<sup>48</sup>: i processi di produzione e recitazione a voce uniti alla larga diffusione presso un pubblico di ascoltatori illetterati o con limitate competenze nella lingua classica, lasciano intendere come la mistura con elementi dialettali sia stata inevitabile. Al di là dell'oralità, la letteratura popolare si è concretizzata in un insieme di testi a larga diffusione: non solo appunti destinati a sostenere la memoria nel corso della recitazione, ma vere e proprie raccolte poetiche, messe per iscritto, comparvero molto presto, in piena epoca omayyade<sup>49</sup>.

La graduale penetrazione culturale europea, iniziata con la spedizione di Napoleone Bonaparte in Egitto fra il 1798 e il 1801, risvegliò il sentimento identitario arabomusulmano che si concretizzò nella *Nahḍa* "rinascita", una corrente di rinnovamento che segnò, tra le altre cose, l'apertura della letteratura araba a nuovi generi: tra XIX e XX secolo, la narrativa araba propone al pubblico una nuova produzione ispirata a modelli europei e in cui la *'āmmiyya* trova il suo spazio, dal momento che «ad alcuni appare ridicolo o insensato mettere in bocca a personaggi di tutti i giorni la lingua *fushḥa* che nessuno usa quotidianamente»<sup>50</sup>.

Il fenomeno di inserimento di elementi linguistici attinti dalla varietà colloquiale nella romanistica araba non è da considerarsi diffuso presso la totalità degli autori. Si pensi, ad esempio, al premio Nobel Naḡīb Maḥfūz che, nonostante abbia collocato personaggi e vicende nelle campagne o nei quartieri bassi del Cairo, non è mai ricorso all'uso del dialetto<sup>51</sup>. Allo stesso modo, Ṭāhā Ḥusayn, scrittore purista e palesemente ostile all'uso del dialetto, ha scritto: لم أومن قط ولن أستطيع أن أومن بأن اللغة العامية من الخصائص والمميزات ما يجعلها خليقة بأن تسمى لغة، وإنما رأيتها وسأراها دائماً لهجة من اللهجات [Non ho mai creduto e non potrò mai credere che la *'āmmiyya* abbia qualità e caratteristiche atte a renderla degna dell'appellativo "lingua". L'ho considerata e la considererò sempre un dialetto].

Sull'altra faccia della medaglia, però, l'adesione alla prassi che vede il dialetto prestarsi alla letteratura è stata cospicua, diatopicamente, nell'intero mondo arabo, da Oriente a Occidente: un atteggiamento, anzi, che si è rivelato ambivalente. Molti, infatti, si sono limitati all'uso della *'āmmiyya* esclusivamente nei dialoghi diretti che si inseriscono in una trama narrativa in *fushḥā*.

Il capostipite del romanzo sociale, *Zaynab*<sup>53</sup> [Zeinab], dell'autore egiziano Muḥammad Ḥusayn Haykal, pubblicato nel 1914, denuncia l'arretratezza delle campagne e la condizione femminile<sup>54</sup>. I dialoghi, quantitativamente esigui rispetto a un tessuto narrativo molto ampio, sono in dialetto che, in questo caso, risulta funzionale all'urgenza di suggellare una realtà ambientale ben definita. A Occidente, invece, Muḥammad Barrāda, esponente del تجريب, cioè "sperimentazione" stilistica, nel suo romanzo *La 'ba an-nisiyān*<sup>55</sup> [Il gioco dell'oblio], ha spiegato nella prefazione che l'uso del dialetto è stato per lui conseguenza del suo intento di produrre uno scritto ملتزم, cioè "impegnato": l'opera ripercorre, infatti, i grandi avvenimenti avvenuti in Marocco in epoca coloniale e postcoloniale.

<sup>48</sup> G. SCHOELER, *Écrire et transmettre dans les débuts de l'Islam*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2002, p. 3.

<sup>49</sup> A. SPRENGER, *Das Leben und die Lehre des Mohammed*, vol. III, 2° ed, Berlino, 1869, p. 93.

<sup>50</sup> O. DURAND, "Bidd-na nuktub bi-l-'āmmiyye?", in D. BREDI *et al.* (a cura di), *Scritti in onore di Biancamaria Scarcia Amoretti*, Roma, Edizioni Q, 2008, pp. 577-588, pp. 581-582.

<sup>51</sup> S. SOMEKH, "Diglossia in literature, modern", in J. S. MEISAMI e P. STARKEY (a cura di), *Encyclopedia of Arabic literature* vol. I, Londra, Routledge, 1998, pp. 190-191.

<sup>52</sup> Ṭ. ḤUSAYN, *Mustaqbal at-taqāfa fī Miṣr*, al-Qāhira, Dār al-Ma'ārif, 1996, p. 193.

<sup>53</sup> M. Ḥ. HAYKAL, *Zaynab*, al-Qāhira, Maktabat Nahḍat Miṣr, 1963.

<sup>54</sup> Cfr. G. SORAVIA, *La letteratura araba. Autori idee antologia*, CLUEB, Bologna, 2005.

<sup>55</sup> M. BARRĀDA, *La 'ba an-nisiyān*, ar-Ribāt, Dār al-Amān, 2003.



A seguire vengono riportati due estratti rispettivamente da *Zaynab* e *La ‘ba an-nisyan*.

ESEMPIO 13

قبيل الغروب في يوم من أيام ديسمبر، تلك الأيام الباردة التي يلفح البرد فيها الوجه، ويسمع الواحد صرير أسنان صاحبه، كان يسير على الطريق بين هاته المزارع شخصان منصرفان إلى البلد، وكانا يتحدثان عما ينويان عمله بالليل:  
- أما أنا فإريح دار عمي سعيد أحضر «الفكة»، ونسقف ونشوف ومصطفى وبنيت أم السعد وهما بيرقصو.  
- لكن يا أخي هو العرس وقتيه؟ أدي الكتاب مكتوب من سنتين وما حدثت عارف حيفرحوا امته.  
- سمعت أنه بعد العيد بجمعتين. والعيد أهو فاضل عليه ثلاثة أيام. يعني فاضل على العرس حسبة عشرين يوم.<sup>56</sup>

ESEMPIO 14

يعود الهادي من المدرسة في الحادية عشرة، تُقدم له زوجة خاله كأس حليب وقطعة غُرْبِيَّة. يطالب بالمزيد محتداً. ترفض أن تُلبّي طلبه إلا إذا بَسَّها. يَنْفَلْتُ إلى الباب وهو يصيح:  
- بَعْدَ مَنِيْ أَهَادُ غَيُونِ القَةِ.  
ترد عليه:  
- كَيْتَكْ وَخَلَا دَرْكْ أَبُو سَلُوْفَان. دابا تَشُوْف؛ والله وَفَبَضَّتْكَ حَتَّى نَشْفَكْ. بَرَبَشْ وَقَرَّبْ لَهْنَا.  
- أَعَيْنِنِ القَطَّة، أَشْعَاكَاةَ النَّصَارَى.  
تَنْهَرُ المسْكِينَةَ وتتوجّه إلينا بالحديث:  
- سَهَدُوا بَعْدَا عَلَى هَادِ السَّلْكُوْط. إيلجا حبيبو قُولُوْ عَلَى هَادِ الشَّيْءِ اللِّي تيعمل معايا. تيقول أنا اللِّي تَنْظَلْمُو...  
لم يكن سيد الطيب يغضب إلا عندما يتعلق الأمر بالهادي.<sup>57</sup>

Altri autori hanno lasciato che il dialetto investisse, non solo i dialoghi, ma l'intera narrazione. Due racconti comici dello scrittore di origine tunisina naturalizzato egiziano, Bayram at-Tūnisī, *is-Sayyid wi-mrātuh fī Bārīs*<sup>58</sup> [Il signore e sua moglie a Parigi] e *is-Sayyid wi-mrātuh fī Miṣr*<sup>59</sup> [Il signore e sua moglie in Egitto], ricordano i capitoli riguardanti le “cose dette” del romanzo di Camilleri preso in esame nel presente contributo: le due novelle si compongono interamente di parti strettamente dialogate in esclusiva ‘*ammiyya* che, in quanto lingua della quotidianità e dell’ambiente domestico, diventa mezzo di descrizione della realtà francese e della vita comune parigina che l’autore, in esilio, va inevitabilmente a confrontare con quella egiziana. Ancora in Egitto, il romanzo *Qanṭara lladī kafara*<sup>60</sup> [Qantara che perse la fede], di Muṣṭafā Muṣarrafa<sup>61</sup>, ritrae il dramma della società cairota meno abbiente nel periodo della rivoluzione del 1919 e, nel farlo, impiega il dialetto egiziano nella totalità del romanzo. Ad Occidente, il marocchino Murād ‘Ālamī con il suo romanzo *ar-Raḥīl, dam ‘a msāfra*<sup>62</sup> [La partenza, una lacrima che viaggia], tratta, interamente in dialetto, il tema dell’immigrazione e propone ai lettori un paragone tra la Germania e il Marocco, a livello di stile vita. I seguenti esempi sono tratti rispettivamente da *is-Sayyid wi-mrātuh fī Bārīs*, *Qanṭara lladī kafara* e *ar-Raḥīl, dam ‘a msāfra*:

ESEMPIO 14

دا ما فيش شارع في مصر ما تحلش فيه تلات أربع عركات كل يوم سببها ان الناس مش عارفين يكلموا بعض لا اللّي بببدا الكلام عارف ازاى ببدا، ولا اللّي ببساعد عالعراك ان لغتنا مليانه ألفاظ وسخه، وتعابير بذيينة! انت على جزمتي، والشئ الفلاني على كذا ... ومش عارف ايه أمك. ابصر ايه خالتك. دانتي تلاقى ولدين بشناب ودقون عمر الواحد منهم ٢٥ سنه واقفين في الشارع على سمع العائلات اللّي في البيوت والبنات والسنوان اللّي رايعين في الشرع، وواحد منهم يقول للتاني أبوك لما يعمل لك كذا وكذا تقم أمك تقول له كذا وكذا، فيروح التاني ساكعه جملة أوسخ وأوسخ.<sup>63</sup>

<sup>56</sup> M. Ḥ. HAYKAL, *Zaynab*, cit., pp. 26-27.

<sup>57</sup> M. BARRĀDA, *La ‘ba an-nisīyān*, cit., p. 19-20

<sup>58</sup> B. AT-TŪNISĪ, *Is-Sayyid wi-mrātuh fī Bārīs*, in *Muntaḥabāt aš-šabāb*, vol. 1, al-Qāhira, ‘Abd al-‘Azīz aš-Šadr, 1923.

<sup>59</sup> B. AT-TŪNISĪ, *Is-Sayyid wi-mrātuh fī Miṣr*, in *Muntaḥabāt aš-šabāb*, vol. 3, al-Qāhira, ‘Abd al-‘Azīz aš-Šadr, 1925.

<sup>60</sup> M. MUŠARRAFA, *Qanṭara lladī kafara*, al-Qāhira, Markaz Kutub aš-Šarq al-Awsaṭ, 1966.

<sup>61</sup> Cfr. F. DE ANGELIS, “Mustafā Musharrafa a Pioneer of Narrative Techniques in his *Qanṭara alladhi kafara*, the First Novel Entirely Written in Egyptian Dialect”, in «La Rivista di Arablit», III, 6, 2013, pp. 19-27.

<sup>62</sup> M. ‘ĀLAMĪ, *ar-Raḥīl, dam ‘a msāfra*, ar-Ribāt, Dār al-Amān, 2012.

<sup>63</sup> B. AT-TŪNISĪ, *Is-Sayyid wi-mrātuh fī Bārīs*, cit., p. 5.

## ESEMPIO 15

سى عبد المعطى وسى محمد ملقوش أى صعوبة فى لم شمل سكان الربع وكانت الاضرابات فى المدارس وعمال العنابر والنقابات أمور عادية ... المقصود دى كانت حاجات تاريخية، واحنا هنا ما بنكتبش تاريخ ولكن بنقول قصة. ومن سوء الحظ أن عبد المعطى طالب الحقوق فى احد المظاهرات اللى نظمها بمساعدة سكان الربع وطلب المدارس ضريوه العسكار الانجليز بالرصاص موتوه لكن ده مخلص سى محمد زميله يطلب السياسة بالرغم من حزنه الشديد عليه.<sup>64</sup>

## ESEMPIO 16

العام كوتو أو أنا كنفص بلا ما نفهم، نعرف أو نتألم، أو معايا العائلة كوتها اللى كانت كاتضن أن مستقبلي مضمون، ما إكون غير كوتو نوار، نجاحات، فرحة أو بهجة ضاربة مع الكون عقد أبدي مفتوح. الشرط الوحيد هو إكون القدر رحيم. ما كاينش اللى ما قالش أنني غادي نكون مسؤول على شي مؤسسة حكومية كبيرة ولا كع مدرّب وزارة مجهولة أو غريبة الأطوار اللى سلطات نفوذها على جن مفاصل الدولة أو الميدان الحية ديال جميع المواطنين أو المواطنين.<sup>65</sup>

Rosenbaum<sup>66</sup>, infine, ha analizzato un gruppo di testi di provenienza egiziana, caratterizzati da un sistema linguistico della trama narrativa che rompe, definitivamente, le regole della ripartizione dei ruoli diamesici in arabo e del ricorso alla diglossia nella scrittura. Uno stile misto, un *third code* che l'autore chiama *Fuṣḥāmmiyya*, caratterizzato da alternanze continue tra varietà standard e dialetto che hanno statuto paritario e che forniscono, a turno, singoli elementi lessicali o intere frasi. Si tratta di testi per lo più narrativi in cui le due varietà si avvicinano senza occorrenze di ipercorrezione<sup>67</sup>: l'intenzione, la volontà e la premeditazione, da parte degli autori, di tenere separati i due codici e di non utilizzare la *fuṣḥā* come modello di riferimento, risultano evidenti. Avvicinare quanto più possibile il lettore al testo sarebbe la motivazione alla base dell'utilizzo della commistione linguistica: «creating humor is one of the aims of *Fuṣḥāmmiyya*. It also seems that the idea behind using *Fuṣḥāmmiyya* [...] by an increasing number of writers, is to break down the barriers between the writer and his or her readers»<sup>68</sup>.

L'uso del dialetto nella prosa araba, quindi, dipende da individuali scelte stilistiche operate dai singoli autori che, non solo attraverso la ridistribuzione delle funzioni tra *fuṣḥā* e *'āmmiyya*, ma anche mediante l'istituzione di una terza entità linguistica, più versatile e più condivisibile, fanno coincidere il loro parlato con quello del popolo a cui danno voce, e abbattano le barriere tra loro stessi e i fruitori dell'opera a cui danno vita. Questo si rivela ancora più vero se si considera l'esperienza del teatro arabo, laddove alcuni drammaturghi hanno mostrato la volontà di mettere in scena il vero mediante una o più varietà linguistiche. La prima vera opera teatrale moderna nel mondo arabo è *al-Baḥīl* (1847), del libanese Mārūn Naqqāš, che ha operato una commistione di varietà linguistiche tra arabo egiziano, libanese, e una storpiatura intenzionale della lingua araba standard mal padroneggiata da personaggi turchi<sup>69</sup>.

In Egitto, Tawfīq al-Ḥakīm, considerato il massimo esponente della drammaturgia araba moderna, ricercando una formula linguistica che il testo teatrale potesse calzare alla perfezione, ha elaborato quella che lui stesso ha definito *al-luḡa aṭ-ṭālīta* “la terza lingua”. L'espressione compare per la prima volta in una sua opera del 1963, *Aṭ-Ṭa'ām li kull fam*<sup>70</sup> [Il cibo per ogni bocca], nella cui postfazione l'autore scrive, spiegando la sua aspirazione linguistica: «مشكلة اللغة تعترضني هنا مرة أخرى، ومرة أخرى أعود إلى محاولاتى فى «الصفحة»

<sup>64</sup> M. MUŠARRAFA, *Qanṭara lladī kafara*, cit. p. 12.

<sup>65</sup> M. 'ĀLAMĪ, *ar-Raḥīl, dam'a msāfra*, cit. p. 9.

<sup>66</sup> G. ROSENBAUM, “Fuṣḥāmmiyya: Alternating Style in Egyptian Prose”, in A. WERNER, H. BOBZIN E O. JASTROW (a cura di), «Zeitschrift Für Arabische Linguistik», 38, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 2000, pp. 68-87.

<sup>67</sup> Ivi, p. 77.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>69</sup> Cfr. A. D. LANGONE, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlino, De Gruyter, 2016.

<sup>70</sup> T. AL-ḤAKĪM, *aṭ-Ṭa'ām li kull fam*, al-Qāhira, Maktabat al-Ādāb, 1963.

وغيرها: الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة الامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية أو التافهة... إنها تجربة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون العامية... والارتفاع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى. إنها اللغة الثالثة... التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله [Il problema della lingua mi sfida un'altra volta e un'altra volta torno a tentare quanto già fatto in *aṣ-Ṣafqa* e altrove: avvicinarmi quanto più possibile alla 'āmmiyya, necessaria ad alcuni personaggi ordinari e mediocri. Si tratta di sperimentare un livellamento verso il basso della lingua araba, in direzione della 'āmmiyya, ma senza che sia 'āmmiyya, e verso l'alto, ma senza che sia *fušḥā*. È la terza lingua, che può riunire il popolo tutto].

Già nella postfazione di un'opera precedente, *aṣ-Ṣafqa*<sup>72</sup> [L'affare], del 1956, l'autore aveva affermato di essersi prefisso il compito di realizzare testi composti in una lingua compresa da tutti e che potesse, da un lato, apparire come dialettale e, dall'altro, rispecchiare le leggi dell'arabo standard: la forma linguistica scaturita dalla sperimentazione realizzata in *aṣ-Ṣafqa* ha fattezze prive di tratti distintivi riconducibili sia alla *fušḥā* che alla 'āmmiyya.

Ora, gli esempi forniti mostrano che non tutta la prosa araba ha adottato le sole varietà H o L: il modello prospettato da Ferguson si rivela così di natura strettamente dicotomica. In tempi più recenti rispetto al suo primo studio sulla questione della diglossia, tuttavia, Ferguson è tornato sull'argomento<sup>73</sup>, riconoscendo l'esistenza di livelli intermedi, che però non possono essere descritti al di fuori degli estremi H e L: «I recognised the existence of intermediate forms [...] in the diglossia case the analyst finds two poles in terms of which the intermediate varieties can be described»<sup>74</sup>.

Considerando la non discontinuità dei due poli da un lato, e la flessibilità delle nozioni di norme, prestigio e codificazione dall'altro, Mejdell<sup>75</sup> ha descritto la situazione linguistica dei paesi arabi *Diglossic continuum*, prodotto dell'interazione delle varietà e correlato al contesto e allo stile predominanti, in cui l'alternanza stilistica tra 'āmmiyya e *fušḥā* può fungere da norma empirica e da risposta all'imposizione di un canone linguistico prescrittivo che resta lingua madre di nessuno.

#### 4. Verso una proposta di ritraduzione

Una proposta di traduzione che potrebbe essere elaborata si basa sul tentativo di riproporre la gradualità linguistica di passaggio da un registro all'altro, in modo da lasciare al lettore arabo la stessa possibilità che ha quello italiano di inquadrare ogni singolo personaggio all'interno di un contesto socio-culturale ben definito, a seconda del modo di scrivere o di parlare.

I paragrafi precedenti hanno mostrato come le due prassi romanzesche in gioco siano riconducibili a scelte stilistiche comuni. Considerando la diglossia araba come *continuum*, ossia di oscillazione da una varietà all'altra, così come prospettata da Mejdell, una seconda traduzione dell'opera vedrebbe incursioni dialettali a tre diversi livelli: nelle parti strettamente dialogate, nella totalità del testo e in una stessa trama narrativa il cui lessico vede l'avvicinarsi imparziale dei due registri. Quanto alla tipologia di dialetto da scegliere, la varietà cairota si presenta adatta allo scopo. L'Egitto, per una sua posizione

<sup>71</sup> Ivi, p.185.

<sup>72</sup> T. AL-ḤAKĪM, *aṣ-Ṣafqa*, al-Qāhira, Maktabat al-Ādāb, 1956, p. 157.

<sup>73</sup> CH. FERGUSON, “Diglossia revisited”, in A. ELGIBALI (a cura di), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1996, pp. 49-67.

<sup>74</sup> Ivi, p. 59.

<sup>75</sup> G. MEJDELL, *Mixed styles in Spoken Arabic in Egypt. Somewhere between Order and Chaos*, Boston, Brill 2006.

ponte tra Magrib e Mašriq, sia geograficamente che culturalmente parlando, è emblematico, come ha scritto Durand: «l’Egitto viene in seconda posizione – dopo l’India – come produttore mondiale di materiale cinematografico e televisivo: le مسلسلات *musalsalāt* (telenovelas) egiziane – ambientate in Egitto e recitate in dialetto – sono da decenni diffuse nell’intero mondo arabofono, ingenerando non soltanto un apprendimento passivo del cairota da parte di tutti i non cairoti, ma anche spesso la capacità di parlarlo, perlomeno in parte»<sup>76</sup>.

#### 4.1. Ipotesi di ritraduzione delle “cose scritte”

Per quanto riguarda le “cose scritte”, l’inserzione dialettale, non dovrebbe essere estesa alla totalità delle penne, ma solo a quelle funzionali alla riproduzione di contesti diastratici ben definiti e alla messa in evidenza dei diversi livelli di scolarizzazione dei personaggi.

Gli ESEMPIO 17, 18, 19 e 20 che seguono sono le ipotesi di ritraduzioni degli estratti di lettere riportati negli ESEMPIO 1, 2, 3 e 4.

##### ESEMPIO 17

الموقع أدناه جينواردي فيليبو، ابن جاكومو باولو وبوزاكاني إديلميرا، المولود في فيجاتا (إقليم مونتي لوزا)، في ٣ من شهر ١٨٧٠ ومقيم في ٨٥ شارع أونينا ديئاليا، ومهنته تاجر أخشاب، تجرأ، بتاريخ ١٢ يونيو من العام الحالي، أي منذ شهر بالضبط، وقدم لسخاء وكرم سيادتكم طلبًا بأن يُخبر بالإجراءات اللازمة بهدف السماح له بتركيب خط تليفون حكومي للاستخدام الخاص.

##### ESEMPIO 18

عليك أن ترجو أخاك جاكومينو، أو كما يسمّى ذلك الموظف في مديرية الأمن في مونتي لوزا، أن يسرع بالردّ على ثلاثة خطابات أرسلت إلى ذلك التيس الكبير، مدير الأمن باراشانو. وفي خطابي الأخير كنت على وشك أن ألكس مؤخرته، المشكاح دا المشكاح النابوليتاني. أريد معلومات فقط لتركيب خطّ تليفوني، ولا أطلب منه مهبل مهبل أخته.

##### ESEMPIO 19

السيد المحترم،  
من ثلاث سنين سيادتكم بتزود من شركتي بالأخشاب اللي بتبيعها في فيجاتا. وفي السنين الثلاث دي من العلاقات التجارية ما كانش عند شركتنا ما بتحج عليك، باستثناء حد الصرفيات المتأخرة. وأنا بأبعث لك جوابي دا عشان أقول لك إنه شركتنا ما عدش بدّها تتعامل معك، وبالتالي تقدر تتوجه تجار الجملة الآخر.

##### ESEMPIO 20

بببو حبيبي وروحي  
بببوتسو روح قلبي بافكر فيك باليل وبالنهاري وكمان باليوم اللي بعدية إنت ما تعرفش إنت بتوحشني قدية بببوتسو حبيبي بكل وقت وكل دقيقة في يومي ما اقدرش أخذك في حدني وأحس بشفايفك على شفايفي الحجات اللي حصلت لك ورحت إلى السجن مع المجرمين خليتني أنا كمان مرضت

L’ESEMPIO 17 ripropone il frammento in arabo standard esattamente come si presenta nell’ipertesto originale riportato nell’ ESEMPIO 1, dal momento che, come mostrato in precedenza, l’arabo standard risulta perfettamente adeguato rispetto all’ipotesto.

Anche il passo contenuto nell’ ESEMPIO 18 è stato lasciato in arabo standard come la traduzione originale dell’ESEMPIO 2, fatta eccezione per i due termini dialettali che l’ipotesto presenta. Così, “sticchio” trova la sua traduzione in dialetto egiziano مهبل “vagina”<sup>77</sup>. Quanto a “spaccimme”, invece, lo scrivente dell’ipotesto avanza nei confronti del Prefetto un insulto che sottende l’incapacità di essere un buono a nulla. Si è scelto allora nella proposta di ritraduzione il termine مشكاح che il dizionario indica come nomignolo utilizzato nei proverbi per indicare un “uomo inutile”<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> O. DURAND, *Dialettologia araba*, Roma, Carocci editore, 2009, p. 201.

<sup>77</sup> S. BADAWI, M. HINDS, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Beirut, Librairie du Liban, 1986, p. 898.

<sup>78</sup> Ivi, p. 825.

Gli ESEMPI 19 e 20, invece, vengono proposti interamente in dialetto, visti lo stravolgimento delle norme ortografiche dell’italiano e gli evidenti influssi regionali siciliani che l’ipotesto presenta. Per il lettore arabo, la differenza delle varietà utilizzate negli ESEMPI 18 e 19 da un lato, e 19 e 20 dall’altro, sarebbe evidente, e gli ultimi due scriventi verrebbero inevitabilmente tacciati di scarsa scolarizzazione.

#### 4.2. Ipotesi di ritraduzione delle “cose dette”

Le stesse ipotesi di ritraduzione avanzate per le “cose scritte” possono essere estese anche alle “cose dette”: l’inserzione dialettale non dovrebbe investire tutte le voci, ma solo quelle che rispondono all’esigenza di delineare contesti diastratici e diversi.

Fanno seguito le ipotesi di ritraduzione dei precedenti ESEMPI 5 e 6, ossia le conversazioni che avvengono rispettivamente tra Parrinello e il Questore, da un lato, e il Dottor Zingarella, Filippo Genuardi e sua moglie, dall’altro.

