

# Quaderni camilleriani

# 6

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

## La bolla di composizione



**Le Collane di Rhesis**

*International Journal of Linguistics, Philology and Literature*

DIPFLL





## LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

## Quaderni camilleriani 6

La bolla di composizione

### *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), PAOLA CAEDDU (Università di Sassari), 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), DARIO LANFRANCA (Université Paris 8), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (The Catholic University of America, Washington, D.C.), 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.), EMILIO ORTEGA ARJONILLA (Universidad de Málaga), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MARIA ELENA RUGGERINI (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), LUIGI TASSONI (Università di Pécs), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

### *Direzione*

GIOVANNI CAPRARA (caprara@uma.es), GIUSEPPE MARCI (gmarci@unica.it)

### *Coordinamento redazionale*

DUILIO CAOCCI, 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 6

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

## La bolla di composizione

A cura di

Giovanni Caprara, Viviana Rosaria Cinquemani

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

**Quaderni camilleriani 6**

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

**La bolla di composizione**

ISBN: 978-88-943068-6-6

2018 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

## QUADERNI CAMILLERIANI 6

- 7 *Premessa*  
GIOVANNI CAPRARA, VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI

### **Testimonianze**

- 13 *De Il giovane Montalbano a El joven Montalbano: conversamos con el traductor Marcos Randulfe*  
VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI

- 17 *La teca rai: la pega és el contacte de llengües*  
PAU VIDAL

### **Saggi**

- 23 *Una mafia per il Ministero e una per il Parlamento. La testimonianza del generale Alessandro Avogadro di Casanova di fronte alla Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)*  
PAOLO MANINCHEDDA

- 47 *Traiettorie narrative mediterranee*  
GIUSEPPE FABIANO

- 57 *Troppu trafficu ppi nenti: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare*  
SABINA LONGHITANO

- 81 *Le mille e una lingua di Camilleri. Dalla traduzione araba originale de Il cane di terracotta a una nuova proposta*  
MAURA TARQUINI

- 95 *Il cane di terracotta in arabo: la scomparsa di patois e idiotismi camilleriani*  
ALDO NICOSIA

- 109 *La traduzione del lessico culinario in Andrea Camilleri. Approssimarsi a una cultura attraverso la cucina*  
MARGHERITA TAFFAREL

- 130 *La scomparsa di Patò: Camilleri tra pagina e schermo*  
GABRIELE OTTAVIANI





# Premessa

---

GIOVANNI CAPRARA, VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI

Mentre questo volume dei *Quaderni camilleriani* era in fase di elaborazione, sono successi alcuni avvenimenti che ci riguardano da vicino: Camilleri ha scritto il testo della *Conversazione su Tiresia* e lo ha interpretato nel Teatro greco di Siracusa (11 giugno 2018); è uscito *Il metodo Catalanotti* (Sellerio, 2018) in cui Montalbano svolge una nuova inchiesta ma, soprattutto, evolve nel suo cammino umano; Gianfranco Marrone ha ripubblicato *La storia di Montalbano* (Edizioni Museo Pasqualino, 2018) aggiungendo al testo del 2003 nuovi saggi che aggiornano e approfondiscono l'analisi del personaggio.

Presentando questo libro a Cagliari, Giuseppe Marci ha detto: "Consideratemi un testimone che ha avuto la fortuna di essere presente [alla recita di Siracusa, ndr] e ora ha il compito di raccontare.

Ho visto un uomo di quasi 93 anni, cieco e all'apparenza fragile, accompagnato per mano da una donna e da un fanciullo. Si è seduto in una poltrona al centro della scena e ha iniziato a parlare: era l'autore del testo, e sapeva interpretarlo con toni che variavano dal discorsivo al drammatico, a seconda che si trattasse di spiegare il personaggio di Tiresia nella tradizione letteraria (e cinematografica), partendo da Omero per arrivare alla contemporaneità, o di assumerne i panni, facendolo rivivere come persona e fondendolo con l'altro personaggio del dramma, l'autore cieco che spiegava se stesso, narrando del tempo passato, del presente nel quale viviamo e del futuro che sapremo costruire. Ha *recitato* per quasi due ore, senza perdere una battuta: ha lasciato ammirati quelli che lo ascoltavano, ha spiegato le cose del mondo, la complessità e la fascinazione della vita, il valore della speranza; ha mostrato che c'è una possibilità di sorridere, a dispetto della fralezza umana.

Alla fine ha detto: «Forse vi state chiedendo la vera ragione per la quale mi trovo qui. Ho trascorso questa mia vita ad inventare storie e personaggi, sono stato regista teatrale, televisivo, radiofonico, ho scritto più di cento libri, tradotti in tante lingue e di discreto successo. L'invenzione più felice è stata quella di un commissario. Da quando Zeus, o chi ne fa le veci, ha deciso di togliermi di nuovo la vista, questa volta a novant'anni, ho sentito l'urgenza di riuscire a capire cosa sia l'eternità e solo venendo qui posso intuirlo. Solo su queste pietre eterne. Ora devo andare».

Prima di lasciare la scena ha voluto fare un invito, credo non rivolto solo agli spettatori presenti ma a tutti i lettori, a tutte le donne e tutti gli uomini che sanno ascoltare la parola di un profeta cieco e capire che egli vede la speranza: «Può darsi che ci rivediamo tra cent'anni in questo stesso posto. Me lo auguro, ve lo auguro»".

Nel primo volume di questa collana abbiamo riportato un pensiero di Francesco Piccolo che dice: "E adesso tocca a noi raccontare, per chi ha avuto la fortuna di parlarci, di sfiorarlo o anche solo di mancarlo, il nostro incontro con Andrea Camilleri".

È ciò che continuiamo a fare anche in questo sesto volume intitolato *La bolla di composizione*, approfondendo lo studio dell'opera letteraria e in essa cogliendo, insieme ai valori stilistici, il segno della saggezza che Andrea Camilleri profonde nei suoi libri, nelle storie e nei personaggi rappresentati. Un'ammirazione (non solo nostra ma

condivisa da quanti, in questi anni, abbiamo chiamato a parlare nei Seminari o a scrivere sui *Quaderni*) che si rinnova ad ogni incontro, ad ogni scambio, dopo ogni lettura.

In questi pochi anni dalla nascita del progetto dei *Quaderni*, quelle che potevano essere considerate collaborazioni occasionali si sono trasformate in appuntamenti fissi tesi a testimoniare che l'intera opera di Andrea Camilleri continua ad essere fonte inesauribile di ispirazione per la ricerca accademica e pretesto per riflessioni e considerazioni che non si limitano alla letteratura o alla filologia, ma vanno anche oltre.

Anche in questo numero gli interventi abbracciano prospettive di analisi e approfondimenti diversi, in parte presentati in occasione del VI Seminario sull'Opera di Camilleri, *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, organizzato dall'Università di Cagliari nel mese di febbraio 2018 e che prevede due successivi appuntamenti: a Beirut (ottobre) e a Malaga (novembre).

Abbiamo scelto di intitolare questo numero *La bolla di composizione* per un duplice motivo: da un lato, la volontà di far risaltare la base di partenza del processo di genesi di un certo filone della scrittura camilleriana, quella dei romanzi civili e storici nei quali ritroviamo lo stile delle 'cose scritte', come lo stesso autore lo definisce, ossia lo stile dei documenti ufficiali portati all'interno della narrazione come garanzia di autenticità e/o autorità e quindi non solo come spunto e pretesto per *cuntari 'na storia*: la verità storica come elemento sapientemente dosato e mescolato alla finzione narrativa. Un filone che risponde al concetto camilleriano secondo il quale, per esempio, per scrivere di argomenti come la mafia bisogna farlo sulla base dei verbali della polizia e delle sentenze dei giudici.

Dall'altro lato, per il privilegio di presentare in questo volume un testo inedito, grazie all'impegno e allo studio filologico di Paolo Maninchedda che aiuta a comprendere meglio *La bolla di componenda* di Andrea Camilleri offrendo agli studiosi il testo della deposizione del generale Casanova sulla sicurezza pubblica e l'amministrazione della giustizia in Sicilia nei primi anni del neonato Regno d'Italia. Una deposizione finora non conosciuta in maniera diretta, ma utile per comprendere non solo *La bolla di componenda*, ma più in generale le altre opere camilleriane che ritraggono la società siciliana prima e dopo l'Unità d'Italia: *Il birraio di Preston*, *La stagione della caccia*, *La strage dimenticata*, per citare solo alcuni titoli. In quel tempo e in quella situazione sembrano affondare le radici perfino dei comportamenti più attuali che, con tutte le differenze storiche, aiutano a capire meglio anche i contesti nei quali si ambientano le indagini del commissario Montalbano.

Dal compromesso tra istituzioni e mafia, di antica tradizione siciliana, di cui si tratta ne *La Bolla di componenda*, il volume passa a un altro tipo di compromesso, quello che Umberto Eco definisce "negoziato" in riferimento alla scelta che il traduttore deve compiere ogni qual volta si presenti un termine, un'espressione o un riferimento culturale, difficile da veicolare da una cultura linguistica all'altra. Il traduttore compie un'opera di negoziazione, appunto, non solo con il testo ma anche con la cultura di origine e quindi di arrivo. Una scelta, o varie scelte, che purtroppo non sempre riescono a soddisfare i palati di lettori abili e per questo pure critici, quando avvertono il peso delle menomazioni realizzate, a volte inevitabili.

Seguendo questa scia, proponiamo due testimonianze nell'ambito della traduzione letteraria al catalano (Pau Vidal) e quella audiovisiva allo spagnolo (Marcos Randulfe). In ambito traduttologico, segue il contributo di Margherita Taffarel che analizza la traduzione del lessico culinario in spagnolo e in inglese soprattutto come mezzo per approssimarsi a una cultura, e due approfondimenti, uno di Maura Traquini e l'altro di Aldo Nicosia, che descrivono il processo di traduzione e la ricezione de *Il cane di terracotta* sull'altra sponda del Mediterraneo, in seno alla lingua e alla cultura araba.

Grazie allo studio proposto da Sabina Longhitano ricordiamo un'altra veste di Camilleri, quella di traduttore alle prese, addirittura, con l'opera shakespeariana, adattata per il teatro seguendo le linee della tradizione del teatro siciliano d'autore. In materia linguistica, qui, curiosamente s'innesca il meccanismo inverso, che prevede, cioè, la traduzione in dialetto siciliano e quindi per una volta esso non è più *camurria* per traduttori, filologi o finanche lettori, ma semplicemente una lingua meta a cui trasporre il testo di Shakespeare.

Il volume comprende, inoltre, un articolo di Gabriele Ottaviani che analizza *La scomparsa di Patò* sia nella veste letteraria, sia nella trasposizione filmica, e un saggio di Giuseppe Fabiano che propone una breve e originale analisi psicologica di storie e personaggi mai disgiunti dalla 'mediterraneità' camilleriana, intesa come elemento identificativo e distintivo. Fabiano parla di Storia, sia passata sia futura, e analizza il concetto di *identità narrativa*. Un concetto questo che ci fa capire il senso del nostro esistere, "dell'essere protagonisti della nostra vita", attingendo sempre dall'universo memoriale, tra speranze, desideri e progetti, come se di un viaggio si trattasse, dentro noi stessi, come quelli che Andrea Camilleri invita a fare ogni volta con ciascuna delle sue opere.



# Testimonianze



## De *Il giovane Montalbano* a *El joven Montalbano*: conversamos con el traductor Marcos Randulfe

---

VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI

*Il giovane Montalbano*<sup>1</sup>, adaptación televisiva de diferentes historias escritas por Andrea Camilleri<sup>2</sup> y precuela de la más conocida serie *Il commissario Montalbano*, se estrena para la televisión italiana en el año 2012 (12 capítulos, 2 temporadas), pero es en 2014 cuando llega a la pequeña pantalla para los espectadores españoles que pueden apreciar los comienzos y las primeras investigaciones del comisario siciliano, aunque se emitan solo 6 de los 12 capítulos originales. Cambia la dirección, ahora de Gianluca Maria Tavarelli y cambian los actores que interpretan a los personajes con unos años menos, pues se mueven en la Sicilia de los años 90.

De la traducción para el doblaje (a través de esta modalidad suelen llegar las películas extranjeras a España) se encargó Marcos Randulfe, traductor e intérprete que cuenta con más de 15 años de experiencia. Marcos Randulfe es *freelance* por lo tanto sus colaboraciones son variadas, trabaja para agencias de traducción, estudios de sonorización y doblaje, editoriales, clientes privados, organismos internacionales, etc. Cabe decir que también se ha formado como locutor, corrector de estilo y actor de doblaje, entre otras cosas.

Esta breve entrevista, además de contarnos aspectos y retos del proceso de traducción de *El joven Montalbano*, quiere contribuir de alguna manera a reducir la distancia que, lamentablemente, sigue existiendo entre el mundo académico y el profesional.

**Cuando hablamos de las obras de Camilleri y las películas que de ellas proceden, la asociación más inmediata la hacemos con el dialecto... Así que la primera pregunta es si conoces el siciliano y si has tenido otras experiencias con la traducción de otras películas italianas donde está muy presente el dialecto.**

Estudié italiano en la Universidad de Salamanca (tanto gramática como historia, italiano jurídico, comercial, literatura...), he pasado temporadas en Italia y tengo amigos italianos con los que hablo habitualmente. He traducido numeroso material audiovisual en el que abundaba el dialecto, tanto siciliano como de otros puntos de Italia. Otras películas<sup>3</sup> que he traducido son, por ejemplo: *Femmine contro Maschi*, *Questa notte è ancora nostra*, *Terraferma*, *Ladri di biciclette* (revisión de traducción para subtulado), *L'ultimo capodanno*, *L'anatra all'arancia* (revisión de traducción), *Colpo d'occhio*, *Cielo sulla palude*, y también series como *Io e mamma*, *Distretto di polizia* (18 capítulos) o *Romanzo criminale*. En todo este material está presente, sí o sí, el dialecto. Es raro que no aparezcan personajes secundarios (principalmente) con un dialecto que, obviamente, llama más la

---

<sup>1</sup>Para la ficha técnica consúltense <<https://filmaffinity.com/es/film435792.html> y [https://movieplayer.it/serietv/il-giovane-montalbano\\_2737/](https://movieplayer.it/serietv/il-giovane-montalbano_2737/)> [25 de junio de 2018].

<sup>2</sup> Junto a Francesco Bruni ha colaborado en la realización de los guiones.

<sup>3</sup> Para mayor información sobre su experiencia profesional consúltese <http://eldoblaje.com/>, así como su página personal <<http://marcosrandulfe.com/>> [25 de junio de 2018].

atención en la versión original (allí puede chocar, en la versión española no, porque pasa desapercibido).

**Tu nombre aparece en la ficha de doblaje de *El joven Montalbano* como traductor, ¿desde cuándo traduces la serie? ¿Has traducido esta serie solo para el doblaje o también para la subtitulación?**

Únicamente he traducido la serie para el doblaje, no para la subtitulación. Desconozco quién se encargó de esa parte y sus condiciones de trabajo. Es habitual que las traducciones para doblaje y subtitulación del mismo material vayan por caminos separados.

**¿Cuáles son las dificultades mayores que has encontrado a la hora de traducir? Supongo que el dialecto es una de ellas, ¿en la lista de diálogos has encontrado la traducción al italiano para facilitar tu labor de traducción? ¿U otras indicaciones incluso para otros aspectos, por ejemplo, para las expresiones malsonantes o palabras tabú? ¿O simplemente te han dado una transcripción de los diálogos en V.O.?**

Conceptos culturales (sin ir más lejos, las “arancine”, en algún momento hay alguna explicación gastronómica que uno debe entender antes de transmitir en español), la velocidad del italiano (limitaciones a la hora de acortar el español manteniendo la esencia, la fuerza de las frases, la ironía, etc., para que quepa en boca de los personajes doblados), el humor (si es demasiado cultural e “intraducible literalmente” hay que buscar el efecto que encaje con el rostro del personaje y la reacción a lo dicho).

No he tenido cortapisas a la hora de reproducir tacos. Como decía, he buscado el mismo efecto, la misma gracia, la misma sonoridad... He trabajado siempre con la transcripción de los diálogos, facilitada por la productora, pero en la transcripción no se incluye ninguna explicación cultural, matices o dobles sentidos. En caso de duda de esto último, lo he consultado con nativos italianos.

**¿Qué personaje te ha costado más traducir y qué aspecto lingüístico o cultural en concreto? ¿Algún término o frase que te haya sacado de quicio? ¿Alguna anécdota?**

Recuerdo que tuve que tener mucho cuidado a la hora de aplicar las reglas de compensación: cuando en un punto de la frase no se podía transmitir la misma chispa que el original, tenía que buscar un adjetivo, verbo o giro con el que compensar la chispa del original.

Por otro lado, disfruté por ejemplo con el personaje de Adelina, a quien pude dar forma como mujer poco instruida e introducir algún vulgarismo.

Las diferencias entre el italiano y el español en el tratamiento tú/usted también supusieron algún escollo que otro, y en no pocas ocasiones tuve que incluir indicaciones al director de doblaje “[NT: pasa a tutearlo]” para que no pensara que se me había olvidado que hasta ese momento lo trataba de usted y no “obedeciera” a mi indicación.

Tuve que mantener malas pronunciaciones de algunos personajes: Cimbali [NT: Mal pronunciado: /Chimbáli/], Tortiricci [NT: lo pronuncia mal: /Tortiríchi/], La Guglia [NT: Lo pronuncia mal. /La gúglia/], para referirse a Aguglia... Es necesario introducir estas acotaciones porque de lo contrario el director de doblaje puede pensar: “Ha traducido mal” o “Ha escrito una pronunciación figurada errónea”, y el resultado sería ir empobreciendo la traducción.



Este fragmento que pertenece al capítulo 4 tuvo su miga y me obligó a hacer una traducción más libre [TC 00.30.30]:

CATARELLA (f.c.) Nonsi, dottori. (i.c.) Affortunatamente l'ha mancato perchè ci trimò la mano e l'ha preso nell'osso pizziddro.

MONTALBANO L'osso pizz...unne è l'osso pizziddro?

VOCE CATARELLA (f.c.) L'osso pizziddro (i.c.) trovasi esattamente dove si trova l'osso pizziddro, sopra il tasso dottori.

CATARELLA No lo sé, comisario. Por suerte falló, porque le tembló la mano y le dio en el hueso "malévolo". [NT: en verdad es "hueso maléolo"]

MONTALBANO El hueso ma... ¿Dónde está el hueso malévolo?

CATARELLA Está exactamente donde siempre, el interno frente al externo, y viceversa.

### **¿Has recurrido a las versiones españolas de las novelas de Camilleri en alguna ocasión?**

Una de las restricciones más importantes e insalvables en la traducción audiovisual es el tiempo. Me habría gustado leerme todas las novelas para empaparme de ellas, pero es algo inviable: hay plazos de entrega que hay que cumplir (y otras traducciones con las que dividir el tiempo dedicado a este trabajo). No obstante, sí he leído fragmentos que he ido encontrando en internet a la hora de aclarar dudas, pero en este medio es habitual tener que traducir sin tiempo para empaparse todo lo que uno querría. Sí he aprovechado los tiempos de búsqueda terminológica para escuchar a Camilleri en vídeos de youtube o entrevistas en italiano sobre la serie.