##### ESEMPIO 21

- وفي المكتب كيف يتصرف؟
- ماذا أقول لك؟ يظل هادئًا يومين أو ثلاثة، وبعد ذلك، فجأة، بيتزرين.
- ماذا؟
- ينفجر، يفقد رشده، حرفيًا. في بعض الأحيان معي يعبر بالسمورفيا يعني بحركة امتعاض، ولا يستخدم الكلمات.
- هل يعني هذا أنه يتخاطب باستخدام حركات الوجه؟
- لا يا سيادة المأمور، إن حركة الامتعاض تقصد بها... يمكن أن نقول... القبلاية. وأنا، لكي أفهم هذا، أستعين بكتاب صغير قيم للفارس دي كريستالينيس، مطبوع في نابولي منذ ما يقرب من عشرين عامًا. حركة امتعاض، بالضبط

##### ESEMPIO 22

- أين مريضنا؟
- في أودة النوم، نام. تعال حاوريك الشارع. بيبو، الدكتور زينجاريلانا.
- صباح الخير دكتور، شكرًا لأنه جيت.
- أقعد، أقعد.
- شكرًا يا مدام. ماذا حدث يا سيد جينواردي؟
- اليوم اللي بعدية الحكاية الوحشة قبضوا عليّ وبعدين سبوني، صحيت عيان. إمتي قبضوني عليّ تانيه؟
- إيذاي إمتي قبضوا عليك؟ البارح. بقيت مجنون؟
- بعد إبتك دكتور، موش مرتاح.
- حسنا، لا تقلق، الآن سنقيس الحرارة. الترمومتر تضعه تحت إبطك. وفي نفس الوقت، اجلس في منتصف السرير، نعم هكذا، وارفع الفللة الصوف

Per quanto riguarda l’ESEMPIO 21, nella ritraduzione in arabo di “scatàscia”, che secondo il dizionario di Bonfiglio<sup>79</sup> significa, tra le varie accezioni, “dare in escandescenze”<sup>80</sup>, il verbo in *fusha* انفجر dell’ipertesto originale è stato sostituito da quello in *ammiyya* اتزربن “esplosione di rabbia”<sup>81</sup>.

La traduzione della paretimologia, invece, risulta problematica a causa del significato legato alla cultura popolare strettamente italiana a cui il significante “Smorfia napoletana” è correlato. La traduzione proposta prevede semplicemente l’inserzione della trascrizione in caratteri arabi della parola italiana “Smorfia”: يعبر بالسمورفيا يعني بحركة امتعاض [si esprime con la Smorfia cioè con un ghigno]. Dal momento che non è possibile riprodurre in arabo il gioco di parole che fa leva sull’omografia, inoltre, sarebbe necessaria una nota esemplificativa del tipo:

<sup>79</sup> G. BONFIGLIO, *Siciliano-italiano, piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*, Roma, Fermento Editore, 2002.

<sup>80</sup> Ivi, p. 82.

<sup>81</sup> S. BADAWI, M. HINDS, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, cit., p. 367.

باللغة الإيطالية كلمة «سمورفيا» تعني «كثرة» و«الطريقة النابولية لاختيار أرقام اليانصيب»

[In italiano, la parola “smorfia” indica sia una “smorfia facciale”, sia “il metodo napoletano per scegliere i numeri del lotto”].

Infine, è stato sostituito الخدعة “inganno” con القبلاية “Cabala”.

Nell’ESEMPIO 22, le battute del dottore vengono proposte in arabo standard, così come si presentano nella traduzione originale, mentre quelle degli altri due personaggi sono state tradotte in dialetto: per il lettore arabo diventa immediata l’individuazione del divario culturale che separa Gaetana Schilirò dal dottore, e attribuisce, così, alla prima la valenza di incolta, e al secondo quella di istruito. Quanto a Filippo Genuardi, il dialetto delle sue battute in questo dialogo, andrebbe a cozzare contro l’arabo standard utilizzato nella lettera riportata nell’ ESEMPIO 17 e si verrebbe così ricreare, anche in arabo, la caratteristica di personaggio in grado di muoversi all’interno di un *continuum* linguistico.

### 4.3. Considerazioni finali

La trasposizione del dialetto da un testo fonte a una traduzione, può risultare problematica, ma il patrimonio narrativo arabo mostra che si può intraprendere anche sul piano delle traduzioni il commercio costante tra lingua e dialetto, che quantomeno cerchi di contrastare l’appiattimento generale provocato dalla standardizzazione. Esistono già precedenti di opere tradotte, oltre che in arabo standard, anche in diverse varietà dialettali. Si prenda, ad esempio, *Le Petit Prince* di Saint Exupéry: l’intellettuale Hādī Bālīg ha realizzato una versione in arabo tunisino nel 1997, al 2008 risale, invece, la versione algerina ad opera di Zāhya Ṭālibī e al 2009 quella marocchina eseguita da ‘Abd ar-Raḥīm Yussī.

Al contrario dell’espressione orale, in quella scritta, lo scrivente non conosce, né tantomeno riesce a prevedere, l’identità o il retaggio socio-culturale dei fruitori della sua opera. Per un autore risulta quindi difficile immaginare la reazione che può avere il lettore di fronte al ricorso alla *‘āmmiyya* o a una commutazione di codice continua che, come ha scritto Rosenbaum per la *Fuṣḥāmmiyya*: «breaks rules, old and new, of writing in Arabic»<sup>82</sup>. Tale tipo di sperimentazione stilistica e linguistica probabilmente «does not encounter any serious opposition in Egyptian culture, probably because Egyptian readers have been accustomed to seeing ECA (Egyptian Colloquial Arabic) forms in print already for decades»<sup>83</sup>. La riflessione fatta da Rosenbaum in merito a una conformazione mentale adusata alla presenza del dialetto nella prosa da parte dei lettori egiziani, può essere potenzialmente estesa anche ad altri Paesi Arabi, dal momento che gli ESEMPI 13, 14, 15 e 16 hanno mostrato che la defezione dalla norma standard non è un fenomeno diatopico.

Più che altro, l’espressione “Arabo Standard” o “Arabo Moderno Standard”, per qualificare la *fuṣḥa* contemporanea, può risultare poco pertinente o inadeguata, visto che si tratta di una lingua classica rivitalizzata in tempi moderni, tra XIX e XX secolo, durante la *Nahḍa*, e non della lingua madre di un dato gruppo.

A tale proposito Mejdell ha suggerito che è probabilmente il parlato meno formale, meno basato sulla scrittura e meno rigido degli urbani istruiti, che può funzionare come standard nazionale o regionale<sup>84</sup>. Una tale ipotesi è in accordo con gli studi di Boussofara-

<sup>82</sup> G. ROSENBAUM, “Fuṣḥāmmiyya: Alternating Style in Egyptian Prose”, cit., p. 82.

<sup>83</sup> Ivi, p. 82 (parentesi mie).

<sup>84</sup> G. MEJDELL, *Mixed styles in Spoken Arabic in Egypt. Somewhere between Order and Chaos*, cit., pp. 37 e 70.

Omar<sup>85</sup> secondo la quale i modelli diglotti di commutazione di codice si stanno avviando a diventare convenzione<sup>86</sup> e «may eventually give rise to a national spoken standard»<sup>87</sup>. Il percorso, tuttavia, risulta ancora incerto: si tratta di uno stile emergente, non costituito. Chiaro è che i vari stili misti sono di fatto flessibili, dinamici e, di certo, ancora fluttuanti<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> N. BOUSSOFARA-OMAR, “Neither third language nor middle varieties but diglossic switching”, in «Zeitschrift für Arabische Linguistik», 45, Harrassowitz Verlag, 2006, pp. 55-80; ID., “Revisiting Arabic diglossic switching in light of the MLF model and its sub-models: the 4-M model and the Abstract Level model”, in «Bilingualism: Language and Cognition», 6, 2003, pp. 33-46.

<sup>86</sup> N. BOUSSOFARA-OMAR, “Neither third language nor middle varieties but diglossic switching”, cit., p. 55.

<sup>87</sup> N. BOUSSOFARA-OMAR, “Revisiting Arabic diglossic switching in light of the MLF model and its sub-models: the 4-M model and the Abstract Level model”, cit., p. 45.

<sup>88</sup> G. MEJDELL, *Mixed styles in Spoken Arabic in Egypt. Somewhere between Order and Chaos*, cit., p. 397.

## Bibliografia

- ĀLAMĪ, MURĀD, *ar-Raḥīl, dam 'a msāfra*, ar-Ribāt, Dār al-Amān, 2012.
- AL-ḤAKĪM, TAWFĪQ, *aṣ-Ṣafqa*, al-Qāhira, Maktabat al-Ādāb, 1956.
- AL-ḤAKĪM, TAWFĪQ, *at-Ta'ām li kull fam*, al-Qāhira Maktabat al-Ādāb, 1963.
- AT-TŪNISĪ, BAYRAM, *Is-Sayyid wi-mrātuh fi Bārīs*, in *Muntaḥabāt aš-šabāb*, vol. 1, al-Qāhira, 'Abd al-'Azīz aṣ-Ṣadr, 1923.
- AT-TŪNISĪ, BAYRAM, *Is-Sayyid wi-mrātuh fi Miṣr*, in *Muntaḥabāt aš-šabāb*, vol. 3, al-Qāhira, 'Abd al-'Azīz aṣ-Ṣadr, 1925.
- BADAWI, SAID, HINDS, MARTIN, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Beirut, Librairie du Liban, 1986.
- BARRĀDA, MUḤAMMAD, *La 'ba an-nisiyān*, ar-Ribāt, Dār al-Amān, 2003.
- BATTAGLIA, SALVATORE, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- BONFIGLIO, GIANNI, *Siciliano-italiano, piccolo vocabolario ad uso e consumo deli lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*, Roma, Fermento Editore, 2002.
- BORGES, JORGE LUIS, *Kafka e i suoi precursori*, in ID., *Altre inquisizioni*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 115-118.
- BOUSSOFARA-OMAR, NAIMA “Neither third language nor middle varieties but diglossic switching”, in «Zeitschrift für Arabische Linguistik», 45, Harrassowitz Verlag, 2006 pp. 55-80.
- BOUSSOFARA-OMAR, NAIMA, “Revisiting Arabic diglossic switching in light of the MLF model and its sub-models: the 4-M model and the Abstract Level model”, in «Bilingualism: Language and Cognition», 6, 2003, pp. 33-46.
- CACHIA, PIERRE, *Exploring Arabic Folk Literature*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Tarkīb at-tilfūn*, il Cairo, Dār šarqiyyāt lil-našar wa-l-tawzī', 2008, [trad. ar. 'Imād al-Baḡdādī].
- CONSOLO, VINCENZO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 2002.
- CONTARINO, ROSARIO, “Il Mezzogiorno e la Sicilia”, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, L'età contemporanea, Einaudi, Torino, 1989, pp. 774-789.
- DE ANGELIS, FRANCESCO, “Mustafa Musharraf a Pioneer of Narrative Techniques in his *Qantara alladhi kafara*, the First Novel Entirely Written in Egyptian Dialect”, in «La Rivista di Arablit», III, 6, 2013, pp. 19-27.
- DURAND, OLIVIER, “Bidd-na nuktub bi-l-'āmmiyye?”, in BREDI, DANIELA, CAPEZZONE, LEONARDO, DAHMASH, WASIM, ROSTAGNO, LUCIA (a cura di), *Scritti in onore di Biancamaria Scarcia Amoretti*, Roma, Edizioni Q, 2008, vol. II, pp. 577-588.
- DURAND, OLIVIER, *Dialettologia araba*, Roma, Carocci Editore, «Studi superiori», 2009.
- FERGUSON, CHARLES, “Diglossia”, in «Word», vol. 15, 1959, pp. 325-340.
- FERGUSON, CHARLES, “Diglossia revisited”, in ELGIBALI, ALAA (a cura di), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1996, pp. 49-67.
- FOGAZZARO, ANTONIO, *Piccolo mondo antico*, Milano, Garzanti, 1973.
- GABRIELI, FRANCESCO, *La letteratura araba*, Firenze, Sansoni, «Le letterature del mondo», 1967.
- GADDA, CARLO EMILIO, *Eros e Priapo: da furore a cenere*, Milano, Garzanti, 1967.
- GADDA, CARLO EMILIO, *L'Adalgisa*, Torino, Einaudi, 1973.



- GADDA, CARLO EMILIO, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2007.
- GUGLIELMINO, SALVATORE, “Presenza e forme della narrativa siciliana”, in L. SCIASCIA e S. GUGLIELMINO (a cura di), *Narratori di Sicilia*, Milano, 1991, pp. 483-506.
- HAYKAL, MUHAMMAD HUSSAYN, *Zaynab*, al-Qāhira, Maktabat Nahḍat Miṣr, 1963.
- HUSAYN, ṬĀHĀ, *Mustaqbal at-ṭaqāfa fī Miṣr*, al-Qāhira, Dār al-Ma‘ārif, 1996<sup>2</sup>.
- LANGONE, ANGELA DAIANA, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlino, De Gruyter, 2016.
- MEJDELL, GUNVOR, *Mixed styles in Spoken Arabic in Egypt. Somewhere between Order and Chaos*, Boston, Brill, 2006.
- MUŠARRAFA, MUHAMMAD, *Qanṭara lladī kafara*, al-Qāhira, Markaz Kutub aš-Šarq al-Awsaṭ, 1966.
- ROSENBAUM, GUNVOR, “Fuṣḥāmmiyya: Alternating Style in Egyptian Prose” in WERNER, ARNOLD, BOBZIN, HARTMUT, JASTROW, OTTO (a cura di), «Zeitschrift Für Arabische Linguistik», 38, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 2000, pp. 68-87.
- RUSSO, FRANCESCO, *Ncopp’ ’o marciappiede*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1898.
- SALZANO, ANTONIO, *Vocabolario napoletano-italiano, italiano-napoletano*, Napoli, Edizioni del Giglio, 1989.
- SORAVIA, GIULIO, *La lettertura araba. Autori idee antologia*, Bologna, CLUEB, 2005.
- SCHOELER GREGOR, *Écrire et transmettre dans les débuts de l’islam*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2002.
- SOMEKH, SASSON, “Diglossia in literature, modern”, in MEISAMI, JULIE SCOTT, STARKEY, PAUL (a cura di), *Encyclopedia of Arabic literature* vol. I, Londra, Routledge, 1998, pp. 190-191.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2000.
- SPRENGER, ALOYS, *Das Leben und die Lehre des Mohammed*, vol. III, 2° ed, Berlino, 1869<sup>2</sup>.
- VERGA, GIOVANNI, *Lettere a L. Capuana*, a cura di G. RAYA, Firenze, Le Monnier, 1975.

# Traduire Camilleri: le défi des représentations linguistiques et culturelles

---

LAYAL MERHY

This paper aims to study the translation into French and Arabic of a novel by Andrea Camilleri, *Il cane di terracotta*, which is both unique and complex; The simplicity of the discourse and the spontaneity of communication reinforce the sociocultural context and present a major challenge for translators in their endeavors to recreate the feeling this novel triggers in Italian readers. It also highlights the constraints that arise in terms of linguistic transfer in the shadow of a clear register variation.

## Premessa

Andrea Camilleri est sans doute un phénomène. Ses écrits sont un délice savouré certainement par les lecteurs familiarisés avec le dialecte sicilien et les mœurs des gens de l'île, mais également par les adeptes des polars qui y trouvent un plaisir immense<sup>1</sup>, même s'ils ne perçoivent pas certaines finesses du style. Doté d'une formidable vitalité d'écriture, il propose des romans policiers dont le héros, le commissaire Montalbano, est un Sicilien, météoropathe, confronté à des énigmes sanglantes et sujet à certaines illuminations qui surgissent dans son esprit d'enquêteur et qui sont souvent inspirées de la littérature. Chaque enquête conduite par ce personnage est une occasion de découvrir davantage l'Italie. Mais la quintessence des romans de Camilleri est cette langue étonnante qui a séduit des millions de lecteurs dans le monde. Il s'agit de trouvailles linguistiques, d'une rencontre, «d'une habile superposition» de registres et de traits régionaux<sup>2</sup>. Une autre particularité serait sa force de narration, son sens aigu de l'observation, sa façon de peindre un fond de toile maniant des détails et des sensations. Le cadre qu'il construit est tellement irrésistible que le lecteur peine à décrocher.

Sa langue dialectale est authentique, truffée de grossièretés sans pour autant être obscène; certains passages sont hardis et une note d'intemporalité caractérise les propos touchant aux vices de l'humanité. En même temps, les textes portent de l'humour, un brin de caricature, du sarcasme et surtout du suspense. Autant d'éléments qui enrichissent les romans mais posent des problèmes à la traduction qui pourrait se révéler appauvrissante.

## 1. Variation sociolinguistique et traduction

Traduire un roman multilingue est un défi de taille: la co-présence de dialectes, de régiolectes, d'idiolectes, de sociolectes et de technoclectes mélangés à la langue standard compliquent la prise de décision traductologique. Le traducteur chercherait-il à établir une équivalence fonctionnelle en matière de variation linguistique? La forme peut-elle être sacrifiée à l'effet<sup>3</sup>? Ou alors choisirait-il de préserver l'exotisme de l'œuvre au risque

---

<sup>1</sup> Un glossaire recensant les expressions employées dans les romans de Camilleri est disponible à l'adresse suivante: <[www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)>.

<sup>2</sup> G. BRIANTI, *Norme et variation dans les traductions de Camilleri. Diversité et Identité Culturelle en Europe* (DICE), 10-2, 2013, p. 149.

<sup>3</sup> Nous désignons par 'effet' le résultat cognitif et émotif que la compréhension du texte produit chez le récepteur.

de perdre en lisibilité? Ou encore viserait-il le naturel en attirant la singularité et les particularités de l'étranger vers sa propre identité? Dans ce cas, pourrait-il éviter la naissance d'associations culturelles et sociales liées directement à la variante cible choisie?

Les possibilités sont multiples. Toutefois, le traducteur est tenu de respecter un certain degré d'équivalence même si cette dernière est négociable<sup>4</sup>. Quelle que soit la nature des textes, leur traduction ne se limite pas à une recherche de correspondances au niveau des langues mais consiste à proposer des équivalences de discours. Revenons au concept de langue-culture lancé par Henri Meschonnic<sup>5</sup> selon lequel une langue et sa culture forment un tout indissociable. Pour transférer dans la culture cible ce qui peut être perçu comme étranger, la traduction manie la langue-culture, un outil qui n'a pas pour but premier d'exprimer une culture autre, mais que le traducteur façonne malgré le caractère d'irréductibilité d'une langue à l'autre.

La traduction n'est donc pas une simple passerelle d'une langue à l'autre; la poétique du traduire telle que vue par Meschonnic<sup>6</sup> veille à ce que «la langue ne fasse pas oublier le discours». En effet, le plus important est de vérifier la portée du passage dans une autre langue. Le respect absolu de l'identité linguistique entre le texte source et sa traduction risque de détruire l'aspect stylistique du texte et son identité culturelle. Il se trouve que le traducteur est parfois amené à pencher vers des équivalents de discours dont la charge connotative correspond à la culture d'accueil. Il ne peut ignorer son public cible car comme l'explique Fortunato Israël<sup>7</sup>, «un texte a été écrit en fonction d'un public donné. Lorsqu'il est traduit, il se trouve décontextualisé, c'est-à-dire coupé du milieu qui l'a vu naître et projeté vers de nouveaux lecteurs pour lesquels il n'a pas été initialement conçu et dont les besoins doivent aussi être pris en compte». Dans cette visée, sans abuser de créativité au risque de transgresser le texte source, le traducteur repère les procédés expressifs, dégage le vouloir-dire, saisit les non-dits et interprète les intentions. Puis, il se lance dans une activité de production qui lie le rationnel à l'émotionnel; il oriente son texte vers un univers proche de celui de ses lecteurs; il reconstruit le texte d'une façon différente mais compatible avec leur vision du monde. Il est tenu de transmettre le message dans son intégralité et de maintenir les effets de style et l'intention de signification en fonction des destinataires, aussi différentes et éloignées que soient les cultures source et cible. Il est donc censé considérer tout discours comme un mode dynamique de communication interculturelle et porter une attention particulière au ressenti langagier du message à traduire et ensuite du message traduit, car le texte ne prend son sens qu'en réception lorsque le récepteur le comprend et l'apprécie. Le traducteur se rapproche alors du statut de «récrivain», pour reprendre le terme de Jean-René Ladmiral<sup>8</sup>. Ainsi agirait-il en conformité avec la pensée traductologique moderne qui place la créativité au centre de l'acte traductif<sup>9</sup>. Bref, le traducteur devrait s'efforcer

<sup>4</sup> A. PYM, *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfurt, Peter Lang, 1992.

<sup>5</sup> H. MESCHONNIC, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>6</sup> H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 14.

<sup>7</sup> F. ISRAËL, «La traduction littéraire: l'appropriation du texte», in M. LEDERER ET F. ISRAËL (éds.), *La liberté en traduction*, Paris, Didier érudition, Coll. Traductologie, no.7, 1991, pp. 38-39.

<sup>8</sup> «On insistera sur la nécessité de traduire moins le sens ou le mètre que la *fonction poétique*, l'effet suscité en nous par le poème ; à vrai dire ce n'est qu'au prix d'un investissement de la subjectivité du traducteur, qui fait dès lors figure d'interprète mais aussi de *co-auteur* ou *récrivain*» (J. R. LADMIRAL, *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 223).

<sup>9</sup> Dans ce sens, le traducteur s'occupe moins de l'intraduisibilité d'une certaine fonction poétique et cherche à savoir «si sa propre créativité langagière est suffisante pour lui permettre de produire un texte qui sera équivalent à l'original dans toutes ses fonctions de désignation et d'évocation» (C. LAPLACE, «Pour une

de reproduire une émotion équivalente à celle prévue par l'auteur et maintenir un lien informationnel suffisant avec le texte source afin de contourner les problèmes d'infidélité et de liberté en traduction.

Cependant, la variation linguistique et culturelle que présentent les romans de Camilleri complique davantage la situation. Dans ce contexte, le traducteur cherchera à maintenir le lien entre les textes source et cible et à rendre le contenu notionnel, les associations culturelles, les formes linguistiques utilisées et l'effet produit, dans le but de reproduire un monde créé par l'auteur. Il étudiera alors les différents procédés mis en œuvre dans le texte source parmi lesquels figure au premier plan la variation de registre.

### 1.1. La variation de registre dans *Il cane di terracotta*

Le texte source étudié dans cet article est composite sur le plan langagier. La langue de Camilleri y est «un pastiche linguistique où s'alternent et se mélangent un italien standard fortement marqué du point de vue diaphasique<sup>10</sup> et diastratique<sup>11</sup> et une variété régionale sicilienne de son invention»<sup>12</sup>. Les variétés sont distribuées judicieusement; le dialecte est déployé largement dans les dialogues où se passe également l'alternance codique. L'auteur utilise souvent une langue incorrecte puisée dans l'oralité et joue sur le niveau de langue, jonglant entre l'italien standard et l'argot. Même truffé de régionalismes, le texte reste lisible et compréhensible dans sa globalité; le sens peut être saisi à partir du contexte ou grâce à la sonorité des mots qui les rapproche d'unités connues. Serge Quadruppani<sup>13</sup> explique que pour traduire Camilleri, il faut commencer d'abord par percevoir les niveaux de langue<sup>14</sup> en contact dans ses œuvres. De son côté, Jana Vizmuller-Zocco<sup>15</sup> a repéré cinq codes langagiers chez Camilleri; nous les illustrons ci-dessous par des exemples tirés du roman *Il cane di terracotta* que nous observons à des fins d'analyse traductologique<sup>16</sup>:

#### a. *Le dialecte sicilien local apparenté à celui parlé dans la ville natale de l'auteur*

Il sert surtout à la communication orale, aux dialogues. Il reflète la richesse du sicilien et présente un côté culturel assez fourni. La structure phrastique suit également la syntaxe sicilienne<sup>17</sup>.

---

approche interprétative de la traduction littéraire», «Cahiers de l'Ecole de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève», no.19, 1997-98).

<sup>10</sup> Variation selon les situations de discours.

<sup>11</sup> Variation selon la dimension sociale.

<sup>12</sup> G. BRIANTI, *Norme et variation dans les traductions de Camilleri. Diversité et Identité Culturelle en Europe*, cit., p. 152.

<sup>13</sup> S. QUADRUPPANI, «L'angoisse du traducteur devant une page d'Andrea Camilleri», 2004, <<http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article15>> [13 octobre 2018].

<sup>14</sup> Les différents traducteurs qui ont partagé leurs expériences de traduction camillérienne ont utilisé les termes «registre» et «niveau de langue» d'une manière univoque. Toutefois, dans le contexte présent, le mot registre est pris comme un terme général pour désigner la norme (le standard) et les différentes variétés (dialecte, régiolecte, sociolecte), alors que le niveau de langue concerne la variation à l'intérieur du code choisi; il est soutenu, courant, familier ou populaire.

<sup>15</sup> J. VIZMULLER-ZOCCO, *Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri*, 1999, disponible in <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)> [13 octobre 2018].

<sup>16</sup> L'étude repose sur l'examen approfondi d'une centaine d'exemples tirés du roman. Toutefois, à titre illustratif, nous nous contentons ici d'un échantillon réduit.

<sup>17</sup> Pour illustrer nos propos, nous citons dans la 1<sup>ère</sup> colonne, le texte source de Camilleri en italien (CT: *Il cane di terracotta*, 1996), dans la 2<sup>ème</sup>, le texte français traduit par Serge Quadruppani (CF: *Chien de Faïence*, 1999) et dans la 3<sup>ème</sup>, la traduction arabe réalisée par Ayman Mahmoud (ك.ف. : /al-Kalb al-fahhāriy/, 2014).

(1) «Fùttiri addritta e caminari na rina / portanu l'omu a la ruvina». (CT,98)	Marcher dans le sable et foutre debout Epuisent l'homme jusqu'au bout. (CF,149)	"المعاثرة الجنسية في الوضع واقفاً والسير على رمال جافة يؤدوا إلى الهلاك.* *مثل شعبي في صقلية. (المترجم، ك.ف.197)
--	--	---

Le 1<sup>er</sup> exemple est un proverbe sicilien que la traduction française a réussi à rendre littéralement d'une façon rimée, préservant ainsi la spécificité de l'énoncé et la vulgarité du verbe 'foutre'. En revanche, le proverbe est dévitalisé en arabe, traduit en standard sans rythme ni rime, comprenant des fautes de langue et une modification dans l'intensité des mots *Fùttiri* "foutre" et *ruvina* (rovina "ruine") rendu par /halāk/ "la mort".

### b. Une variété mixte où le sicilien est intégré à l'italien standard

Il s'agit d'un langage hybride créé par l'auteur, où l'on ne soupçonne pas la co-présence de deux codes car les unités sont formées selon les règles morphologiques de l'italien<sup>18</sup>. Certains mots ne sont même pas empruntés au dialecte sicilien, ils ont été créés par l'auteur et constituent un lexique particulier que les lecteurs comprennent et s'approprient. Ce code est utilisé dans la narration, probablement pour montrer que le narrateur appartient à la même culture que le personnage principal, Montalbano. Il remplace également le dialecte sicilien dans certains dialogues.

(2) Dei morti se ne fotteva altamente, poteva dormirci 'nzèmmula <sup>19</sup> , fingere di spartirci il pane o di giocarci a tressette <sup>20</sup> e briscola, non gli facevano nessuna impressione, ma quelli che stavano per morire invece gli provocavano la sudarella, le mani principiavano a tremargli, si sentiva agghiacciare tutto, un <i>pirtuso</i> <sup>21</sup> gli si scavava dintra lo stomaco. (CT,49)	Les morts, il s'en foutait éperdument, il pouvait dormir avec eux, faire semblant de briser le pain ou de jouer à la belote avec eux, ils ne l'impressionnaient en rien, mais les mourants lui donnaient des suées, ses mains se mettaient à trembler, un froid glacé le gagnait, un trou se creusait dans son estomac. (CF,77)	فقد كان المأمور لا يكثرث مطلقاً بالموتى ويمكنه أن ينام معهم ويتظاهر أنه يقاسمهم الخبز أو أن يلعب معهم لعبة "تريستي تريستولا"* ولا يعياً بهم على الإطلاق لكن المحتضرين يجعلونه يتصبب عرقاً وترتعش يده ويشعر بأن جسده قد تجمد بالكامل وأن معدته قد ثقبت. * لعبة كوتشينة ايطالية يرجح أنها إسبانية في الأصل (المترجم، ك.ف.100)
---	---	--

Cet exemple (2) montre que la variation au niveau du lexique n'est pas toujours prise en considération dans la traduction française qui pourtant semble viser une équivalence au niveau de l'effet. Le sicilien dans le texte source n'est pas rendu par un dialecte en français, mais par une variation de niveau au sein d'un seul code, le standard. En arabe, le traducteur cherche plutôt à rendre le sens ne tenant pas compte de la variation de style. Toutefois, il choisit de transcrire en arabe le nom du jeu de carte *tressette* et de le faire suivre d'une note explicative, probablement pour créer un effet et mettre en relief la culture source. Une modification du nom a été faite sans raison apparente: /tristī tristūla/. En français, une adaptation à la culture cible est entreprise remplaçant le jeu italien par un jeu français: la belote.

<sup>18</sup> Par exemple le -u final du sicilien est changé en -o comme dans: *pirtuso* = *pirtuso* = *buco* "un trou".

<sup>19</sup> *Nzèmmula*: en italien, *insieme* "ensemble".

<sup>20</sup> Gioco di carte che si svolge tra due o tre giocatori o, preferibilmente, tra due coppie (IL SABATINI COLETTI).

<sup>21</sup> Dans les exemples, nous mettons en *italique* les mots en sicilien et nous soulignons les ajouts.

### c. L'italien (néo-) standard, une variété orale simplifiée

Le narrateur relate les questions sociales et politiques en italien standard. Il l'utilise également pour décrire les lieux et les personnages. Cet usage lui permet de tenir des propos sans ambiguïtés que comprend le lecteur et de montrer la force de caractérisation du langage. D'une part, il met en lumière l'esprit critique des personnages, leur vivacité et la légèreté de leurs conversations où la raillerie flirte avec le sarcasme, comme dans l'exemple suivant:

(3) «Lei sta parlando di Misuraca?». «No, di mio nonno». (CT,34)	- Vous parlez de Misuraca? - Non, de mon grand-père. (CF,56)	- أتحدث حضرتك عن ميزورাকা؟ - لا عن جدي. (ك.ف.70)
---	--	---

D'autre part, il intègre dans son texte des références culturelles pour faire croire à son réalisme et produire un effet de réel, comme suit:

(4) <i>leghista</i> arrabbiata (CT,185)	Leghista acharnée* *Membre de la Lega, mouvement séparatiste du Nord de l'Italie... (CF,276)	ناشطة نقابية حادة الطباع (ك.ف.370)
---	---	------------------------------------

Il est vrai que l'italien standard maîtrisé par les traducteurs pose moins de problèmes au niveau de la variation. Cependant, mal traduits, certains renvois culturels pourraient compliquer la compréhension. Dans l'exemple (3), le sarcasme est évident et ce genre de réaction verbale est compris normalement dans les deux cultures cibles, la traduction mot à mot fonctionne. En ce qui concerne l'exemple (4), le mot *leghista* renvoie à un aspect culturel politique propre à l'Italie. La notion est expliquée sous forme de note du traducteur en français et la précision est omise en arabe.

### d. Un code burlesque, macaronique, inventé par l'auteur

Un personnage au nom de Catarella est incapable de s'exprimer d'une façon compréhensible; c'est le portrait d'un personnage qui manque d'éducation et souhaite parler dans un standard qu'il ne maîtrise pas. Il mélange alors l'italien bureaucratique, l'argot et le sicilien, présentant une langue nouvelle, erronée, phonétiquement déformée.

(5) «Ah, ora ora che ci faccio mente, una cosa ci fu, ma cosa da nenti, gliela <i>riverisco</i> più per scrupolo che per doveri, una cosa passeggera». (CT,63)	- Ah, au fait, maintenant que j'y singe, une chose il y eut, mais une chose de rien du tout, je vous la signalétique plus par scrupule que par devoir, une chose passagère. (CF,96-97)	آه بالمناسبة، خطر ببالي الآن شيئاً قد حدث لكنه شيء تافه، سأخبرك به بدافع من الوسواس أكثر منه بدافع من الواجب. (ك.ف.128)
--	--	---

Une autre particularité du langage de Catarella est représentée par un mauvais emploi du vocabulaire qui se transforme en un jeu de mots amusant; il crée des quiproquos et des situations comiques. L'effet produit par cette stratégie rend la lecture plus légère et plus agréable.

<p>(6) «Ma che minchia<sup>22</sup> mi vai contando, Catarè? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?». «Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea». (CT,13)</p>	<p>- Mais qu'est-ce que tu me racontes comme connerie Catarè ? Tu es sûr qu'il s'agit d'une maladie vénérienne? - Très, très sûr, docteur. J'ai les veines toutes gonflées. Une maladie vénérienne. (CF,25)</p>	<p>- أي حماقات تلك التي تقولها لي؟! هل أنت على يقين من أنه مرض تناسلي؟ - على يقين تام يا قاندي، إنه يذهب ويجيء، يذهب ويجيء؛ إنه مرض تناسلي. (ك.ف.27)</p>
---	---	--

Un deuxième jeu de mots a retenu notre attention. Il s'agit d'une polysémie dans une conversation téléphonique entre Montalbano et Biraghìn, le secrétaire d'un parti politique:

<p>(7) «Mi perdoni, certamente lei ignora il tenore della telefonata». «Non solo non ignoro il tenore, ma conosco anche il baritono, il basso e la soprano!». (CT,67)</p>	<p>- Pardonnez-moi, mais vous ignorez certainement le contenu de la conversation. - Non seulement j'en connais le contenu, mais je connais aussi le con qui la tenait! (CF,103)</p>	<p>- معذرةً، بالطبع لا تعلم حضرتك مضمون المكالمة؟ - لست فقط أعرف المضمون، بل أعرف أيضًا السيناريو والحوار والموسيقى التصويرية. (ك.ف.136)</p>
---	---	--

Dans l'exemple (5), le personnage confond probablement deux verbes italiens: *riferire* "reporter, relater" et *riverire* "respecter, vénérer". L'usage déformé de la langue est perçu dans la traduction française grâce à la déformation de certains mots (*singer* au lieu de 'songer') et à la substitution du verbe *segnalare* par l'adjectif *signalétique*. Dans la version arabe, le texte est rédigé en arabe standard sans erreurs intentionnelles.

Le jeu de mots dans l'exemple (6) est construit autour d'une fausse étymologie du terme médical *venerea* "vénérien" dont le radical supposé par le personnage est *venire* "venir". Le traducteur joue sur la même logique et choisit une allitération en français qui fait croire à une dérivation à partir du terme *veine*. En arabe nous ne retrouvons pas ce jeu de mots, quoique le traducteur ait tâché de transposer la notion de *va e viene*, mais les verbes utilisés n'ont aucun rapport sémantique avec le terme vedette /*marāḍ tanāsulīy/ (/tanāsala/ "procréer")*, par conséquent, le malentendu disparaît.

Dans l'exemple (7), le mot *tenore*<sup>23</sup> porte une double signification; il désigne la teneur, le contenu et le ténor, la voix masculine la plus aiguë. En français, le traducteur a réussi à trouver une combinaison efficace en dissociant la première syllabe du mot *contenu* obtenant ainsi deux unités à remodeler. En revanche, le traducteur arabe a créé une nouvelle image par extension transformant le concert de Biraghìn en un film. Dans ce cas, la distance sémantique entre l'image introduite et la notion de 'contenu' pourrait entraîner une incompréhension.

### e. Autres dialectes ou déformations linguistiques

Les personnages du nord et du sud utilisent leurs dialectes respectifs dans le roman. C'est une façon de montrer qu'il existe des similarités ou un rapprochement entre les deux régions qui ne partagent pas les mêmes orientations politiques.

<p>(8) «On sit voeuij». «Vuoi usarmi la cortesia di parlare italiano?» [...] «C'è un vuoto»... (CT,72-73)</p>	<p>- On sit voeuij. - Peux-tu avoir la courtoisie de me parler en italien ? [...] - Il y a un vide. (CF,111)</p>	<p>- On sit voeuij. - هل يمكنك أن تسدي لي معروفًا بالتحدث معي بالإيطالية؟ [...] - يوجد تجويف... (ك.ف.146-147)</p>
---	--	---

<sup>22</sup> En sicilien; veut dire *Membro virile, pene* "pénis".

<sup>23</sup> Du latin *tenuta*, dérivé de *tenere*.

Dans cette catégorie, figure également la langue déformée parlée par un personnage marginal, une immigrée qui ne maîtrise pas le sicilien.

(9) «Bronto? Chi balli? Chi balli | - Allô ? Qui est à l'appa'eil, là ? | (87.ك.ف.ب) - ألو، من يتحدث؟ من أنت؟ (ك.ف.ب.87) |  
tu?» (CT,43) | (CF,68)

Une alternance codique apparaît dans l'exemple (8) engendrant une pause dans la communication pendant laquelle Montalbano cherchait à comprendre. Cette coupure attire l'attention du lecteur qui se concentre pour identifier la cause de l'incompréhension. La phrase en parler étranger a été empruntée dans les deux textes cibles, préservant l'alternance.

Dans l'exemple (9), l'immigrée prononce les mots d'une façon tordue, estropiée. Cette façon qu'a Camilleri de présenter les différents personnages de son roman nous semble en quelque sorte stéréotypée (Ingrid la blonde de Suède, Catarella l'incompétent, etc.). En effet, les codes utilisés par les personnages dessinent leur identité et leur appartenance à un groupe sociale déterminé. Il est donc nécessaire à l'enchaînement du récit de marquer cette différence au niveau langagier. L'auteur le fait encore une fois par la déformation des mots, surtout au niveau de la prononciation de certaines sonorités comme le *p* qui se transforme ici en *b*. Dans la version française, le traducteur a choisi de supprimer des sons pour un effet équivalent. En arabe, aucune singularité des propos n'est relevée.

D'après ces exemples, il est évident que les mécanismes langagiers, essentiellement diatopiques, mis en place par l'auteur sont à l'origine d'une perturbation au niveau du raisonnement traductologique. Le traducteur doit désormais tenir compte de l'alternance codique et des interférences dont le mélange de codes et l'hybridation.

## 1.2. La variation du niveau de langue dans *Il cane de terracotta*

Outre la variation qui dépend des usagers, une variation principale du niveau de langue (selon les usages) est à noter. Le niveau standard familier utilisé par le questeur par exemple, contraste avec un niveau inférieur marqué par les grossièretés qui participent à l'expression de la spontanéité des échanges et des sauts d'humeur des interlocuteurs, rapprochant les interactions verbales d'une attitude naturelle que reconnaît le lecteur, mobilisant ainsi ses émotions et l'impliquant davantage dans le récit. De plus, cette variation de niveau liée à la dimension diaphasique, renforce la caractérisation des personnages sur l'axe social, diastratique.

Comme l'explique Brianti<sup>24</sup>, l'italien standard «se réfère à une variété écrite formelle d'italien, modelée sur la langue littéraire qui puise ses racines dans la tradition florentine». Toutefois, depuis un certain temps, cette variété se développe et passe d'un standard littéraire à une langue d'usage moyen que certains nomment néo-standard<sup>25</sup>. C'est un italien standard simplifié et marqué sur le plan diatopique. En réalité, la norme italienne «semble inclure la dimension de variation», contrairement au français qui est codifié et dénué de tout régionalisme lexical et syntaxique. La troisième langue qui nous intéresse dans cet article est pluriglossique; sa situation se rapproche de celle de l'Italie, sauf que l'arabe parlé n'est pas celui qui sert à la communication écrite. De plus, la forme standard n'est pas rigidement normalisée et elle permet certains passages du dialecte vers le littéral. À côté du standard qui est une version simplifiée du classique (littéraire), est

<sup>24</sup> G. BRIANTI, *Norme et variation dans les traductions de Camilleri. Diversité et Identité Culturelle en Europe*, cit., pp. 150-151.

<sup>25</sup> Pour une vue d'ensemble sur la situation sociolinguistique italienne, voir G. BRIANTI, *Norme et variation dans les traductions de Camilleri. Diversité et Identité Culturelle en Europe*, cit.



utilisé un arabe moyen où se mélangent la langue littéraire et les dialectes. Donc, comme pour l'italien, l'interaction entre la langue standard et les variétés est constante et dynamique, quoique ces passages d'un registre à l'autre floutent les erreurs et déstabilisent la norme.

Dans le cadre du roman camillérien, le passage d'un niveau à l'autre porte une double intention. D'une part, l'auteur montre la différence des niveaux social et intellectuel entre les personnages; de l'autre, il mobilise les affects du lecteur et retient son attention par l'ajout de certaines valeurs, des connotations qui provoquent une réaction émotionnelle aux mots.

### 1.3. L'explicitation de la variation dans *Il cane de terracotta*

Camilleri joue donc sur la fonction expressive du récit en harmonisant la variation sans tomber dans l'ambiguïté, évitant que son texte ne se transforme en charabia. En réalité, il use des stratégies d'explicitation en paraphrasant les unités qui portent une certaine incompréhension engendrée par la variation ou en y juxtaposant un équivalent en italien standard, comme dans l'exemple:

(10) Una leggenda contava che dintra le viscere della montagna c'era nascosto un <i>crasto</i> , un ariete, tutto d'oro massiccio (CT,59)	Selon une légende, dans les entrailles de la montagne était dissimulé un <i>crasto</i> , un bélier, d'or massif (CF,91)	تقول الأسطورة أن ببطن ذلك الجبل خروفاً أو حملاً صغيراً من الذهب (ك.ف.120)
---	---	---

Le mot *crasto* est suivi de son équivalent *ariete*. En sicilien le mot *crastu* (italianisé en *crasto*) désigne le mouton (le bélier). En français, le sicilien a été préservé pour un effet d'exotisme, contrairement à l'arabe où le bélier est repris par son petit, l'agneau; non seulement l'effet est perdu mais une redondance inutile apparaît. En réalité, il semble que le traducteur de la version française ait calqué les stratégies discursives construites par Camilleri.

Dans son jeu de séduction, l'auteur cherche à accrocher le lecteur en permanence, notamment en lui faisant croire qu'il partage son incompréhension avec certains personnages du roman. Ce sont eux alors qui réclament des explications.

(11) «Ci vuole una pazienza, con te!». «Ma magari tu potevi <i>addunaritinni!</i> ». «Non mi parlare in siciliano!... (CT,158)	- Il faut une de ces patiences, avec toi! - Mais toi aussi, tu pouvais <i>t'addunaritinni, t'en apercevoir!</i> - Ne me parle pas en sicilien!... (CF,234-235)	- لا بد من التحلي بالصبر معك! - ولكن أنت أيضاً كان عليك أن تنبهيني للخطأ! - لا تحدثني بلهجة صقلية! * قال لها هذه العبارة مستخدماً اللهجة المحلية لصقلية. (المترجم، ك.ف.317)
--	--	--

Dans l'exemple (11), Montalbano, énervé, réagit dans sa langue maternelle, le sicilien et utilise l'équivalent de *accorgerti* "se rendre compte". Sa fiancée ne demande pas d'explications mais s'oppose à l'emploi du dialecte, le mettant ainsi en lumière. En français, le traducteur utilise une stratégie d'explicitation camillérienne en juxtaposant une traduction dans la langue cible. En arabe, le texte est traduit mot à mot et perd en cohérence. Le traducteur utilise l'arabe standard sur toute la ligne et laisse entendre que le dialogue se déroule en sicilien.

Une troisième stratégie repérée dans le texte est celle de l'insertion d'explications métalinguistiques dans le corps du texte, comme suit:

(12) La iurnata s'annunziava certamente <i>smèusa</i> , fatta cioè ora di botte di sole incaniato, ora di gelidi stizzichii di pioggia, il tutto condito da alzate improvvise di vento. (CT,1)	La journée serait bancroche, c'est-à-dire faite tantôt d'un déchaînement de la canicule, tantôt de petites crises de pluie glacée, le tout assaisonné de soudaines bourrasques. (CF,7)	أعلن اليوم عن بدايته بتقلبات كبيرة، أحياناً بضربات شمس حارة وأحياناً أخرى بلسعات المطر الجليدي وفي كل الأحوال كان الجو لا يخلو من هبات ريح مباغطة. (ك.ف.5)
--	--	--

Dans l'exemple ci-dessus, le mot donné en dialecte est suivi d'une explication définitoire introduite par une locution adverbiale. Les informations complémentaires fournies permettent de cerner le sens du mot et d'imaginer le signifié. En français, une équivalence de niveau a été tentée en proposant *bancroche*, un mot vieux et familier, pour rendre *smèusa*, suivi d'une phrase qui l'explique. À noter qu'en arabe, le style est aplati et la variation a disparu.

La richesse du langage de Camilleri est souvent perçue par le biais de synonymes ou de quasi-synonymes juxtaposés dans le but d'intensifier le sens. Cette gradation de nuances enrichit le texte sans l'alourdir, comme dans l'exemple suivant:

(13) La sparatoria è stata una <i>sisiàta</i> <sup>26</sup> , una pigliata pi fissa, un tiatro <sup>27</sup> . (CT,119)	La fusillade, c'était du pipeau, une farce, de la comédie. (CF,178)	تبادل إطلاق النار ما كان إلا اتفاق وخداع ومسرحية. (ك.ف.238)
---	---	---

Dans cet exemple, le mot fabriqué par Camilleri est renforcé par deux éléments explicatifs. L'ensemble est rendu en français par trois mots de significations voisines dont le premier *pipeau* est un mot vieilli, familier, pris au sens figuré de «artifice servant à tromper quelqu'un»<sup>28</sup>; il remplace le mot *sisiàta* créé par l'auteur, pour un effet de variation. L'arabe cherche à rendre le sens dans un arabe standard correct.

#### 1.4. Le langage vulgaire dans *Il cane de terracotta*

Le roman de Camilleri est rempli de grossièretés et d'insultes; l'insulte étant des paroles qui portent atteinte à l'honneur ou à la dignité d'une personne, signe de manque de respect ou de mépris. En réalité, il est difficile de définir la notion d'insulte avec précision en raison de son caractère culturalisé, c'est-à-dire que ces paroles dépendent de la situation énonciative, des conditions d'usage et d'une appréciation subjective faite par le récepteur qui l'envisage sous un certain angle. Dans certaines situations, l'insulte est même vue comme un éloge. L'insulte est donc un acte de langage ponctuel qui «apparaît comme l'irruption de la passion, de l'excès, en situation verbale»<sup>29</sup>. Dans la communication courante, il est parfois difficile de contourner les malentendus ou certains cas d'incompréhension qui entraînent des situations de violence verbale. Dans son intention de transgresser certaines règles sociales, le producteur de l'énoncé cherche ses mots dans des associations si puissantes qu'elles peuvent constituer des tabous comme le corps humain et les rapports entre les sexes. Regardons de près le transfert de quelques insultes d'une langue à l'autre:

(14) dei giornalisti garrusi e figli di buttana (CT,44)	ces pédés de fils de putes de journalistes (CF,71)	الصحفيين الفضوليين أولاد العاهرة (ك.ف.92)
---	--	---

<sup>26</sup> Le mot *sisiàta* fait partie du langage de Camilleri, expliqué sur le site de vigata.org comme suit: «Parlarsi con il sé, cioè mettersi d'accordo», <[www.vigata.org/dizionario/camiller\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camiller_linguaggio.html)>.

<sup>27</sup> En italien, s'écrit *teatro*.

<sup>28</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales, <[www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)>.

<sup>29</sup> S. FISHER, *L'insulte: la parole et le geste. Langue Française*, 2004, n°144, p. 53.

(15) Perché non va a cacare? (CT,137)	- Pourquoi vous allez pas vous faire foutre? (CF,204)	- لماذا لا تذهب لتتغوط؟ (ك.ف.274)
(16) Uno a zero a favore tuo, <i>cornuto</i> <sup>30</sup> ! (CT,8)	Un à zéro en ta faveur, <i>cornard</i> ! (CF,18)	واحد صفر لصالحك، أكمل. (ك.ف.19)

Les insultes caractérisent le parler d'une catégorie sociale, elles sont échangées en permanence dans certains milieux pour exprimer un abus de pouvoir, un contrôle absolu, ou alors un mépris, une indignation. La traduction étant une forme de médiation interculturelle, elle doit rendre compte de cet aspect intrinsèque de la culture. En effet, dans les textes cibles, les traducteurs ont suivi le rythme et transmis ce lexique vulgaire mais expressif. Cependant, insulter en arabe littéral n'est pas commun; le lecteur arabe ne pourra pas se projeter dans ce récit, y retrouver des marques de sa société. Par conséquent, l'effet rendu est moins émotif, surtout que certaines traductions comme dans l'exemple (15) sont faites mot à mot et ne renvoient pas à des expressions utilisées fréquemment dans une situation d'insulte ou de grossièreté. À noter également l'omission du mot *garrusi* (*garruso* = *frocio*) qui veut dire homosexuel en sicilien, probablement pour des considérations culturelles ou religieuses. Un autre exemple d'omission est évident dans l'exemple (16), où l'insulte disparaît en arabe; en français, elle est rendue par un adjectif vieilli (*cornard*).

### 1.5. Le discours imagé dans *Il cane de terracotta*

Nous ne pouvons aborder les représentations linguistiques sans examiner, même succinctement, le discours imagé. La métaphore, la comparaison et les expressions idiomatiques régies par le principe d'analogie permettent de traduire le réel en images et de créer des associations en fonction des sensibilités des récepteurs et des cultures. Toute explication du texte et toute interprétation du récit sont sans doute fondées sur la lecture des indices énonciatifs qui permettent de saisir la construction des messages et son rapport à leur mise en mots, mais aussi sur une certaine logique de la symbolisation qui permet aux interlocuteurs de se comprendre mutuellement. En effet, les images permettent aux lecteurs de faire des rapprochements et de repérer des unités de sens; elles conduisent à une focalisation de leur attention. Nul besoin ici de prouver que les images fonctionnent comme des marqueurs sémantiques et conceptuels qui constituent un fil conducteur de la pensée et qu'elles permettent de repérer la subjectivité dans le texte source. Pour réussir leur traduction, le traducteur devrait mettre ses outils linguistiques au service de la visée communicationnelle, comme s'il se substituait à l'auteur du texte source pour provoquer chez son public cible des effets émotionnels équivalents. Observons quelques images extraites du roman de Camilleri:

(17) metterci il carrico di undici (CT,17)	pour la charge de la brigade légère (CF,31)	ليزيد الطين بلة (ك.ف.36)
(18) Come lanciato da una molla compressa allo stremo (CT,16)	Comme lancé par un ressort comprimé à l'extrême (CF,29)	وكان [...] انطلق من فوق (سوستة) مضغوطة إلى أقصى حد (ك.ف.34)
(19) rompermi i cabasisi con la sua scassata Cinquecento (CT,66)	me casser les noix avec sa Fiat 500 déglinguée (CF,101)	إزعاجي بسيارته "الشينكوشنتو" المتهالكة (ك.ف.134)

<sup>30</sup> En sicilien, veut dire: l'homme trahi par sa femme, ce qui représente une honte dans la société sicilienne et c'est une insulte impardonnable.

(20) È andato tutto a puttane (CT,164)	Tout a foiré (CF,244)	لقد ذهب كل شيء أدراج الرياح بسبب تأخره (ك.ف.330)
--	-----------------------	--

Pour l'examen des stratégies de transfert des images, nous partons des procédés mis en exergue par Peter Newmark<sup>31</sup>. En français, le traducteur a préféré préserver le discours imagé, en substituant souvent l'image source par une autre standard dans la langue cible ou en la reproduisant par une image à usage équivalent, ou alors en supprimant l'image tout en préservant sa fonction comme dans l'exemple (20) où il a choisi d'utiliser le verbe *foirer* de niveau populaire pour dire 'échouer, rater', sachant que ce verbe dans son sens premier est vulgaire et signifie 'avoir la diarrhée'. En revanche, en arabe, il est clair que le traducteur a choisi de convertir les images en paraphrases, comme dans l'exemple (19) où l'image est perdue et une ambiguïté est créée. Le traducteur transcrit le mot *Cinquecento* produisant un effet d'étrangéisation mais camouflant le sens du mot, alors qu'en français, le sens est explicité par l'ajout de la marque de voiture *Fiat*. Ce modèle de voiture existait dans le monde arabe à une époque, l'exotisme ici n'est pas justifié.

L'image a été quelques fois substituée par une autre. Il est intéressant de noter ici l'absence de référence culturelle en arabe dans l'exemple (17) et sa présence dans les images italienne et française. Le texte source fait référence à la charge de l'As (la charge 11) qui rend le jeu de cartes plus compliqué et c'est ce jargon du jeu qui fut banalisé dans le langage courant pour désigner la complication d'une situation déjà tendue. Le texte français renvoie à une autre référence, historique cette fois-ci, un souvenir de la guerre de Crimée, un exemple de la bravoure imbécile en temps de guerre<sup>32</sup>. En arabe, il y a eu recours à une expression idiomatique dont la référence reste inconnue<sup>33</sup> mais qui veut dire 'aggraver les choses'.