### **¿Cómo has solucionado las dudas que han surgido? ¿Alguna estrategia? ¿Qué recursos o herramientas especiales has utilizado para la traducción de esta serie? Páginas web, glosarios, diccionarios, amigos nativos...**

Cada proyecto audiovisual es un mundo y además de las herramientas básicas de la traducción de este campo, el traductor audiovisual tiene que saber adaptarse a cada proyecto/capítulo.

En general, todo pasa por una comprensión profunda y real de todos los matices: no solo importa el "qué" sino también (y mucho) el "cómo". A veces lo segundo te ayuda a comprender lo primero y, a veces, lo primero te condiciona lo segundo en el idioma de llegada.

En este caso que nos ocupa tuve que dar especial importancia al hecho de que no sería posible transmitir en español los matices lingüísticos acerca de la procedencia de cada personaje y tampoco sus muletillas (si las tuvieran) o sus defectos de habla. De hacerlo tendría que buscar soluciones alternativas: vulgarismos (no regionalismos, ya que no se comprendería cambiar un acento [napolitano], por ejemplo, por un acento andaluz), otro tipo de muletillas características del español y una reproducción ajustada de un tartamudeo típico español (un trabajo que en gran medida queda en manos del actor de doblaje, por más que el traductor indique en qué consonante debe insistir).

En esta serie en concreto, recuerdo que utilicé desde diccionarios napolitano<>italiano hasta otros de latín (para entender algunas raíces), pasando por conversaciones con nativos (siempre la fuente más fiable para encontrar información "neutra").

**¿Qué peso han tenido las restricciones técnicas propias del doblaje (o si es el caso de la subtitulación) en tu proceso de traducción? ¿Consideras que en el producto final se han realizado cambios importantes por el ajustador? ¿Has colaborado con el ajustador o han sido dos procesos separados?**

Un traductor audiovisual se debe limitar a traducir sin pensar en cuánto van a “podar” de su traducción (siempre dentro de unos límites, por supuesto) y si su opción de traducción queda “larga en boca” o no contiene una bilabial que es muy obvia en el idioma de partida, el director de doblaje será el encargado de realizar ese trabajo.

En el caso de material audiovisual “intepretado” (no documental), es importante ceñirse a la imagen y dar lo que se espera: si el italiano ha provocado una sonrisa o una risa clara, tu traducción tiene que conseguir lo mismo; si un personaje acompaña con sus gestos determinadas palabras de su frase, uno debe intentarlo. Digo “intentarlo” porque en caso de no quedar contento con el giro que uno tiene que dar a su traducción, es preferible escribir esa frase al uso y dejar en manos del director de doblaje la adaptación a la imagen. En eso consiste, entre otras cosas, el trabajo de ajuste.

No he podido visualizar el trabajo final en la televisión con mi trabajo en mano, pero considero que mi trabajo fue de calidad y que el de mis compañeros en sala también (por lo que pude comprobar en los fragmentos que vi).

Raras veces el traductor trabaja codo con codo con el ajustador (figura que en la mayoría de los casos coincide con el director de doblaje). Se puede dar la relación entre ajustador y traductor si hay dudas evidentes en la traducción o algo incomprensible, o bien si hay una relación próxima personal, pero generalmente son trabajos estancos. Eso sí, yo siempre estoy abierto a contribuir con el ajuste para que la “poda” se lleve por delante el menor número posible de matices. Hay que tener en cuenta que el traductor no debe llenar de Notas del Traductor su documento, ya que haría muy farragosa la lectura para los actores y el trabajo de traducción para él mismo. Esto significa que todos los matices deben estar claramente incluidos en tus palabras y frases. Eso sí, de haber alguna cuestión cultural que sí o sí no puede faltar en esa frase, es aconsejable subrayarlo con una breve indicación.

**Muchas gracias, Marcos, por contestar, tan detalladamente, a estas preguntas que nos ayudan a conocer más el “detrás de escena” de la traducción audiovisual, y en este caso, del doblaje. Ha sido todo un gusto y un privilegio poder escuchar tu experiencia. Y por supuesto, ¡enhorabuena por la traducción!**

¡El placer ha sido mío! El trabajo del traductor audiovisual es muy “vistoso” y “apasionante” desde fuera, y muchos estudiantes, por ejemplo, aspiran a entrar en este mundo movidos por su amor al cine, a las series o hacia otros productos audiovisuales, pero sigue habiendo mucho desconocimiento, así que encantado de haber aportado mi granito de arena.

# La teca rai: la pega és el contacte de llengües

---

PAU VIDAL

Abans que res, jo que visc de l'amor a les paraules voldria agrair a la facultat que m'acull, i en general a tot l'estament acadèmic, la tenacitat a l'hora de defensar termes entranyables com 'estilema' o 'culturema', que malgrat la persistència amb què els fem anar encara continuen proscrius al DIEC. Si bitxos rars com 'grafema' o 'tonema' s'hi han fet un lloc (per no parlar d'un de tan equívoc com 'semema'!), confiem que tard o d'hora els nostres protagonistes d'avui també hi trobaran el seu raconet.

Potser he començat amb aquesta observació perquè, malgrat la trentena llarga de montalbanos traduïts, els termes relacionats amb la cuina i la gastronomia continuen sense formar part del podi d'envitricolls d'aquest autor, i la prova és, ho acabo de descobrir ara mateix tot preparant aquesta intervenció, que en el meu mega-fitxer 'Problemes de traducció del camillerès' no hi ha cap apartat referit al menjar. Vull dir que, més enllà de la càrrega cultural que tota especificitat culinària arrossega (cosa que no deixa de ser una obvietat), des d'un punt de vista (traductil?, traduccional? Veus?, més mancances dels diccionaris) els aliments i les receptes sicilianes no presenten més dificultat que els de qualsevol altra cuina del món. Tanta o tan poca com la vichysoisse o el falafel. En català fa anys que tenim adaptats espaguetis, canelons, lasanya i macarrons, però *gnocchi* ('nyoquis' al TERMCAT) i *tortellini* encara els hem de posar en cursiva. Per no parlar dels *purpitteddi alla strascinasali* (que, si l'editorial m'ho permetés, jo m'estimaria més resoldre amb una nota al peu que digués "Si voleu saber com són fets aquests popets, aneu a Agrigent a tastar-los"). M'encantaria trobar una manera d'anostrar dues creacions gastronòmiques sicilianes tan bàsiques com els *arancini* i el *cannolo*, però de moment m'haig de conformar descrivint-los, respectivament, com a 'croquetes/mandonguilles d'arròs' i 'tronquet dolç de pasta dura farcit d'una pasta làctia anomenada "ricotta" i empolsimat d'ametlles i pistatxo'. L'únic dubte que em queda, com de costum, és a partir de quin moment puc deixar *cannolo* a seques, comptant que ja és el vint-i-cinquè episodi en què el doctor Pasquano se n'atipa (tal com he estat a punt de fer al nou cas d'en Montalbano, de pròxima aparició, *La roda dels equívocs*).

Clarament més significatius que els gastronòmics, doncs, per la transcendència que prenen en l'obra de l'autor (i, per tant, per la freqüència d'aparició) són els culturemes relatius als àmbits de la delinqüència, la policia i la justícia. No en va aquí sí que el document on acumulo trucs i casos concrets de traducció del camillerès presenta sengles apartats específics. A tall d'exemple, puc esmentar l'eterna confusió que ens provoquen *magistrato* i *pubblico ministero*, càrrecs que no sempre corresponen al jutge i fiscal d'aquí. Igualment, mots dels baixos fons amb tanta tradició a Itàlia com *pregiudicato* (amb antecedents), *sgarro* (pífia, traïció), *malavita*, *piantonare* (vigilar un indret o un sospitós), *pedinare* (ídem amb seguir pel carrer), *ergastolano* (condemnat a cadena perpètua), *pentito* (penedit, col·laborador de justícia) i tants altres no poden ser reportats sinó, tal com heu vist, amb una paràfrasi o un terme més general que en redueix l'especificitat. La medalla d'or d'aquesta categoria se l'enduen sense cap mena de dubte sengles hits de la mala vida sud-itàlica com són *latitante* (clandestí, en cerca i captura) i *pizzo* (impost mafiós que paguen els comerciants). Sense anar gaire lluny, l'última novella

de Roberto Saviano en presentava un cas molt clar justament al títol, *La paranza dei bambini*. *Paranza* és un mot napolità del llenguatge dels pescadors que significa ‘captura de peix de poca qualitat, morralla’, i per extensió, també la barca que s’hi dedica. Així, la malavita napolitana el va acabar adoptant per designar els escamots camorristes que actuen en grup. Com que als editors no els sol agradar que l’ús de recursos tipogràfics a la coberta distregui de la lectura del títol, vaig suggerir adaptar el títol a *La barca dels nanos* (els protagonistes no són exactament nens, tal com suggereix l’original, sinó adolescents i pre-adolescents. El nostre ‘nanos’ hi anava de primera, cosa que demostra que de mots intraduïbles n’hi ha en totes les llengües), però certament suggeria un element mariner del tot aliè a la història. Al final, la solució va ser *La banda dels nanos*, un exemple ben clar de pèrdua semàntica.

A aquest camp específic cal afegir-hi les dificultats habituals en qualsevol text que representi una realitat cultural diferenciada. En aquest apartat, el meu document secret també recull una bona mostra d'exemples, com ara *ventenne* (de vint anys; en català també tenim ‘ventí’, i tots els corresponents, ‘trentí’, ‘quarantí’, etc., però són inexistents en la parla) o *mammone* (nen de la mare, emmarat). Per no parlar de les qüestions referides al tractament personal en una cultura tan formalista com la italiana: el pas molt cerimonialitzat del *lei* (vostè) al *tu*, l’ús de termes emfàtics com *caro*, *egregio* o *gentile* (sovint amb l’afegitó del superlatiu), així com elements típics de les llengües meridionals de l’estil de l’omnipresent *dottore*, el pronom de respecte *vossia* (que és més que un vós) o el truncament d’afecte (Catarè, Montalbà, etc., que solc adaptar tot introduint-hi un vocatiu que denoti afecte, com ‘rei’ o ‘xato’, o afegint-hi el possessiu ‘meu’). També és font de culturemes a dojo el camp de l’amor i la seducció, on ensopego freqüentment amb mots que no tenen equivalent en català: *marpione* (que no en deixa cap per verda, que ho intenta amb totes), *provarci* (intentar lligar, tirar trastos), *saperci fare* (tenir traça a fer l’acció anterior), la sicilianíssima *fuitina* (fugida dels amants quan els pares d’ella desaproven la unió), etc.

Esment a part mereix una qüestió que desborda el plantejament d’aquest seminari, perquè va més enllà d’allò que anomenaríem cultural per formar part pràcticament estructural del fet italià. Em refereixo a la convivència de diferents codis lingüístics (concretament de l’italià amb la llengua itàlica pròpia de cada regió, allà anomenades dialectes), en la pràctica una forma de bilingüisme, que si bé en bon nombre d’escriptors deixa un rastre poc més que testimonial, en el cas de Camilleri conforma la columna vertebral del seu quefer literari. De fet l’obra camilleriana no s’entén sense la contraposició llengua italiana-llengua siciliana. Literàriament, el contacte de llengües, per dir-ho a la manera dels sociolingüistes, planteja un problema de traducció de magnitud superior als anteriors, impossible de resoldre amb cursives ni recursos fàcils. Aquest contacte pot prendre múltiples formes, des de la Lívia quan s’enfada amb en Salvo perquè se li escapa un mot en sicilià (en aquest cas al Salvo català el que se li escapa és una paraulota, de manera que la Lívia passa de ser una supremacista italiana a una cursi), fins al comissari que mira d’atemorir un detingut rondinant en sicilià o en Mimí canviant conscientment d’idioma en funció de l’interlocutor. Aquí sí que cal fer tota mena d’equilibris per recollir la tensió narrativa tot fugint, tanmateix, de la lingüística: és obvi que no podem introduir l’alternança italià-sicilià en la traducció, perquè el lector no ho entendria, atès que està llegint en català; ni tampoc fóra pertinent reproduir el bilingüisme de l’original recurrent al del nostre àmbit (català/castellà), opció que implicaria un forçament insostenible de la suspensió de versemblança (atès que la relació d’equilibri que mantenen les dues llengües als respectius territoris no tenen comparació possible). «Quanno Mimì era arraggiato assà, parlava in taliàno» / «A en Mimí, quan s’empipava molt, li sortia el present històric» (*El camp del terrissaire*, p. 259); «Ti metti a parlare

italiano, ora?» / «Ah, ens donem a la retòrica, ara?» (*La mort d'Amalia Sacerdote*, p. 8); i «Non li pozzo mittiri, li persi vinenno qua, aiu la sacchetta sfunnata», arrispunniva lui vrigugnuso. «Penalizzato! Ha parlatu in dialetto» / «No me les puc posar, coi, que les he perdudes, càsum la pell», contestava ell empipat. «Penalitzat! Ha fet servir paraulotes!» (*La pista de sorra*, p. 208), són tres exemples d'aquest equilibri que obliga a introduir elements absents de l'original i suprimir-ne altres de presents. Com per exemple la frase d'en Mimí que dona peu al comentari del narrador del primer d'aquests exemples, o els renecs intercalats al tercer.

Acabaré amb una anècdota que desmenteix una mica el que he dit al principi. A *Il ladro di merendine* (el meu segon montalbano) teníem una dificultat gastronòmica al títol, també. Les *merendine* són rebosteria industrial. Concretament, aquells pastissets que la canalla es cruspeixen per esmorzar o berenar, com els nostres Bony o Pantera rosa. Atesa la manca d'un terme genèric en català, vaig proposar 'tigretons' perquè em semblava que era prou conegut per haver adquirit un ús gairebé metonímic, com 'dònut' o 'tebeo'. Quan ja tenia l'editora mig convençuda, a algú de l'editorial se li va acudir que potser el fabricant (Bimbo) hi tindria alguna pega, i a fi d'evitar conflictes van decidir desestimar la meva proposta. Així, el llibre va aparèixer amb el molt més insuls títol d'*El lladre de pastissets* (insuls i, al meu parer, ambigu, perquè no crec que gaires lectors associïn aquest substantiu a les esmentades pastes industrials). Sempre he pensat que, contràriament al temor d'aquell editor, al senyor Bimbo li hauria fet gràcia i encara ens hauria donat quartos i tot per la propaganda. Si mai acabo obrint, al meu super-arxiu, un apartat relacionat amb la teca, aquest cas l'encapçalarà amb tots els honors.

**Bibliografia**

- CAMILLERI, ANDREA, *El camp del terrissaire*, Barcelona, Edicions 62, 2011 [trad. cat. de Pau Vidal].
- , *La mort d'Amalia Sacerdote*, Barcelona, La Magrana, 2008 [trad. cat. de Pau Vidal].
- , *La pista de sorra*, Barcelona, Edicions 62, 2010 [trad. cat. de Pau Vidal].

# Saggi





# Una mafia per il Ministero e una per il Parlamento. La testimonianza del generale Alessandro Avogadro di Casanova di fronte alla Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)

---

PAOLO MANINCHEDDA

I lettori attenti di Camilleri conoscono il generale del regio esercito sabauda Alessandro Avogadro di Casanova<sup>1</sup>, come pure il professore Giuseppe Stocchi o il procuratore generale Diego Taiani.

Sono persone citate nel libretto *La bolla di componenda*<sup>2</sup>, tutte evocate a partire o dalla loro deposizione di fronte alla *Commissione d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia* istituita con l'art. 2 della legge 2579 del 3 luglio 1875, o dall'acquisizione agli atti di alcuni loro scritti o semplicemente perché qui presenti a vario titolo. Come spesso accade, un lavoro ne tira un altro.

Mentre indagavo sul testo della *Bolla di composizione*<sup>3</sup> che sta alla base del lavoro camilleriano, mi prese la curiosità di leggere per intero la deposizione del Generale Casanova (riassunta da Camilleri), ad oggi inedita, utilizzata parzialmente dalla Commissione e solo citata anche nell'edizione del 1969 degli *Atti* dell'inchiesta. Si tratta del testo forse più complessivamente censurato dalla Commissione e non 'riabilitato' dall'edizione degli *Atti* del 1969.

Ho pensato dunque di trascriverlo integralmente e di affidarlo ai lettori dei *Quaderni camilleriani*, facendolo precedere da una breve introduzione esplicativa. La deposizione venne stenografata e poi trascritta da almeno due verbalizzanti e ciò spiega perché essi stessi, non comprendendo alcuni nomi e alcune parole, lascino degli spazi bianchi o azzardino una trascrizione accompagnandola con un punto interrogativo, come si avrà modo di leggere.

Il Generale fu ascoltato il 12 novembre 1875<sup>4</sup>. Era arrivato a Palermo il 7 gennaio 1874 quando ancora era prefetto della città il conte Gioacchino Rasponi<sup>5</sup>, figlio del conte Luigi

---

<sup>1</sup> In un altro mio articolo dedicato al testo della *Bolla di composizione* ("Una radice della questione morale italiana: la *Bolla di composizione*", «Studi romanzi», XIII nuova serie [2017], pp. 41-79) ho inserito volutamente un errore relativo al generale Casanova, per provocare quanti leggono frettolosamente. Un azzardo camilleriano – ma talvolta, *si licet parva componere magnis*, lo faceva anche Umberto Eco, citando autori tardo-antichi mai esistiti con i suoi colleghi –, un gioco di invenzione dentro un articolo accademico per accendere 'una piccola rissa' e richiamare a *contariis*, cioè incitando all'istinto correttivo dell'Accademia, l'attenzione sui temi ben più importanti trattati nel saggio, quelli del tragico potere del perdono e della sua gestione.

<sup>2</sup> A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993.

<sup>3</sup> P. MANINCHEDDA, *Una radice della questione morale italiana*, cit.

<sup>4</sup> Archivio Centrale dello Stato, Archivi degli organi legislativi dello Stato - Inchieste parlamentari, *Giunta parlamentare d'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia 1875-1876*, Identific. IT-ACS-AS0001-0000021, *Atti definitivi dell'inchiesta*, Sezione II, Palermo, interrogatori, n. 6, Udienza del 12 novembre 1875, *Resoconto stenografico dell'interrogatorio di Alessandro Avogadro di Casanova*, pp. 1-60.

<sup>5</sup> [http://treccani.it/enciclopedia/gioacchino-rasponi\\_%28Dizionario-Biografico%29](http://treccani.it/enciclopedia/gioacchino-rasponi_%28Dizionario-Biografico%29) [28 maggio 2018].

e di Luisa Giulia Murat, i cui augusti genitori erano i più celebri Carolina Bonaparte, sorella di Napoleone, e Gioacchino Murat, re di Napoli. Il riferimento alla prefettura Rasponi (ottobre 1873 – novembre 1874) è posto al principio della deposizione e se ne capisce il significato solo ricostruendo brevemente il contesto.