Un autre exemple est celui où le mot *molla*<sup>34</sup> "ressort" est traduit par /sūsta/ "fermeture éclair". Ce choix d'équivalent interrompt la transmission de l'image en arabe (18): d'abord le mot /sūsta/ (/zimām munzaliq/ en arabe standard) est plutôt utilisé en égyptien et n'est pas nécessairement compris par tous les arabophones, surtout que le texte arabe est rendu dans une langue courante standard. Ensuite ce mot ne rend pas le sens voulu dans le texte source qui parle d'une compression à l'extrême (*compressa allo stremo*), sachant qu'une fermeture éclair glisse. Enfin, plusieurs équivalents du mot *molla* existent en arabe standard: /nābid/, /zunbruk/ et /raffās/. Il est possible que le mot /sūsta/ ait un double sens en égyptien mais le choix du dialecte ici reste négociable.

## 2. Représentations culturelles et traduction

Dans ses romans, Camilleri met en avant son identité sicilienne, il se concentre sur les spécificités de sa région et étend les représentations culturelles<sup>35</sup> pour englober l'Italie et même parfois d'autres pays du monde. Il parle souvent de littérature et séduit ses lecteurs par sa grande connaissance en histoire. Il sait ajouter de la couleur à ses toiles et de la

<sup>31</sup> P. NEWMARK, "The Translation of Metaphor", in W. PAPROTTÉ, R. DIRVEN (éds.), *The Ubiquity of Metaphor*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1985, pp. 295-326.

<sup>32</sup> Le 25 octobre 1854, 673 lanciers britanniques font face aux canons russes. La mort les attend mais ils s'élancent derrière leur chef, le comte de Cardigan. Ce fut un fait d'armes inutile qui a été immortalisé par un poème de Lord Tennyson (1864) et un film de Tony Richardson (1968).

<sup>33</sup> La traduction littérale de l'expression serait: «ajouter de l'eau à l'argile», ce qui rend la pâte plus épaisse et dure à modeler.

<sup>34</sup> Elemento meccanico che si deforma elasticamente sotto carico e torna alla posizione iniziale quando il carico viene meno (IL SABATINI COLETTI, *Dizionario della Lingua Italiana*).

<sup>35</sup> Dans cet article, la culture est comprise comme un mode de vie et de pensée communs à une société qui orientent les individus et les poussent à agir en harmonie.

vitalité à ses dialogues. Il présente le commissaire Montalbano comme une personne instruite, avide de connaissances et à l'imagination débordante. Ce dernier fait allusions à des personnages célèbres, relie les événements avec d'autres loin dans le temps, tisse ses enquêtes en alimentant la dimension intertextuelle du récit. Ces renvois continus font croire le lecteur au savoir livresque du commissaire et au génie de l'auteur.

Les représentations culturelles chez Camilleri sont très denses; elles renvoient à la littérature, au cinéma, à la musique, à l'histoire, à la gastronomie, à la religion et aux croyances, à des lieux géographiques, à la philosophie, à la science, etc. Nous les classons sous deux types de référents, artistiques et expérientiels.

## 2.1. Les référents artistiques

Cette catégorie regroupe les références à des faits de culture comme la littérature, la musique et le cinéma. Les exemples dans *Il cane de terracotta* sont très nombreux, il nous suffit de citer quelques uns à des fins d'analyse:

(21) personaggio di una pellicola di Gianni e Pinotto (CT,16-17)	un personnage de Gianni et Pinotto (CF,31)	شخصية من فيلم لـ أبوت وكوستيلو* * ثنائي كوميدي أمريكي ... (المترجم، ك.ف.35)
(22) Ràpriti pipiti e chiuditi pòpiti (CT,61)	Tire la cordonnette, la chevillette cherra (CF,95)	افتح يا سمسم، اقل يا سمسم (ك.ف.126)

Dans l'exemple (21), le rapprochement entre les deux cultures cousines, française et italienne, est évident. Il s'agit d'une analogie en référence à une série américaine de comédie burlesque *The Abbott and Costello Show*, connue en France sous le nom des *Deux nigauds*. En Italie, les acteurs s'appelaient *Gianni e Pinotto*. Le traducteur français suppose que son lecteur connaît les deux personnages et ne cherche pas à expliciter ou à expliquer une référence qui appartient à la culture européenne en général. En revanche, le traducteur arabe a choisi d'utiliser le nom original de la série et a respecté les exigences de lisibilité du texte en fournissant des explications supplémentaires. L'exemple (22) présente une situation d'adaptation dans les deux traductions. La formule magique prononcée dans le texte source est rendue par des formules équivalentes tirées des contes folkloriques pour enfants. En français, est utilisée une expression inspirée de la formule emblématique du conte de Perrault, *Le petit chaperon rouge*: «Tire la chevillette, la bobinette cherra». En arabe, le traducteur choisit la formule magique de *Ali Baba et les quarante voleurs* conté dans les Mille et Une Nuits: /'iftaḥ yā simsim, 'iqfīl yā simsim/ «Sésame, ouvre-toi».

## 2.2. Les référents expérientiels

Nous insérons sous cette catégorie quelques exemples de références qui se rapportent à des expériences vécues comme les croyances, la gastronomie, l'histoire, les villes de référence et la communication en société.

(23) quattro enormi porzioni di pasta 'ncasciata, piatto degno dell'Olimpo (CT,81)	quatre énormes portions de pâtes 'ncasciata*, mets digne de l'Olympe *Timbale de pâtes au four... (N.d.t. CF,123)	أربعة قطع من المعكرونة بالبشاميل، تستحق مكانة الآلهة في النظام الاجتماعي الإغريقي. (ك.ف.163)
--	--	--

Les traductions française et arabe vont dans des sens différents quand il s'agit de gastronomie. En français, le nom des plats est mentionné en sicilien et une note explicative est ajoutée pour chaque mets. En arabe, la traduction est approximative et le texte témoigne d'un effacement culturel à ce niveau. Toutefois, ce qui a retenu notre attention dans cet exemple c'est la traduction de l'expression *degno dell'Olimpo*, une référence claire aux Dieux de la mythologie gréco-latine. Le traducteur arabe a eu recours à une traduction littérale étoffée alors qu'il aurait pu simplement substituer la référence à l'Olympe et donc aux 'dieux' par une autre mieux reçue dans la culture d'accueil, la référence aux 'rois' et préserver ainsi l'effet rendu par l'expression.

La référence aux croyances et l'imploration de Dieu marquent intensément le texte. Les interjections<sup>36</sup> de sens affectif rapprochent l'énonciation d'une réalité identifiée par les récepteurs. Dans le contexte que nous étudions, l'usage de ces interjections est populaire et répandu. Il traduit surtout un sentiment d'étonnement. Cependant, le choix de l'interjection, culturellement chargée, renseigne sur les croyances des interlocuteurs. La plupart des interjections font référence à la Madone sainte, bénite, belle, etc. Dans la traduction française, nous retrouvons ces qualificatifs traduits littéralement, ou alors l'interjection est gardée dans sa langue d'origine suivie d'une note de traduction. En arabe, les adjectifs sont omis; le traducteur garde l'unité minimale nécessaire au fonctionnement du texte. En réalité, il est clair que le traducteur souhaite garder les références religieuses chrétiennes, mais évite de transmettre aux lecteurs arabes, notamment musulmans, des valeurs qu'ils n'acceptent pas.

L'adhésion du traducteur arabe aux valeurs véhiculées par la culture arabo-musulmane est mise en évidence par des ajouts qui respectent l'usage de la langue en concordance avec la religion et l'omission de l'expression *invenzione poetica* par respect du texte sacré du Coran, comme dans l'exemple suivant:

(24) Il cane, chiamato Kytmyr, è una pura e semplice invenzione poetica di Maometto (CT,162)	Le chien, appelé Kytmyr, est une pure et simple invention poétique de Mahomet (CF,240)	الكلب المدعو قطمير لم يذكر إلا في قرآن محمد (ك.ف.326)
--	--	---

Les faits historiques rédigés en italien standard ont une fonction référentielle de première importance dans le roman de Camilleri. L'auteur cherche en permanence à mettre en relief la composition culturelle de la Sicile, son histoire très riche et plutôt perturbée. La traduction de ces passages n'est pas problématique en soi, la visée du texte est clairement informationnelle et l'équivalence devrait être recherchée à ce niveau. Les stratégies d'explicitation adoptées par l'auteur permettent aux traducteurs d'éviter les notes explicatives. Ainsi le jargon monétaire (*amlire*), militaire (*amgot*) ou archéologique (*tophet*) est suivi de paraphrases qui le définissent. Les deux traductions, française et arabe, ont emprunté ces termes au texte source enrichissant ainsi le vocabulaire des lecteurs cibles.

(25) «I soliti sacrifici agli dei?» spiò Livia. «Al dio» corresse la guida «al dio Baal Hammon. Gli sacrificavano il primogenito... (CT,159-160)	- Les habituels sacrifices aux dieux et aux déesses ? demanda Livia. - Au dieu au singulier, corrigea le guide, au dieu Baal Hammon. Ils lui sacrifiaient le premier-né... (CF,237)	سألت ليفيا: - أتقصد الفرائين المعتادة للآلهة؟ - فصحح لها المرشد: - للآله، للآله بعل آمون وكانوا يقدمون له الإبن البكر كقربان... (ك.ف.322)
---	--	--

<sup>36</sup> Certains mots ne sont pas des interjections par nature mais par usage, c'est-à-dire qu'ils sont utilisés pour exprimer un mouvement de l'âme.

Dans la traduction arabe de l'exemple (25), le traducteur ne semble pas tenir compte des sensibilités du lecteur arabe chrétien qui utilise le mot /qurbān/ pour désigner le pain rompu à la messe. En arabe, ce mot est l'équivalent d'*offrande*, il désigne le don que les fidèles offrent à Dieu pour l'honorer. Or, le texte source parle de *sacrifici* "sacrifice" (/uḏhya/), une action par laquelle on offre à la divinité une victime mise à mort ou des objets brûlés, etc. Il est possible que le traducteur arabe ne soit pas assez informé en ce qui concerne le christianisme. Toutefois, nous remarquons une maîtrise du lexique quant à la référence à la culture musulmane et des traductions approximatives lorsque l'auteur fait référence à d'autres religions.

Nous ne pouvons éventuellement pas couvrir dans cet article toutes les références culturelles citées dans *Il cane de Terracotta*, mais le moins que nous puissions dire c'est que Camilleri réussit merveilleusement le partage du savoir et la mise en évidence du patrimoine qu'il vise dans ses écrits. L'auteur avait expressément affirmé son intention de rendre hommage à sa ville natale; sa passion pour cette île l'a conduit à utiliser son dialecte pour narrer et son histoire pour instruire. En décrivant Vigàta, il se mit à décrire le monde qui l'entoure. Il dit que les mots qu'il utilisait lors de ses premières tentatives d'écriture en italien «officiel» ne lui appartenaient pas; lorsqu'il trouva ses mots, ils furent en dialecte: «Je me suis rendu compte que ce mélange de dialecte et de langue officielle était le meilleur moyen de réussir à rendre ce que je voulais dire»<sup>37</sup>.

### 3. Réflexion traductologique: quelle stratégie pour traduire *Il cane di terracotta*?

Au vu de ce qui précède, il est pertinent de repenser l'opération traduisante telle que conduite par Serge Quadruppani<sup>38</sup> et Ayman Mahmoud<sup>39</sup>. En effet, l'observation des exemples met en lumière les différentes stratégies adoptées par les traducteurs et montre leurs façons de résoudre les problèmes créés par la variation linguistique et les cultures en contact. Par ailleurs, plusieurs traducteurs se sont penchés sur les écrits de Camilleri; ils ont laissé des notes aux lecteurs dans leur traduction, ils ont répondu aux questions des journalistes, ils ont rédigé des bulletins sur Internet, chacun exposant sa perception de la langue camillérienne et son choix de stratégie. Il est vrai que les choix se multiplient<sup>40</sup> et la visée principale varie d'un traducteur à l'autre, mais en réalité, la nature composite du texte permet ce changement d'angle et de couleur. L'objectif ultime est souvent de rendre cette «étrangeté familière» qui distingue les écrits de l'auteur. Les orientations vacillent entre domestication, étrangéisation et création, entre adaptation, exotisme et imaginaire. Qu'en est-il des deux versions qui nous intéressent particulièrement dans ce travail?

#### 3.1. La traduction de Serge Quadruppani (1999)

La traduction fournie par Quadruppani a permis de reproduire l'alliage linguistique du texte source. Il a traduit l'italien en français standard, a remplacé l'italien sicilianisé par un français remodelé et a reproduit le sicilien dans la langue cible, puis l'a traduit en français. Son objectif premier était de faire ressentir au lecteur ce que ressent un italien à la lecture d'un roman camillérien. Il s'est donc permis quelques bricolages car comme il

<sup>37</sup> C. FERNIOT, "Andrea Camilleri: Le polar, c'est une discipline", 2001, <www.lexpress.fr> [13 octobre 2018].

<sup>38</sup> A. CAMILLERI, *Chien de faïence*, S. QUADRUPPANI (trad.), Paris, Éditions Fleuve Noir, 1999.

<sup>39</sup> A. CAMILLERI, /al-Kalb al-faḥḥārī/, A. MAHMOUD (trad.), Caïre, Sphynx, 2014.

<sup>40</sup> Certains ont choisi de substituer le dialecte par un autre dialecte à forte tradition littéraire, d'autres ont choisi de ne pas traduire le sicilien et de multiplier les notes du traducteur, d'autres encore ont inventé un langage afin d'éviter la localisation géographique ou au contraire ont opté pour la domestication en général.

l'explique dans un entretien<sup>41</sup>, «on ne peut pas trouver des équivalences en français même dans les langues régionales». Le traducteur n'a donc pas trouvé une langue régionale française qui puisse avoir un effet miroir face au sicilien, il en a donc créé une nouvelle. Nous pouvons déduire à partir des exemples, qu'il a pris comme point de départ une certaine littéralité et qu'il a cherché à montrer les particularités du langage camillérien:

Stratégie	Camilleri	Quadruppani
Inverser le sujet et le verbe.	Bene sto (CT,3)	Bien, je vais (CF,10)
Employer le passé simple <sup>42</sup> .	Che fu? (CT,75)	Qu'est-ce qu'il fut? (CF,115)
Utiliser la forme pronominale.	S'era bevuto il latte (CT,77)	S'était bu le lait (CF,117)
Déformer les mots.	Nenti, nenti (CT,75) Pirsonalmente di pirsona (CT,9)	C'est rin, c'est rin (CF,115) Pirsonnellement en pirsonne (CF,18)
Utiliser l'argot ou un vocabulaire vieilli pour traduire le sicilien.	Smèusa Spirtusato Buttaname	Bancroche Escagasser Radasses

Comparée à l'italien standard, la langue française manque d'élasticité, elle est imperméable et homogène. La difficulté est double lorsqu'il s'agit de traduire un langage génétiquement modifié, qui n'existe même pas en italien. Le traducteur est amené à pousser les limites de la langue cible, mais également à rester invisible et à respecter le génie de la langue dans le but d'éviter la création d'effets indésirables et de codes indéchiffrables. L'argot par exemple est vu comme une violation du code linguistique du français, comme une opposition au bon français académique. C'est un langage d'adultes, une sorte de transgression sociale. Ce niveau saurait-il rendre l'effet du sicilien? En l'absence de similarités au niveau de l'usage social et des connotations des deux variantes, nous n'adhérons pas à l'idée de rendre le sicilien par un niveau de langue populaire, argot ou vulgaire. Ces niveaux n'étant pas admis dans la tradition littéraire peuvent mener à une normalisation sociologique de l'ensemble du texte, l'éloignant de son objectif premier centré sur la différence entre les cultures. Cependant, nous ne pouvons ignorer l'effet produit par cet usage dans les textes de Quadruppani. Le texte source est stratifié, feuilleté, le texte cible l'est également. Quadruppani a reproduit la richesse et la polyphonie du texte sans l'adapter à la culture française. En réalité, il a suivi l'exemple de l'auteur, explicitant, déformant, créant, néologisant. Il a réussi à faire entendre Camilleri en français. C'est l'auteur qui a choisi de multiplier les variantes et les voix; le traduire par un français normalisé, correct, serait le trahir; le traduire sans effets spéciaux équivaldrait à une traduction du récit, de l'intrigue qui n'est pas la clé de son succès.

Quadruppani n'a pas trouvé d'équivalents à tous les énoncés en sicilien. Il a pourtant choisi d'utiliser le francitan pour donner au texte «un parfum du sud». Mais, nous ne pouvons pas parler d'équivalence du style ou de l'effet dans le cas de la traduction française, étant donné que le sicilien n'est pas toujours rendu par une forme de variation en langue cible<sup>43</sup>. Par ailleurs, le langage utilisé par le traducteur n'est qu'une forme orale, familière, informelle, normalement comprise par les lecteurs français et expliquée dans

<sup>41</sup> M. TORRES, "Serge Quadruppani: «Quand je traduis un auteur, Camilleri ou un autre, je me mets à son service»". 2015, <micmag.net>, [13 octobre 2018].

<sup>42</sup> En Italie, le *passato remoto* est utilisé à l'oral dans la région du sud, alors que le *passato prossimo* est plus commun dans le Nord.

<sup>43</sup> Exemples: *scantato* = en italien *spaventato* "effrayé", *raggia* = *rabbia* "fureur", *troffa* = *cespuglio* "buisson", *arrisbigliare* = *arrisbigghiarri* en sicilien et *svegliare* en italien "réveiller".



les dictionnaires, alors que le sicilien n'est pas compris par les italiens et n'est pas mentionné dans les dictionnaires italiens. Étant donné que le degré d'informativité est en déséquilibre, l'effet produit ne peut être similaire. De plus, dans le texte cible, la variation est moins fréquente que dans le texte source. Certains passages y sont totalement nettoyés, bien rédigés, notamment pour reproduire la voix du narrateur. Par conséquent, le lecteur italien peut remarquer que le narrateur emploie un mélange d'italien et de sicilien, contrairement au lecteur français qui se retrouve devant une langue homogène; le style est ainsi perdu et l'équivalence est donc inaccomplie.

Pour conclure, à sa façon, Quadrupani a réussi à maintenir dans l'ensemble l'effet du texte. Le lecteur français peut y saisir la variation grâce aux inférences et aux indications fournies. Le recours aux notes explicatives est également enrichissant et sert de balises à la construction du sens.

### 3.2. La traduction d'Ayman Mahmoud (2014)

Il est accordé par tous que le travail qu'a fait Camilleri sur la forme a pour but de toucher le fond. Il est passé d'une variante à l'autre, créant des effets, exprimant des émotions, ravivant des souvenirs, caractérisant ses personnages, renforçant le réalisme de ce qu'il raconte, suscitant des curiosités et surtout amusant ses lecteurs. Une interaction particulière est établie entre l'auteur et ses lecteurs, dont le traducteur. Pour certains, traduire Camilleri est un plaisir, un jeu, un divertissement. Dans cet article, nous avons présenté côte à côte trois langues, deux cousines et une voisine. Si nous parlons d'une voisine, c'est parce que l'arabe tout comme l'italien est situé dans le pourtour méditerranéen et il connaît la diglossie; les arabes jouent sur différents registres, les siciliens aussi; l'arabe a une forme moyenne, mixte, l'italien aussi. Deux personnes de pays arabes différents pensent dans leurs dialectes respectifs et traduisent dans du standard pour se comprendre mutuellement, c'est également le cas en Italie lorsque les gens du nord et du sud se retrouvent. La traduction commence donc à l'intérieur de la langue et porte une visée de communication. Mais le sicilien a des origines latines que les dialectes arabes n'ont pas. C'est ici que commence la réflexion du traducteur: ce qui semble faisable lors du passage de l'italien au français ou à l'anglais ne semble pas convenir le système arabe. Cependant, cet écart entre les langues n'implique pas d'éloigner l'auteur du lecteur, de rompre l'interaction, d'interdire le contact.

Il est vrai qu'une distance considérable sépare l'arabe standard de l'arabe dialectal. À une époque très lointaine, on parlait déjà de deux langues qui se côtoient tant les différences étaient marquées. Au cours des siècles, les deux variantes ont délimité leur champ d'action, mais les frontières qui les séparent sont restées floues. Aujourd'hui, on parle en dialecte, on écrit en standard... et en dialecte. La littérature arabe contemporaine a fait place aux dialectes et les œuvres mixtes ont été acceptées par le public arabe (comme celles de Najib Mahfouz, Tayeb Saleh et Ahlam Moustaghani). Elles ont même connu un grand succès. La résistance à l'emploi simultané des registres à l'écrit n'a pas empêché leur diffusion. Pour ces auteurs, l'objectif n'est pas d'insérer le dialecte dans la littérature mais plutôt de renforcer le réalisme des récits, de créer une familiarité entre le lecteur et le texte, d'éviter le ridicule engendré par le fait de converser en arabe standard; Utiliser les dialectes seraient donc un procédé stylistique.

Revenons à la traduction arabe de *Il cane de Terracotta*. À la lumière des exemples précités, nous déduisons que la traduction est aplatée, retenue dans un cadre, normalisée; elle manque de dynamisme, d'effets. En réalité, la variation est très légère dans le texte cible, presque imperceptible. Pourtant, le traducteur est parfois visible; il ajoute des

subjectivités au texte, prend confiance lorsqu'il maîtrise le sujet et recule lorsque la culture de l'auteur prend le dessus.

La stratégie d'Ayman Mahmoud semble avoir une visée double: d'abord, il a cherché à rendre le sens de la façon la plus simple, ensuite il a montré la particularité du style de l'auteur en reproduisant certains mots, les transcrivant phonétiquement en arabe. Il a certainement évité de rendre la variation par un dialecte régional arabe comme l'égyptien, son parler local. Il est possible, d'une part, qu'il ait pensé que l'usage du dialecte entraverait la compréhension du texte de la part des usagers non égyptiens, chose à laquelle s'oppose la notion de l'interculturalité du traducteur<sup>44</sup>. Ce dernier se situe à l'intersection de deux cultures malgré le rapport émotionnel qu'il entretient avec une culture particulière. D'autre part, il est probable que Mahmoud ait cherché à rester invisible pour préserver la valeur littéraire de l'œuvre et éviter de teinter sa traduction d'une couleur locale.

Toutefois, ce qui nous semble intrigant, c'est que l'auteur s'est inspiré du théâtre de Tawfik Al-Hakīm pour rédiger son roman; il a donc expressément choisi une œuvre qui met en lumière la variation de registre en arabe. En réalité, Al-Hakim a rédigé sa pièce *Les gens de la caverne* une première fois, dans les années trente en arabe littéral standard, obéissant aux normes de l'époque et une deuxième fois, dans les années cinquante après la révolution, introduisant des conversations en égyptien, afin de faire face à la concurrence qui attirait le public par l'interaction et l'effet de l'oralité.

Ayman Mahmoud a donc fourni un texte nivelé, écrit en arabe standard, dans une langue courante, sans aucune distinction entre les discours direct et indirect. Catarella, Adelina et la bonne d'Ingrid disparaissent. Il s'agit d'une traduction orientée vers une équivalence de sens; la variation s'est limitée à quelques reproductions phonétiques jugées porteuses de valeurs culturelles siciliennes par le traducteur. En outre, nous ne percevons qu'une équivalence partielle dans cette traduction; le choix des unités maintenues en sicilien est arbitraire, les notes du traducteur sont riches mais ne sont pas toujours nécessaires et le texte affiche parfois des imprécisions et des omissions qui prêtent à confusion au niveau du sens.

Nous comprenons que toute forme de langue qui dévie de la norme pose un problème de traduction. Cependant, la variation n'est pas insurmontable. L'hybridité ajoute une charge lexicale et syntaxique enrichissante au texte. Il est nécessaire dans le contexte camillérien de commencer par se fixer des objectifs fondamentaux à réaliser tenant compte de certains critères de textualité tels que l'intentionnalité, l'informativité, l'acceptabilité et la situationalité. Au premier abord, il faudrait penser à développer en arabe le dynamisme linguistique présenté par Camilleri. Ce dynamisme serait ensuite orienté vers une reproduction de l'effet d'étrangeté qu'expérimente le lecteur italien à travers la gradualité qui résulte de la variation et du passage d'un niveau à l'autre. Le recours au dialecte et l'arabisation d'emprunts dérivés du gréco-latin pourront faciliter la tâche au traducteur sans avoir à domestiquer le roman. Notons que l'utilisation du dialecte peut être réduite à l'insertion d'unités lexicales dans un ensemble normalisé, en d'autres termes utiliser l'arabe moyen pour créer un effet de variation.

La stratégie suivie par Mahmoud<sup>45</sup> est très différente de celle adoptée par Imad Al-Baghdadi<sup>46</sup> qui a traduit *La concessione del telefono* (*/tarkīb at-tilīfūn/*) six ans plus tôt et qui a intégré le dialecte égyptien pour un effet d'oralité populaire, même vulgaire. Dans

<sup>44</sup> «[...] l'espace du traduire – le travail du traducteur – se situe dans les intersections qui se tissent entre les cultures et non dans le sein d'une culture unique» (A. PYM, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Universités, 1997, p. 14).

<sup>45</sup> A. CAMILLERI, */al-Kalb al-fahḥārīy/*, cit.

<sup>46</sup> A. CAMILLERI, */Tarkīb at-tilīfūn/*, I. BAGHDADI (trad.), Caire, Dar-Sharqiyat, 2008.

sa traduction, la variation est évidente au niveau des dialogues et elle marque particulièrement les dimensions diaphasique et diastratique. Elle met en relief essentiellement la situation de communication; ainsi un personnage converse en standard dans une situation formelle et emploie le dialecte dans les situations familières ou intimes marquées par un langage grossier.

Si nous évoquons la traduction de Al-Baghdadi, c'est pour insister sur la possibilité de reproduire la variation en arabe, tout en minimalisant les effets de domestication. Au vu de la distance qui existe entre les deux langues en contact et de la différence entre les fonctions des registres linguistiques en question, l'usage d'un dialecte arabe serait valable. En arabe, la langue courante est dialectale contrairement aux cultures européennes où la langue parlée est une variété standard de niveau inférieur. L'oralité ne peut donc être rendue intègrement en arabe littéral standard. Il serait alors sagace de reproduire la démarche de l'auteur sicilien, à savoir présenter une langue arabe irriguée d'un dialecte familier dont la richesse lexicale permet de trouver des équivalents viables aux termes régionaux siciliens – l'égyptien en l'occurrence, langue maternelle du traducteur. Si le lecteur arabophone n'a pas accès au code égyptien, il peut toujours compter sur la compréhension globale à partir du contexte. Dans un souci de lisibilité, le traducteur peut proposer une aide à la compréhension sous forme de lexique, comme l'a fait Camilleri à sa première publication.