Il conte, già sindaco di Ravenna e deputato, cugino di Napoleone III, aveva preso il posto del celebre generale Giacomo Medici, che resse la prefettura e il comando delle truppe di stanza nell'isola dal 1868 al 1873. Il cambio della guardia tra il militare Medici e il politico Rasponi era stato il segno di discontinuità che il primo ministro Minghetti, e soprattutto il ministro degli Interni Cantelli, avevano voluto dare all'opinione pubblica e al Parlamento, scegliendo un uomo noto per essersi opposto a brutali politiche repressive per l'emergenza ordine pubblico a Ravenna negli anni dal 1865 al 1871: «Allora sindaco di Ravenna, già deputato, il designato era noto negli ambienti parlamentari per il suo intervento alla Camera nel corso del dibattito sui fatti di Ravenna, durante il quale si era opposto a qualunque provvedimento di natura eccezionale in materia di sicurezza pubblica nelle Romagne ma anche in altre zone d'Italia. Per questo atteggiamento, inoltre, egli non era sgradito alla Sinistra»<sup>6</sup>.

Il generale Medici aveva avuto un discusso approccio 'misto' al problema dell'ordine pubblico in Sicilia, come misti erano i suoi poteri, civili e militari. Sul versante più propriamente politico fu attivo soprattutto nel dare impulso a un programma di infrastrutture locali e regionali di cui l'isola mostrava di avere un gran bisogno. Sul versante più strettamente poliziesco lavorò su quella che oggi chiameremmo la 'logica della trattativa', ossia la ricerca e la pratica di un compromesso con la malavita – cioè con la mafia – in nome della tutela dell'ordine pubblico, realizzato inducendo alla collaborazione ora questo ora quel settore della criminalità organizzata attraverso protezioni dirette e indirette e/o minacce di sanzioni rivolte al volto 'presentabile' del malaffare<sup>7</sup>. Insomma, Medici percorse il pericoloso crinale della tolleranza di una soglia sostenibile di malaffare e di violenza, ritenendo utopistica l'eradicazione totale dell'illegalità dal corpo della società siciliana<sup>8</sup>. Entrò dunque inevitabilmente in contrasto con il Procuratore del re Diego Taiani che giunse a incriminare e rinviare a giudizio il questore Albanese, stretto collaboratore di Medici, poi assolto per insufficienza di prove<sup>9</sup>. Taiani si dimise dalla magistratura, divenendo poi deputato della Sinistra e ministro della Giustizia. Fu protagonista di un celebre atto di accusa contro la mafia e contro la politica della Destra storica nelle sedute della Camera dei Deputati dell'11 e del 12 giugno 1875 proprio in occasione del varo della legge sui provvedimenti straordinari di Pubblica Sicurezza del 1875 e nel clima del dibattito che porterà un mese più tardi alla contestuale

<sup>6</sup> E.G. FARACI, "Le istituzioni liberali e l'ordine pubblico. Gioacchino Rasponi a Palermo: un prefetto 'politico' contro la mafia", «Quaderni del Dipartimento di Studi Storici», 3 (2008), pp. 93-153; p. 101.

<sup>7</sup> R. MANGIAMELI, "Banditi e mafiosi dopo l'Unità", «Meridiana», 7/8 (1989-1990), pp. 73-118; E.G. FARACI, "L'ordine pubblico e la magistratura nella Sicilia post-unitaria", in E. PELLERITI (a cura di), *Per una ricognizione degli «stati d'eccezione». Emergenze, ordine pubblico e apparati di polizia in Europa: le esperienze nazionali (secc. XVII-XX)*, Seminario internazionale di studi, Messina, 15-17 luglio 2015, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 319-332.

<sup>8</sup> Paradigmatica, in questa direzione, la ricostruzione di Mangiameli dei rapporti di protezione tra la famiglia Nicolosi e il bandito Pugliese, da un lato, e, dall'altro, delle strategie del generale Medici verso la stessa famiglia, per indurla a collaborare, sempre nel quadro dell'equivoca iscrizione dei rapporti di rivalità tra i Nicolosi e i Guccione nella dialettica politica tra Destra e Sinistra storica, cfr. R. MANGIAMELI, "Banditi e mafiosi", cit., pp. 81-101; 105-113.

<sup>9</sup> Albanese venne poi sostituito da Biundi, citato nel testo, cfr. anche S. LUPO, *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Donzelli, 1993, pp. 55-56.

istituzione della Commissione d'inchiesta<sup>10</sup> e al varo, con la legge 1580 sempre del 3 luglio 1875, delle misure straordinarie di pubblica sicurezza per l'ordine pubblico nei territori (cioè in Sicilia) interessati dalla recrudescenza di gravi reati.

Il conte Rasponi giunge a Palermo con idee diverse da quella del ministro degli Interni che lo nominò, ma anche senza avere piena consapevolezza di questa diversità di intenti. Egli pensò di essere stato scelto per porre rimedio con adeguate scelte politiche alla crisi dell'ordine pubblico, il ministro pensò di mandare un buon amministratore non poliziesco in un luogo dove sembrava ve ne fosse bisogno, ma soprattutto un solido patriota a combattere il legame tra criminalità organizzata e politica che in vari ambienti governativi si riteneva minacciasse – e avesse già minacciato, con la rivolta del “Sette e mezzo” – l'unità del neonato Regno d'Italia. L'epilogo scontato della vicenda vide Rasponi dimettersi nel novembre del 1874 dinanzi alle *Istruzioni di Polizia* emesse dal Ministro che, per l'appunto, davano una risposta poliziesca e repressiva a un problema di proporzioni politiche ben più ampio ma che la convinzione cospirazionistica del Governo impediva di vedere per l'essersi radicato a Roma il teorema del secondo prefetto di Palermo, Filippo Gualterio, secondo il quale la mafia era un'organizzazione malavitosa al servizio dei repubblicani e dei borbonici, perché la sua natura sarebbe stata quella di essere dipendente dai partiti<sup>11</sup>. Tuttavia, Rasponi riuscì a sottrarsi al teorema della Destra che aveva voluto legare mafia e oppositori politici – perseguendo non pochi di questi ultimi<sup>12</sup> – per fronteggiare l'opposizione democratica, repubblicana e garibaldina, più con le operazioni di polizia che con la forza delle proprie ragioni. Quando, su richiesta del ministero inoltrò il suo rapporto sulla mafia, (descritta come un reticolo di convenienze sociali, incardinato sul ceto medio siculo, radicato culturalmente e moralmente nell'illegalità ma estirpabile solo investendo di responsabilità politiche e istituzionali le stesse classi dirigenti siciliane, non certamente attraverso la loro marginalizzazione e l'instaurazione di un regime di polizia o di assedio militare) si guardò bene dall'isciversi tra coloro che avevano usato o intendevano usare strumentalmente l'emergenza criminalità per colpire l'opposizione governativa<sup>13</sup>.

La contrapposizione già vista tra Medici e Taiani<sup>14</sup> si trasformò in dialettica tra Rasponi e il procuratore Calenda, ma in forme sensibilmente diverse. Il prefetto era contrario, fino alle dimissioni, alle nuove misure di polizia, il procuratore era invece più vocato a uniformarsi al volere del Governo. Rasponi ritornò in Parlamento e il procuratore fu ovviamente trasferito a Napoli, non prima di aver compiuto la verifica sulle accuse di Taiani e aver dato merito al collega di aver bene agito nei confronti della precedente gestione prefettizia<sup>15</sup>.

Gli interlocutori del generale sono i membri della Commissione, i cui nomi ritornano – non tutti – nel resoconto della sua deposizione. Il Presidente era Giuseppe Borsani (1812-1886), patriota parmigiano collaboratore di Cavour, senatore dal 1873, magistrato,

<sup>10</sup> *Atti del Parlamento Italiano - Discussioni della Camera dei Deputati*, XII Legislatura - Sessione 1874-1875 (10/05/1875 - 17/06/1875), Vol. IV (dal 10/05/1875 al 17/06/1875), Roma, Tipografia Eredi Botta, 1875, pp. 4101-4136. L'intervento di Taiani è alle pp. 4124-4134.

<sup>11</sup> P. ALATRI, *Lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra (1866-1874)*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 90-93.

<sup>12</sup> Su tutte queste vicende e sulla loro chiave di lettura sono debitore delle pagine di S. LUPO, *Storia della mafia*, cit., pp. 20-31, sebbene mi siano stati utilissimi R. CATANZARO, *Il delitto come impresa. Storia sociale della mafia*, Milano, Rizzoli, 1991; J. DICKIE, *Cosa nostra. Storia della mafia siciliana. Storia della mafia siciliana*, Bari, Laterza, 2017<sup>6</sup>.

<sup>13</sup> E.G. FARACI, “Le istituzioni liberali e l'ordine pubblico”, cit., pp. 124-131.

<sup>14</sup> A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, cit., cap. sesto, pp. 45-46, inverte i ruoli e le motivazioni che portarono Medici e Taiani a andare via da Palermo.

<sup>15</sup> E.G. FARACI, *Il caso Taiani. Storie di magistrati nell'Italia liberale*, Acireale-Roma, Bonanno, 2013.

ex Procuratore generale di Palermo. Ne facevano parte: Giuseppe Alasia, piemontese, già prefetto di Bari, L'Aquila e Ravenna, consigliere di Stato; il consigliere della Corte dei Conti, deputato e futuro senatore del Regno, Carlo De Cesare, pugliese di nascita ma napoletano di adozione, commendatore, molto vicino alle posizioni del ministro della Pubblica Istruzione Antonio Scialoja; il cavaliere Pirro De Luca, consigliere di Cassazione a Napoli; il siciliano Luigi Gravina<sup>16</sup>, deputato, proveniente dalla carriera prefettizia; il deputato corleonese Francesco Paternostro, anche lui proveniente dalla carriera prefettizia; il senatore vercellese Carlo Verga, sempre del *cursus honorum* prefettizio e, infine, il relatore Romualdo Bonfadini, deputato, piemontese, avvocato e pubblicista, legato politicamente al ministro degli Esteri Visconti Venosta<sup>17</sup>.

Borsani conosceva molto bene la Sicilia e Palermo in particolare. Aveva sostenuto l'accusa contro la banda di Angelo Pugliese<sup>18</sup> e subì la sconfitta processuale di vedere venti imputati assolti su trentasei e un solo proprietario condannato. Scrivendo al ministro di Grazia e Giustizia il 31 maggio 1868 il magistrato commentava: «È uno scandalo unito ai molti che dimostrano non essere in Sicilia soggetti alla legge penale gli uomini che hanno denaro». Secondo Borsani il processo era stato viziato dalla durata, che aveva assorbito e diluito il forte consenso popolare che ne aveva accompagnato il principio, e da un metodo di svolgimento non fondato sui nessi causali ma sull'ordine alfabetico dei nomi degli imputati, così da «rompere e disgiungere la naturale concatenazione delle prove»<sup>19</sup>.

Borsani aveva ben chiara la distinzione dei due livelli delle associazioni malavitose palermitane: il più basso, fatto di banditi espliciti e latitanti, e l'altro, il più alto, che con neanche troppo velate attività gestiva, salvava o sacrificava i delinquenti ufficiali e collaborava o contrastava l'opera delle istituzioni. Ovviamente, i moventi di tutto erano il denaro, il prestigio e il potere sulla società e sul territorio.

La Commissione si insediò il 29 agosto del 1875 e si recò in Sicilia dal 3 novembre 1875 al 3 febbraio del 1876<sup>20</sup>. Predispose uno schema di domande su cui Camilleri non ha mancato di ironizzare; in particolare quelle sulla mafia oggettivamente erano tanto ingenua ed esplicite da far prefigurare a chiunque le risposte poi puntualmente giunte, tutte ovviamente convergenti nel negarla<sup>21</sup>.

Nei mesi precedenti l'opinione pubblica sicula (e italiana) era stata emotivamente, politicamente e moralmente colpita dal succedersi di sequestri di persona eccellenti (chiamati nella deposizione Casanova «ricatti»).

Il 10 marzo 1874, cioè poco più di due mesi dopo l'arrivo del generale Casanova a Palermo, e essendo Rasponi prefetto da cinque mesi, era stato sequestrato dalla banda di Gioacchino Di Pasquale il barone Angelo Porcari il cui riscatto ammontò a 63.000 lire<sup>22</sup>.

Il 21 marzo dello stesso anno era stato sequestrato dalle bande di Antonino Leone, di Vincenzo Capraro, di Vincenzo Rocca e Angelo Rinaldi, il barone Giulio Sgadari, il cui

<sup>16</sup> Nella pubblicazione degli atti della Commissione d'inchiesta del 1969, Luigi Gravina è divenuto Giovanni. Camilleri si accorse dell'errore e lo emendò a modo suo, senza farlo notare, cfr. *L'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, a cura di S. CARBONE e R. GRISPO, Rocca San Casciano, Cappelli, 1969, vol I., p. XXI. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, cit., p. 43.

<sup>17</sup> *L'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, p. XXI; M. MISSORI, *Governi, alte cariche dello Stato, alti magistrati e prefetti del regno d'Italia*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Pubblicazioni degli archivi di Stato, Roma.

<sup>18</sup> S. LUPO, *Storia della mafia*, cit., p. 46.

<sup>19</sup> R. MANGIAMELI, "Banditi e mafiosi", cit., p. 104.

<sup>20</sup> *Relazione della Giunta per l'inchiesta sulle condizioni della Sicilia, nominata secondo il disposto dell'articolo 2 della legge 3 luglio 1875*, Roma, Tipografia Eredi Botta, 1876, p. 6.

<sup>21</sup> A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, cit., pp. 43-45.

<sup>22</sup> G. DI CENZA, *I gregari del masnadiere Leone*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1878; E.G. FARACI, "Le istituzioni liberali e l'ordine pubblico", cit., p. 108.

rilascio valse ai banditi 127.000 lire<sup>23</sup>. Fu proprio in questa occasione che maturò lo scontro tra Leone, originariamente membro subordinato della banda Di Pasquale, e il suo precedente capo. Il 9 novembre 1875<sup>24</sup>, tre giorni prima della deposizione del generale Casanova, Antonino Leone uccise Gioacchino Di Pasquale, e infatti il generale ne fa cenno. Quando dunque Alessandro Avogadro di Casanova si siede di fronte ai Commissari parlamentari, non solo ha letto molto e molto si è informato sulla Sicilia, come egli stesso dichiara, ma ha già scritto più volte al ministro degli Interni mostrandosi, in queste carte e su certi aspetti, ben più consapevole delle cause e degli effetti della situazione sociale e dell'ordine pubblico di quanto non si mostri di fronte alla Commissione d'inchiesta.

Sulla mafia Casanova si assesta, dinanzi alla Commissione, sulla tesi che si tratti più di un modo di pensare e di un costume sociale che di un'organizzazione malavitosa. Infatti, alla domanda: «C'è la mafia?», risponde: «Non c'è un'associazione: è la tendenza a prepotere o con una raccomandazione, o con un duello o in altra guisa». Poco oltre, quest'approccio psicoantropologico si evolve a descrivere le modalità espressive di questa mentalità e la necessità di un codice interpretativo della realtà che sappia fugare le apparenze:

«Qui è peggio, quando si vuole produrre l'apparenza delle cose. Non so se qui ci sono dei matematici; è come una curva la quale è determinata da tante righe, che ne segnano l'altezza, che noi chiamiamo le coordinate della curva. Oggi fanno accadere il fatto A, che mi determina un dato punto, domani mi fanno accadere il fatto B che sarà l'ordinata N° 2, e poi viene la ordinata N° 3 e poi *boum*, uno scoppio, come un colpo di cannone. Ecco l'apparenza. Sgraziatamente che l'insieme dei precedenti ha fatto che la naturale svogliatezza e irritabilità del paese ha prodotto che la curva di questa mafia d'apparenze è possibile, e io sono persuaso che, date disposizioni eccezionali, qui può accadere che quelli che ne avevano coscienziosamente paura, ne facessero parte adesso»<sup>25</sup>.

Tre giorni dopo la deposizione di fronte alla Commissione parlamentare, Casanova scriveva al ministro degli Interni la sua *Relazione del comandante generale militare di Palermo*. Qui la mafia è esplicitamente un'organizzazione distinta in mente urbana e braccio rurale:

Dallo scorcio del mese di ottobre a questa parte però l'audacia dei malfattori sembra aumentata ed io ritengo sia effetto delle istigazioni della mafia che ha la sua sede, per così dire, e la mente dirigente a Palermo, donde partono tutte le fila che si irradiano nello interno. Sarebbe desiderabile che la polizia sorvegliasse con accorgimento, serietà di proposito e senza riguardi di persone questo vasto centro di mafia per scoprire e sorprendere le sue relazioni, rendendola, per quanto è possibile, impotente. (...) La mafia è troppo potente, la corruzione è troppo profonda, il disprezzo alle leggi e a tutto ciò che rappresenta l'ordine è troppo abituale perché si possa fare solo assegnamento sui mezzi attuali. Occorrono purtroppo misure molto più energiche e più adatte ad infrenare gli istinti e le passioni di queste popolazioni<sup>26</sup>.

Come si può notare, il generale aveva piena consapevolezza che la mafia era una vasta associazione a delinquere e non solo un modo di pensare, per quanto non manchi di fare generico riferimento alle radici morali di ogni male. È però significativo che egli riservi le sue convinzioni di indagine al ministro degli Interni e le sue preoccupazioni culturali e

<sup>23</sup> G. DI CENZA, *I gregari*, cit., p. 3.

<sup>24</sup> Ivi, p. 73.

<sup>25</sup> Il passo è parzialmente citato da A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, cit., p. 58.

<sup>26</sup> *L'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, cit., pp. 82-83.

morali alla Commissione<sup>27</sup>. Ciò è tanto più significativo se si considera che dopo pochi giorni in un altro rapporto Casanova rendeva esplicita la sua consapevolezza di un terzo livello politico-malavitoso costituito dai possidenti (ognuno adatti come crede queste categorie ai tempi recenti):

I proprietari di queste provincie sono ancora incerti e non danno per nulla quell'appoggio e quegli aiuti che con tutti i mezzi si è cercato di avere. Questo fatto conferma pienamente una mia previsione, manifestata fin dal settembre ultimo, che cioè non tutti i proprietari vogliono una repressione a fondo; essi si contentano di prendere il di sopra ed acquistare la perduta influenza sui briganti e sulla mafia, per servirsene, occorrendo, a soddisfare la loro ambizione e le loro rivalità di dominio<sup>28</sup>.

C'è dunque da chiedersi il perché della volontà di Casanova di voler stare, di fronte alla Commissione, un po' troppo in superficie, muovendosi in fin dei conti all'interno di un perimetro molto ben delineato e fatto di procedure di polizia e di auspici culturali e morali.

Rispetto alle prime il generale si schiera per un governo centralizzato e non decentrato delle truppe, per il coordinamento dei poteri militari e di polizia piuttosto che per un loro accorpamento, per uno Stato che conquistò la sua credibilità difendendo i diritti – e il diritto alla proprietà privata *in primis* – piuttosto che cingendo d'assedio la popolazione, per un corretto utilizzo dei *militi a cavallo* come elemento di polizia locale imprescindibile per comprendere i luoghi e le persone – sebbene essere stati ben selezionati attraverso una severa e ripetuta rassegna militare –, per il varo di misure eccezionali ma non tali da compromettere l'esercizio dei diritti sanciti dal venerando e venerato Statuto.

L'unico attacco preciso e netto il generale lo porta all'amministrazione delle Giustizia, ma lo fa 'alla siciliana', gli si sarebbe dovuto e potuto dire, cioè 'dicendo e non dicendo'.

Come si potrà leggere, egli afferma che la Giustizia non è bene amministrata, che i processi iniziano bene e finiscono male, lasciando intendere che nei diversi gradi di giudizio si perde la volontà di accertare la verità e la determinazione a punire i colpevoli. Indica chiaramente che la magistratura di origine siciliana è, per i legami che intrattiene con il territorio, inefficace rispetto al suo scopo, ma non appena i commissari gli chiedono di precisare queste accuse generiche, si trincerò dietro una risposta degna del *Birraio di Preston*: «Ho dei fatti speciali che dichiaro non poter dire, perché concernono persone colle quali ho avuto, dirò così, degli attriti ed il mio onore e la mia delicatezza non mi permettono palesarli». Che saranno mai stati questi fatti – di natura penale, come egli stesso precisa – non è dato saperlo, ma è chiaro che ce l'ha con la magistratura di origine sicula, della quale traccia anche un duro profilo che merita di essere estrapolato: «Ma vediamo che anche per quelli che sono del paese e che è naturale che amino il loro paese, si riduce a sostituire ad una questione di cose, una questione di persone; questo io lo deploro ed anche quelli che sono del paese non possono che deplorarla».

Sul versante invece dei costumi e delle abitudini civili e incivili, l'obiettivo è certamente il clero (a proposito di apparenza e realtà). Egli descrive dunque i *parrini* armati a cavallo e frequentatori, sempre armati, dei *casini* – da intendersi non come luoghi della prostituzione legale, ma come ritrovi di classe – dei nobili. In secondo luogo si dilunga a discettare su una progressiva e moderata riduzione dei porto d'armi, necessaria per non disarmare e sguarnire le vittime piuttosto che i malavitosi.

È in questo contesto che Casanova dà una diffusa notizia della *Bolla di composizione*, fino a fornirne una copia il 25 novembre 1875, restituita dalla Commissione il 5 dicembre

<sup>27</sup> Di diverso avviso, sulla deposizione di Casanova, Andrea Camilleri che invece la ritiene esplicita e documentata sul fenomeno mafioso; cfr. *La bolla di componenda*, cit., pp. 54-59.

<sup>28</sup> *L'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, cit., p. 85.

dello stesso anno e quindi non allegata agli atti<sup>29</sup>. Il fatto sintomatico è che Casanova denunci l'esistenza e la diffusione della *Bolla* dopo aver attaccato la magistratura siciliana tirando fuori dal cilindro quasi *ex abrupto* il suo irrefrenabile desiderio di portare all'attenzione della Commissione il testo della *Bolla*. L'obiettivo apparente è la Chiesa, ma l'obiettivo reale è la magistratura, perché tra gli articoli della *Bolla* evocati a memoria vengono richiamati quelli relativi alla corruzione in atti giudiziari e immediatamente accostati a quelli relativi alla prostituzione femminile e maschile, secondo una tecnica di dilleggio e insinuazione che non può apparire casuale. È qui che Casanova pronuncia il suo affondo contro i magistrati: «Cosa volete, questa povera gente è ingannata da chi la dovrebbe condurre!», lasciando ben sullo sfondo e indeterminato se intendesse parlare della guida della Chiesa o di quella della Giustizia. Poteva essere Casanova all'oscuro dello scontro tra magistratura e prefettura (cioè tra Magistratura e Governo) ai tempi del procuratore Taiani?

Credo proprio di no.

Fatto è che i suoi pareri sulla mafia, sulla concessione del porto d'armi, sull'ammonizione e sul confino e la deportazione e sul dovere di difendere la proprietà privata dal *comunismo* – termine sospettamente improprio<sup>30</sup>, perché in realtà non si trattava di contadini che si impadronivano delle terre che lavoravano, ma di mafiosi delinquenti che sottraevano a proprio vantaggio una proprietà a un privato – trovarono ampio spazio nella relazione conclusiva dei lavori della Commissione.

Viceversa la *Bolla* cadde nell'oblio e con essa l'attacco alla magistratura sicula, ribadito, a scanso di equivoci, nelle frasi conclusive della deposizione: «Un comportamento stabile non si potrà ottenere se non si adotteranno altre disposizioni che assicurino l'azione pronta ed energica della giustizia, perché ci sono battaglie che non credo di dover fare, ma mi credano, della giustizia non si è sicuri».

Certo è che a distanza di tanti anni, solo a scorrere il martirologio della magistratura sicula che va da Cesare Terranova, a Rocco Chinnici, a Gaetano Costa, a Rosario Livatino, a Giovanni Falcone, a Paolo Borsellino (e a tutti gli altri magistrati, poliziotti, giornalisti che qui, per ragioni di spazio, non possiamo ricordare ma ai quali siamo immensamente grati per i risultati ottenuti e per la lezione civile infissa nelle nostre coscienze e nelle pagine della storia) si può comprendere quanto il seme della semplice virtù possa stare sepolto per tanto tempo sotto una coltre di cattive abitudini e poi risorgere come un fiore alimentato da quell'attaccamento alla propria terra che Casanova, invece, riteneva insuperabile fattore di collusione con la disonestà e l'ingiustizia.

---

<sup>29</sup> *L'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)* cit., vol. 2, p. 1265.

<sup>30</sup> I prefetti della Destra spesso indagarono i democratici, i repubblicani, i garibaldini e i socialisti come mafiosi per agire contro di loro con le forme della repressione, piuttosto che con quelle della dialettica politica, cfr. S. LUPO, *Storia della mafia*, cit., pp. 23-25.

Deposizione del generale Alessandro Avogadro di Casanova dinanzi alla Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)

*Avvertenza: Il testo è stato stenografato durante la deposizione e poi trascritto da almeno due addetti<sup>31</sup>, i quali non sempre capiscono le parole da trascrivere e quindi nello scioglimento degli stenogrammi o lasciano uno spazio bianco o aggiungono un punto interrogativo dopo la parola, più spesso alterano i nomi propri e i toponimi e sovrappongono, forse, le loro abitudini flessive (saessimo, avressimo) a quelle di Casanova<sup>32</sup>.*

*Ho apportato pochissimi interventi emendativi funzionali alla leggibilità del testo. Quando è risultato impossibile comprendere la scrittura o ricostruire un nome, ho inserito tre puntini tra parentesi quadre. Le integrazioni e correzioni sono indicate tra parentesi uncinata.*

Commissione d'inchiesta per la Sicilia  
Seduta del 12.9<sup>bre</sup> 1875

La seduta è aperta alle ore undici.  
Presenti tutti i Signori Commissari.  
È introdotto il teste Generale Casanova.

|                   |  |
|-------------------|--|
| Presidente        | Io pregherei il Generale Casanova a volermi dire ciò che egli pensa della sicurezza pubblica in Sicilia.   |
| Generale Casanova | <p>Se ella crede, dirò in poche parole tutto ciò che ho veduto a Palermo dopo che sono arrivato.</p> <p>Io sono arrivato il 7 gennaio 1874, tempo in cui il Prefetto Rasponi era ancora qui; la prima impressione me la sono formata in seguito ai ricatti di persone rispettabili, del giovine Camaroni, se non isbaglio, del Porcari, e dello Sgadari; e francamente debbo dire che la prima impressione fu ben cattiva.</p> <p>Tanto qui che dalle informazioni avute poi dal Camaroni, ebbi ragione di credere che era stato preso e condotto in un luogo che mi sembrava essere in continuazione di un corpo, poiché egli sentiva a certe ore passare le carrozze, ed a certe ore venire indietro, ciò che faceva supporre che fosse nella città stessa la località in cui era stato nascosto, e fosse una delle strade che conducono verso i giardini inglesi ove è abitudine dei Palermitani di recarsi a passeggio.</p> <p>Io non mi dilungherò di più sull'impressione che ricevetti da questi tre ricatti, quante persone pagarono e tacquero. Al primo momento in cui venni qua &lt;fui&gt; in aver ragione di credere che il Conte</p> |

<sup>31</sup> Il secondo interviene a partire dalla pagina 33 della trascrizione.

<sup>32</sup> Gli stessi curatori dell'edizione del 1969 degli atti della Commissione segnarono la necessità di cure filologiche sui resoconti delle deposizioni, sebbene ravvisassero come insormontabili i problemi che ordinariamente la filologia dovrebbe risolvere: "Naturalmente non si intendeva qui fare una edizione critica, praticamente impossibile per la natura stessa dei documenti ed il modo con cui molti di essi, soprattutto i resoconti degli interrogatori, si sono venuti formando, come risultato della trascrizione più o meno affrettata degli stenogrammi, con conseguenti frequenti alterazioni del testo e soprattutto dei nomi propri, spesso già distorti dagli stenografi che non ne avevano compreso la giusta dizione", cfr. *L'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, cit., p. XLVIII.



Rasponi fosse d'avviso essere superfluo di aver delle truppe così distaccate, e la mia prima comunicazione che ebbi con lui consisté nel dirgli quanto segue: "Il sig. Prefetto disporrà come crederà della forza pubblica - perché nello stesso tempo c'era anche qui il Generale Sacchi, il quale tendeva a raccoglierle tutte insieme - solo domando al sig. Prefetto che consenta che il suo *Corpo di stato maggiore* ed il mio si mettano al tavolo e cerchino, pel bene del Paese, il modo da venire alla separazione dei poteri, poiché prima c'era il Generale Medici che riuniva i due poteri, così proveremo di fare quanto è possibile per andar avanti sì o no. La sola cosa che domanderei vi è che mi permettesse che questi due funzionari che sono addentro nella questione si mettessero d'accordo".

Io sperava di poter fare senza distaccamenti di truppe. L'avrò desiderato e lo desidero ancora adesso, perché tutto ciò che premeva di fare era almeno di non peggiorare la condizione, poiché in un mese tre o quattro ricatti qui in Palermo in strade che erano più o meno popolate nella città, era cosa da spaventare.

Però si andò avanti lasciando i distaccamenti dove erano fino al mese di marzo, se non erro, quando il governo centrale credette di doverci interpellare se la condizione della Sicilia era abbastanza normale per ritirare quei distaccamenti e finire ogni contrasto.

Il Conte Rasponi, che avea quell'opinione di poter fare così coi semplici militi a cavallo, come erano allora, in quei due mesi avea un po' modificato questa sua opinione e capiva che era difficile attuarla, per non dire impossibile. Quindi ci siamo trovati in ufficio, ed avendo ricevuto un dispaccio in cui il governo ci stringeva i panni addosso, ci guardammo bene in faccia e convenimmo che il governo non era ben informato, e finimmo per dire, insomma diciamo francamente la verità, siamo uomini possiamo sbagliare, ma dobbiamo fare tutto quello che possiamo, e fu convenuto che avremmo<sup>33</sup> scritto un dispaccio io al Ministro della guerra, e lui al Ministro dell'Interno, e dopo di averlo mandato ce lo saremmo<sup>34</sup> comunicato.

Io feci il mio dispaccio, che era certamente non breve, era di 14 pagine, egli lo avrà fatto, ma non me l'ha comunicato come eravamo intesi. Questo è un dettaglio che io noto per incidente.

In quel dispaccio io dissi francamente, non so che cosa voi altri pensiate della sicurezza pubblica in Sicilia, ma quello che io noto specialmente, cioè che la massa dei proprietari sono uomini d'ordine, ma dicono: "Assicurateci la vita e gli averi, poiché in pratica noi vediamo qui dei grossi esempi di comunismo vero, e noi siamo disposti a pagare anche di più di quello che paghiamo purché potessimo andare a casa nostra".

Queste cose io scriveva in quel dispaccio.

Non mi ricordo il nome, ma a Cefalù vi è qualche proprietario che da tredici o quattordici anni non ha più potuto andare alle sue campagne.

Si immaginino il pregiudizio che ne proviene al proprietario, il quale non può badare ai suoi fondi per degli anni e degli anni! Io fui una volta ricco, e sapeva che vedere da vicino i nostri averi giovava molto.

Io diceva di più in proposito dei sequestrati che tacquero.

---

<sup>33</sup> Nel testo *avressimo*.

<sup>34</sup> Nel testo *saressimo*.

Il barone Porcari ed altri so che non ebbero il coraggio di parlare; non hanno avuto il coraggio di mettere l'autorità nella traccia del delitto.

“Lo meritate – vi era chi diceva – questo stato [...] sa qual più che ognuno, ogni paese ha quello che si merita”.

Ebbene, io ho detto francamente in quel dispaccio, e credo di aver detto la verità, che assolutamente questo è un errore il voler sostenere che il proprietario tale e tal altro, il quale è ricattato, il quale paga, perché non vuol parlare, sia un vigliacco.

Io questo non lo capisco; io credo di non essere più vigliacco che un altro, ma se avessi una famiglia, un patrimonio in Italia, posso sbagliare, ma il mio apprezzamento è questo, che anch'io tacerei, e pagherei, perché credo non sia giusto, non sia equo, e nessuno, nemmeno il governo può esigere che ognuno individualmente abbia, ed usi, il coraggio di farsi *Orazio sol contro Toscana tutta*, quando la società non gli assicura i beni e la vita.

Questo stupirà forse qualcuno ma questa è la mia convinzione.

Io lo diceva francamente, credo che ci siano molte persone qui, io credo che una parte della popolazione più intelligente, e rispettabile è d'opinione che occorran delle disposizioni, che chiamino improvvisate od altro, ma che valgano ad assicurare uno stato sociale sostenibile.

In quella lunga lettera di 14 pagine io parlava col cuore alla mano, parlava come un amico, ed io, come dissi a qualcuno, mi trovai nella condizione a vice di dire *veni vidi vici* di dire *veni, vidi e piansi*: qui c'è francamente un *qui pro quo*, c'è qualche cosa; né <il> Paese, il governo non solo, ma l'opinione, la coscienza pubblica, non si persuadono che qui si vive abitualmente in questo modo.

Lo dissi francamente, lo dissi, mi ricordo, in poche parole: qui c'è in generale un comunismo assoluto, perché qui ci sono delle persone che non vanno per 14 anni nelle loro proprietà. Io mi accorsi che il governo non era informato, e dissi, “Perdio! Qui qualche cosa ci vuole”.

Intanto qui a Palermo vidi succedere una specie di reazione nell'opinione rappresentata da quei proprietari ed ebbe luogo quella rimostranza fatta da un aggregato di persone, di tutti i maggiori di quelle che hanno maggior influenza nel paese, le quali fecero un ricorso al governo, e dissero: “Qui non si fa che morire, non si vive!”. Allora successe una risposta che domandava al conte Rasponi che facesse qualche cosa. Esso diede una contro risposta, che non vidi mai, molto viva ...

Paternostro

Ce la dica.

Casanova

La cito solo per dire che ci fu un momento in cui il Paese, e specialmente il paese di Palermo, sentì che avea bisogno di qualche cosa di maggior energia. Cito solo questo per dire, e qui c'è il sig. Paternostro, il quale lo testimonia, che ci fu un momento in cui si sentì questo bisogno.

Paternostro

Se avessi saputo, avrei portato meco copia della protesta, ma dirò questo soltanto, che il punto di risposta col conte Rasponi fu piuttosto di forma, perché rispose a noi che dal governo erano in fatto adottate o si sarebbero adottate in seguito, con qualche

mortificazione, le nostre proposte, dimodoché in sostanza conveniva, soltanto nella forma diceva: “Voi, nell’accusare il governo di non aver fatto quello che avete proposto, non siete stati né benevoli, né giusti, né imparziali”.

Di questa cosa noi ci dolemmo, con una contro risposta un po’ viva.

Casanova

Sia pure; dirò che il Paese sente il bisogno che si usi maggior energia.

Si voleva sempre prendere le truppe spiegarle a destra ed a sinistra, io lo impediva per quanto era possibile, perché, io diceva, se c’è un luogo da guardare, sta bene, ma se un delegato, se il sig. Biundi<sup>35</sup> per il primo mi prende delle truppe, e le conduce lui, francamente questo non va.

Si andò avanti fino a che vennero le elezioni, e fino a che vennero le disposizioni del primo settembre.

Le disposizioni del 1° settembre non ebbero difficoltà ad attuarsi verso nessun prefetto, che mi sia accorto, salvo che porsero al Conte Rasponi, il quale avrà avuto le sue ragioni, l’occasione di lasciare la Prefettura di Palermo.

Dopo di questo io credo che è necessario di dare alla commissione un’idea di quello che si è fatto relativamente ai militi a cavallo, vale a dire di quello che si è fatto e tentato di fare in seguito.

Quanto ai militi a cavallo ho creduto di portare qui, perché la commissione lo possa vedere, e ce lo spiegherò poi a voce, se vogliono, uno stato in cui c’è la distribuzione delle forze e dei luoghi.

Ma se mi permette la commissione, dirò quello che si è tentato di fare delle forze dei militi a cavallo.

Io veniva qui ignaro di tutto; prima che mi facessi un criterio della situazione, ci voleva tra quattro - cinque mesi, la questione dei militi a cavallo fu oggetto di tutti quanti gli opuscoli che aveano parlato delle cose della Sicilia, e sta sotto diverse influenze.

Io mi sono fatto carico di leggere tutti questi opuscoli, e tutti quanti gli scritti che aveano tratto alle cose della Sicilia ed anche dei militi a cavallo.

Signori, dal punto di vista militare la questione dei militi a cavallo si presentava sotto un punto di vista molto claudicante ed io credo sia intenzione della commissione che io parli chiaro e francamente. Credo degno di me, dei miei precedenti e della vita mia di parlar franco con tutta la benevolenza possibile, ma per il bene del mio Paese.

Presidente

Esponga pure liberamente.

Casanova

Se io avessi dovuto lasciarmi andare in quella china del rigorismo militare, del caporalume, sarei stato disposto molto più male verso i militi a cavallo, poiché come truppa naturalmente è cosa che tanto lasciava molto a desiderare. Però, rileggendo la storia della Sicilia in quei primi sei mesi mediante uno studio continuo, e parlando con moltissimi personaggi e cittadini distintissimi, mi persuasi

---

<sup>35</sup> È il questore di Palermo.

contro l'opinione di molti che la pensavano diversamente, che senza l'elemento locale non si può fare.

Questa la credo una verità al giorno d'oggi, potrà essere diversamente fra qualche anno, ma credo che tenuto conto della natura del terreno, della difficoltà di capire il dialetto, delle abitudini speciali che hanno le popolazioni meridionali e della facilità di intendersi tra di loro con un colpo d'occhio, ci vuole della gente che sia siciliana. Questa è la verità di cui non mi sono persuaso da principio, sulla quale dubitai da principio, perché non pretendo di essere un genio, ma di essere solo un buon cittadino, e cerco la verità per il bene del paese mio.

Ho detto francamente che senza l'elemento locale non si può fare. Le SS.LL. sapranno che i militi a cavallo sono una bassa forza. C'erano inconvenienti gravi, e talmente gravi che invece di marciare verso il bene, si incamminavano verso il male. Allora, persuaso della loro indispensabilità, persuaso dal molto da correggere, proposi al governo di cominciare a far fare una rassegna dei militi a cavallo dai rispettivi loro comandanti dei Carabinieri, dicendo loro: "Guardate di fare in modo di potermi dire francamente quelli che sono onesti e da tenersi, e quelli che lo sono meno, e quelli che assolutamente hanno rasentato od urtato il codice penale, e quando avrete fatto questo voi ve ne lavate le mani".