Sur la question de la prise de risque et de la localisation géographique du texte, nous pensons qu'il est beaucoup plus efficient de conduire le lecteur à apprécier un roman portant une infime marque locale que de présenter un produit neutre fidèle au contexte d'origine, mais qui laisse le lecteur indifférent. La question de la fidélité au texte source a souvent été débattue parmi les traducteurs de Camilleri, dont certains pensent que toute adaptation entraînerait un détournement de la visée du texte axée autour de la culture sicilienne et ne ferait qu'ajouter des connotations étrangères à la culture source. D'où la nécessaire prise de décision quant à la primauté de l'objectif visé: Est-ce la référence culturelle? L'effet? Le style? L'intrigue?

### 3.3. L'inévitable alternance de stratégies en traduction

L'hybridité<sup>47</sup> du langage est probablement l'aspect le plus attrayant de l'œuvre de Camilleri; elle l'a rendu si différent des autres écrivains et a éventuellement contribué à son succès. Pour cette raison, il devient nécessaire que toute traduction de ses romans tienne compte, en quelque sorte, de la variation qui porte des significations et des fonctions diverses dans ses textes et qui définit principalement son style. Les lecteurs du texte cible devraient sentir ce langage, percevoir la créativité de cet auteur, comprendre ce qui le distingue et savourer l'originalité de son style. L'interprétation du langage camillérien est censée être un jeu auquel adhère le lecteur. En effet, dans la version originale du roman, l'auteur conduit son lecteur à déployer un premier effort afin de saisir le langage à niveaux multiples qu'il présente; ensuite, la compréhension devient de plus en plus aisée au fil du texte, grâce aux répétitions, à la similarité des situations et certainement grâce à la familiarité que le lecteur acquiert progressivement. En fait, ce dernier négocie le message en se dirigeant du texte vers le contexte<sup>48</sup>. Le texte n'est donc

<sup>47</sup> Nous désignons par hybridité une situation discursive où l'autorité énonciative vacille entre deux discours et brouille la communication entre le producteur et le récepteur.

<sup>48</sup> "Text users (writers, readers, translators, etc.) engage in a form of negotiation which moves in a text-to-context direction, as a point of departure for the way a text is composed in accordance with certain communicative requirements" (B. HATIM & I. MASON, *The Translator as Communicator*, London, Routledge, 1997, p. 14).

initialement pas totalement compris par le lecteur, mais au fur et à mesure de la progression, les détails contextuels apparaissent et servent d'indicateurs à l'interprétation du sens. Lorsque le contexte devient évident, le lecteur commence à prévoir la suite du texte en se basant sur sa connaissance antérieure. Ses attentes ne seront nécessairement pas comblées mais pour le savoir, il aura effectivement analysé l'ensemble du texte. Camilleri ne laisse pourtant pas son lecteur sans outils de décodage, nous l'avons vu plus haut, il lui fournit des explications et l'aide à reconstituer les composants du code linguistique partagé. Nous ne voyons donc pas l'intérêt de traduire Camilleri en visant une équivalence du sens et en reléguant au second plan la question de la variation; en réalité, ce ne serait plus du Camilleri.

Par ailleurs, gardons à l'esprit qu'il est impossible pour une traduction d'approcher toutes les dimensions du texte source, comme le précise José Ortega Y Gasset (1937)<sup>49</sup>. Il est donc nécessaire de choisir une facette à reproduire avec précision. De ce fait, si nous considérons tous les aspects du texte (le sens, la structure, le style, la variation, la rhétorique, les différentes visées, etc.) en vue d'une traduction, nous nous retrouverons face à une traduction approximative, infidèle à tous les aspects du texte source, car n'oublions pas que les langues ne fonctionnent pas toutes de la même façon et que la correspondance ne peut être parfaite. Une chose est certaine: quel que soit l'objectif visé par la traduction, la déperdition ne pourra pas être évitée. Chose que confirment Basil Hatem et Ian Mason<sup>50</sup> qui précisent que traduire un dialecte source dans une langue cible standard a le désavantage de perdre l'effet prévu, tandis que rendre le dialecte par du dialecte risque de créer des effets non-intentionnels<sup>51</sup>.

Dans le cas du roman camillérien, alterner les stratégies entre domestication et étrangéisation permettrait de garantir l'intelligibilité de la traduction et de découvrir la culture source. Mais, en ce qui concerne le langage camillérien, il ne peut être rendu que par un code parallèle élaboré sur mesure.

#### 4. Conclusion

Il y a longtemps, Friedrich Schleiermacher<sup>52</sup> (1813) avait tranché, donnant au traducteur le choix entre deux stratégies devenues classiques: attirer le lecteur vers l'auteur ou alors conduire l'auteur vers le lecteur<sup>53</sup>. En d'autres termes, le traducteur présente à son lecteur la culture du texte source dans son contexte d'origine ou adapte les référents linguistiques et culturels à la culture d'arrivée, risquant de gommer l'empreinte de l'auteur. Aujourd'hui, Andrea Camilleri a obligé les traducteurs à créer. Ils ont dû accepter et adopter une stratégie mitigée, mais qui devient une norme traductologique dans le contexte camillérien, celle de la création d'un nouveau code parallèle à l'original. Il ne s'agit plus d'interprétation et d'équivalence mais de parallélisme, dont le but est d'agir

<sup>49</sup> "It is, at least it almost always is, impossible to approximate all the dimensions of the original text at the same time. If we want to give an idea of its aesthetic qualities, we will have to relinquish almost all the substance of the text in order to carry over its formal graces" (J. ORTEGA Y GASSET, *The Misery and the Splendor of Translation*, E. GAMBLE MILLER [trad.], in L. VENUTI [éd.], *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 1937/2000, p. 62).

<sup>50</sup> B. HATIM, I. MASON, *Discourse and the Translator*, New York, Routledge, 1990/2013.

<sup>51</sup> "Rendering ST dialect by TL standard has the disadvantage of losing the special effect intended in the ST, while rendering dialect by dialect runs the risk of creating unintended effects" (Ivi, p. 41).

<sup>52</sup> F. SCHLEIERMACHER, *On the Different Methods of Translating*, S. BERNOFSKY (trad.), in L. VENUTI (éd.), *The Translation Studies Reader (Third Edition)*, New York, Routledge, 2012.

<sup>53</sup> Schleiermacher argued that "there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him" (Ivi, p. 20).

sur le lecteur d'une façon comparable. Les traducteurs, en quête de fidélité, s'efforcent d'inventer de nouvelles expressions non normalisées, de néologiser, de produire des énoncés dénués de références culturelles précises. Dans la pensée traductologique moderne, une traduction doit porter la même valeur littéraire que l'œuvre originale, viser une équivalence d'effet et être autonome dans la langue cible. À cet effet, le traducteur s'approprie son rôle de créateur; Meschonnic<sup>54</sup> n'écrivait-il pas: «Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écritures»?

---

<sup>54</sup> H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*. Paris, Verdier, 1999, p. 459.

## Bibliographie

- BRIANTI, GIOVANNA, “Norme et variation dans les traductions de Camilleri. Diversité et Identité Culturelle en Europe”, (DICE), 2013, 10-2, pp. 149-170.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Chien de faïence*, S. QUADRUPPANI (trad.), Paris, Éditions Fleuve Noir, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, تركيب التليفون, I. BAGHDADI (trad.), Caire, Dar-Sharqiyat, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, الكلب الفخاري, A. MAHMOUD (trad.), Caire, Sphynx, 2014.
- FERNIOT, CHRISTINE, “Andrea Camilleri: Le polar, c’est une discipline”, 2001, <[www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr)> [13 octobre 2018].
- HATIM, BASEL, MASON, IAN, *Discourse and the Translator*, New York, Routledge, 1990/2013.
- HATIM, BASEL, MASON, IAN, *The Translator as Communicator*, London, Routledge, 1997.
- ISRAËL, FORTUNATO, “La traduction littéraire : l’appropriation du texte”, in M. LEDERER et F. ISRAËL (éds.), *La liberté en traduction*, Paris, Didier érudition, 1991, Coll. Traductologie, n°7, pp. 17-41.
- LADMIRAL, JEAN-RENE, *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- LAPLACE, COLETTE, “Pour une approche interprétative de la traduction littéraire”, «Cahiers de l’Ecole de traduction et d’interprétation de l’Université de Genève», n°19, 1997, pp. 149-175.
- MESCHONNIC, HENRI, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- NEWMARK, PETER, “The Translation of Metaphor”, in W. PAPROTTÉ, R. DIRVEN (éds.), *The Ubiquity of Metaphor*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1985, pp. 295-326.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, “The Misery and the Splendor of Translation”, E. GAMBLE MILLER (trad.), in L. VENUTI (éd.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 1937/2000, pp. 49-63.
- PYM, ANTHONY, *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfurt, Peter Lang, 1992.
- PYM, ANTHONY, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Universités, 1997.
- QUADRUPPANI, SERGE, “L’angoisse du traducteur devant une page d’Andrea Camilleri”, 2004, <<http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article15>> [13 octobre 2018].
- TORRES, MARIE, “Serge Quadruppani: «Quand je traduis un auteur, Camilleri ou un autre, je me mets à son service»”, 2015, <[micmag.net](http://micmag.net)>, [13 octobre 2018].
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator’s Invisibility*, London, Routledge, 1995.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, “Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri”, 1999, <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)> [13 octobre 2018].

# La traducción de las colocaciones en *Il metodo Catalanotti* de Andrea Camilleri

---

ROCÍO LUQUE

The present work aims at collecting the most significant collocations of the novel *Il metodo Catalanotti* by Andrea Camilleri and, taking account of a classification of their structure, analyses the values they transmit, especially when the author introduces Sicilian words or variants in the formation of the phraseological units. This approach will be the starting point to be able to propose a series of solutions to the translation into Spanish of the Camillerian collocations, both in the general language and in the specialised languages.

## 1. Introducción

En *Il metodo Catalanotti*<sup>1</sup> la investigación del comisario Montalbano empieza con un enredo: Mimí Augello encuentra un cadáver sobre una cama al escapar del marido de su amante; al mismo tiempo la policía es informada de otro hombre muerto que se encuentra en otra casa. Las escenas del crimen tienen algo extraño que se conecta con el teatro y, de hecho, este es el protagonista de la novela<sup>2</sup>. Además, la víctima conocida, Carmelo Catalanotti (que le da el título a la novela), tenía una verdadera pasión por las escenas y dedicaba todo su tiempo a dirigir dramas burgueses, inventando un método muy personal para poner a los actores en la posición de actuar: liberarlos de sus complejos, ayudarlos a liberar emociones, una verdadera operación de indagación en la mente. Y, tratando de entender, Montalbano le preguntará al abogado Lo Savio, amigo de la víctima:

«Mi faccia capire meglio. Se nella commedia c'era una vedova in scena, lui voleva una vedova autentica?»

«No, commissario. Non era così didascalico. Cominciava però a scavare nell'intimo di un attore per cercare, per esempio, l'equivalente di un senso di assenza, come può essere la vedovanza, e in questo era abilissimo. Riusciva ad abbattere le difese personali di chi gli stava davanti fino a fargli emergere un qualcosa di simile: un lutto recente, un divorzio, perfino un trasloco, insomma un'emozione traumatica che avesse a che fare, come in questo caso, con una mancanza, con un vuoto» (77).

El comisario Montalbano revisa todos los expedientes de Catalanotti –las *carpette*<sup>3</sup> con notas y comentarios sobre todos los actores con los que entró en contacto y las notas sobre

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018. A partir de ahora todas las referencias a la obra aparecerán con el número de página entre paréntesis después de la cita.

<sup>2</sup> Abundan las referencias al teatro («Aveva visto che un teatro dedicava una settimana al regista polacco Jerzy Grotowski e ai suoi spettacoli. Ci andò, ne rimase affascinato [...] Poi studiò le sue teorie in un libro, che ho letto anch'io: *Per un teatro povero*», 152-153; «Fura dels Baus [...] una compagnia catalana di teatro», 155); así como a la literatura en general («In questo momento sto leggendo un racconto di un autore siciliano che mi piace molto, si chiama Giosuè Calaciura, lo conosci?», 88; «Mi pare di stare in un racconto di Agatha Christie: un morto in un palcoscenico!», 215); y al cine («Tutti erano 'mmobilizzati. Pariva un fermo immagini d'una pillicula di Tarantino», 106; «[...] vistuta con un cappotto maculato che forsi le aviva 'mpristato *Crudelia Demon*», 136), en un rico clima de intertextualidad.

<sup>3</sup> *Carpetta* es una de esas palabras del italiano meridional que proceden del español –y que, a su vez, deriva del francés *carpette* y este del inglés, puesto que *carpet* era la bolsa de tela espesa, como la de las alfombras –, a confirmación del legado lingüístico de casi cinco siglos de dominación española en Sicilia. G. RICCI,

los personajes— y especialmente el drama que estaba a punto de escenificar, *Svolta pericolosa*, una comedia inglesa de J. B. Priestley, un autor conocido por sus obras parapoliciacas. Poco a poco se involucra en la investigación y será el teatro el que le hará encontrar la solución al doble cadáver.

Al igual que Catalanotti, con el presente trabajo de investigación nosotros también pretendemos crear una serie de *carpette* imaginarias sobre la lengua de Andrea Camilleri, esa mezcla entre las dos variedades lingüísticas del italiano regional y del dialecto siciliano<sup>4</sup>, cuya hibridación se asemeja a una masa de pan:

Mi sono guadagnato l'italiano, una conquista tardiva ma per me importante. Del resto, anche nei romanzi scritti in vigatese parto sempre da una struttura molto solida in lingua italiana. Il lavoro dialettale è successivo, ma non si tratta di incastonare parole in dialetto all'interno di frasi strutturalmente italiane, quanto piuttosto di seguire il flusso di un suono, componendo una sorta di partitura che invece delle note adopera il suono delle parole. Per arrivare ad un impasto unico, dove non si riconosce più il lavoro strutturale che c'è dietro. Il risultato deve avere la consistenza della farina lievitata e pronta a diventare pane<sup>5</sup>.

Por nuestra parte, en cambio, hemos intentado hallar esas estructuras que están detrás, sobre todo a nivel léxico, analizando la manera en la que Camilleri recurre a las colocaciones —esos «sintagmas completamente libres, generados a partir de reglas, pero que, al mismo tiempo, presentan cierto grado de restricción combinatoria determinada por el uso»<sup>6</sup>, como las define Corpas Pastor—, confiriéndoles a menudo una connotación muy personal. Considerando que el concepto de colocación está relacionado con el de solidaridad léxica multilateral de Coseriu<sup>7</sup>, veremos cómo las selecciones léxicas de nuestro autor crean toda una serie de afinidades e implicaciones sumamente significativas que hay que tener en cuenta a la hora de traducir.

Además, cuando los constituyentes, o algunos elementos, de dichas colocaciones, están en siciliano, se tratará de encontrar una solución que refleje la riqueza plurilingüe de Camilleri. De hecho, si bien la tendencia en la traducción al español de las novelas de la saga de Montalbano es la de nivelar las diferentes variedades de la obra, a excepción de algunos préstamos y amplificaciones<sup>8</sup>, creemos, con Giovanni Caprara y Pedro J. Plaza González que, tal y como Camilleri juega con el lenguaje, el traductor podría hacer lo mismo con la lengua hacia la que traduce<sup>9</sup>.

---

“Ispanismi nel ‘siciliano’ di Andrea Camilleri”, en L. LUQUE TORO, R. LUQUE (a cura di), *Léxico Español Actual IV*, Venezia, Cafoscarina, 2014, p. 176.

<sup>4</sup> La crítica señala que la característica esencial de la lengua de Camilleri es una fusión entre el italiano y el dialecto siciliano con diferentes grados de hibridación. Para un análisis detallado sobre su plurilingüismo, véase M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati, 2012, p. 43 y sgg.

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma/Bari, Laterza, 2014, p. 34.

<sup>6</sup> G. CORPAS PASTOR, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996, p. 53.

<sup>7</sup> E. COSERIU, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1986, p. 148.

<sup>8</sup> G. BRANDIMONTE, “Análisi del prestito come tecnica per tradurre Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017, p. 39.

<sup>9</sup> G. CAPRARA, P. J. PLAZA GONZÁLEZ, “Il plurilinguismo nell'opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de *Il patto*”, in G. CAPRARA, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/1. Il patto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, p. 52.



## 2. Análisis de las colocaciones más significativas de *Il metodo Catalanotti*

Siguiendo la taxonomía de Corpas Pastor<sup>10</sup>, proponemos a continuación una serie de ejemplos entresacados de *Il metodo Catalanotti*, destacando de cada uno su estructura y su semantismo, además de su significación en el tejido de la obra.

### 2.1. La *carpetta* de colocaciones ‘S+prep.+S’

La construcción ‘S+prep.+S’ presenta un primer sustantivo –el grupo o la unidad que constituye el colocativo– y un segundo sustantivo –el individuo o la entidad más pequeña que constituye la base<sup>11</sup>–. A menudo, este último determina semánticamente al primer colocado, creando una relación de solidaridad léxica.

La colocación de este tipo más frecuente, no solo en *Il metodo Catalanotti*, sino en toda la obra de Camilleri en general, es *cicaronata di caffè* (11, 107, 133), en la que *cicaronata*, es un derivado intensivo<sup>12</sup> de *cicarone*, que a su vez es un aumentativo de *cicara*<sup>13</sup>, es decir “taza”. En este caso el café determina el uso de la taza, pero la elección del sicilianismo para designar el tipo de recipiente y su tamaño connota aún más este objeto de uso cotidiano, razón por la cual una traducción como “taza de café” resulta ser demasiado general. Nuestra propuesta de traducción, dado que el significado de la colocación se infiere fácilmente por los diferentes contextos en los que se repite (véase, por ejemplo, «[...] si nni annò ’n cucina e si preparò la solita cicaronata di caffè», 11), es la de mantener el extranjerismo del primer colocado y traducir lo demás al español con el siguiente resultado: “*cicaronata* de café”.

La naturaleza misma de la obra, una novela policíaca como todas las de la serie de Montalbano, determina evidentemente que recurran colocaciones del campo semántico de la investigación policíaca, como *campo delle indagini* (156), *indagini per omicidio* (161), *loco del delitto*<sup>14</sup> (162), *macchia di sangue* (216, 261), *dichiarazioni del testimone* (234), *traccia di scasso* (272); y de las consecuentes definiciones jurídicas, como *pratica fuori legge* (93) y *denuncia per furto* (272). Dado que estas construcciones son específicas de una determinada lengua de especialidad<sup>15</sup>, es aconsejable encontrar el equivalente semántico-funcional en la lengua de llegada, en este caso el español<sup>16</sup>, por lo que tendremos, respectivamente, las siguientes colocaciones: “campo de investigación”, “investigación de homicidio”, “lugar del delito”, “mancha de sangre”, “declaración del testigo”, “señal de robo (con fuerza)”, “procedimiento fuera de la ley” y “denuncia por robo”.

En las construcciones que acabamos de comentar, precisamente por pertenecer a lenguajes especiales, destaca la ausencia de marcas regionales, cosa que no pasa con otras colocaciones como *càmbara di letto* (16, 156, 213) y *càmbara di mangiari* (107) –

<sup>10</sup> Excluimos tan solo la estructura ‘adj.+adv.’ por una menor frecuencia de su uso por parte del autor.

<sup>11</sup> G. CORPAS PASTOR, *Manual de fraseología española*, cit., p. 74.

<sup>12</sup> El sufijo *-ata*, con los términos que indican cantidad, pueden designar de manera intensiva el contenido del objeto, como en *cucchiaio* > *cucchiata*. P. TRIFONE, M. PALERMO, *Grammatica italiana di base*, Bologna, Zanichelli, 2010, p. 230.

<sup>13</sup> Cfr. M. GENCO (a cura di), *Dizionario Camilleriano/Italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia*, 2001, consultabile in <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)>, [12 de noviembre de 2018].

<sup>14</sup> Dicha colocación, además, recurre haciendo una referencia intertextual a la literatura del género: «Vuoi vidiri che era vero che l’assassino torna sempre sul loco del delitto?» (162).

<sup>15</sup> C. BORDONABA ZABALZA, “El lenguaje jurídico”, en M. V. CALVI, C. BORDONABA ZABALZA, G. MAPELLI (a cura di), *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carocci, 2009, p. 151.

<sup>16</sup> Para este tipo de traducción, se aconseja consultar el *Diccionario del Español Jurídico* (2019) de la Real Academia Española.

habitaciones que Montalbano o Mimí Augello rastrean en busca de pistas–, o colocaciones como *friddo della morti* (17), *statua di cira* (68, 264) y *statua di sali* (162, 264) –impresiones que los investigadores tienen del cadáver real–, que, pese a conectarse a la actividad de investigación de los protagonistas, resultan ser de carácter mucho más personal e instintivo. En *càmmara di letto* y *càmmara di mangiari* es evidente que las habitaciones se connotan por el uso que les confiere el segundo colocado, “dormir” (véase la presencia de la “cama”) y “comer”; razón por la cual en español escogeríamos “dormitorio” (en lugar de “habitación”) y “comedor”, aun a sabiendas de perder el “color” local, es decir, el elemento dialectal. *Friddo della morti, statua di cira y statua di sali* corresponderían, en cambio, a “frío de la muerte”, “estatua de cera” y “estatua de sal”; pero sería posible también mantener la base de la colocación italiana (respectivamente *morti, cira y sali*), de fácil comprensión para un lector modelo hispanohablante por la etimología latina común, de manera que el texto transmita el mismo plurilingüismo del original: “frío de la *morti*”, “estatua de *cira*” y “estatua de *sali*”.

Con la misma estructura ‘S+prep.+S’ tenemos por último colocaciones en italiano del ámbito teatral, presencia que se justifica por la trama misma de la obra, como *scavo delle coscienze* (227) y *costumi di scena* (281). En español, es conveniente emplear por consiguiente las estructuras propias del sector, es decir, “indagación en la mente” y “vestimenta de un actor”.

## 2.2. La *carpetta* de colocaciones ‘S+adj.’

En la colocación ‘S+adj.’ el adjetivo, antepuesto o pospuesto, es el colocativo que suele intensificar la base, o sea el sustantivo<sup>17</sup>. Los adjetivos a menudo implican las bases con la que pueden combinarse, y estas se reducen obviamente en los lenguajes especiales, como podemos comprobar en una serie de ejemplos en italiano de ámbito jurídico que aparecen en *Il metodo Catalanotti: segreto istruttorio* (220), *pubblico ufficiale* (230), *piemme*<sup>18</sup> (230, 234), *violenza familiare continuata* (231), *tentato omicidio* (232), *falsa testimonianza* (234); cuyos equivalentes en español serían, respectivamente: “secreto de instrucción”, “funcionario público”, “fiscal”, “continua violencia familiar”, “intento de homicidio” y “falso testimonio”; traducciones en las que observamos, en algunos casos, el cambio de estructura de la colocación en ‘S+prep.+S’, y, en otros, la pérdida de la colocación misma.

Dentro del lenguaje de la investigación policíaca también encontramos colocaciones italianas en las que el adjetivo implica ciertas bases, como *colloquio informale* (201, 220), que corresponde a “entrevista informal”; y *morto ammazzato* (19), cuya traducción es un poco más difícil de lograr. De Mauro señala que el sintagma significa «ucciso in modo violento»<sup>19</sup>, pero la estructura en sí tiene cierta redundancia, que podríamos transmitir con la palabra “rematado”, en la que el prefino reiterativo re- del español le confiere el mismo valor al verbo “matar”.

Apartándonos de las lenguas de especialidad, volvemos a encontrar de nuevo algunos sicilianismos, como podemos apreciar en *vasata appassionata* (13), es decir, “beso apasionado”; y *camurriosa litania* (33), con referencia a la camarera del contable Catalanotti, en la que el colocativo *camurriosa* es un adjetivo que deriva a través del sufijo *-oso/a* del sustantivo *camurria*, eufemísticamente “molestia”. Dado que la palabra

<sup>17</sup> G. CORPAS PASTOR, *Manual de fraseología española*, cit., p. 72.

<sup>18</sup> *Piemme*, en el lenguaje periodístico, corresponde a la lectura de la sigla *PM* (*Pubblico Ministero*). TRECCANI, *Vocabolario Treccani*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/piemme/>> [13 de noviembre de 2018].

<sup>19</sup> T. DE MAURO, *Il dizionario di italiano*, Milano, Paravia, 2000, p. 1583.

es una trabucación en siciliano del término *gonorrea*<sup>20</sup>, infección que provoca fastidio, resulta difícil encontrar un equivalente en español, por lo que la única solución es recurrir al adjetivo “molesto” y crear la colocación “letanía molesta”. Otro sicilianismo, representa, en realidad, un hispanismo, como ya vimos en el caso de *carpetta*, es decir, *vino tinto* (186), que Camilleri emplea en lugar de la colocación italiana *vino rosso*<sup>21</sup>. La traducción al español, “vino tinto”, evidentemente determina una anulación del elemento foráneo del texto original.

Por último, quisiéramos señalar la presencia en la novela de colocaciones que presentan otros procedimientos de adjetivación, como es el caso de *aggressione a mano armata* (120), en donde lo que determina la base *aggressione* es una locución adjetiva (*a mano armata*), dando lugar a la estructura ‘S+loc.adj.’, que traduciríamos con los colocados correspondientes en español: “asalto a mano armada”.

Pero de mayor interés resulta ser otro tipo de estructura, propia del autor, que presenta una doble adjetivación pospuesta con respecto a la base, es decir, ‘S+adj.+adj.’, en la que el mismo adjetivo se repite. Con dichas colocaciones, Camilleri parece tener la intención de transmitir un valor superlativo del adjetivo, como podemos apreciar en *riguzze sottili sottili* (175) o en *scrivania nica nica* (281), que contiene el sicilianismo *nico*, “pequeño”. A la hora de traducir, en lugar de optar por las formas superlativas “finísimo/muy fino” y “pequeñísimo/muy pequeño”, podríamos repetir la forma base del adjetivo y recrear las mismas colocaciones camillerianas con los siguientes resultados: “rayitas finas finas” y “escritorio pequeño pequeño”.

### 2.3. La *carpetta* de colocaciones ‘V+S’

Las colocaciones del tipo ‘V+S’, con el sustantivo como objeto, presentan una serie de verbos como colocativos con una extensión colocacional de proporciones variables<sup>22</sup>. Su variabilidad, que va desde combinaciones prácticamente fijas a combinaciones ilimitadas, depende del tipo de verbo, que puede ser monosémico o polisémico. Dentro de esta última categoría, es frecuente encontrar el verbo comodín o de apoyo *fare*, “hacer”, de amplio uso en italiano. En la novela en cuestión, aparece, por ejemplo, la colocación *fari 'na famiglia* (235), cuya traducción no sería “hacer una familia”, sino “formar una familia”, ya que en español se recurre a un verbo más específico. La colocación, que Camilleri emplea con referencia a Nico Licata y a María, nos revela una vez más el interés del autor por los problemas sociales que acucian a su tierra<sup>23</sup>, ya que esa joven pareja de actores no tiene un trabajo seguro que precisamente les permita formar su propia familia.

Con verbos menos polisémicos, encontramos toda una serie de colocaciones en la obra que tienen que ver con la vista que, por otra parte, es el sentido más empleado en las investigaciones policíacas. Hallamos, pues, *sgriddrare l'occhi* (47), en donde el sicilianismo *sgriddrare* significa «scappare via, sfuggire alla presa, scampare,

<sup>20</sup> G. GIOENI, *Saggio di etimologie siciliane*, Bologna, Forni, s.a., reimpresión anastática de la edición de 1885, p. 163.

<sup>21</sup> En siciliano *tinto* se refiere también a algo que está malo o que se ha echado a perder, pero no es así en este caso ya que la oración completa en la que se encuentra la colocación dice lo siguiente: «Mentri che tutto si quadiava, Montalbano rapri 'na buttiglia di vino tinto bono e la virsò nei bicchieri» (186).

<sup>22</sup> G. CORPAS PASTOR, *Manual de fraseología española*, cit., p. 68.

<sup>23</sup> Véanse también otros ejemplos con referencia al mundo laboral: «La Sicilia si conferma la regione con il più basso tasso di occupazione in Europa: sotto il 40%» (24); «Sono laureata in Matematica. Mi arrangio con le ripetizioni. Spero di trovare presto un'occupazione stabile» (95); y a la cuestión migratoria: «L'Ungheria e la Polonia s'arrefutavano d'arriciviri la loro quota di migranti, pejo: avivano accomenzato a costruirri mura per non farili trasiri» (160).

liberarsi»<sup>24</sup>, o sea “huir”, “liberarse”. El verbo lo tenemos también como participio con función adjetival en la colocación *occhi sgriddrati*, que correspondería a «occhi quasi fuori dall’orbita»<sup>25</sup>, o sea “fuera de órbita”. La imagen que transmite *sgriddrare*, pues, es la de ojos muy abiertos, casi como si se escaparan de las cavidades oculares. Para traducir la colocación *sgriddrare l’occhi*, podemos tratar de mantener esa exacerbación de la acción de “abrir los ojos”, aunque perdamos el elemento dialectal, de la siguiente manera: “desorbitar los ojos” o “desencajar los ojos”.

Siempre con el campo semántico de la vista, encontramos, con una alta frecuencia, la colocación *taliò il ralogio* (9, 69, 196, 237, 281), en la que el sicilianismo *taliari* deriva del español “atalayar”, que el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia de la lengua define, en su primera acepción, como «Registrar el campo o el mar desde una atalaya o altura, para dar aviso de lo que se descubre»<sup>26</sup>, y que a su vez deriva del ar. isp. *attalayi*<sup>27</sup>. En siciliano ha habido una generalización y se emplea con el sentido de *guardare*, “mirar”, dando lugar también al sustantivo *taliata*, “mirada”, como podemos apreciar en la obra en el ejemplo «taliata addivirtuta» (182). Para traducir la colocación *taliari il ralogio*, podría utilizarse también en español la generalización “mirar el reloj”, pero, dado la etimología hispánica de la palabra y dada la frecuencia de uso de la estructura, podríamos, para evitar una nivelización, recurrir al verbo “atalayar” como neologismo semántico con la acepción de “mirar” y hacerle decir al comisario Montalbano “atalayar el reloj”, haciendo un poco más creativa nuestra traducción.

#### 2.4. La *carpetta* de colocaciones ‘V+adv.’

En la colocación ‘V+adv.’ los adverbios determinan, gracias a sus características semánticas, el verbo al que acompañan y, combinados, logran una determinada función léxica<sup>28</sup>. Según Seco, además, los adverbios que forman parte de este tipo de colocaciones son adverbios de modo y de intensidad<sup>29</sup>.

Siguiendo con el campo semántico de la vista, con este tipo de estructura, encontramos toda una serie de colocaciones en las que el adverbio, efectivamente, determina el modo en el que el comisario Montalbano mira, como en *la taliò attentamenti* (132); determinación que aporta también el adjetivo con función adverbial en los siguientes casos: *lo taliò ’mparpagliato* (48, 187, 282, 290), *la taliava affatato* (164), *lo taliò ’mpirioso* (178), *lo taliò ammaravigliato* (187), *taliò [...] interrogativo* (199), *taliari [...] sospittuso* (208), *lo taliò ’mpressionata e ’mparpagliata* (251). Como en el apartado anterior, proponemos mantener la forma “atalayar” de la etimología del sicilianismo, acompañada, respectivamente, por los siguientes colocativos: “atentamente”, “avergonzado”, “encantado”, “prepotentemente”, “maravillado”, “interrogativo”, “sospechoso”, “impresionada y avergonzada”.

La importancia atribuida a la observación hace que Camilleri recurra a otros procedimientos de adverbialización para determinar la acción verbal, tal y como observamos en la sección ‘S+adj.’ con los procesos de adjetivación. Hallamos, pues,

<sup>24</sup> Cfr. M. GENCO (a cura di), *Dizionario Camilleriano/Italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia*, cit.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, 2014<sup>23</sup>, <<https://dle.rae.es/?id=49xYzzU>> [13 de noviembre de 2018].

<sup>27</sup> G. RICCI, “Ispanismi nel ‘siciliano’ di Andrea Camilleri”, en L. LUQUE TORO, R. LUQUE (a cura di), *Léxico Español Actual IV*, Venezia, Cafoscarina, 2014, p. 179.

<sup>28</sup> G. CORPAS PASTOR, *Manual de fraseología española*, cit., p. 75.

<sup>29</sup> M. SECO, *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*, Madrid, Aguilar, 1982, p. 175.

estructuras del tipo ‘V+loc.adv.’, como puede apreciarse en *taliarisi 'n silenzio* (203), *lo taliò 'n silenzio* (242) y *si taliarono a longo in silenzio*<sup>30</sup> (25), en las que las locuciones adverbiales sustituyen los adverbios de modo correspondientes (*silenziosamente* y *lungamente*). A la hora de traducir al español, partiendo de la base “atalayar”, añadiríamos los colocativos equivalentes: “atalayarse en silencio”, “lo atalayó en silencio” y “se atalayaron por largo rato en silencio”.

Encontramos asimismo la repetición del adverbio, dando lugar a la estructura ‘V+adv.+adv.’, como se observa en *taliare torno torno* (16), *si taliò torno torno* (25, 53, 270) y *si taliarono torno torno* (166), en las que se reitera la forma dialectal del adverbio *intorno*. El adverbio equivalente en español, “alrededor”, cuando acompaña al verbo “mirar”, a menudo se convierte en la locución adverbial “a mi/tu/su... alrededor” (con un adjetivo posesivo en relación con el sujeto); con lo cual, intentando reproducir la creatividad de la lengua del autor, podríamos pensar en las siguientes soluciones: “atalayar a su alrededor alrededor”, “se atalayó a su alrededor alrededor” y “se atalayaron a su alrededor alrededor”, tal y como hemos propuesto para las colocaciones con la estructura ‘S+adj.+adj.’.

Incluso las locuciones adverbiales en función de colocativos se reiteran, como se aprecia en: *si girò a lento a lento* (15), *procidiva [...] a lento a lento* (66) y *addiriggrisi [...] a lento a lento* (280). La locución *a lento* aquí corresponde al adverbio de modo *lentamente*, valor que tendremos que tener en cuenta a la hora de traducir, ya que el español carece de una estructura locucional para transmitir el mismo sentido. Además, dado que en nuestra lengua de llegada, frente a la secuencia de dos adverbios en *-mente*, se omite el sufijo del primero<sup>31</sup>, podríamos pensar en las siguientes traducciones: “se giró lenta lentamente”, “avanzaba lenta lentamente” y “dirigirse lenta lentamente”.

Por último, quisiéramos señalar los procedimientos más creativos con los que Camilleri logra la determinación adverbial, que se ejemplifican en la notoria frase pronunciada por el agente de policía Catarella, *parlare di pirsona pirsonalmente* (72, 73), y en *parlari uggentevolissimevolmente* (275). En el primer caso, la acción de hablar es determinada por la locución adverbial *di persona* y por el adverbio de modo *pirsonalmente*, sinónimos que, al crear una redundancia, intensifican la función verbal. En el segundo caso, el habla es determinada por un neologismo, un adverbio de modo en *-menti*, que deriva del adjetivo *uggente* en su forma superlativa absoluta, *uggentevolissime*. A la hora de traducir, mantener las formas dialectales de estas estructuras resulta difícil, pero sí podemos crear las mismas estructuras y neologismos formales de la siguiente manera: “hablar en persona personalmente” y “hablar urgentísimamente”.

### 3. Conclusiones

A lo largo de este recorrido, hemos podido constatar la presencia de una ingente cantidad de colocaciones, tanto de la lengua general como de las lenguas especiales del derecho y de la investigación policíaca, en la novela *Il metodo Catalanotti* de Andrea Camilleri. De cada una hemos destacado la estructura y su semantismo, y observado cómo los colocativos implican determinadas bases, enfoque que nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones: cuando el autor recurre a colocaciones de la lengua italiana (especialmente de ámbito jurídico), es suficiente analizar el significado en su conjunto de la estructura para hallar el equivalente en la lengua de llegada; pero cuando emplea colocaciones en dialecto, crea colocaciones plurilingües o inventa nuevas estructuras

<sup>30</sup> En este ejemplo, concretamente, se aprecia incluso una doble locución adverbial.

<sup>31</sup> Pensemos, por ejemplo, en “hablar clara y lentamente” en lugar de “\*hablar claramente y lentamente”.

colocacionales, es necesario, además de interpretar el significado de las estructuras, ver qué connotación tienen para lograr la mejor traducción posible.

Para intentar evitar la nivelación de la riqueza léxica de Camilleri, pues, donde ha sido posible, hemos optado por préstamos (véanse la “*cicaronata* de café”, de alta frecuencia de uso, o el “frío de la *morti*”, de significado transparente); por la recuperación de la etimología hispánica de ciertos sicilianismos (recuérdese el verbo “atalayar” en las colocaciones ‘V+S’ y ‘V+adv.’ para el original *taliare*); por la creación de imágenes equivalentes a las comunicadas por los dialectalismos (piénsese en “desorbitar los ojos” o “desencajar los ojos” para el original *sgriddrare*) y por la recreación de las estructuras peculiares del autor para compensar la pérdida del elemento regional (recuérdense, entre otras, el “rayitas finas finas”, con la repetición del adjetivo en la colocación ‘S+adj.’; el “se giró lenta lentamente” y el “se atalayó a su alrededor alrededor”, con la reiteración, respectivamente, del adverbio y de la locución adverbial en la colocación ‘V+adv.’; y los particularísimos “hablar en persona personalmente” y “hablar urgentísimamente”).

Es cierto que, en algunos casos, nos hemos tenido que rendir a la nivelación, como es el caso de la solución de “letanía molesta” para el sicilianismo *camurriosa litania*, y de “vino tinto” para el hispanismo correspondiente. Desde luego, a la hora de traducir estas *carpette* de colocaciones, hemos perseguido en todo momento la intención de dar con la solución más fidedigna posible al original.

Citando al comisario Montalbano, cuando empieza a vislumbrar el misterio del cadáver de Catalanotti y dice: «Mimì, te la fazzo brevi: Catalanotti aviva una sua teoria che si basava non sul verosimile ma sul similvero» (227), jugando con la palabra *verosimile* y el neologismo formalmente opuesto *similvero*, o sea entre la “apariencia de la verdad”<sup>32</sup> y lo que podríamos suponer ser la “verdad de la apariencia”<sup>33</sup>; nos preguntamos: ¿habremos logrado una traducción *verosimile* o *similvera*?

<sup>32</sup> Treccani define la palabra *verosimile* como «[dal lat. *verisimilis*, cioè *veri similis* «simile al vero»] Che ha l’aspetto, l’apparenza della verità, e perciò potrebbe anche essere vero, o ritenuto tale e accettato per tale». TRECCANI, *Vocabolario Treccani*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/verosimile/>> [18 de noviembre de 2018].

<sup>33</sup> El juego, además, refleja la presencia de dos cadáveres, uno real y uno aparente, y, según nuestra opinión, justifica la confesión del responsable de la muerte del cadáver aparente, que se encuentra en la página 288 de la novela, pero que no citamos por si alguien no hubiese podido disfrutar aún con su lectura.

## Bibliografía

- BORDONABA ZABALZA, CRISTINA, “El lenguaje jurídico”, en M. V. CALVI, C. BORDONABA ZABALZA, G. MAPELLI (a cura di), *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carocci, 2009.
- BRANDIMONTE, GIOVANNI, “Analisi del prestito come tecnica per tradurre Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2017, pp. 37-63.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma/Bari, Laterza, 2014.
- CAPRARA, GIOVANNI, PLAZA GONZÁLEZ, PEDRO J., “Il plurilinguismo nell’opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de *Il patto*”, in G. CAPRARA, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/1. Il patto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2016, pp. 37-52.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- CORPAS PASTOR, GLORIA, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.
- COSERIU, EUGEN, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1986.
- DE MAURO, TULLIO, *Il dizionario di italiano*, Milano, Paravia, 2000.
- DI VITA FORNACIARI, LUIGI, PIEMONTI, MARÍA GABRIELA, *Dizionario giuridico. Italiano - spagnolo / spagnolo - italiano. Diccionario jurídico. Italiano - español / español - italiano*, Milano, Giuffrè Editore, 2012.
- GENCO, MARIO (a cura di), *Dizionario Camilleriano/Italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia*, 2001, consultabile in <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)> [12 de noviembre de 2018]
- GIOENI, GIUSEPPE, *Saggio di etimologie siciliane*, Bologna, Forni, s.a., reimpression anastática de la edición de 1885.
- RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, 2014<sup>23</sup>, <<https://dle.rae.es/?id=49xYzzU>> [13 de noviembre de 2018].
- \_\_\_\_\_, *Diccionario del Español Jurídico*, 2019, <<https://dej.rae.es/>> [13 de agosto de 2019].
- RICCI, GIANCARLO, “Ispanismi nel ‘siciliano’ di Andrea Camilleri”, en L. LUQUE TORO, R. LUQUE (a cura di), *Léxico Español Actual IV*, Venezia, Cafoscarina, 2014, pp. 173-191.
- SECO, MANUEL, *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*, Madrid, Aguilar, 1982.
- TRECCANI, *Vocabolario Treccani*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/piemme/>> [13 de noviembre de 2018].
- TRIFONE, PIETRO, PALERMO, MASSIMO, *Grammatica italiana di base*, Bologna, Zanichelli, 2010.

# La variazione linguistica nella serie televisiva de *Il commissario Montalbano*

---

CESÁREO CALVO RIGUAL

## 1. Introduzione

*Il commissario Montalbano* è indubbiamente una delle serie televisive che ha riscosso maggior successo nella storia della tv in Italia. I romanzi su cui è basata hanno concesso a Camilleri una notevole celebrità, sia in Italia che all'estero, ma è sicuro che la trasposizione televisiva dei romanzi del suo famoso commissario gli hanno procurato diffusione tra un pubblico ancora più vasto. Ciononostante la serie ha destato uno scarso interesse presso gli studiosi della letteratura e della lingua.

Il successo di questa fiction prodotta dalla Rai è dovuto ovviamente agli avvincenti racconti di Andrea Camilleri che ne sono alla base, ma non meno importanti sono le belle location e la bravura di un cospicuo gruppo di ottimi attori. Un ulteriore fattore importante è stato sicuramente l'assetto linguistico della serie, che riflette in parte quella geniale miscela linguistica architettata da Camilleri nelle sue opere.

Il complesso artefatto linguistico messo su dagli sceneggiatori e dagli attori in questa fortunata serie televisiva risulta molto credibile agli occhi degli italiani, non perché si sentano identificati con l'italiano regionale siciliano, la varietà predominante, ma perché nella loro località di origine o di residenza possono trovare un insieme di varietà non molto dissimile (composto cioè da una varietà regionale di italiano insieme a un dialetto).

Tutto ciò non deve far supporre che gli episodi di *Montalbano* riflettano fedelmente la situazione linguistica attuale dell'isola di Sicilia, giacché vi si riscontrano alcuni fattori correttori:

- La serie *Il commissario Montalbano* è anzitutto un prodotto di finzione e i suoi dialoghi non sono veri dialoghi di lingua spontanea, ma sono stati elaborati a tavolino dagli sceneggiatori tenendo conto dei romanzi originali. È ciò che con termini un po' più tecnici chiamiamo 'oralità prefabbricata' oppure 'oralità finta'<sup>1</sup>, cioè un tipo di discorso che imita la conversazione in maniera più o meno efficace avvalendosi di alcuni meccanismi della conversazione.
- Anche se la lingua della serie non è una trasposizione pedissequa dei dialoghi dei romanzi camilleriani<sup>2</sup>, c'è ovviamente un certo grado di dipendenza. Siccome tra le preoccupazioni di Camilleri non sembra esserci la fedeltà a una realtà linguistica concreta, quella siciliana, ma la volontà di elaborarla secondo criteri suoi

---

<sup>1</sup> Cfr. F. CHAUME, "La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción", in R. AGOST & F. CHAUME (a cura di), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló, Universitat Jaume I, 2001, pp. 77-88.

<sup>2</sup> Tra l'altro bisogna ricordare che certi episodi sono tratti da racconti brevi in cui mancano i dialoghi oppure sono insufficienti per un intero episodio televisivo.



personalissimi<sup>3</sup>, c'è da aspettarsi che i dialoghi rispondano all'estro di Camilleri piuttosto che alla volontà di riportare una lingua credibile.

- Non tutti gli attori sono siciliani, anzi alcuni protagonisti (ad esempio Luca Zingaretti e Cesare Bocci, che impersonano rispettivamente Montalbano e Augello) non lo sono, per cui nel loro caso si tratta per così dire di una sicilianità finta o imitativa<sup>4</sup>. Questo fatto è stato spesso segnalato negativamente, nel senso che talvolta gli interpreti non risultano credibili, perché non hanno una pronuncia perfettamente siciliana o perché in certe occasioni adoperano forme non proprio siciliane. Tuttavia, a giudicare dal successo della serie, non sembra che questo sia stato un problema per il grande pubblico. Per quella miriade di personaggi occasionali i produttori della serie si sono avvalsi del ricchissimo circuito teatrale siciliano, con figure memorabili, come Francesco Sineri nei panni di un vecchio boss mafioso, don Balduccio Sinagra, che ha interpretato fino a poco prima della sua scomparsa, nel 2005. La scelta degli attori, sia principali che secondari, è senza dubbio uno dei punti forti della serie televisiva.

Emerge dunque chiaramente una dicotomia di cui dovremo tener conto:

- a) Da una parte le varietà linguistiche della serie riflettono varietà realmente esistenti nella realtà linguistica italiana o siciliana. Sarebbe un uso che possiamo chiamare 'mimetico' delle varietà linguistiche, cioè che cerca di imitare quelle varietà.
- b) D'altro canto ci sono alcune varietà della serie che non vengono riprodotte nel modo 'mimetico' appena segnalato, ma diversamente, con intenti parodistici in certe situazioni oppure per caratterizzare più efficacemente alcuni personaggi. È una funzione che si può chiamare "ipercaratterizzazione"<sup>5</sup>.

## 2. La lingua del trasmesso televisivo

La serie di *Montalbano* è un esempio del cosiddetto *italiano trasmesso*<sup>6</sup>, che comprende diverse varietà al suo interno, perché diversa è la lingua della stampa (pure dentro di essa quando si parla di sport, di cronaca o altro), la lingua del cinema (e diversa ancora è la lingua dei film doppiati) e la lingua della tv (pure con moltissime sottovarietà). La modalità del trasmesso alla quale fa capo la serie è la lingua della *fiction*, più concretamente della *fiction* italiana<sup>7</sup>. È un tipo di lingua che si è evoluto notevolmente da quando esiste la televisione in Italia. Alfieri e Rapisarda<sup>8</sup> distinguono tre periodi, ognuno

<sup>3</sup> Come lo stesso Camilleri ha ribadito a più riprese (si veda, da ultimo, A. CAMILLERI, "Camilleri sono", «MicroMega», n. 5 [2018], pp. 9-11).

<sup>4</sup> M. CASTIGLIONE, "Siciliano d'Italia un dialetto a misura dei media", in G. MARCATO (a cura di), *L'Italia dei dialetti, Atti del Convegno Sappada/Plodn* (Belluno) 27 giugno - 1° luglio 2007, Padova, Unipress, 2008, p. 379.

<sup>5</sup> G. ALFIERI, M. RAPISARDA, "La componente diatopica nella fiction «all'italiana» (1995-2006). Tra rispecchiamento sociolinguistico e stilizzazione caratterizzante", in G. MARCATO (a cura di), *Dialetto, memoria e fantasia, Atti del Convegno di Sappada* (28 giugno-2 luglio 2006), Padova, Unipress, 2007, pp. 127-140.

<sup>6</sup> Cfr. F. SABATINI, "Prove per l'italiano 'trasmesso' (e auspici di un parlato serio semplice)", in *Gli italiani trasmessi: la radio. Atti del Convegno* (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994), Firenze, Accademia della Crusca, 1997, pp. 11-30; F. GATTA, "La lingua della serie televisiva italiana fra stereotipo e realtà", in R. M. BOLLETTIERI BOSINELLI, C. HEISS, M. SOFFRITTI & S. BERNARDINI (a cura di), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 85-107.

<sup>7</sup> La *fiction* straniera, doppiata, possiede caratteristiche molto particolari, giacché presenta una lingua 'aculturale', il cosiddetto *doppiaggese*: cfr. F. ROSSI, "Cinema e lingua", in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. SIMONE, Roma, Istituto Treccani, 2010, s.v. e F. GATTA, "La lingua della serie televisiva italiana fra stereotipo e realtà", cit., pp. 88-89.

<sup>8</sup> G. ALFIERI, M. RAPISARDA, "La componente diatopica nella fiction «all'italiana» (1995-2006). Tra rispecchiamento sociolinguistico e stilizzazione caratterizzante", cit., pp. 128-130.

con modalità e caratteristiche diverse: il primo comprenderebbe gli anni 1954-1971, il secondo arriverebbe fino al 1995, anno dal quale inizia il terzo periodo. Alle autrici interessa in particolare la maniera in cui il dialetto – o in generale l'elemento regionale – è presente in questi prodotti, soprattutto nell'ultimo periodo, quando l'elemento diatopico diventa funzionale alla caratterizzazione del rapporto tra i protagonisti. Stando a questo criterio, distinguono tre livelli di implicazione sociostilistica, e ne offrono degli esempi<sup>9</sup>:

- a) Non marcato: *Incantesimo*.
- b) Mediamente marcato: *Don Matteo, La squadra, Provaci ancora prof.*
- c) Altamente marcato: *Un posto al sole, Il commissario Montalbano*.

È nell'ultimo livello che le autrici collocano la nostra serie, a conferma dell'importanza che vi riveste la variazione linguistica. Nei prodotti di questo gruppo si cerca di “attingere una caratterizzazione sociolinguistica organica rispetto alla situazione ambientale del testo sceneggiato [...] simulazione diamesica affidata essenzialmente alla componente diatopica, e in misura minore, a quella diafasica”<sup>10</sup>. E aggiungono: “nei testi del terzo livello, senza intaccare il ruolo strutturante della diafasia, la diatopia riacquista una funzione ipercharacterizzante affidata univocamente a siciliano e napoletano”<sup>11</sup>.

È appunto questo che ci interessa: non solo la presenza della dimensione diatopica isolatamente, ma la presenza dell'insieme delle varietà e il ruolo che vi svolgono le diverse dimensioni della variazione.

### 3. Il repertorio linguistico italiano

Questo repertorio è stato oggetto di innumerevoli descrizioni dagli anni '70 fino ad oggi. Alcune tengono conto solo delle varietà dell'italiano, mentre altre prendono in considerazione anche quelle dei dialetti. I differenti modelli del repertorio divergono pure per altri aspetti, per esempio circa l'importanza accordata all'elemento diatopico. Infatti, per alcuni studiosi il fattore diatopico o regionale è di primaria importanza, giacché ‘intacca’ qualsiasi realizzazione linguistica degli italiani (fatta eccezione, anche se non sempre, delle varietà ‘alte’ del repertorio). Per altri, invece, la patina regionale svolgerebbe un ruolo secondario. Questi due fattori basilari determinano differenze importanti tra i due principali modelli del repertorio, quelli di Berruto e di Sabatini<sup>12</sup>, che si distinguono appunto perché il primo si occupa solo di varietà di italiano e colloca al primo posto della gerarchia il fattore diatopico, mentre il secondo concentra il proprio interesse sulla varietà chiamata *italiano dell'uso medio*, che sarebbe sostanzialmente unitaria, nazionale, per cui le differenze regionali assumerebbero un peso minore. Berruto, nella revisione del suo modello nel 2012, ha modificato il proprio punto di vista al riguardo e considera che si è creata negli ultimi decenni una nuova situazione in cui il fattore diatopico, pur sempre presente, è diventato un “fattore di sfondo”<sup>13</sup>, cioè un fattore non più primario.

Prenderemo come riferimento il noto modello proposto da Berruto nel 1987, accettato da molti linguisti, con ulteriori integrazioni dello stesso Berruto e di altri autori. Il modello è questo:

<sup>9</sup> Ivi, p. 131.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p. 137.

<sup>12</sup> Cfr. G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012 [I ed. Firenze, La Nuova Italia, 1987] e F. SABATINI, “L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in G. HOLTUS & E. RADTKE (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184.

<sup>13</sup> Cfr. G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit., p. 57.



dialetto”. Dopo un’analisi dei dati disponibili all’epoca, divisi per età, livello di istruzione, tipo di centro abitato, uso in famiglia e fuori, lo studioso trae le seguenti, prevedibili conclusioni:

- L’uso del dialetto diminuisce con l’età (gli anziani parlano dialetto più dei giovani).
- Più alto è il livello di istruzione, minore è l’uso del dialetto.
- L’italiano è più usato nei centri maggiori e nelle città.
- Non ci sono grandi differenze tra i generi<sup>19</sup>.
- Il dialetto è più usato in famiglia e con gli amici.