Fecero questo, e lo fecero bene; dopo, siccome erano molti che aveano veduto questo modo di fare il servizio, mi persuasi che sarebbe stato almeno desiderabile che una seconda rassegna fosse fatta dal mio punto di vista. Comunicai questo mio pensiero al Ministro dell'Interno, il quale aderì e fu destinato a ciò il maggiore dei Carabinieri Satriani che sta a Messina.

Il Sig. Satriani restò stupito e disse francamente che era già stata fatta questa rivista, io gli osservai che non avea che a ripeterla e che io credeva nella mia coscienza fosse utile il farla ed egli non aveva che a fare il suo dovere. Queste poche parole lo hanno rimesso in sesto perché era rimasto stupito dalla cosa.

Riguardo al processo di mutazione del personale, come sono arrivato da pochi giorni non so a che punti sia e non potrei dare un giudizio.

Del resto <ciò è> quello che si è fatto in materia di sicurezza pubblica ed i risultati sono pochi, nel senso che non hanno molto soddisfatto, ma i dettagli sono questi.

De Cesare

È in stato normale?

Casanova

In stato normale per ciò che è il brigantaggio. Quando uno si trova derubato di una pera e tira una schioppettata, non è cosa normale, non è stato normale, ma non è neppure brigantaggio. Non so se mi spieghi.

Ora io posso raccontare due o tre fatti accaduti a Partinico.

Vicino a Partinico c'era un piccolo proprietario di campagna. Non era contento del suo famiglia che gli avea consegnato qualche dozzina di meno di melegranate e lo mandò via. Quell'altro, un giorno che vide il padrone, la moglie ed il fratello seduti sulla porta della casa loro, tira una schioppettata al padrone e ammazza il fratello. Questo è un fatto grave. Io non posso dire come il signor

De Cesare che sia un fatto normale, ma è un inconveniente che proviene dalla natura un po' troppo viva.

Un altro a Mazara ha incaricato un suo famiglio di compiere un delitto di sangue più per paura che quell'altro avesse dato mandato di sangue per uccidere lui.

Questi sono dettagli che ignoro.

Ora ho un fatto che credo di esporre alla commissione che io non assevero, ma che essa potrà provare se è giusto.

Uno dei mali in questo complesso di cose sta nel diverso grado di moralità dei campieri<sup>36</sup>, delle guardie campestri. La commissione vedrà a colpo d'occhio di quanta importanza sia lo avere gente onesta fino negli ultimi gradini, cioè fra i minimi agenti di sicurezza pubblica.

Si ritiene in generale che l'esercito sia una specie di educazione dei giovani, i quali tornano alle case loro buoni e corretti. Potrebbe sembrare che qui quasi io volessi parlare contro l'influenza benefica dell'esercito, ma dico la verità come la sento.

Ora si dovrebbe esaminare fino a che punto il governo e chi lo aiuta può far fondamento su questo influsso benefico della ferma, se sia del 5, del 20, del 50, dell'80 per cento dei giovani che tornati a casa possano esercitarlo, ed in quale situazione essi si trovino.

Per esempio in un comune c'è da nominare dei campieri.

Ci sarà anzi un campiere dimandato e ricercato da qualche particolare. Si presenterà un soldato, il quale rappresenterà la media di una buona condotta, e si troverà in concorrenza con uno uscito di galera. Ora è positivo che il proprietario prenderà quello che esce di galera perché, giustamente o ingiustamente, quegli individui che hanno avuto da fare con la giustizia sono considerati gente energica, della quale si ritiene che ci sia bisogno nella campagna. È dunque sotto questo aspetto che non si pregia in un buon numero di casi l'influenza che può avere sugli altri il soldato che è ritornato a casa un poco educato.

E su questo proposito racconterò un fatto che specialmente loro signori nativi dell'isola ricorderanno, ed è quello del trombettiere del 30<sup>mo</sup> reggimento in quel di Corleone.

Questo trombettiere un giorno stava col padre a lavorare il loro campicello e verso sera, montato sul suo mulo, si allontanò per andare ad abbeverarlo. Tornato indietro vide due o tre individui, i quali insaccavano il padre in una specie di sacco, volevano insomma sequestrarlo. Allora corse loro incontro ed avendo il suo fucile, lo esplose e ammazza uno dei malandrini.

Qui dunque abbiamo il fatto di un figlio che per amore filiale resiste a dei malandrini uccidendone uno che era un soldato in congedo illimitato. Quindi non fu tanto per l'amore dell'ordine, quanto per questo impulso dell'amor filiale.

Abbiamo poi che dall'altra parte, cioè fra i malandrini, c'era un soldato d'artiglieria in congedo. Ciò prova, colla filosofia di Bacone, che non è né tutto bello né tutto brutto e che ci sono i buoni e i cattivi.

Commissario Paternostro      Adesso rammento, mi pare che si chiamasse [...]

---

<sup>36</sup> Si tenga presente che anche il celebre bandito Pugliese, noto come don Peppino il Lombardo, venne, ai principi della sua carriera criminale, assunto come campiere su raccomandazione dell'onorevole Palizzolo, cfr. R. MANGIAMELI, "Banditi e mafiosi", cit., p. 78; S. LUPO, *Storia della mafia*, cit., pp. 75-81.

- Generale Casanova                   Io per parte mio ho fatto il possibile affinché quel giovane avesse medaglia al valor militare. Il Ministro dell'Interno gli mandò a regalare un fucile inglese a due colpi che gli fu consegnato con una certa solennità.
- Commissario Paternostro           Giacché siamo in questo terreno, vorrei che ella mi dicesse se è a sua cognizione che nell'anno passato ai primi di settembre un Comandante al distaccamento di S. Giuseppe abbia mandato dei soldati travestiti da briganti onde cogliere in trappola e in flagranza i veri briganti?
- Casanova                               Sì lo so, ed ecco il fatto vero.  
C'era in quel battaglione dei bersaglieri un romagnolo, il quale era soprattutto amatissimo di sua moglie (?)<sup>37</sup> e desiderava di farsi una piccola sorte. Costui, secondo le informazioni avute, era di un coraggio eccezionalissimo, ma di cervello corto, e credette di poter andare ad arruolarsi nella banda di Capraro. Solamente questo non si poteva fare senza un'autorizzazione....
- Comm.<sup>rio</sup> Paternostro               Fu dunque di propria iniziativa?
- Casanova                               Assolutamente, perché come ho detto, essendo innamoratissimo di sua moglie, voleva portare a casa un gruzzolo di danaro.  
Si trattava, però, primo di autorizzarlo e, quando fosse andato via, bisognava dichiararlo disertore, se no avrebbero mangiato subito la foglia!  
Si combinò, dunque, che sarebbe stato dichiarato disertore e che si sarebbe combinato in qualche modo a di lui riguardo col Ministero. Finì dunque per andare fra i briganti, e raccontò poi che Capraro (che la terra gli sia leggera!) era un uomo finissimo, che sapeva il suo mestiere, dimodoché egli non riuscì mai a parlare con lui. Anzi, le informazioni furono che Capraro dormiva sempre solo, o tutt'al più con uno, e che pagava 20 o 25 franchi per notte.  
Si sa che queste bande anche adesso sono costituite in guisa che vi è chi è così: la classe sotto le armi, 7 o 8 uomini, e la classe a casa. Uno di questi capi banda va, per esempio, in quel di Corleone. Là sono quei tali e in un momento si riuniscono 10, 15, 20 individui. Se si vedono a mal partito, i più vanno a casa, gli altri pochi si mettono per la campagna.  
Il bersagliere, dunque, trovò questa organizzazione, e nemmeno in tempi di pace e ordinari Capraro teneva la sua banda riunita, ma aveva sempre due o tre gruppi di 2 o tre uomini ciascuno intorno a sé, che non sapevano dove era lui né egli poté mai vederlo.  
Per finirla dirò che quel soldato, che aveva molto coraggio ma poca testa, andò a capitare a Corleone dove i Carabinieri lo arrestarono e fu condotto a Partinico. Io detti subito l'ordine che lo mandassero via, perché se no gli facevano la pelle.
- Comm.<sup>rio</sup> Verga                       E sul fatto di (    ) <sup>38</sup>?

---

<sup>37</sup> Il ? è nella carta.

<sup>38</sup> Spazio lasciato in bianco nel testo.

Casanova

Quel fatto andò così. In quel di Girgenti ci sono due capi malandrini, un certo Vaiani (?)<sup>39</sup> ed un tal Saietti, i quali cominciano a fare le loro prime armi e pare che siano nucleo possibile di una banda. L'autorità ha creduto di far travestire dei soldati per sorprendere questi malandrini: naturalmente non l'autorità militare, perché è l'autorità civile che quando crede di far bene chiede alla militare di travestire dei soldati. Là deve essere accaduto che andarono in una masseria dandosi così l'aria di briganti, e che allora si raggranellarono una cinquantina di persone con armi. Quando hanno visto che sarebbero stati in una posizione falsa, dissero: "Noi siamo militari". Ma sulle prime ebbero delle difficoltà a farsi riconoscere per tali.

Accennerò anche all'altro fatto di due soldati che rimasero uccisi a Partinico.

La cosa è avanti ai tribunali e a quel che mi hanno detto, bastantemente chiara. Del resto se c'è abuso, io dico per il primo che chi lo ha commesso deve sentirne le conseguenze.

Di Pasquale è stato ucciso; l'altro giorno hanno trovato il teschio e una lettera di Leone ove diceva che aveva ammazzato <Di> Pasquale perché lo riteneva per un traditore.

Comm.<sup>rio</sup> Paternostro

Ora bisognerebbe dare la mancia a Leone!

G.<sup>le</sup> Casanova

Il giorno dopo hanno trovato il corpo di Di Pasquale. Ora non rimarrebbero che Rinaldi e Leone. Quest'ultimo, giorni sono, ha rischiato; è stato visto in un certo conciliabolo che credo sia quello che lo abbia spinto ad uccidere Di Pasquale. Si vede dunque un poco più; ma stanno su montagne che sono terribili. Del resto, ripeto, quella che chiamano mafia, e la chiamino quello che vogliono, è là. Io credo che ora si procede meno male, ma soprattutto bisogna che il potere giudiziario abbia il coraggio di giudicare.

Presidente

Appunto io volevo pregarla a dirci qual è la sua opinione sull'amministrazione della giustizia.

Casanova

Io francamente l'ho detto, e ripetuto. Credo che la giustizia non si fa come si dovrebbe. Io potrei citare dei casi in cui tutto Palermo sa chi è che ha ucciso un individuo e che pure non è stato condannato.

Comm.<sup>rio</sup> Paternostro

A chi attribuirebbe questo, alla magistratura o ai giurati?

Casanova

Io credo che i giurati fanno male da per tutto. Gli inglesi rispettano i giurati, ma non sono del tutto persuasi della perfezione del mezzo. Ora c'è l'alta magistratura e c'è il pretore. C'è gente che ha la tendenza a dettagliare l'analisi, altri no; ed ammesso che le basi della piramide della giustizia fossero perfette, iniziano perfettamente bene i loro processi. Ma se la parte superiore non funziona, quando vanno su i processi sono bastonati. In genere, secondo la mia convinzione, c'è male in un senso e nell'altro. Questa è una mia convinzione. Parlando ultimamente con un

---

<sup>39</sup> ? è nella carta. Probabilmente si fa riferimento alla banda Vaiana, cfr. S. LUPO, *Storia della mafia*, cit., p. 25.

funzionario molto dotto delle cose di qui mi diceva: “Bisogna pensare che questo personale giudicante tende a star qui, ha molti riguardi da prendersi e ciò viene a produrre un fatto grave”.

Io credo quindi che la giustizia in genere, sia nella parte criminale, sia anche nella parte civile, non funzioni come sarebbe desiderabile.

- Comm.<sup>rio</sup> Paternostro      È questa un’opinione sua o è appoggiata a fatti speciali?
- Casanova                      Ho dei fatti speciali che dichiaro non poter dire, perché concernono persone, colle quali ho avuto, dirò così, degli attriti ed il mio onore e la mia delicatezza non mi permettono palesarli.
- Comm.<sup>rio</sup> Cusa                Sarebbe in materia civile, o penale il fatto cui allude?
- Casanova                      In materia penale, ed io credo che nemmeno il civile funzioni come sarebbe desiderabile! E come è il dovere di tutti i poteri.
- Presid.<sup>te</sup>                      Crede che vi influiscano i rapporti di famiglia, e di parentela e la condizione di essere anche proprietari, e quindi esposti più o meno a sentire le influenze del malandrinaggio?
- Comm.<sup>rio</sup> De Cesare        E secondo lei sarebbe utile o meno se questa magistratura fosse temperata dall’elemento continentale?
- Casanova                      Dico francamente che questa è una questione dalla quale sono così lontano per la mia condizione che non saprei cosa dire. Io credo però che sarebbe utile, perché quegli che non ha qui la sua proprietà od altre attinenze è naturale che abbia meno riguardi da prendersi.
- Comm.<sup>rio</sup> De Cesare        La natura dei fatti che non vuol declinare potrebbe metterci in questa via.
- Casanova                      Insomma, è un insieme di cose che crea queste condizioni. Bisogna che il Paese si persuada che la verità è la verità e che avrà il sopravvento.  
Dichiaro alla Commissione che sarei dispiacentissimo che si mettesse lo stato di assedio: non è questo quello che io sogno. Io sogno la giustizia e la tranquillità e facciano come vogliono, io credo che il militare meno che ci può entrare, meglio è. Ritengo però che per la parte della giustizia debba esserci un limite di tempo per finire i processi; e che ci sia qualche cosa che dia il coraggio a qualcheduno di parlare, e di stampare, perché adesso vediamo la stampa in quali mani si trova. Ma vediamo che anche per quelli che sono del paese - e che è naturale che amino il loro paese - si riduce a sostituire ad una questione di cose, una questione di persone; questo io lo deploro, ed anche quelli che sono del paese non possono che deplorarla.
- Comm.<sup>rio</sup> Paternostro      Non è l’ultimo dei mali quello della stampa; è effetto e causa di questi mali.
- Casanova                      Bisogna tener conto degli annessi e connessi. Abbiamo visto per esempio il De Luca Aprile che ha avuto diversi duelli, fra i quali



quello ultimo con un certo Di [...]. Era inteso che il De Luca Aprile non doveva ricevere che una semplice scalfittura, ed in seguito a questi duelli se ne è voluto costituire un piccolo Ercole, sia pure di coraggio, un Ercole a servizio di quella stampa.

Comm.<sup>ri</sup> De Cesare

C'è la mafia?

Casanova

Non c'è un'associazione: è la tendenza a prepotere o con una raccomandazione o con un duello o in altra guisa.

Presidente<sup>40</sup>

Crede ella che si abusi un poco nel rilascio dei permessi di porto d'armi?

Di Casanova

Io le dico come la penso. La esperienza che ho fatta di cercare la verità relativa attuale in ordine alla legge e al tempo, mi ha condotto a questa singolare conclusione.

È naturale che arrivando quei militari, si avesse la tendenza a credere che si dicesse: "Ritirate i permessi del porto d'armi".

Io non nego, vi sono abusi immensi che ho notati sin da principio: domandate a un prete: "Ebbene, *siete a cavallo per portare il revolver?* Abbate! Siete a cavallo!". "Toc toc; sono a cavallo". Nei circoli di scelta società, insomma, alla sera, mi hanno detto che nel vestiario si vedono in un angolo dai 15, 20 revolver e così mi sono convinto che l'abuso vi è generale, e poi scappano nelle sere d'estate in Toledo delle schioppettate.

Al principio che era ancora qua il Vergy, che sarà più o meno abile ministro di polizia, ma è un uomo rispettabile, si parlava con lui di queste cose e io insisteva e quasi quasi nel mio assolutismo militare diceva: "Eh! Se si vuole si fa una Spagna". Eppure, infine, mi diede fatti che mi persuase che a quest'ora il disarmo tanto proposto dal generale Medici che era pratico del paese, dico il disarmo generale, non avrebbe altra conseguenza che quella di disarmare la gente onesta e non la dionesta.

Cusa

Benissimo!

Casanova

Sarebbe mettere a disperazione la gente onesta per la quale soltanto il governo lo può ordinare.

Ma il mio meschino avviso è assolutamente questo: io credo che poco alla volta si potrà restringere, ma tutto ad un tratto sarebbe pericoloso.

Bisogna anche dire che quelli che sono del paese hanno visto molte cose, e il disarmo e rivoluzioni, e le misure eccezionali, e hanno paura, perché io confesso francamente di averle credute paure esagerate o illusorie, eppure ho finito per credere che sono paure che hanno la loro buona e bella ragione di essere, e mi spiego.

Io ho detto, e ripeto, che io per me non desidero l'autorità di stato d'assedio, sarei molto imbarazzato ad agire, e io anzi auguro che il paese guarisca; ma quello che io chiamo stato di assedio sarebbe il peggio di tutto. Ma d'altra parte, dal momento che da una parte della società si assassina, bisogna pure trovar modo di farli istare a segno. Con questo voglio dire, non sono per la A, o B, di misure eccezionali, ma dico: c'è questo disordine, dovere di tutti è di far

<sup>40</sup> Interviene da qui il secondo trascrittore.



che dunque il tale, che in coscienza vuol restituire, e non possa trovare, nonostante le più diligenti ricerche il danneggiato, allora eccoti ogni tanti scudi paga tanti tarì che, fatto il conto in lire, e centesimi, viene a fare il 3½ per % del danno arrecato, ed allora la benedizione potranno darvi, l'assoluzione sino a tale e tale concorrente. E questa è la regolarità: adesso mi permettano solo di citare tre articoli che ho a memoria, sono 17 o 19 gli articoli.

Dice l'articolo 7: "Potrà comporre, potrà essere esonerato il patrocinante che abbia ricevuto danaro, regali, somme o valori, per far la parte dell'avversario del proprio cliente"; un altro articolo: "Per comprare il giudice che riceve danaro, regali, per dare una sentenza iniqua, per provare l'alibi della persona che ha commesso il delitto"; poi c'è in uno - loro non saranno troppo scrupolosi - che parla di donne: "Per comporre quella donna che non è pubblicamente disonesta la quale abbia ricevuto valori per motivi suoi". Questo è quello che accade in tutti i paesi del mondo, poi viene la seconda parte *cocagne*: "Potrà ugualmente comporre l'uomo... il quale si trova nella stessa condizione di ricevere per lucro.". E tira avanti così. Nelle 14 pagine io dicevo: "Cosa volete, questa povera gente è ingannata da chi la dovrebbe condurre!". E quando un paese di molta immaginazione, di passioni vive, si trova immerso, dico la massa del basso popolo, per secoli e secoli in quella putredine da chi deve condurlo alla virtù, o per mezzo di motivi minimi, o per mezzo di motivi superiori a tutto, come diceva un prete, quanto a questo bisogna essere giusti, bisogna dire che l'infamia è loro, è una cosa dell'altro mondo!

Cusa

Senza dubbio.