L’Osservatorio Linguistico Siciliano, negli anni 1984-85, realizzò un’inchiesta sociolinguistica molto più profonda e articolata di quelle dell’ISTAT, volta a individuare ciò che era stato definito come Tasso di Sicilianità Linguistica (TSL). Dall’analisi dei dati derivavano almeno due considerazioni importanti:

- Il numero di siculofoni e di italofoeni esclusivi era molto ridotto, rispettivamente del 5,63% e del 3,56%.
- Il 90,9% dei parlanti siciliani alternava in vario modo e con diverse modalità siciliano e italiano.

Per quanto riguarda le varietà di italiano, Ruffino ne individua in Sicilia due. Innanzitutto l’*italiano popolare*, “una prima tappa verso l’italiano comune”<sup>20</sup>, che sarebbe parlato solo da dialettofoni con istruzione bassa. La seconda varietà è l’*italiano regionale*, parlato sia da dialettofoni che da non dialettofoni, perfino da persone con alto livello di istruzione. L’IR risente dell’influsso del dialetto su tutti i livelli, dall’intonazione alla grammatica e al lessico.

## 5. Il repertorio linguistico de *Il commissario Montalbano*

Abbiamo analizzato da un punto di vista sociolinguistico i primi 18 episodi della serie, corrispondenti alle prime sette stagioni (1999-2008), individuando le varietà linguistiche (di italiano, dialetto o altre lingue) adoperate dai diversi personaggi e le modalità di utilizzo. Nella nostra esposizione faremo un paragone sistematico tra le varietà presenti nella serie televisiva e le varietà del repertorio linguistico italiano e siciliano attuale. Verificheremo così se la nostra ipotesi – cioè che la lingua della serie è uno spaccato fedele della realtà linguistica italiana/siciliana attuale, pur sempre in chiave ‘imitativa’ – sia vera.

Vorremmo premettere che l’analisi della variazione linguistica in *Montalbano* non è un lavoro semplice o meccanico, perché nella serie pullula un’infinità di personaggi, molti dei quali compaiono solo pochi minuti in un unico episodio e pertanto adoperano solamente una varietà linguistica; vi sono, inoltre, personaggi che hanno una presenza significativa in un episodio e utilizzano spesso più di una varietà; e infine vi sono i personaggi principali, quelli che compaiono in tutta la serie o almeno in vari episodi: anzitutto lo stesso commissario Montalbano, poi gli uomini del commissariato (Augello, Fazio, Catarella, Gallo, Galluzzo, ecc.), Livia, Ingrid, i questori, i giudici, Nicolò Zito, Beba, Pasquano, Jacomuzzi, Adelina...

Un’altra questione che necessita di una premessa riguarda i cambiamenti introdotti nel passaggio dai romanzi alla sceneggiatura televisiva, che sono tanti: cosa fino a un certo punto comprensibile, perché si tratta di due mezzi diversi che richiedono strategie linguistiche diverse<sup>21</sup>. Perciò gli studi sulla lingua dei romanzi montalbaniani non sono

<sup>19</sup> Tuttavia si tenga presente che secondo molti linguisti (come per G. BERRUTO, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 100) le donne sono un fattore di italianizzazione importante.

<sup>20</sup> G. RUFFINO, *Profili linguistici delle regioni: Sicilia*, cit., p. 98.

<sup>21</sup> Cfr. M. CERRATO, *L’alzata d’ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze,

immediatamente applicabili alla lingua della serie televisiva. I cambiamenti sono di svariati tipi, ma prima di tutto bisogna tener conto della scomparsa di un elemento fondamentale nei romanzi: la voce narrante di Camilleri, la parte in cui la sperimentazione linguistica è più spiccata. Restano così quasi solo i dialoghi, che nella serie, ovviamente, sono correlati a pronuncia, intonazione e gestualità concrete. In linea di massima si osserva una tendenza alla “italianizzazione”, cioè a rendere in italiano o più vicini all’italiano discorsi che nei romanzi sono in dialetto stretto o prossimi al dialetto, probabilmente per avvicinare la lingua a un’*audience* più ampia di quella dei romanzi. Ecco un esempio preso dall’episodio 5, con un intervento del boss mafioso Balduccio Sinagra:

«[...] Ora la genti non voli cchiù ragiunari, non voli pèrdiri tempu».

«E allora che fa?»

«Spara, dottore mio, spara. E a sparari semu

tutti bravi, macari u cchiù fissa di la

comitiva. Se lei, putacaso, ora comu ora

scoccia il revorbaro [...]»

(*La gita a Tindari*, p. 120)

-[...] perché oggi la gente non vuole ragionare più, no, insomma, non vuole perdere tempo.

-E allora che fa?

-Che fa? Spara, e a sparare siamo tutti

bravi, magari il più stupido della comitiva.

Se Lei mi punta un revorbaro contro [...]

[*La gita a Tindari*, 00:43:45]

L’architettura delle varietà della serie non è molto dissimile dal repertorio italiano delineato da Berruto<sup>22</sup>, che proponeva come varietà centrale l’*italiano neo-standard*, che avrebbe provocato lo spostamento verso l’alto dell’italiano standard tradizionale (o italiano letterario). Senza contraddire Berruto, ma tenendo conto che siamo in un ambito regionale, seguiremo Ruffino<sup>23</sup> nel considerare come varietà centrale del repertorio in *Montalbano* l’*italiano regionale siciliano* (o piuttosto una rielaborazione personale di tale varietà), e realizzeremo al suo interno una divisione in almeno tre varietà diafasiche, giacché l’etichetta IR (italiano regionale) è in sé troppo generica:

- IR colto
- IR medio
- IR colloquiale (si potrebbe aggiungere, con Berruto l’IR trascurato<sup>24</sup>).

Si conferma così quanto affermato da Alfieri e Rapisarda<sup>25</sup> a proposito delle *fiction* più recenti: “Sul fronte stilistico il dato più rilevante [...] è che la diafasia, in quanto fattore strutturante della caratterizzazione dialogica, si affianca alla diatopia”.

Oltre a queste varietà di IR, troviamo nella serie queste altre<sup>26</sup>:

---

Franco Cesati, 2012, p. 87, che, in riferimento alla lingua dei romanzi (storici e polizieschi) di Camilleri, afferma: “Nei suoi romanzi Camilleri tende ad avvicinare i due poli – *lingua* e *dialetto* – fondendo i registri familiari e parlati in uno stile personalissimo. Lo scrittore documenta l’uso linguistico concreto, che affonda le sue radici nell’*italiano neostandard*, nell’italiano parlato e nel dialetto [...] non trascura nemmeno registri aulici e letterari, varietà di lingua settoriali – come quella *burocratica* – e varietà diastratiche – come l’*italiano popolare*”.

<sup>22</sup> G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, cit.

<sup>23</sup> G. RUFFINO, *Profili linguistici delle regioni: Sicilia*, cit.

<sup>24</sup> G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, cit., pp. 171-172.

<sup>25</sup> G. ALFIERI, M. RAPISARDA, “La componente diatopica nella fiction «all’italiana» (1995-2006). Tra rispecchiamento sociolinguistico e stilizzazione caratterizzante”, cit., p. 130.

<sup>26</sup> Cfr. J. VIZMULLER-ZOCCO, “Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri”, 1999, disponibile in <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)>, che in riferimento ai primi romanzi della serie Montalbano, ne distingueva cinque: dialetto siciliano locale, varietà mista (dialetto e italiano), italiano, dialetto di Catarella e altri dialetti.

- |  |  |
|--|--|
| <p>a) Varietà diatopiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Dialetto siciliano<sup>27</sup></li> <li>- IR non siciliani</li> <li>- Lingue straniere</li> </ul> <p>b) Varietà diafasiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Italiano aulico</li> <li>- Italiano burocratico</li> <li>- Italiano standard</li> <li>- [Lingue settoriali]<sup>28</sup></li> </ul> | <p>c) Varietà diastratiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Italiano degli stranieri</li> <li>- Italiano popolare</li> <li>- [Linguaggio giovanile]</li> </ul> <p>d) Varietà diamesiche:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Italiano scritto</li> <li>- Italiano trasmesso</li> </ul> |
|--|--|

### 5.1. L'italiano regionale siciliano

L'italiano regionale siciliano costituisce la varietà centrale del repertorio nella serie, quella nella quale si esprime la maggior parte dei personaggi. L'IR (con differenze da regione a regione) è anche la varietà principale nella quale si esprimono quotidianamente gli italiani. Si tratta di un tipo di italiano che risente dell'influsso del dialetto corrispondente, in maniera più o meno forte, a seconda della varietà di IR di cui si tratti. Come abbiamo detto prima, distingueremo almeno tre sottovarietà di IR siciliano:

- a) IR siciliano colto, che si distingue dall'*italiano standard* solo per il fatto che presenta una pronuncia e un'intonazione più o meno marcatamente regionali, e raramente parole di stampo regionale. È impiegato in situazioni di media o alta formalità tra persone sconosciute o che in ogni modo mantengono una distanza comunicativa.
- b) IR siciliano medio, nel quale abbondano le parole di carattere regionale e in diversa misura elementi di tipo grammaticale (soprattutto sintattico: nel caso siciliano sono emblematici il passato remoto esclusivo e la posizione finale del verbo) marcati diatopicamente. È utilizzato in situazioni di media formalità.
- c) IR siciliano colloquiale, come il precedente, ma con un uso maggiore degli elementi segnalati, nonché di una cadenza ancora più marcata e una pronuncia a volte trascurata. Viene usato solo in situazioni informali tra persone che sono in rapporti di amicizia o che si conoscono bene.

In un *italiano regionale colto* si esprimono, in tutti gli episodi analizzati, molti personaggi di riguardo, come i seguenti<sup>29</sup>: Nicolò Zito (che alterna con le altre due varietà di IR); il commissario Valente; Anna Tropeano, insegnante, amica di Michela Licalzi (2); Emanuele Licalzi (vedovo di Michela, 2); Guttadauro, l'avvocato dei Sinagra (2); la vedova dell'avvocato Luparello (con un leggerissimo accento regionale, 3); Davide Griffo (il figlio dei vecchi scomparsi, 5); Beba di Leo (fidanzata di Augello, dall'episodio 5 in poi); la Signora Baeri (5); Mario di Stefano (il direttore dell'associazione Lux in ombra, 7); il questore Bonetti-Alderighi (incline anche al turpiloquio nei suoi colloqui con Montalbano); Mariastella Cosentino (9); Padre Vassallo (10); la signora Landolina (moglie del medico scomparso, 10); il signor Scorsese (12); Salvatore Mistretta (zio della

<sup>27</sup> Generalmente in registri medi o bassi.

<sup>28</sup> Le varietà riportate tra parentesi quadre sono poco presenti nella serie.

<sup>29</sup> Il numero tra parentesi indica l'episodio nell'ordine in cui sono stati trasmessi: *Il ladro di merendine* (1), *La voce del violino* (2), *La forma dell'acqua* (3), *Il cane di terracotta* (4), *La gita a Tindari* (5), *Tocco d'artista* (6), *Il senso del tatto* (7), *Gli arancini di Montalbano* (8), *L'odore della notte* (9), *Gatto e cardellino* (10), *Il giro di boa* (11), *Par condicio* (12), *La pazienza del ragno* (13), *Il gioco delle tre carte* (14), *La vampa d'agosto* (15), *Le ali della sfinge* (16), *La pista di sabbia* (17), *La luna di carta* (18).

ragazza rapita, 13); Francesco Lipari (fidanzato, 13); Rocco Pennisi (appena uscito dal carcere, 14); il signor Callara (dell'agenzia immobiliare, 15); Adriana Morreale (sorella della ragazza uccisa, 15, si veda Testo 1); il cavaliere Piro e monsignor Pisicchio (dell'associazione La buona volontà, 16); Saverio Lo Duca (proprietario delle scuderie, 17); Michela Pardo (sorella dell'uomo ucciso, 18). Aggiungiamo ovviamente Montalbano, Augello e diversi altri tra i personaggi principali, nonché alcuni giudici. Tutti quanti hanno in comune un alto grado di istruzione.

A (Adriana Morreale): scusi se non l'ho fatta venire a casa.

M (Montalbano): ma ci mancherebbe / senta, signorina, io per lavoro le dovrò fare, e mi scuso fin d'ora, delle domande...

A: ... mi faccia tutte le domande che creda

M: ah, bene / lei, al contrario dei suoi genitori, ha sempre immaginato che sua sorella fosse morta, vero?

A: sì / però non immaginato / saputo, commissario

M: saputo? e chi gliel'ha detto?

A: a voce nessuno

M: e allora?

A: me l'ha detto il mio corpo

Testo 1: *La vampa d'agosto* (2008, 7<sup>a</sup> stag.)

In quella varietà che abbiamo chiamato *italiano regionale medio* si esprime un folto gruppo di personaggi dalla formazione e dalle origini sociali più varie, inclusi perfino alcuni con un ottimo grado di istruzione, che però non hanno problemi a esprimersi (anche) in una varietà più farcita di elementi siciliani, non solo per quanto concerne l'intonazione e la pronuncia: il dottor Pasquano; i poliziotti del commissariato (Fazio, Gallo, Galluzzo...); il padre di Montalbano (3); Padre Crucillà (5); il notaio che conserva il libretto di François (9); Michela Manganaro (rispetto ai genitori, che si esprimono invece in dialetto, 9); Agostino Totaro e la moglie Erminia (prima donna aggredita, 10); Mariuccia Cuffaro (vedova recente, 12); Ciccio Monaco (ragioniere, 14); signor Lapis (dell'associazione "La buona volontà": i dirigenti si esprimono invece nella varietà alta, 16); il signor Morabito (padrone del colorificio bruciato, 18).

Infine, nella parte inferiore dell'asse diafasico, c'è l'*italiano regionale colloquiale o informale*. Un fattore determinante per attribuire il parlato di un personaggio a questa varietà è non solo il carattere informale delle situazioni in cui si trovano, ma anche la distanza ravvicinata a forme prettamente dialettali. Non sono rari, allora, gli episodi di *code mixing* tra italiano e dialetto. Da una parte abbiamo, come si è detto prima, alcuni dei protagonisti che sfoggiano un ventaglio di varietà ampio (Montalbano, Augello, Pasquano, ecc.), dall'altra una miriade di meccanici, autisti, pescatori, camerieri, popolani, ecc. Per esempio: il signor Lopiparo (autista, 1); un benzinaio (2); i due *monnezzari* che trovano un cadavere alla *mànnara* (3; si veda Testo 2); Gegè (amico di Montalbano, che slitta volentieri verso il dialetto, 3); l'autista del pullman della gita a Tindari (5); Calogero (padrone del ristorante favorito di Montalbano, episodio 5 e posteriori); un pescatore dell'isola di Levanzo (7); un meccanico (8); un capomastro (8); Angela Loporto (infermiera del dottor Landolina, 10); Ignazio Coglitore (padre di Mariuccia, 10); Rosa Locurto (ultima delle donne aggredite, 10); Ciccio Albanese (pescatore, 11); Francesco di Noto (imprenditore, 16)<sup>30</sup>.

S (Saro Montaperto): oh Pi'

P (Pino Catalano): che vuoi?

S: tu sai che ti dico? / il nostro caposquadra, quello stronzo di Picorilla, è *macari* un cornuto

<sup>30</sup> In corsivo le parole ed espressioni in dialetto.

P: grandissimo  
 S: quello ci odia perché siamo diplomati, capito?  
 P: per forza, è riuscito a prendere la terza media a quarant'anni solo pagando  
 S: eh, e noi che siamo diplomati e geometri ci mandano a pulire questo posto schifoso  
 P: cornuto  
 S: *grannissimo* / vado di là  
 P: senti, ma *o picciriddu* come sta?  
 S: e come sta, Pino, sempre lo stesso, sempre lo stesso / un giorno pare che la febbre scende e la notte ritorna a salire / trentanove, trentanove e mezzo / *pover' anima*, sta *patenno*, non fa altro che *chiangere*  
 P: e non ti preoccupare, *cose di bambini sono*, poi passa  
 S: non passa, Pino, non passa / è da un anno che giro gli ospedali qua attorno / *nenti*, me lo devo portare lontano da questo paese dove nessuno capisce *nenti* / c'è bisogno di un dottore bravo / ma *comu* si fa? / ci vogliono *piccioli*, tanti *piccioli* / va bene, va, io comincio qua e tu cominci laggiù.  
 Testo 2: *La forma dell'acqua* (2000, 2<sup>a</sup> stag.)

Si tenga presente che l'IR colloquiale sconfinava spesso con il dialetto: in altre parole, quando alcuni personaggi parlano in situazioni di estrema colloquialità, tendono ad avvicinare il loro italiano al dialetto, creando perfino situazioni di *code mixing* o *code switching*<sup>31</sup>, oppure ciò che alcuni autori hanno voluto identificare come una varietà che hanno chiamato *italiano-dialetto*, *dialetto-italiano*, *italiano dialettale* o altre denominazioni simili<sup>32</sup>. Riteniamo che non si possa parlare in questi casi di varietà, in quanto è priva di stabilità e caratteristiche definitorie; si tratta piuttosto di situazioni concrete in cui si produce uno di quei fenomeni di alternanza o miscela di codice segnalati in precedenza.

## 5.2. Dialetti siciliani

L'isola di Sicilia è uno dei territori italiani con un più alto numero di dialettofoni e un più alto uso del dialetto, per cui negli episodi televisivi ci aspetteremmo una presenza rilevante del siciliano, se ammettessimo che il parlato della serie è un riflesso fedele della situazione linguistica odierna della Sicilia. Ma non è così, perché i dialetti siciliani (specie il dialetto "puro", cioè senza interferenze o miscele con l'italiano) è poco presente. Possiamo ipotizzarne le cause:

- Ovviamente i produttori vogliono farsi capire dagli spettatori non siciliani, per i quali si sarebbero dovuti sottotitolare dialoghi lunghi o rilevanti per la trama; e la maggioranza degli spettatori italiani, lo sappiamo, non gradisce i sottotitoli.
- La maggior parte dei personaggi, soprattutto quelli principali, vanta un livello medio o alto di istruzione e molto spesso interagisce con degli sconosciuti, due fattori che favoriscono l'uso dell'italiano e non del dialetto.
- Stando alle indagini sociolinguistiche citate sopra, molti siciliani propendono per un uso alternato dell'italiano e del siciliano, lasciando quest'ultimo per situazioni piuttosto intime, in famiglia e con amici, che non sono troppo frequenti nella serie.

Coloro che si esprimono in dialetto (spesso alternato a un italiano regionale molto colorito) hanno in comune un'estrazione sociale bassa, a cui è generalmente associato un basso livello di istruzione. In alcuni casi il dialetto sembra l'unica risorsa espressiva del parlante, altre volte invece è una scelta, perché lo stesso parlante è capace di adoperare anche l'italiano. Nella serie si ha un'evoluzione evidente: mentre nei primi episodi il

<sup>31</sup> G. BERRUTO, *Manuale di sociolinguistica*, cit., pp. 94-98.

<sup>32</sup> G. BERRUTO, "Varietà diafasiche, diastratiche, diafasiche", in A. A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Vol. II: La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 66.



dialetto è quasi assente, in quelli successivi la presenza di personaggi dialettofoni diventa sempre più fitta. Due personaggi del primo episodio usano il dialetto, che cercano di alternare, con diversa fortuna, all'italiano: la vedova Lapecora e una delle vicine interrogate da Montalbano, la signora Piccirillo. Dobbiamo aspettare fino al sesto episodio, in cui compare Filippo Laimo, un vicino del gioielliere suicida, che parla un dialetto misto e alternato all'italiano, e al settimo, in cui appare un delinquente, Carmine Aloisio, esclusivamente dialettofono. Nei rimanenti episodi troviamo i genitori di Michela Manganaro, che però si sforzano di esprimersi in italiano con il commissario (9); la signora Caterina, padrona di casa di Giacomino Pellegrini (9); un pastore che ha ammazzato il figlio mafioso (11); Calogero, gestore del ristorante preferito di Montalbano, che in un momento di speciale trasporto emotivo adopera il dialetto (12), mentre di solito tende a parlare un italiano con molti sicilianismi; la donna che vende le uova e che si prostituisce per poter accudire il marito invalido (13); l'infermiera della signora Mistretta (forse l'unica con un profilo diverso, 13); un anonimo che avvicina un vecchio (14); un operaio della ditta di Spitaleri, Micciché, e lo stesso Spitaleri, che passa al dialetto in un momento di raptus (15); un vicino della villa dove hanno scoperto il cadavere di Rina (15); un impiegato nelle scuderie di Lo Duca (17); Giuseppe Congera, che ha trovato un cadavere, dialettofono stretto, probabilmente l'esempio più chiaro di tutta la serie (17; si veda Testo 3); uno de pochissimi interventi di Adelina, la domestica di Montalbano, molto breve (17); Concetta Siracusa (ex moglie di uno che è stato ammazzato) e Ciccio Bellavia (latitante, 17).

M (Montalbano): l'avete trovato voi?

G (Giuseppe Congera): sì stamattina *passannu cu lu sceccu*

M: ah / come vi chiamate?

G: Contrera Giuseppe e *non ce l'ao i carti macchiati*

M: ma avete chiamato voi?

G: *nonsi, mè figghiu chiamau*

M: ah, e dov'è suo figlio?

G: *a sò casa*, a Giardina

M: quando avete trovato il cadavere era con voi?

G: *nonsi, mè figghiu era sempri a sò casa / je pe giunta durmiva u mè signurinu / iddu fa u raggiuneri*

F (Fazio): mi scusi, commissario, se permette / il signor Contrera, quando ha trovato il cadavere, ha chiamato il figlio

M: ma come l'ha chiamato?

G: *con chistu cca, u vedè?*

M: ah / e come mai non ha telefonato a noi?

G: *e comu mai? è cca in primisi in primisi cu chisto sacciu chiamari solu a mè figghiu / e appoi comu minchia fazzu ju a sapiri u vostru nummaru?*

F: mi scusi commissario, se permette / il telefonino, al signor Contrera gliel'ha regalato il figlio perché data l'età...

G: *mè figghiu Cuosimu è strunzu, è raggiuneri e strunzu / nun è cca sta a pinsari alla sò salute / pensa anchi alla mè*

M: abbiamo le generalità...? / perfetto, allora lei può andare / arrivederci e grazie mille

G: *se non vi servi nenti mi ni pozzu iri / arrivederci*

F: grazie per il formaggio, eh / era buonissimo

G: *a prossima volta vi dugnu una caciotta*

F: gentilissimo

M: che formaggio?

F: di pecora, buonissimo

M: buono?

Testo 3: *La pista di sabbia* (2008, 7ª stag.)

Il discorso su lingua e dialetto, così come l'abbiamo presentato finora, è però quanto mai riduttivo, perché in questa serie le due varietà non possono essere trattate come se fossero due mondi separati, giacché sono soliti presentarsi intrecciati. Quando un personaggio della serie parla, raramente lo fa solo in dialetto. Ci sono due situazioni tipo: in primo luogo c'è chi sa parlare solo (o quasi) in dialetto, ma fa uno sforzo per utilizzare l'italiano perché l'interlocutore, in una posizione generalmente superiore, gli parla in questa lingua. Il risultato è un discorso in dialetto mescolato a elementi italiani; si può considerare un esempio di tale situazione l'intervento di Filippo Laimo nel sesto episodio oppure quello della vedova Lapecora a cui abbiamo accennato prima. Il secondo profilo corrisponde a coloro che padroneggiano sia il dialetto, sia qualche varietà di italiano e sono quindi capaci di alternarli a seconda del contesto situazionale e dell'interlocutore; è molto meno frequente e se ne osserva solo qualche raro caso, come ad esempio nel parlato del costruttore Spitaleri (15), che inizialmente si esprime in un IR medio, mentre alla fine, quando tenta di uccidere Adriana, passa all'improvviso al dialetto. Gli esempi della prima categoria si potrebbero moltiplicare, perché le situazioni e i personaggi con questo profilo sono frequentissimi nella serie: Tanu u Grecu, Carmine Ingrassia e la madre di Gegè nell'episodio 4; Balduccio Sinagra nei suoi vari interventi (4, 8, 12); la variegata galleria di testimoni anziani che riceve Montalbano nel suo ufficio (5); il traghettatore per l'isola di Levanzo (7), che mima il dialetto del cieco assassinato; Pasquale, uno dei due figli di Adelina (8); Biagio Cocuzza, un demente testimone di un sequestro (12); il vecchio pastore Lumia (14); il capomastro Di Pasquale (15); Cicina Piccarella (16); Orazio, un vecchio ladro in pensione (18); la signora Sciacca (18).

### 5.3. Italiano popolare

Nella ormai classica definizione di Manlio Cortelazzo del 1972 è “il tipo di italiano imperfettamente acquisito da chi ha per madrelingua il dialetto”<sup>33</sup>. Si è discusso molto su questa varietà, la sua posizione e l'importanza nel repertorio; addirittura se sia una varietà appannaggio solamente di dialettofoni. Mentre nessuno discuteva la sua esistenza negli anni '60-'70, oggi c'è un consenso ampio sulla sua relativa importanza, soprattutto perché il numero di dialettofoni si è ridotto drasticamente e perché la frequenza della scuola dell'obbligo ha raggiunto pressoché tutta la popolazione italiana. Date le circostanze, l'IP non ha un campo d'azione molto vasto per svilupparsi.

La situazione appena descritta corrisponde abbastanza fedelmente a quella della serie, in cui l'IP è pressoché assente. L'esempio più lampante è la lingua di uno dei personaggi più amati della serie, l'appuntato Agatino Catarella, che, da dialettofono ignorante dell'italiano, storpia la lingua nazionale in continuazione. È tuttavia un caso complesso, perché il suo parlato non pretende di essere un riflesso specifico di un qualche parlante di IP siciliano, ma è stato inserito da Camilleri e dagli sceneggiatori della serie con evidenti intenti parodici, in particolare nei confronti dell'italiano burocratico, una varietà particolarmente odiata da Camilleri e costantemente ridicolizzata nelle sue opere. Le creazioni linguistiche di Catarella, d'altra parte, sono esilaranti e spesso geniali. Tenendo conto di quanto detto, sembra adeguata la denominazione di “lingua maccheronica” proposta da alcuni<sup>34</sup> per la sua lingua, alla quale si addice anche l'etichetta di “idioletto”.

Pochi altri personaggi possono ascrivere a questa categoria, a meno che non vogliamo includere quelli a cui facevamo riferimento prima, cioè quei parlanti che mescolano maldestramente l'italiano con il dialetto. Esclusi questi, oltre a Catarella abbiamo

<sup>33</sup> Cit. in P. D'ACHILLE, “Italiano popolare”, in *Enciclopedia dell'italiano*, cit.