Casanova

Il milieu morale, l'atmosfera che si respira nella storia di Palermo, si trova in questa *Bolla di componenda*, certo è poi che il noto Signor Taiani ha avuto dal governo l'ordine di sequestrarla e di fare quel decreto, insomma, per cui non si può più pubblicare. Ma cosa importa, chè tutti l'hanno dal confessore! La questione è come la costituzione d'Inghilterra che <non> sanno neppure dove sia stampata (è un grande uomo di stato inglese che me l'ha detto) ma la vera verità è questa, che se ne fa poco conto. Di qua, di là qui c'è sempre la questione della componenda, me l'hanno mandata anche a me. E tutti hanno difetti, siamo d'accordo! Mi ricordo un articolo del *Times* che loro avranno osservato, che uno ha perduto venendo di Francia in Inghilterra in un sacco da viaggio le gioie della moglie del valore di sette od ottocentomila lire; questo tale fece una pubblicazione ove disse che avrebbe dato, non ricordo, due o trecentomila franchi di mancia a chi lo avrebbe fatto trovare, di più aggiunse che non avrebbe andato a cercare altro. Quello fece una *componenda* e trovò in Inghilterra la legge, la quale punisce, perché in Inghilterra non si ammette che uno possa comporre col delitto, o con chi lo ha perpetrato, e gli si fece un processo. Da noi invece abbiamo la *componenda* che patteggia col ladro.

Gravina

Ma questa *componenda* ha la firma di qualche autorità ecclesiastica?

Casanova

È ben difficile prendere il prete, lo sa meglio di me! Non ha firma, mi pare però, salvo errore, che qualcuno mi ha detto, che [...] della

firma, in un piccolo angolo c'è un bollo con un numero, che serve poi per confrontare l'autentica. I preti ci hanno l'occhio per poterci guardare, e in bollettino a parte, dicevano: "Approviamo la bolla numero tale", dimodoché lo scontrino rapporta poi a quelle autorizzate, e chi ha una *componenda* in regola, può fare quel che vuole, e poi va a trattare. C'era la dispensa del magro venerdì e sabato. Tutto va a tariffa: un duca paga cento lire, un marchese ne paga 80, un conte 60, e via dicendo, tutte bambinate.

- Gravina È stato sempre così, e anche il Governo l'ammetteva.
- Cusa Di che epoca sarebbe quella *bolla di componenda*? Una stampiglia la devono portare.
- Casanova Non so, ma dall'arcivescovo precedente a questo si esigeva già.
- Cusa È questo arcivescovo che l'ha pubblicata?
- Casanova È da secoli. È lì. Il male è divenuto cronico.
- Cusa Dal lato della influenza potrebbe dirsi che l'effetto di questa bolla, che è per sé abbastanza pernicioso, fa meraviglia che non abbia compromesso di più lo stato del Paese, e questo fatto ricordo piuttosto ad onore del Paese anzi che no. La influenza sarebbe stata più pernicioso se non avesse incontrato il buon senso del Paese che gli ha resistito.
- Casanova Come?
- Alasia Dice il Barone che la influenza di questa bolla è talmente pestilenziale che è meraviglia che non abbia corrotto di più il Paese.
- Casanova La corruzione c'era...
- Cusa La bolla c'è...
- De Cesare Si alimentano come credenza cose condannate dalla religione...
- Gravina Nelle provincie del basso napoletano non si usa dal clero?
- De Cesare Là c'è la *Bolla della crociata* a scarico della coscienza del barone, del principe, del marchese quanto dell'ultimo plebeo, ma non è la *bolla di componenda*.
- Casanova Io spero averne un'altra copia, dove c'è la stampiglia con due santi in nero che paiono due rospi.
- Presidente E sopra le ammonizioni, generale, che ne pensa?
- Casanova Se sono utili o pericolose?
- Presidente Se c'è abuso, e se sono utili.

- Casanova A dire francamente se sono bene applicate, non credo possano portare inconvenienti tenendo un *juste milieu* d'un tanto per cento, ma andando avanti è troppo!
- De Cesare Perché non si può andare avanti?
- Casanova Si persuada, me ne sono persuaso io stesso, che sono stato accusato di mettere tutta la Sicilia in un sacco solo, e sono felice di prendere questa occasione per dir le cose onestamente come sono. C'è sempre la parte cattiva che si fonda *sull'exploit* delle cattive passioni, e uno dei mezzi suoi principali è di far valere la impotenza del governo. E la impotenza relativa dico, sgraziatamente c'è, vive quando lo stato sociale non è frammisto cogli altri corpi. In sostanza la società, prendiamola alla Romagnosi<sup>41</sup>, la società <che> non è capace di proteggere l'onesto cittadino che lavora e che produce, non fa bisogno di essere malevolenti per dire che è impotente, e non progredisce francamente. Si cammina verso il meglio con amore, con mezzi, e coi modi, ma se non si va avanti, si va indietro. Io sono un caporale di nessuna importanza, ma io ripeto, o che si va avanti o che si va indietro, nello stato attuale non si sta. È troppo difficile avere la pazienza di leggere cattivi giornali, massime quelli che non sanno parlare che di delitti, ma in genere, ripeto, la cattiva parte della società, quella che non vorrebbe che si potesse camminare, che non si potesse arrivare ad un organismo onesto che soddisfaccia agli scopi della società insomma, ebbene, quella lì ha un grand'eco, ed è la gran cagione del male. Quando vedranno l'interno della Sicilia, vedranno cose terribili. Io non l'ho percorsa e me ne hanno fatto un *grief* di non averla percorsa. Io credo ancora adesso che per studiare la questione bisogna stare sul posto al centro e dar ordine e non fare come hanno fatto generali e altri che andavano diportandosi a far mulinelli al sole....
- Bonfadini Le ammonizioni, lei crede che siano utili malgrado i disordini che non possono non avvenire in un paese quasi guasto moralmente. Le crede lei più utili, o crede che possano portare maggiori inconvenienti?
- Casanova Non credo che si può fare diverso, fin quando l'opinione non si farà più così infliggente come diceva al Signor Minghetti. Perché la brava gente possa andare avanti, mi pare cosa naturale di lasciar andare una corda tesa che ora oscilla nell'opinione, e quando ha oscillato si ferma. Se ora sono 10, ce ne sarà cento per l'ordine pubblico, e nella coscienza della opinione pubblica sarà possibile una legge generale, ma senza una legge di deportazione fatta con tutti i modi legali non si arriva. Io la credo utile in molte altre parti d'Italia ma qui è necessaria, perché insomma, non c'è dubbio che la parte disgraziata c'è qui, perché è educata a pugni e calci, per cui il paese ha mai fatto niente. Ma io sono convinto che allo stato attuale, quelli che devono essere trasportati, devono essere trasportati fuori dell'atmosfera morale in

---

<sup>41</sup> Gian Domenico Romagnosi (1761-1835), giurista e filosofo, autore della *Genesi del diritto penale* (1791) che ebbe vasto successo europeo, cfr. R. GHIRINGHELLI (a cura di), *Genesi del diritto penale*, Milano, Giuffrè, 1996.

cui sono e il solo fatto che devono essere trasportati fuori dall'isola sarà un freno ai delinquenti. Ebbene qui c'è molta gente che, sentendo e vedendo le cose come sono, hanno detto: "Ma, perdio, che non sia possibile di portare quegli inquisiti al tribunale e deportarli!". Dunque il domicilio coatto, io credo, è quello che porta con sé un inconveniente, che porta con sé la necessità dell'ammonizione e regala nelle altre provincie l'inoculamento del vizio, ed è per questo che io affretto coi miei voti che se ne faccia una cosa a parte.

De Cesare

Una deportazione?

Presidente

Abbiamo visto quali sono i mezzi, ci ho qui una carta la quale dà a vedere con quanta sollecitudine si sia pensato a distribuire la forza pubblica.

Casanova

Sono dati aritmetici, e qui mi permetteranno di essere franco, come ho l'abitudine di essere.

La Sicilia, lasciando a parte le frazioni, conta 2.700.000 abitanti di popolazione. Relativamente al rimanente d'Italia fa il decimo circa di tutto il regno e vediamo dunque in quale proporzione ci sono le truppe. Ecco qui io non prendo le cifre di numero ma le cifre di entità totali.

Ora se vediamo in quale proporzione sta la truppa destinata alla Sicilia rispetto alle nostre forze totali militari, si scorgerà che io ho l'onore di comandare molte più truppe di quello che mi spetterebbe.

Difatti l'intero esercito attivo del Regno d'Italia, come lor Signori sanno, si compone di 80 Reggimenti di linea, di tre battaglioni per ciascun reggimento, e così in totale 240 battaglioni, più 40 battaglioni costituiti da dieci reggimenti di fanteria, in tutto 280 battaglioni.

La Sicilia, come dissi prima, corrisponde alla decima parte dell'Italia e la forza militare che dovrebbe avere sarebbe la decima parte di 280 battaglioni e precisamente 28 battaglioni. Io invece in atto ho l'onore di comandare 41 battaglioni.

L'eccedenza della forza militare impiegata in Sicilia è adunque eguale alla differenza che corre tra 28 e 41, cioè 13 battaglioni, senza contare poi i bersaglieri a cavallo e l'aumento dei carabinieri che adesso non posso rammentare ma di cui potrò in seguito informare la commissione.

Questa carta dimostrativa della distribuzione delle truppe io la posso lasciare alla commissione, anzi se vorranno potrò farne un'altra che sia più al corrente.

Anche in questo però possono vedere che la zona del Mezzogiorno di Castro Giovanni all'ovest, come diceva l'onorevole <Cusa>, pare che la Sicilia abbia il [...].

Comm.° Cusa

Appunto, non è tanto il numero delle forze quanto il frazionamento.

Casanova

Appunto, per avere un criterio del bisogno di tutela e di sorveglianza che deve esercitare la truppa, bisogna vedere quanti sono i distaccamenti, perché è certo che il numero della guarnigione importerebbe poco.

- Presidente A dir vero io vorrei qui accennare ad una conclusione più larga, e però le domando se visto tutto questo apparato di forze e la loro distribuzione, che mi pare risulti sott'occhio ad ognuno, crede Ella che in un tempo più o meno lungo si possa arrivare a ristabilire perfettamente l'ordine e la tranquillità in quest'isola, senza dover ricorrere a rimedi eccezionali?
- Casanova Anche in questo io sarò esplicito, perché mi sono formato delle idee molto fisse e concrete. La truppa non può far altro che porre ostacolo ai disordini materiali ma naturalmente la truppa non può correggere le idee, non può dominare le passioni, e un comportamento stabile non si potrà ottenere se non si adotteranno altre disposizioni che assicurino l'azione pronta ed energica della giustizia, perché ci sono battaglie che non credo di dover fare, ma mi credano, della giustizia non si è sicuri.  
Per conseguenza mettano pure in Sicilia l'armata di Serse condotta e diretta da questi che ne sappia cento volte più di me e più di quei funzionari che ci sono qui, non si potrà fare mai altro che superare ostacoli materiali, ma non si potrà con questo solo mezzo guarire il male. Qui dunque abbisogna giustizia evidente, qui pronta veduta e cresciuta e abbisogna ancora in quei modi che meglio crederanno, la soppressione di quella gente che sgraziatamente, quantunque io creda al sogno della riabilitazione, per il momento non mi sembrano riducibili al ben fare.  
Questa dunque è la mia conclusione, non so se mi son ben espresso ma ho cercato di esprimere le mie idee.
- Presidente Ella si è spiegato benissimo e anzi la commissione la ringrazia per l'importante sua deposizione.

## Bibliografia

- ALATRI, PAOLO, *Lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra (1866-1874)*, Torino, Einaudi, 1954.
- Atti definitivi dell'inchiesta*, Sezione II, Palermo, interrogatori, n. 6, Udienda del 12 novembre 1875, *Resoconto stenografico dell'interrogatorio di Alessandro Avogadro di Casanova*, in Archivio Centrale dello Stato, Archivi degli organi legislativi dello Stato - Inchieste parlamentari, *Giunta parlamentare d'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia 1875-1876*, Identific. IT-ACS-AS0001-0000021, pp. 1-60.
- Atti del Parlamento Italiano - Discussioni della Camera dei Deputati*, XII Legislatura - Sessione 1874-1875 (10/05/1875 - 17/06/1875), Vol. IV (dal 10/05/1875 al 17/06/1875), Roma, Tipografia Eredi Botta, 1875, pp. 4101-4136.
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993.
- CATANZARO, RAIMONDO, *Il delitto come impresa. Storia sociale della mafia*, Milano, Rizzoli, 1991.
- DI CENZA, GIUSEPPE, *I gregari del masnadiere Leone*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1878.
- DICKIE, JOHN, *Cosa nostra. Storia della mafia siciliana. Storia della mafia siciliana*, Bari, Laterza, 2017<sup>6</sup>.
- FARACI, ELENA GAETANA, "Le istituzioni liberali e l'ordine pubblico. Gioacchino Rasponi a Palermo: un prefetto 'politico' contro la mafia", «Quaderni del Dipartimento di Studi Storici», 3 (2008), pp. 93-153.
- , "L'ordine pubblico e la magistratura nella Sicilia post-unitaria", in E. PELLERITI (a cura di), *Per una ricognizione degli «stati d'eccezione». Emergenze, ordine pubblico e apparati di polizia in Europa: le esperienze nazionali (secc. XVII-XX)*, Seminario internazionale di studi, Messina, 15-17 luglio 2015, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 319-332.
- , *Il caso Taiani. Storie di magistrati nell'Italia liberale*, Acireale-Roma, Bonanno, 2013.
- LUPO, SALVATORE, *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Donzelli, 1993.
- MANGIAMELI, ROSARIO, "Banditi e mafiosi dopo l'Unità", «Meridiana», 7/8 (1989-1990), pp. 73-118.
- MANINCHEDDA, PAOLO, "Una radice della questione morale italiana: la *Bolla di composizione*", «Studi romanzi», XIII nuova serie (2017), pp. 41-79.
- Relazione della Giunta per l'inchiesta sulle condizioni della Sicilia, nominata secondo il disposto dell'articolo 2 della legge 3 luglio 1875*, Roma, Tipografia Eredi Botta, 1876.



# Traiettorie narrative mediterranee

---

GIUSEPPE FABIANO

Non c'è alcun dubbio che la narrazione di Andrea Camilleri possa definirsi mediterranea. E questo non solo per l'ambientazione dei suoi romanzi e per le doti caratteriali e comportamentali dei personaggi, ma anche per la forte e riconosciuta influenza della cultura mediterranea, espressa nei secoli e dalle varie dominazioni in terra di Sicilia e per l'interesse di Camilleri per quelli che mi va di definire *i fenomeni mediterranei*. In questa definizione il sostantivo 'fenomeno' intende comprendere la cultura intesa non solo come produzione letteraria, filosofica o poetica ma proprio nel senso sociologico del termine legato a tutti quei fenomeni, appunto, che a vario titolo si manifestano e si compendiano nella definizione che di Mediterraneo ha dato Camilleri in più occasioni: una vasca da bagno al cui bordo sono seduti inevitabilmente tutti i Paesi e quindi tutti i popoli che ne sono toccati. E, come accade nei libri di Camilleri, fatti, personaggi, drammi, storie, avventure, sventure di quei popoli che si affacciano soprattutto sulla parte bassa del Mare nostrum, attraversano la narrazione con la dignità e il peso che lo stile dello scrittore siciliano sa imporre nella sua originalità. Ma lo spazio della *visuale narrativa mediterranea* di Camilleri si rivolge anche alle altre coste del Mediterraneo, non solo quindi quelle visibili dalla Sicilia o che la collocano al centro degli avvenimenti: spazio quindi anche per la parte tirrenica, adriatica, jonica e ligure e di tutti gli altri pezzi di mare definiti dalla loro appartenenza territoriale alla terra lambita. Assemblando un parallelo storico-geografico potremmo pensare all'espansione della narrativa camilleriana riferendola alla stessa espansione dell'Impero Romano per come, ad esempio, è ben rappresentata iconograficamente nella passeggiata dei Fori Imperiali della città eterna. Una sintesi simbolica e non solo, anche esistenziale ed esperienziale, tra la Sicilia centro della narrazione camilleriana che si congiunge con la Roma centro della maggior parte degli anni e delle attività lavorative di Camilleri. Ma andando oltre, pensando al successo che i libri di Camilleri riscuotono anche al di fuori dell'area nazionale e mediterranea ed europea e pensando al sud America possiamo dire che sull'opera letteraria di Camilleri, proprio come per il regno di Carlo V, non tramonta mai il sole.

## **1. Raccontare, raccontarsi, ascoltare: le identità narrative**

Il raccontare e il raccontarsi, sia attraverso il dialogo interno sia attraverso la relazione con altri anche se non sempre identificati o presenti al momento, rappresentano caratteristiche fondamentali sin dalla comparsa dell'uomo sulla Terra. Proprio la capacità di tramandare il sapere e le esperienze attraverso la parola e altri codici di comunicazione che analizzeremo più avanti, ha rappresentato la chiave di volta distintiva dell'essere umano e la base per l'evoluzione e lo sviluppo.

Un'abilità, quella del raccontare sostenuta da altri elementi essenziali, da altre capacità come il pensiero, la logica, il linguaggio, la memoria, le emozioni, le relazioni e la socialità in genere. Eppure, forse perché troppo abituati a farlo, non sempre cogliamo l'importanza della narrazione e del narrare nella nostra vita. È come se l'uso abituale sminuisse il ruolo della narrazione, relegandolo ad una semplice e quasi banale abitudine,

messa in atto quasi per caso, se non addirittura come un fenomeno a sé stante, un'appendice di ben altre e più importanti funzioni. In realtà, come tante nostre abilità, ci rendiamo conto della loro importanza quando le perdiamo o ne subiamo una riduzione di uso e utilizzazione (si pensi all'atto del respirare, del deglutire, alla manipolazione, alla deambulazione, alla capacità visiva ecc.).

Paul Ricoeur nella sua opera *Tempo e racconto* afferma che noi siamo «identità narrative» e questa definizione, se certamente ha valore e forza per l'individuo, rappresenta una realtà inevitabile anche per la società e per il contesto. È proprio la narrazione, attraverso il pensiero narrativo, la comunicazione e il tramandare, che rende possibile l'evoluzione, lo sviluppo e anche il senso di appartenenza, alla propria storia e al proprio luogo. Un bisogno, quello dell'appartenenza, considerato da Maslow<sup>1</sup> uno dei bisogni fondamentali per l'individuo. Noi dobbiamo appartenere a qualcuno e a qualcosa: prima di tutto a noi stessi attraverso lo sviluppo della personalità che rappresenta la nostra identità nel tempo, nonostante i cambiamenti sia personali che di contesto. E poi dobbiamo sentire di appartenere ad un luogo, ad un periodo, ad una storia di cui siamo, di volta in volta, protagonisti nel piccolo quotidiano e comparse nei grandi eventi che si sviluppano negli anni, nei lustri, nei decenni e che confluiranno molto probabilmente nella Storia.

La narrazione di fatto, oltre che per l'identità individuale e sociale, è la base per la memoria, sia personale che collettiva: quella memoria che costruisce appunto la Storia, assemblaggio dei grandi eventi e dei personaggi che li rappresentano, e consente altresì il ricordo delle *storie* individuali quotidiane.

Nelle prime pagine di *Cent'anni di solitudine*, il capolavoro di Gabriel García Márquez, nell'inventato paese di Macondo (inventato come Vigata!) arriva la peste dell'insonnia. Quello che preoccupa gli abitanti, primo fra tutti José Arcadio Buendía e sua moglie Úrsula, non è tanto la perdita del sonno quanto quella progressiva, lenta, subdola, della memoria. Una perdita che fa intravedere, in un orizzonte temporale contenuto, come alla dimenticanza del nome degli oggetti e delle persone subentrerà quello del loro uso, del loro valore, del senso delle relazioni e così via anche per i fatti, gli avvenimenti passati e recenti, e quindi l'oblio totale. Un oblio che significa morte. Narrare quindi diventa identità, memoria, storia. E se l'oblio è morte ricordare diventa vita.

Finora abbiamo considerato la narrazione come qualcosa più rivolta al passato e al presente ma in realtà qui preme sottolineare l'altro elemento importante del pensiero narrativo: la narrazione del futuro. È quello che in altra sede<sup>2</sup> ho definito *il pensiero narrativo programmatico*. Quel pensiero che consente di programmare il presente ed il futuro immediato, 'a breve termine' ma anche di progettare il percorso della nostra traiettoria di vita attraverso il desiderio, la speranza, i traguardi che desideriamo raggiungere, in un contesto in cui la nostra narrazione, anche futura, deve fare i conti, in alleanza o discordanza o vera e propria opposizione, con la narrazione, e quindi l'identità, di altri, anch'essi con la loro storia, i loro desideri, i loro ideali.

## 2. La narrazione relazionale

Già da quanto sopra evidenziato, relativamente a quello che possiamo definire incontro e confronto tra narrazioni, si evince la forza relazionale della narrazione. Per raccontare, infatti, è indispensabile che ci sia comunicazione e se la comunicazione viene definita

<sup>1</sup> H.A. MASLOW, *Motivazione e personalità*, Roma, Armando Editore, 1973.

<sup>2</sup> G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017.

come lo scambio di informazioni tra due o più persone, è indispensabile che qualcuno ascolti o riceva tale comunicazione. Non ha importanza se l'ascolto è immediato, può essere anche un desiderio o una speranza di chi narra. Infatti, se per narrazione intendiamo il comunicare qualcosa e se superiamo il limite della comunicazione verbale orale e/o scritta, e ci spingiamo in quel particolare campo comunicativo che è dato dalle arti figurative, il concetto diventa più ancora più chiaro. Prendiamo ad esempio le opere di Caravaggio, o di qualunque altro pittore o scultore, ma perfino dei nostri antenati che nelle caverne disegnavano i loro graffiti, è evidente che non esiste la necessità *solo* di un *qui e ora*, ma che ci sia almeno la speranza che il messaggio espresso nella forma più varia possa giungere all'Altro, agli altri, anche a distanza di epoche diverse, trasformandolo in un certamente più frequentemente illusorio *per sempre e comunque*.

Questa riflessione, spero, ci fa cogliere quindi la narrazione in tutta la sua forza espressiva e in tutte le sue forme possibili. E quello che ci dice ancora è che non necessariamente la relazione avviene direttamente tra parole e nello stesso tempo: essa può costruirsi anche nel 'non detto', nel silenzio, nel non verbale espresso da uno sguardo, una smorfia impercettibile, il muoversi di un piccolo muscolo, o nelle reazioni interne a chi riceve o invia il messaggio. Nelle forme pittoriche o scultoree poi il non detto e la staticità del rappresentato sono sorprendenti per la loro potenzialità e forza di espressione. Un fermo immagine emozionale e comunicativo capace di tramandare all'infinito il significato e il significante di quel dettaglio rappresentato (basti pensare all'espressione del viso di Maria nella *Pietà* di Michelangelo o all'espressione del dolore sul volto di Cristo raffigurato nella *Crocefissione* di Grünewald, o i dettagli espressivi nei già citati quadri di Caravaggio).

L'importanza del non verbale, a torto talvolta ritenuto marginale, quasi un accessorio nella dirompente forza delle parole, è ben conosciuta in psicologia e nelle varie forme di specificità di studio di questa scienza. Basti pensare agli studi sulla relazione madre-bambino e allo stile di attaccamento che crea le basi per lo sviluppo della personalità e del carattere; alle relazioni affettive e alle possibili distorsioni che possono avere anche conseguenze tragiche; alle comunicazioni contrastanti tra detto e non detto, tra verbale e non verbale, tra principi e prassi che possono generare disagio, confusione, incertezza e perfino patologia.

Questi elementi che potrebbero anche apparire come esercizi di stile o di scontata riflessione, in realtà ci serviranno per comprendere la forza della narrazione camilleriana che è ovviamente al centro di questo contributo.

### **3. Narrazione, patto finzionale e infiniti mondi possibili**

Se dalla narrazione quotidiana ci spostiamo nel campo di quella artistica e di quella letteraria in particolare, ci accorgiamo che la nostra capacità di fantasia, di creatività, di invenzione ci consente, attraverso la storia e le storie che raccontiamo, di poter rappresentare *infiniti mondi possibili*. Per comprendere questo elemento centrale della produzione letteraria dobbiamo ricordare il concetto di *patto finzionale* coniato da Umberto Eco. Partendo proprio dal primo elemento necessario nel processo narrativo e cioè che ci siano chi narra e chi ascolta (o legge o osserva), la produzione letteraria per concretizzarsi deve basarsi sul patto (non scritto!) tra autore e lettore: è come se l'autore dicesse al lettore: «quello che io racconto non è vero (o lo può essere solo in parte) ma tu, mio lettore, consideralo vero». E il lettore da parte sua, proprio attraverso l'ascolto o la lettura aderisce al patto, aderisce alla finzione come se dicesse: «d'accordo, ascolterò quanto mi racconti come se fosse vero pur sapendo che non lo è». La forza di questo patto

è ben sottolineata da Italo Calvino<sup>3</sup> che sostiene che grazie al patto tra due finzioni, si genera una verità alla doppia potenza. È proprio questa verità alla doppia potenza, che legandosi alla fantasia e alla creatività, genera la forza della narrazione (letteratura, arte figurativa, ecc.) e quindi la realizzazione di infiniti mondi possibili. Perché il patto finzionale si realizzi è però indispensabile la presenza di un elemento fondante lo stesso patto e che non può assolutamente essere trascurato. Infatti, se è vero che non è necessario che quanto narrato risponda al vero è però indispensabile che sia verosimile. Una verosimiglianza che sancisce ulteriormente il patto tra autore e lettore, secondo quello che, ancora Eco, definisce come il *ruolo attivo* da parte del lettore che *coopera alla costruzione* del senso della narrazione. Questa considerazione consente anche una spiegazione plausibile legata al successo della letteratura di fantascienza o del cosiddetto genere fantasy.

Altro elemento fondamentale per il successo di una narrazione, oltre alla verosimiglianza, è che essa possa rappresentare per il lettore un punto di proiezione, sia dei suoi aspetti cognitivi (e qui ritorna la necessità della verosimiglianza), sia di quelli emotivi, sia degli elementi che qualificano e identificano il suo contesto esistenziale di riferimento. In quello che leggiamo o vediamo dobbiamo in qualche modo percepire, di volta in volta, un'assonanza o una dissonanza emotiva, una coerenza o un distacco etico, una coesione comunque delle parti con il tutto con cui necessariamente relazionarsi. È così ci si può identificare con la storia, con i vissuti dei personaggi o distaccarsene perché lontani, per esempio, anche dai nostri codici morali. Al contempo, da non trascurare, è la proiezione con il linguaggio del racconto e con i luoghi dove la storia si svolge. Sempre più spesso, i *luoghi* delle storie, diventano essi stessi storia, oserei definirli quasi come dei personaggi accessori, pur nel loro inevitabile silenzio e nella loro staticità, necessario proscenio in un rapporto figura-sfondo indispensabile per il successo finale. Questo spiega perché i luoghi delle storie, qualora riferiti a realtà esistenti, diventano meta di visita da parte di lettori e appassionati: un pellegrinaggio laico, assimilabile, con le dovute distanze, a quello della visita di luoghi ad alto valore religioso e di devozione o legati alla Storia.

Per spiegare questo fenomeno, potremmo però ipotizzare qualcosa di più articolato e profondo, che non la semplice curiosità, attingendo alle neuroscienze e in particolare ai neuroni specchio. Intendo dire che la capacità descrittiva espressa nel testo (o nella rappresentazione filmica), potrebbe sollecitare stimoli e meccanismi, collegati con i neuroni specchio, tali da realizzare in modo ben definito e significativo, attrazione, interesse, curiosità verso personaggi, trama e luoghi della storia. Una condizione *interna* che è pronta ad attivarsi in presenza di stimoli percepiti come familiari e significativi. In tal senso l'esperienza camilleriana ne è una conferma, considerando che ogni anno migliaia di turisti si recano per visitare i luoghi delle storie di Montalbano (come se ci fosse la necessità di respirare *in diretta, sul posto*, quanto visto o immaginato per l'interposto mezzo televisivo o l'immaginazione soggettiva) e che le repliche della serie televisiva registrano ascolti sempre molto elevati...

Questo elemento attrattivo, a mio parere, non va liquidato come una semplice curiosità che sfiora il folkloristico ed il voyeuristico, ma come una forza che spinge ad entrare in contatto, attraverso i luoghi, con i valori e i linguaggi che li caratterizzano. In tal senso si conferma come la lettura possa creare cultura, conoscenza, sensibilità, comprensione e sfata il mito o il postulato che la letteratura si collochi distante dalla realtà, spesso su un piano sopraelevato e mistificante.

---

<sup>3</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Einaudi, 1979.

Potremmo anche affermare, per sintesi estrema, che invece, grazie alla moderna letteratura, e quella di Camilleri ne è un esempio, è possibile proseguire oggi, grazie alla globalizzazione dei messaggi, quella contaminazione che prima veniva portata direttamente dai popoli, con le conquiste, i commerci, i viaggi. Da queste ultime riflessioni discende quindi come le identità narrative e gli infiniti mondi possibili possano sfociare in *identità narrative sociali*, di contesto, dove similitudini e diversità convivono e si arricchiscono. In tal senso, credo che quella camilleriana definita letteratura d'intrattenimento (con una etichetta sbrigativa velata di svalutazione) rappresenti invece una letteratura viva, dove il dialogo, il particolare, il non detto dipingono i luoghi e le persone molto di più che non le descrizioni 'saggistiche' che sarebbero così riservate a pochi.

#### 4. La narrazione di Andrea Camilleri

Tutti gli elementi sopra evidenziati sono rintracciabili nella narrazione di Andrea Camilleri che ha un suo centro di gravità di successo nelle storie del Commissario Montalbano e nella lingua che lo scrittore siciliano di volta in volta utilizza, trasforma, deforma, inventa; ciò nonostante egli è stato capace di spaziare nel tempo e nello stile, nelle storie e nei luoghi, attingendo e facendosi guidare, a mio parere, anche dal principio che in teatro, come nella narrazione, tutto può anche essere finto, ma niente deve essere falso. E certamente la lezione del teatro e il codice di comunicazione tipico del popolo siciliano<sup>4</sup> hanno consentito a Camilleri di tracciare modelli ed espressioni narrative dove la trama, i personaggi, il dialogo, il silenzio e il non detto si miscelano in modo sapiente e coinvolgente. Si sviluppa così anche quel concetto di iceberg narrativo, così come definito da Hemingway, ma con qualcosa di più e di diverso per il valore che il taciuto, il non verbalizzato, e tutto ciò che è gestuale o nascosto o non svelato hanno nella cornice e nella trama narrativa camilleriana<sup>5</sup>. È qui che la psicologia dei personaggi di Camilleri incontra il campo di lavoro dello psicologo che deve essere capace di cogliere, di volta in volta, "il peso" del detto e quello del non detto. L'indagine poliziesca, quella storica, quella documentale rintracciabile nella scrittura di Camilleri, va in parallelo con l'indagine psicologica dei personaggi delle sue storie proprio come accade per lo psicologo con il suo paziente reale, con la sua storia, con la sua visione del futuro e spesso con il proprio iceberg personale. L'iceberg narrativo di Hemingway incontra la metafora dell'iceberg cara a Freud, dove taciuto, omesso, cancellato e non conosciuto, si assemblano con pesi variabili che possono andare anche al di là delle intenzioni del narratore e della capacità di analisi e comprensione dell'ascoltatore.

Caratteristica dei personaggi di Camilleri è la loro capacità di farsi comprendere non per svelamento dell'autore, di quello che potremmo definire il loro creatore e proprietario narrativo, o come un ventriloquo che dà loro voce: è dai dialoghi, dal loro comportamento, ancora dal loro non detto che emergono dal contesto e danno senso alla trama. Questo spiega in parte sia l'importanza di tutti i personaggi (anche quelli che potrebbero sembrare semplici comparse) nell'economia del bilanciamento narrativo della trama sia il successo

---

<sup>4</sup> Ritorna qui il concetto di identità e cultura in senso sociologico prima evidenziato.

<sup>5</sup> Molto argutamente Luigi Tassoni parla di effetto cripta nella narrazione camilleriana affermando: «Il fatto è che ciascuno nasconde più addentro che può, nella memoria come nella coscienza, delle verità tragiche e dolorose, ma è proprio l'azione di questo incryptamento la più abile delle costanti lungo tutto l'arco dell'opera di Andrea Camilleri: il nascondiglio protegge e custodisce ciò che rimane attivo, anche se non espresso, nell'agire, anche se non evidente»; L. TASSONI, *La cripta delle verità. A proposito di "La rete di protezione"* in M. CURCIO (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, L'Harmattan, 2017, p. 19.

delle storie, delle riletture e delle repliche della produzione televisiva con successo internazionale.

### 5. Breve analisi psicologica di storie e personaggi

Un'analisi, seppure necessariamente non esaustiva di storie e personaggi della narrativa di Camilleri, non può esimersi dal partire dal suo personaggio più famoso. Il commissario Montalbano ha dalla sua la forza del non eroe e quindi la sua umanità, sancita innanzitutto dallo scorrere del tempo e dalle trasformazioni che il fattore tempo esercita comunque sullo sviluppo della persona. E di queste trasformazioni Camilleri ci informa attraverso i pensieri, le emozioni, il comportamento del Commissario. Come per gli altri personaggi, Camilleri non fa sconti o concessioni a Montalbano: anche lui deve mostrarsi al lettore (o allo spettatore della serie televisiva) e far emergere quanto necessario. Questa operazione consente al lettore di proiettare parti di sé sul personaggio e al contempo di ritrovare parti del personaggio all'interno di sé. Ma l'operazione letteraria e psicologica di Camilleri non si ferma a questo aspetto che in qualche modo è possibile riscontrare in generale nella letteratura: il lettore percepisce, proprio grazie all'evoluzione storica del personaggio e ai suoi mutamenti, anche gli elementi di differenziazione, realizzando quindi quel gioco di composizione di coerenza-incoerenza, condivisione-diversità che si riscontra nella vita di tutti i giorni e nelle relazioni quotidiane e comuni. E questa similitudine tra le relazioni quotidiane del personaggio e del lettore è riscontrabile anche nelle relazioni che il commissario intrattiene con la sua squadra di lavoro, e più in generale con le persone con cui viene a contatto, caratterizzate, come in tutte le relazioni umane, anche da possibili momenti di variabilità umorale che ne modificano la quantità e la qualità. Anzi è possibile affermare che le relazioni del commissario si sviluppano in 4 direzioni principali:

- 1) quelle con il gruppo di lavoro del commissariato;
- 2) quelle con superiori e colleghi;
- 3) quelle con le persone che incontra nell'ambito delle indagini con le quali diversifica quantità e qualità del rapporto cercando di cogliere quello che potremmo definire il codice etico e comportamentale di ciascuno
- 4) e poi, particolarissima, quella con Livia.

Rispetto alle normali relazioni umane assolutamente deficitaria è quella delle amicizie: Montalbano non ha amici nel senso più vero e profondo della parola, ma soprattutto della relazione che il termine amicizia sottende. Non può infatti definirsi amicizia quella con Augello che spesso e volentieri viene *mal-trattato*, né quella con Fazio che si declina sul «lei» gerarchico, né quella con il giornalista Zito con cui in realtà condivide stima reciproca e correttezza di rapporti ma non certo amicizia.

Una considerazione a parte merita la sua relazione con Livia basata, come abbiamo avuto modo di condividere con Andrea Camilleri, più su un rapporto che non su un legame. La differenza tra i due termini in chiave psicologica è significativa: il legame implica qualcosa di stretto, di condizionante, apre a rappresentazioni di dipendenza e quindi inevitabilmente di obblighi e doveri. Il rapporto è qualcosa di più elastico, gestibile, consente meglio il gioco della vicinanza-lontananza che il legame non solo non consente ma di fatto non prevede come elemento costitutivo di una relazione così basata. In realtà Montalbano utilizza un meccanismo di difesa che potremmo definire del non coinvolgimento affettivo totale: la sua paura di soffrire, di ritornare alle sofferenze di quando era bambino legate alla morte prematura della madre, lo portano a *distanziare* le

relazioni, affinché, in un gioco a fisarmonica da lui gestibile, possano non trasformarsi mai in legami e restare sempre rapporti<sup>6</sup>. E questo timore, a mio parere, è anche alla base delle relazioni amicali.

Se rileggiamo in ordine cronologico di uscita i libri di Montalbano ci accorgiamo come la longevità del personaggio e la sua attualità nel tempo e nel contesto in cui sono ambientati, le sue trasformazioni legate al passare degli anni, ci rendono evidente la sua trasformazione caratteriale e comportamentale. E se ne *Il ladro di merendine* troviamo i prodromi di quanto detto sopra circa le relazioni affettive, e la difficoltà di Montalbano di immaginarsi nel ruolo di padre, sentendosi messo alla prova anche rispetto al suo ruolo di figlio nella relazione con suo padre morente, ne *L'età del dubbio*, *La danza del gabbiano*, *Il sorriso di Angelica*, sotto i riflettori della narrazione finiscono gli elementi interni, i dialoghi con sé stesso (al punto da dialogare con un Montalbano primo e un Montalbano *secundo*) esprimendo in pieno i vissuti legati al conflitto, all'angoscia, al rimpianto per scelte non fatte e alla paura di un futuro incerto, dove la solitudine scelta comincia, talvolta, ad assumere i contorni del subìto e quindi del rimpianto.

In ogni libro, comunque, Montalbano è profondamente calato nella realtà storica e di contesto in cui si svolgono i fatti e questa è una delle caratteristiche narrative di tutta l'opera di Camilleri. Anche nei romanzi storici o sociali, ma anche in quelli della metamorfosi, i fatti trovano la loro giusta cornice di riferimento e i personaggi aderiscono a quel contesto ritagliandosi lo spazio necessario e consono.

Talvolta in modo assolutamente parziale, depauperante, sintetico e sbrigativo i romanzi storici e sociali sono sommariamente definiti come i 'non Montalbano' posti, nella percezione e nella valutazione critica, su un *piano altro* dell'energia narrativa e della produzione camilleriana. Si crea così un effetto alone (non sempre involontario e casuale): una proiezione ora di ombra ora di luce che, inevitabilmente, le vicende del Commissario gettano sul resto della produzione letteraria.