<sup>34</sup> M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, cit. e J. VIZMULLER-ZOCCO, “Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri”, cit.

individuato, nel terzo episodio, quello di Angelo Prestifilippo, il socio del padre di Montalbano, che in una lettera con caratteristiche dell'IP gli annuncia la malattia del padre (si veda Testo 4); in seguito, al funerale, farà le condoglianze a Montalbano adoperando una lingua molto simile.

Dottore Montalbano,  
sono Prestifilippo Arcangelo, socio dell'azienda vinicola di suo padre e mi piange il cuore darle questa brutta notizia. Lei deve sapere che suo padre sta male. Io l'ho fatto visitare da mio figlio e mio figlio è un medico bravo l'ha visita' dopodiché l'abbiamo portato all'ospedale. Hanno fatto tutti gli analisi e il risultato è stato che suo padre ha ai polmoni un male incurabile. Me dispiace darle questa brutta notizia me dispiace e suo padre mi creda non voleva che le scrivesse questa lettera, l'aveva severamente proibito. Se lei vuole vedere suo padre ancora vivo, venga, la supplico, la prego. La saluto.

Prestifilippo Arcangelo

Testo 4: *La forma dell'acqua* (2000, 2<sup>a</sup> stag.)

#### 5.4. L'italiano standard

Anche quello di italiano standard è un concetto controverso, ma sembra che ci sia un accordo sul fatto che sia una varietà marcata in senso diafasico e diastratico verso l'alto, perché viene utilizzato solo da persone bene istruite e in situazioni di media o alta formalità oppure tra determinate categorie (attori, presentatori, ecc.) che l'hanno imparato in apposite scuole, perché non è una varietà nativa di nessun italiano<sup>35</sup>. L'IS è ancora ben presente in diverse situazioni e gode di prestigio tra i parlanti. Lo troviamo nei film doppiati, nella pubblicità, in determinate trasmissioni televisive, ecc.

Nella serie è possibile trovarlo sulla bocca di vari personaggi che si esprimono in modo formale, colto, secondo le regole delle grammatiche e dei dizionari, con un vocabolario privo di regionalismi e di colloquialismi. La differenza fondamentale con l'IR colto è l'assenza di una qualsiasi cadenza regionale. L'IS è adoperato da una pluralità di personaggi: da una parte lo impiegano varie autorità dello Stato: giudici come Tommaseo, poliziotti come Mario Spadaccia, della Prefettura di Trapani (1); militari dei servizi (1) e alcune persone culturalmente autorevoli, come il preside Burgio (4) o il maestro Barbera (2); dall'altra viene utilizzato da un gruppo più eterogeneo: Clementina Vasile-Cozzo, la signora Licalzi, nel suo brevissimo intervento all'inizio del secondo episodio, il dottor Serravalle (che arriva da Bologna, 2); Calogero Rizzitano (che torna già anziano per raccontare a Montalbano una storia di cinquanta anni prima, 4); Anna Morpurgo (6); la vicina dei coniugi Japolo, che dà la chiave per risolvere il caso, e lo stesso vedovo Japolo (10); Renata Pennisi (sorella cieca di Rocco, con un accento non del tutto neutro, ma incongruo con il contesto, 14); la bella Elena Sclafani (18). Data la diversità dei personaggi è difficile attribuire un'intenzione caratterizzante da parte degli sceneggiatori. Si potrebbe ipotizzare invece, soprattutto per il secondo gruppo, che i personaggi siano impersonati da attori abituati a servirsi di questa varietà appresa.

Una modalità particolare di IS è l'italiano del doppiaggio, piuttosto piatto e poco espressivo (se paragonato con la lingua di tanti film italiani). Nella nostra serie c'è un caso lampante, quello di Livia, la fidanzata di Montalbano, interpretata nei 18 episodi da Katharina Böhm, un'attrice straniera che è stata doppiata. Ci sono pochi altri casi, tra cui menzioniamo quello di Barbara Bellini (10), la cui interprete, Mariacristina Marocco, sembra anche lei doppiata: lo si può ipotizzare dalla non perfetta sincronia labiale.

<sup>35</sup> Cfr. G. BERRUTO, "Italiano standard", in *Enciclopedia dell'italiano*, cit.; ID., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit., pp. 67-69.

### 5.5. L'italiano burocratico

È una varietà molto importante nella storia moderna dell'italiano e, ancora oggi, nonostante le sollecitazioni che arrivano da diverse parti per semplificare il linguaggio dell'amministrazione pubblica e per evitarne gli abusi, l'italiano burocratico (IB) regna indisturbato in molti ambiti della vita italiana.

In una serie in cui è massiccia la presenza di rappresentanti delle autorità, non c'era da aspettarsi che una presenza altrettanto massiccia dell'IB. Lasciando da parte l'uso parodistico compiuto attraverso l'esilarante lingua di Catarella, l'IB è usato e abusato da molti dei personaggi della serie, a cominciare dallo stesso Montalbano, che però se ne avvale quasi sempre per prendersi gioco del suo interlocutore, non perché ne sia un convinto assertore. Lo si constata in alcune conversazioni con il questore Bonetti-Alderighi, oppure con alcuni indagati, come nell'episodio numero 15 con il costruttore Spitaleri.

I principali utenti di questa varietà sono dunque le diverse autorità civili e religiose, come i tre questori che appaiono successivamente nella serie (ma particolarmente l'antipatico Bonetti-Alderighi, si veda il Testo 5); un vescovo che nel terzo episodio parla alla tv; il sindaco di Vigata che si rivolge a una folla in una inaugurazione (4); il direttore delle Poste (5) o alcuni dei vari giudici presenti nella serie<sup>36</sup>. Un esempio, al margine delle alte cariche, è costituito dalla lettera di protesta scritta dai poliziotti del commissariato di Vigata, che è rivolta al questore (2). Si possono aggiungere alcuni politici, come l'avvocato Rizzo o Angelo Cardamone (3); alcuni avvocati, come Guttadauro (5) e l'avvocato del signor Peruzzo (13) e ovviamente qualche impiegato pubblico fiero del proprio ruolo, come l'impiegato comunale con il quale Montalbano discute telefonicamente riguardo al ritiro della carcassa di un cavallo, abbandonata davanti a casa sua: l'interlocutore lo fa irritare appunto per l'uso (o piuttosto l'abuso) di questa varietà (17).

Q (Questore Bonetti-Alderighi): Una volta tanto le devo fare i complimenti, Montalbano. Il caso è stato risolto con una rapidità e un'efficienza che onestamente non mi aspettavo da lei e dai suoi agenti.

M (Montalbano): Grazie della considerazione, signor questore, ma di quale caso sta parlando?

Q: Ma come? L'arresto della banda degli albanesi. La sparatoria. Ho letto il suo rapporto e mi sono già fatto un'idea di come sono andate le cose.

M: Ma quali cose?

Q: Non faccia il finto tonto, su!

M: No, mi scusi, eh, signor questore. Io l'unica cosa che so è che uno di loro è in possesso di un pezzo della refurtiva rubata nella villa del commendator Pagnozzi. Detto questo, se vuole sapere come la penso, i ladri, forse, sono albanesi, i ricattatori sicuramente sono italiani.

Q: Questa è una sua illazione, Montalbano. Per ora, di certo, c'è che i ladri sono albanesi. Bisogna finirla con questa emigrazione selvaggia, queste frontiere colabrodo che lasciano passare cani e porci. Bisogna dare l'esempio. Fare capire a questi delinquenti che non possono venire in Italia a commettere delitti atroci come questo e restare impuniti.

Testo 5: *Gli arancini di Montalbano* (2002, 4<sup>a</sup> stag.)

Si configura come un caso particolare l'intervento della guardia giurata Giuseppe Cosentino, nel primo episodio, che pare faccia concorrenza a Catarella, essendo un altro esempio di dialettofona che desidera farsi rispettare, utilizzando un italiano regionale basso farcito di burocratismi.

<sup>36</sup> Tuttavia, tranne che per Tommaseo, presentato come un personaggio ossessionato dal sesso, sembra esserci una chiara simpatia verso gli altri rappresentanti della categoria.

## 5.6. L'italiano degli stranieri

La popolazione immigrante in Italia ammontava a cinque milioni di persone nel 2015 (secondo i dati dell'ISTAT) ed è distribuita irregolarmente nelle diverse regioni: la Sicilia è una delle regioni con minore presenza di stranieri (inferiore al 3% della popolazione). Nella serie *Montalbano* sono veramente pochi i personaggi stranieri e raramente essi si esprimono nella loro lingua. Si tratta quasi sempre di un italiano artefatto, dato che presenta in genere un discorso grammaticalmente corretto, accompagnato da una forte cadenza straniera: una situazione quanto mai strana, perché di solito gli stranieri commettono diversi errori grammaticali di ogni tipo. Un tratto però comune ai personaggi stranieri poveri o emarginati è che danno del “tu” a tutti.

Il primo episodio è, al riguardo, del tutto particolare: è l'unico in cui sentiamo due lingue straniere (arabo e francese), che richiederanno perfino la presenza di un interprete – un agente della questura di Montelusa di origine tunisina – affinché Montalbano possa comunicare con Aisha, la vicina di Karima. Anche il rapitore di Karima parla in arabo, mentre la donna parla al figlio in italiano, quando lo incita a scappare; e infatti vedremo che François nei capitoli successivi si esprime in italiano e non in arabo, anche se è un italiano da straniero<sup>37</sup>. Sarà anche l'unica volta che sentiremo Montalbano parlare in una lingua straniera, il francese. Non vi saranno più personaggi che parlino lingue straniere. Nel terzo episodio appare una prostituta senegalese, che si esprime con un forte accento francese; e compare per la prima volta un personaggio importante per la serie, la svedese Ingrid. Successivamente troviamo: un albanese che è detenuto in carcere (8); due ragazze russe (12); una voce su un nastro con un forte accento spagnolo (14); Kata, una ragazza di origine slava (16) e Rachele Esterman (17). Quest'ultima ha solo un leggerissimo accento straniero, forse perché è un personaggio altolocato e con una buona istruzione (tuttavia anche Ingrid lo è e la sua cadenza è sempre marcatamente straniera).

Lasciamo per ultimo un caso significativo e allo stesso tempo divertente, quello del *vucumprà* dal quale, nell'episodio 15, il commissario vuole comprare un ventilatore portatile, un africano nero che parla un italiano con tanto di sicilianismi, un'ulteriore prova della capillare diffusione del dialetto nell'isola, adoperato perfino dai nuovi arrivati (Testo 6).

V (africano nero): amico, *vu cumprà*?

M (Montalbano): sì, guarda, voglio quello

V: questo è *de me*

M: eh, vabbè, no ce ne hai un altro?

V: *non aio*

M: aah / vabbè / quanto vuoi per quello?

V: le faccio un prezzo amico, cinquanta

M: ah ah ah / cinquanta euro? / un prezzo amico? / ma tu sei pazzo / va', te ne do venti

V: venti *picche* / dai, facciamo quaranta

M: ma che *picche*, mi stai vendendo un pezzo di plastica e due batterie

V: quanto mi dai?

M: t'ho detto che te ne do venti

V: è buono, fa vento

M: ho capito, eeh... ma sempre plastica è

V: trentacinque?

Testo 6: *La forma dell'acqua* (2000, 2<sup>a</sup> stag.)

<sup>37</sup> Non usa gli articoli, ad esempio.

## 5.7. Altre varietà

Le varietà finora descritte non esauriscono il repertorio linguistico vario e ricco della serie *Il commissario Montalbano*. Anche se marginali rispetto alle precedenti, ce ne sono altre che vale la pena almeno di menzionare.

### 5.7.1. Varietà regionali non siciliane

Qualche personaggio si esprime in un italiano regionale diverso da quello siciliano. Il primo caso è costituito dai due anziani provenienti dal nord che puntano una pistola contro Montalbano sulla spiaggia e che giustificano goffamente di esserne in possesso affermando che sia necessaria per visitare un territorio ‘pericoloso’ com’è, secondo loro, la Sicilia. Vi sono altri due probabili esempi, seppur non altrettanto caratterizzanti. Il primo lo sentiamo nel breve incontro tra Montalbano e un giornalista *free lance*, Sozio Melato, con un accento chiaramente settentrionale (11); l’altro è il giudice Tommaseo, presente in molti episodi, nel cui italiano si percepisce una cadenza di tipo settentrionale.

### 5.7.2. Italiano tecnico-scientifico

La serie *Montalbano* ha sorpreso molti spettatori per la mancanza quasi assoluta del gergo tecnico-scientifico, notevolmente frequente in serie americane come *CSI*. È così: Montalbano non ricorre mai a espedienti quali impronte digitali, analisi del DNA, ecc., per cui tale linguaggio è quasi assente. Lo si trova nei rari casi in cui il dottor Pasquano, il peculiare medico legale, si degna di spiegare a Montalbano i risultati delle autopsie – anzi, nella sua pronuncia, *autopsie* – con dei termini specialistici, che generalmente vengono spiegati dallo stesso Pasquano.

### 5.7.3. Linguaggio giovanile

È una varietà praticamente assente. Abbiamo individuato solo due presenze di giovani, senza note particolari, perché nel rivolgersi in entrambi i casi ad adulti adoperano un IR medio privo di tratti giovanili.

## 5.8. La variazione diamesica

Tralasciamo il fatto già segnalato che l’intera serie è di per sé un esempio di italiano trasmesso. Ci interessa ora segnalare alcuni fatti presenti negli episodi che sono determinati dal canale di comunicazione. Essendo totalmente assente in *Montalbano* la CMC (comunicazione mediata dal computer), restano solo due canali realmente significativi: le trasmissioni televisive e le lettere. Entrambi i canali rivestono una grande importanza nella serie, giacché veicolano informazioni rilevanti e collaborano alla progressione dell’azione. Attraverso tali mezzi arrivano messaggi prodotti in diverse varietà di italiano, solitamente formali, alte.

Le trasmissioni televisive che intravediamo sono mandate in onda da due reti locali, capeggiate da due giornalisti che si trovano agli antipodi: Rete Libera (di tendenza progressista, con il giornalista Nicolò Zito, amico di Montalbano) e Telegata (di orientamento reazionario, con il giornalista Pippo Ragonese, nemico dichiarato di Montalbano, il quale ricambia con un’antipatia feroce verso di lui). La lingua e lo stile dei due sono pure agli antipodi: Zito adoperava un linguaggio certamente formale, adatto al mezzo, sebbene non nasconde la propria forte cadenza siciliana e non escluda l’ironia

quando si avvale dei registri alti: in poche parole, ha uno stile dinamico. Ragonese, invece, cerca di parlare in un italiano il più possibile vicino allo standard, anche se non riesce del tutto a nascondere il proprio accento regionale; adopera sempre un registro alto, ampolloso e poco vivace; l'uso del registro alto in lui non è mai ironico.

Le lettere compaiono di frequente in vari episodi della serie: talvolta ne viene letto il contenuto, mentre in altre occasioni si fa soltanto riferimento ad esse (come accade per le lettere che si scambiano Nenè Sanfilippo e Vanja Igrò). La prima lettera si trova alla fine del primo episodio: la missiva di Montalbano a Livia in cui le propone di sposarsi. Montalbano vi sfoggia un ventaglio di registri: predomina l'IR medio e colto, con qualche elemento del registro formale e colloquiale; il protagonista dimostra di nuovo che è un maestro del linguaggio, che si muove con scioltezza in qualsiasi situazione e con qualsiasi registro. La seconda è la lettera (già menzionata), dallo stile schiettamente burocratico e formale, dei poliziotti del commissariato di Vigata, il cui *incipit* viene letto da Montalbano. Nel quarto episodio si legge una lettera scritta da una ragazza uccisa nel 1943, che non ha caratteristiche salienti. Lo stesso episodio si conclude con una lettera di Livia, che sentiamo nella sua voce, con la stessa identica lingua neutra nella quale si esprime sempre questo personaggio. Di carattere assolutamente diverso sono due lettere che Montalbano rivolge al questore (9): la prima "anonima" e la seconda, con un palese atteggiamento di sfida, firmata dal commissario. Tutte e due sono scritte in uno stile volutamente burocratico, ma con uno scopo apertamente ironico, come in altre occasioni. Le ultime lettere sono quelle – a quanto sembra finte – di Elena Sclafani (18), alcuni brani delle quali vengono letti da Montalbano, mentre si sente in sottofondo la voce di lei.

Nel terzo episodio Montalbano chiede a Nicolò Zito un rapporto scritto su un politico locale. Dopo averlo ricevuto, Montalbano lo legge ad alta voce mentre si vede il testo sullo schermo. Oltre allo stile brillante caratteristico di Zito – che mescola con abilità vari registri – si osservano notevoli discrepanze tra il testo scritto e ciò che si sente.

Non vorrei terminare questo contributo senza accennare a un piccolo dettaglio dell'episodio 13, nel quale, quando Montalbano e Galluzzo stanno arrivando alla casa della donna che vende uova e si prostituisce per mantenere il marito invalido, si legge su un cartello scritto a mano in modo maldestro *OVA FRISCHE*, espressione tipica di un semicolto, che scrive come parla, quindi in siciliano.

## 6. Conclusioni: un'alternanza di codici e di varietà

In conclusione, si ribadisce che dialetto e italiano non sono scompartimenti stagni nella serie: non solo si alternano secondo regole molto complesse (seppur non casuali), ma addirittura si mescolano negli stessi turni di parola, nelle modalità di *code switching* (commutazione o alternanza di codice) e *code mixing* (miscela di codici), fenomeni frequentissimi in tutte le società in cui esiste il bilinguismo (inteso in senso ampio) diffuso e quindi anche in Sicilia. A proposito dell'uso del dialetto, abbiamo segnalato che molti dei personaggi che lo adoperano lo fanno alternandolo all'italiano o mescolandolo con l'italiano. Sono numerosi gli esempi che illustrano queste situazioni, come quando il cognato di Augello si rivolge successivamente a vari personaggi adoperando alternativamente italiano e dialetto (2).

Vi sono infine altre situazioni comunicative, alcune perfino complesse, nelle quali si alternano i codici. È frequente la commutazione di varietà linguistiche, che si verifica ad esempio quando un personaggio che utilizza un linguaggio medio o colto ad un tratto introduce nel discorso elementi colloquiali o perfino volgari. I questori sono particolarmente inclini a ciò, come fra l'altro lo stesso Montalbano. Altre volte è il commissario ad esprimersi in modo piuttosto colloquiale di fronte a un interlocutore che

invece si esprime formalmente, come con Carmelina Vasile-Cozzo (2) o nei colloqui con il sospetto prof. La Russa (6). A volte questi scambi assumono toni ironici o polemici, come succede spesso nei battibecchi tra Montalbano e Pasquano (per esempio nell'episodio 11; si veda Testo 7).

M (Montalbano): Buon giorno dottor Pasquano

P (dottor Pasquano): Buon giorno, mi dice una cosa, Montalbano?

M: mi dica

P: com'è che tutte le altre volte, quando ha avuto la gentilezza di farmi pervenire un cadavere lei mi ha scassato i *cabbasisi* per avere il risultato dell'*autopsia*? 'stavolta se n'è stracatafottuto

M: e di che sta parlando?

P: sto parlando che lei si è fatto convinto che quel morto fosse un *puvirazzo* di extracomunitario, uno di quei cinquecento e passa cadaveri che galleggiano sul canale di Sicilia e se n'è lavato le mani, tanto uno più uno meno che conta?

M: ma *quanno* mai dottore? mi dà il tempo di arrivare eh? non sa quante cose son successe stamattina

P: l'ho vista a Rete Libera / mi dicono che ha avuto un'audience altissima

M: altissima

P: complimenti, ad maiora

M: grazie dottore / mi dice perché tutta 'sta commedia?

P: perché? perché le cose non stanno come sembrano

M: cioè?

P: prima di tutto il morto è quasi certamente nostrano e poi prima lo hanno ammazzato e poi lo hanno buttato in mare

M: ma perché si è fatto persuaso che si trattava di un omicidio?

P: perché... be'... è una mia opinione, badi bene / il corpo è pieno di ferite causate dagli scogli sui quali è andato a sbattere ripetutamente

Testo 7: *Il giro di boa* (2005, 5ª stag.)

Infine, il modo di esprimersi del commissario è stato già descritto a più riprese in precedenza, per cui ci limiteremo a qualche considerazione finale. Montalbano è il protagonista assoluto della serie, è quasi sempre presente<sup>38</sup> e interloquisce con ogni tipo di persona, colti e incolti, onesti e delinquenti, uomini e donne, giovani e anziani. Presenta la gamma di varietà più ampia e ha un'abilità linguistica particolare che gli consente di utilizzare in ogni occasione e con ogni personaggio la varietà giusta, sia per mettersi al livello dell'interlocutore sia per dileggiarlo, adoperando una varietà inaspettata. Come afferma Cerrato "è difficile schematizzare i comportamenti linguistici del commissario. Sarebbe più corretto dire che egli si serve di tutte le possibilità linguistiche che gli offrono i due codici che ha a disposizione [italiano e dialetto siciliano], con tutte le loro varianti, le sovrapposizioni e i livelli intermedi possibili"<sup>39</sup>.

La ricchezza linguistica della serie *Il commissario Montalbano* è talmente ampia e variegata che non abbiamo potuto accennare che a certi aspetti, offrendo solo qualche trascrizione di alcune scene, tra le decine e decine che si potrebbero addurre come esempi per ogni varietà della lingua. Tale ricchezza costituisce uno dei principali pregi della serie e in quanto tale vale la pena analizzarla<sup>40</sup>. Abbiamo così verificato che la simulazione del parlato reale ricercata nella serie è riuscita in maniera egregia, anche se non si devono

<sup>38</sup> Solo in un caso (4, 1:11:00) si sente la voce di Montalbano fuori campo, ma non differisce dalle altre occasioni in cui parla in diretta.

<sup>39</sup> M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, cit., p. 99.

<sup>40</sup> È la stessa ricchezza che spesso mette in imbarazzo i traduttori dei romanzi di *Montalbano*, che se la cavano scegliendo strade molto diverse (si veda ad esempio il n. 5/2018 della rivista «MicroMega» e i numeri 3 e 4 dei «Quaderni camilleriani»).



mai perdere di vista le limitazioni insite in ogni opera di finzione; inoltre, abbiamo riscontrato non poche volte l'utilizzazione di qualche varietà linguistica impiegata in non modo mimetico, bensì finalizzato allo sviluppo della trama. I pochi casi in cui ciò accade non impediscono, tuttavia, che la realtà linguistica della Sicilia si rispecchi efficacemente negli episodi analizzati.

## Bibliografia

- ALFIERI, GABRIELLA, RAPISARDA MARIA, “La componente diatopica nella fiction «all’italiana» (1995-2006). Tra rispecchiamento sociolinguistico e stilizzazione caratterizzante”, in G. MARCATO (a cura di), *Dialetto, memoria e fantasia, Atti del Convegno di Sappada* (28 giugno-2 luglio 2006), Padova, Unipress, 2007, pp. 127-140
- BERRUTO, GAETANO, “Varietà diafasiche, diastratiche, diafasiche”, in A. A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all’italiano contemporaneo*. Vol. II: La variazione e gli usi, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- BERRUTO, GAETANO, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- BERRUTO, GAETANO, “Italiano standard”, in *Enciclopedia dell’italiano*, diretta da R. SIMONE, Roma, Istituto Treccani, 2010, s.v.
- BERRUTO, GAETANO, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012 [I ed. Firenze, La Nuova Italia, 1987].
- BERRUTO, GAETANO, *Manuale di sociolinguistica*, Torino, Utet, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri sono”, «MicroMega», n. 5 (2018), pp. 3-32.
- CASTIGLIONE, MARINA, “Siciliano d’Italia un dialetto a misura dei media”, in G. MARCATO (a cura di), *L’Italia dei dialetti, Atti del Convegno Sappada/Plodn* (Belluno) 27 giugno - 1° luglio 2007, Padova, Unipress, 2008, pp. 379-386
- CERRATO, MARIANTONIA, *L’alzata d’ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- CHAUME, FREDERIC, “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, in R. AGOST, F. CHAUME (a cura di), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló, Universitat Jaume I, 2001, pp. 77-88.
- D’ACHILLE, PAOLO, “Italiano popolare”, in *Enciclopedia dell’italiano*, diretta da Raffaele Simone, Roma, Istituto Treccani, 2010, s.v.
- GATTA, FRANCESCA, “La lingua della serie televisiva italiana fra stereotipo e realtà”, in R. M. BOLLETTIERI BOSINELLI, C. HEISS, M. SOFFRITTI, S. BERNARDINI (a cura di.), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 85-107.
- ISTAT, “L’uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue in Italia”, Consultato il 9 luglio 2019 su <[https://www.istat.it/it/files//2017/12/Report\\_Uso-italiano\\_dialetti\\_altrelingue\\_2015.pdf](https://www.istat.it/it/files//2017/12/Report_Uso-italiano_dialetti_altrelingue_2015.pdf)>.
- ROSSI, FABIO, “Cinema e lingua”, in *Enciclopedia dell’italiano*, diretta da R. SIMONE, Roma, Istituto Treccani, 2010, s.v.
- RUFFINO, GIOVANNI, *Profili linguistici delle regioni: Sicilia*, Bari, Laterza, 2001.
- SABATINI, FRANCESCO, “L’«italiano dell’uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in G. HOLTUS & E. RADTKE (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184.
- SABATINI, FRANCESCO, “Prove per l’italiano ‘trasmesso’ (e auspici di un parlato serio semplice)”, in *Gli italiani trasmessi: la radio. Atti del Convegno* (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994), Firenze, Accademia della Crusca, 1997, pp. 11-30.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, “Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri”, 1999, disponibile in <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)>, [9 luglio 2019].

# Quaderni camilleriani

*Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea*

## Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZÓKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUvoli, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZÓKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche isolitudini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)
9. *Il telero di Vigàta* (CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FODDE, LANGONE, LONGHITANO, MARCI, SANNA)
10. *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni* (CALVO RIGUAL, CAPRARA, DEMONTIS, LUQUE, MERHY, PILIA, TARQUINI)





Il mare non chiude, il mare apre: il mare è la comunicazione col resto del mondo

*Andrea Camilleri*

Gli alunni si sono lasciati conquistare; hanno iniziato a lavorare insieme, a scambiarsi impressioni, conquiste, scoperte, ma anche preoccupazioni, problemi, difficoltà. Hanno acquisito la consapevolezza che ci sono limiti nell'espressione di ciascuno, che gli errori sono una parte naturale del processo di apprendimento e possono essere utili per raddrizzare il tiro. Ci siamo divertiti perché l'opera di Camilleri si presta molto al divertimento: è un gioco senza fine che in modo quasi del tutto inconsapevole aiuta a scoprire le proprie capacità di lettura.

*Simona Pilia*