Solitamente, pur non apprezzando la definizione di qualcosa o qualcuno con la negazione, devo riconoscere che, nel caso di Camilleri, lo sbilanciamento numerico dei Montalbano rispetto agli altri romanzi e il successo del primo rispetto ai secondi, rappresenta, nel bene e nel male, la soluzione più rapida e più sinteticamente descrittiva (i Montalbano da un lato, i non Montalbano dall'altra). Il rischio, però, è quello di perdere la profondità e la ricchezza di una narrazione che assume spesso contorni politici e sociologici, ridando dignità di esistere a fatti e persone dimenticati o volutamente nascosti.

Se leggiamo i titoli e i contenuti dei cosiddetti romanzi storici e sociali, ci accorgiamo come Camilleri spazi nel tempo, nella documentazione storica o di cronaca, nell'acquisizione di tutti gli elementi da lui ritenuti utili, per narrare fatti che, per sua stessa ammissione, possono essere in parte veri e in parte inventati, nel pieno rispetto di quel *patto finzionale* sopra sottolineato e della verosimiglianza con la realtà. Ne sono esempi tra gli altri *Il colore del sole*, *Il cielo rubato*, *La creatura del desiderio*, *La rivoluzione della luna*. La cosa più sorprendente è che l'elemento di verosimiglianza in alcuni aspetti riesce a superare la credibilità della vera realtà, anche ricorrendo all'artificio letterario di documenti inesistenti, di lettere, diari, fatti tramandati, ecc.

Tra i testi sopra citati mi fa piacere sottolineare la forza espressa ne *La creatura del desiderio*, dove la relazione affettiva tra il pittore Kokoschka e Alma Mahler sviluppa una storia dai contorni passionali che travalicano i confini della patologia, sviluppando una

---

<sup>6</sup> Non so se sia solo un caso legato ad esigenze televisive, o forse per un'inconscia identificazione degli autori e della regia o della produzione con il diciamo così 'incerto' coinvolgimento affettivo, o per una sincronia di matrice Junghiana, la riduzione televisiva delle storie del Commissario, mentre ha mantenuto stabile il gruppo di lavoro, ha proposto più attrici interpreti del ruolo di Livia.

relazione di possesso che è quella spesso alla base di relazioni ‘malate’ che portano allo *stalking*, alla violenza, all’omicidio. In questo libro assistiamo al capovolgimento della relazione: impossibilitato ad ‘avere’, ‘possedere’ e ‘disporre’ per sé della vera Alma Mahler, l’artista fa confezionare un fantoccio, che però assume forma, valore e specificità di simulacro. In sintesi Kokoschka, non potendo avere per sé *il soggetto*, si accontenta di *un oggetto*. Nello *stalking* e nell’omicidio passionale avviene il contrario: non potendo avere la persona amata da gestire come un oggetto, la si sopprime nel suo essere soggetto.

Altro testo di indubbio valore narrativo e psicologico è rappresentato da *La presa di Macallè*. Camilleri ci trasporta nell’Italia del 1935, dominata dall’ideologia fascista e da quel patto ideologico sintetizzato dalla triade «Dio, Patria e famiglia» che riassume i cardini e i pilastri proposti per l’organizzazione della società del tempo. Tre elementi che però nel corso della storia devono fare i conti con le loro rigidità intrinseche e con quelle legate alle loro definizioni relazionali. Il protagonista Michilino, bambino di 6 anni, si trova suo malgrado al centro di una serie di informazioni contrastanti, di quelle che in psicologia si definiscono «comunicazioni distorte», dove i contenuti dei messaggi e i meta-messaggi via via si scontrano tra loro e con la realtà. E così Michilino, divenuto soldato del Duce per essere stato nominato Balilla e soldato di Gesù grazie alla Comunione, deve far coesistere i comandamenti della religione (primo fra tutti non uccidere) con i principi ideologici del fascismo, i primi propostigli maggiormente dalla madre, i secondi dal padre. E la confusione si instaura nel suo fragile IO alla ricerca di una coesione tra principi, comportamenti, ideali determinando quella dissonanza cognitiva ed emotiva che lo porterà verso la frantumazione del suo Sé immaturo, nonostante i tentativi di trovare soluzioni possibili. In tal senso va colta la geniale invenzione camilleriana della «virilità menzognera», certamente un artificio non solo linguistico, un ossimoro non espresso solo come esercizio di stile, ma credo un piccolo esempio di soluzione ‘mediterranea’ dovuta all’incrocio tra creatività, furbizia, influenza culturale per altro verso riassunto nel detto popolare meridionale (e quindi mediterraneo) di «trovare la pezza a colore». Una metafora per rappresentare il rattoppo usato per riparare i danni di una stoffa o di un capo d’abbigliamento. E continuando nel campo della metafora, rappresenta il tentativo di Michilino di rattoppare gli strappi del suo IO, del suo muoversi nel mondo, di quella ‘mappa personale’ composta da tanti piccoli pezzi grazie alla quale ci muoviamo appunto nel mondo.

## 6. Conclusioni

Questo mio contributo, ovviamente non esaustivo, ha voluto sottolineare alcuni elementi della narrativa di Andrea Camilleri spostando l’attenzione anche sulle possibili visioni immaginarie e sulle sensazioni dei suoi lettori. Credo che questo spostamento di prospettiva, o meglio questo allargamento, possa consentire altri angoli di visuale – da quella letteraria, a quella psicologica in primis, ma anche a quella sociologica e di costume – e far comprendere come la risonanza del successo di Camilleri sia determinata anche dall’attualità della narrazione e dalla possibilità di ‘specchiarsi’, ognuno secondo le proprie caratteristiche, nei personaggi, nelle storie, nel contesto. In tal senso il titolo di questo articolo ha voluto richiamarsi al concetto-immagine di trama: una metafora che vuole rappresentare le linee possibili di percorsi e incontri, di riflessioni e considerazioni, di intrecci di fatti, di relazioni, di ricordi, di svelamento di emozioni, sempre per meglio comprendere attraverso le ‘storie’ quella che è la nostra ‘storia’, il tessuto esistenziale costruito appunto sulle trame di esperienza, caso e destino.

E così, rubando ad Andrea Camilleri una sua espressione, spero di aver ‘portato carico’ al lettore consentendo possibili e più ampie visioni prospettiche.



Per finire, mi piacerebbe aggiungere un po' di ironia e di leggera dissacrazione, immaginando una ricetta basata su una fantasiosa 'dieta narrativa mediterranea', composta con ingredienti come di seguito descritti e amalgamati, sfruttando anche la particolare passione di Camilleri e Montalbano per il buon cibo:

Prendete un commissario di Polizia, lasciatelo marinare nel tempo seguendolo nel corso dei suoi anni, passando dall'età adulta alle soglie della vecchiaia (anzi delle vicchiaglie); lasciatene scoperti i nervetti del carattere e della personalità consentendogli impazienza, irascibilità, metereopatia e qualche 'uscita' verbale non proprio educata, oltre ad una buona dose di goffaggine e incapacità verso la tecnologia moderna. Mettetegli intorno un gruppo di persone dalle differenti caratteristiche: il fimminaro Mimì che lo ammira pur non essendo ricambiato e che talvolta mal sopporta l'essere scavalcato; il preciso e ossessivo Fazio che lo sa anticipare ma che ha il 'fiuto' dello sbirro; il rallysta Galluzzo, fissato con la velocità. Quando vi va spruzzate a piacere un po' di strafalcioni verbali di Catarella, buono, idolatrante ma immancabilmente in lite con nomi e termini. Mettete affianco al commissario, anzi no, in una scodella vicina, una fidanzata, Livia, che avete intiepidito quanto basta (né troppo calda, né troppo fredda) perché possa essere usata anche come deterrente per le belle donne che ogni tanto lo distraggono, cosicchè non possano ambire ad un legame con lui. Fatto questo cominciate la lenta cottura in una trama, a fuoco variabile.

Nel frattempo (!) avrete preparato varie scodelle contenenti fatti di cronaca, riferimenti sociologici, politici, comportamenti istituzionali che serviranno per poter impiattare al meglio il prodotto del vostro racconto. Appena tutto pronto potete servire a temperatura ambiente accompagnandolo alternativamente con un bicchiere di Zibibbo ironico o di Nero d'Avola forte, da sentire nello stomaco.

**Bibliografia**

- CALVINO, ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Einaudi, 1979.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- , *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- , *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.
- , *L'età del dubbio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- , *Il cielo rubato*, Milano, Skira, 2009.
- , *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009.
- , *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- , *La creatura del desiderio*, Milano, Skira, 2013.
- , *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CURCIO, MILLY (a cura di), *I Fantasmi di Camilleri*, Budapest, L'Harmattan, 2017.
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- MASLOW, ABRAHAM, H., *Motivazione e personalità*, Roma, Armando Editore, 1973.
- GARCÍA MARQUEZ, GABRIEL, *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967 [*Cent'anni di solitudine*, Milano, Feltrinelli, 1968].
- RICOEUR, PAUL, *Temp et récit, Tome 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1985 [*Tempo e racconto, vol. III: Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1994].
- TASSONI, LUIGI, “La cripta delle verità. A proposito di ‘La rete di protezione’” in M. CURCIO (a cura di) *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, L'Harmattan, 2017.

# *Troppu trafficu ppi nenti*: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare

---

SABINA LONGHITANO

*Troppu trafficu ppi nenti*, traduzione di *Much ado about nothing* di Shakespeare, di Andrea Camilleri e Francesco Di Pasquale, fu pubblicato nel 2003 insieme ad altre due opere teatrali (*Il birraio di Preston* e *La cattura*) dall'editore siracusano Arnaldo Lombardi, e riedito da Mondadori nel 2011 con la traduzione italiana di Masolino d'Amico del testo inglese in appendice. Il sottotitolo di quest'ultima edizione è *Archetipo siciliano della più nota commedia Molto rumore per nulla di William Shakespeare*.

Nell'introduzione, gli autori si riferiscono all'ipotesi, sostenuta anni fa dallo studioso ragusano Martino Juvara, secondo la quale il drammaturgo inglese fosse in realtà il siciliano Michele Agnolo (o Michelangelo) Florio, nato nel 1564, costretto ad abbandonare l'isola per sfuggire all'Inquisizione e approdato a Stratford-on-Avon dove, ospitato da un lontano parente che iniziò a chiamarlo col nome di William, come il suo figliolo prematuramente scomparso, tradusse letteralmente il cognome materno Crollanza in, appunto, Shakespeare. Quello degli autori è un gioco scoperto, per la presenza di un evidente anacronismo: si dice che l'Inquisizione perseguitò Florio in quanto quacchero, mentre in effetti egli era ebreo.

È questa *boutade* a sostenere le scelte traduttologiche del testo: gli autori identificano in «una Messina in mezzo al Mediterraneo così come Shakespeare se la poteva immaginare: esotica, viva, crocevia di *magheggi*, che avrebbero fatto di una festa nuziale il complicato intreccio per una giostra degli *intrichi*»<sup>1</sup>, un «gioco di mondo [...]. Un mondo collocato nell'esotico di un tempo senza storia, nell'esotico di una storia senza luogo»<sup>2</sup>: la loro strategia consiste nel creare questo mondo attraverso la lingua, nel farcelo immaginare «seguendo con le orecchie la parlata di quei personaggi che, nel vivo di un dialetto carico di umori e ambiguità, dipana le trame di una vicenda originariamente semplice, ma dai risvolti complicatissimi. Una lingua fatta di suoni non udibili nella contemporaneità del dialetto siciliano odierno, ma ricalcata su prestiti linguistici antichi»<sup>3</sup>.

La finzione del manoscritto ritrovato, «traduzione o originale che fosse»<sup>4</sup>, permette quindi un'operazione di riscrittura, sebbene presentata come «mero intervento di trascrizione affinché le parole del Bardo di Messina fossero consegnate per sempre alla memoria dei futuri lettori»<sup>5</sup> di una storia viva, «animata da figure che si esprimevano in una lingua arabeggiante, castigliana e siceliota insieme, che ci restituiva la parlata di quei personaggi nati vivi nella fantasia di un poeta»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, G. DI PASQUALE, "Introduzione", *Troppu trafficu ppi nenti. Archetipo siciliano della più nota commedia Molto rumore per nulla, di William Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 6-7.

<sup>2</sup> Ivi, p. 8.

<sup>3</sup> Ivi, p. 7.

<sup>4</sup> Ivi, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

«Futuri lettori», scrivono gli autori: ma di traduzione teatrale si tratta, e «chi traduce un testo teatrale lavora sempre per una *mise en scène*, non fosse che per quella virtuale che ogni lettore altrettanto consapevole organizza immaginariamente della propria lettura»<sup>7</sup>. Camilleri e Di Pasquale sono entrambi uomini di teatro, e ciò lo sanno bene. Le scelte traduttologiche in un testo drammatico determinano i caratteri di una potenziale messa in scena, implicando un pubblico e dei modi di produzione e fruizione della *performance* che si inseriscono nel quadro di forme e tradizioni stabilite, e con esse dialogano.

In questa traduzione, lo straniamento dovuto alla distanza culturale che separa l'attuale spettatore italiano da quello del teatro elisabettiano viene sostituito da un altro straniamento, basato su una lettura che sceglie di mettere in luce il carattere *siciliano* del testo. Il codice teatrale elisabettiano si confronta con un altro codice teatrale, ben noto ai nostri due traduttori: quello del teatro siciliano d'autore, che assurse ai fasti del teatro nazionale all'inizio del Novecento, e che a sua volta rappresenta per molti versi una stilizzazione e canonizzazione di aspetti derivati dal teatro popolare. Un carattere costante del teatro siciliano, sia quello genuinamente popolare che quello d'autore, è uno spiccato espressionismo linguistico che genera una comicità basata sul motto arguto e in questo senso assimilabile – *mutatis mutandis* – al *wit* shakespeariano. La ricerca linguistica dei traduttori inoltre permette di mantenere aspetti stranianti del teatro rinascimentale attraverso la scelta di parole siciliane ricalcate, scrivono i traduttori «su prestiti linguistici antichi», di cui gli stessi autori presentano alcuni esempi, come *allazzarari* e *farfariarisi*<sup>8</sup>.

«È la forza dei grandi testi – ricorda Camilleri in un'intervista al “Corriere della Sera” – che non solo reggono ad altre incursioni, ma ne traggono nuova linfa. Il dialetto, patrimonio inestimabile di una civiltà, arricchisce, non riduce. Il problema è semmai che oggi, anche da noi, lo si usa poco. Quanto capiranno i siciliani?»<sup>9</sup>.

## 1. Alcune note sul teatro siciliano d'autore dei primi del Novecento

Il siciliano teatrale è lingua letteraria, con una storia, dei generi e degli autori canonizzati: ed è alla grande esperienza nazionale del teatro siciliano d'autore, soprattutto alle opere dialettali di Pirandello, diffuse in tutta Italia da Luigi Capuana, Nino Martoglio ed Angelo Musco, che sembrano guardare Camilleri e Di Pasquale.

Nel 1915, dopo il successo a Milano della compagnia di Angelo Musco con *L'aria del continente*, scritta insieme a Nino Martoglio, e di *Lu paraninfu* di Luigi Capuana, Pirandello decide di tradurre *Lumie di Sicilia*, mentre l'anno dopo scrive direttamente in dialetto *Pensaci, Giacuminu!*, *La birra cu 'i ciancianeddi*, *Liolà*, e *'A giarra*. Mentre *La birra cu 'i ciancianeddi* è in un dialetto catanese, che Camilleri definisce come «una sorta di siciliano ecumenico» già canonizzato dalla tradizione, in *Liolà* Pirandello utilizza il dialetto agrigentino, che non aveva una tradizione teatrale; ciò determinò un'accoglienza piuttosto fredda da parte del pubblico. Nel 1919 il repertorio della Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo di Martoglio, del cui comitato artistico Pirandello è membro, annovera la messa in scena della traduzione siciliana di Giuseppe Antonio Borgese della *Figlia di Jorio* di D'Annunzio e le traduzioni pirandelliane

<sup>7</sup> G. PADUANO, “La traduzione del testo teatrale e in particolare del teatro greco”, in *La traduzione fra antico e moderno. Teoria e prassi*, Atti del Convegno (Firenze, 6-7 dicembre 1991), Firenze, Edizioni Polistampa, 1994, pp. 9-16.

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, G. DI PASQUALE, “Introduzione”, cit., p. 7.

<sup>9</sup> Intitolata *Messer Florio, detto Shakespeare*, firmata M.D.L. e citata, senza ulteriori dati, in una rassegna stampa del settembre 2000, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/2000/Archivio/Rec16\\_Trafficu\\_set2000\\_SCO.htm](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Archivio/Rec16_Trafficu_set2000_SCO.htm)> [2 gennaio 2015].

del *Glauco* di Ercole Luigi Morselli e soprattutto de *Il Ciclope* di Euripide. È quindi anche attraverso la traduzione che il teatro in siciliano si afferma, a partire dal modello pirandelliano che, a sua volta, attinge a moduli tradizionali precedenti e li vivifica.

Prima di passare ad un'analisi dettagliata della traduzione di Camilleri-Di Pasquale, mi sembra fondamentale citare un lungo stralcio di una densa intervista<sup>10</sup> in cui Camilleri riflette sulle traduzioni in siciliano di Pirandello, e quindi sulla lingua come elemento chiave di costruzione dell'identità, che sulla scena dà origine a meravigliosi effetti teatrali:

Di questa traduzione [quella del *Glauco* di Ercole Luigi Morselli, N.d.R.] dirò [...] che le battute del personaggio della maga Circe Pirandello non le traduce in dialetto: le lascia in italiano, nel linguaggio paradannunziano di Morselli. Perché questa voluta omissione? Perché l'italiano sontuoso e ricercato di Morselli diventi una lingua «altra»? Ma qui non è il caso di dilungarci oltre. Diciamo subito invece che la traduzione del dramma satiresco di Euripide, col titolo *'u Ciclopu*, andò in scena al Teatro Argentina di Roma il 25 gennaio 1919. [...] A me è capitata la fortuna di mettere in scena *'u Ciclopu* [...]. Una lunghissima frequentazione che ha segnato, al di fuori dell'esperienza teatrale, anche la mia scrittura di romanziere. Va detto, anzitutto, che il dialetto adoperato qui da Pirandello non è la parlata girgentana della quale si è servito per *Liolà*, quella parlata che «per certe sue particolarità fonetiche» forse più d'ogni altra s'avvicina alla lingua italiana, si tratta piuttosto di una sorta di siciliano ecumenico, come lo definì Jacobbi, che tiene sostanzialmente conto del fatto che gli attori siciliani appartenevano a stragrande maggioranza alla Sicilia orientale dove erano, e sono, in vigore particolarità fonetiche assai diverse. Un solo esempio anche qui: *meglio* in girgentano si dice *megliu*, ma in catanese suona *megghiu*. Pirandello aveva scritto che «l'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua... il movimento è nella lingua viva e nella forma che si crea. E l'umorismo che non può farne a meno lo troveremo nelle espressioni dialettali, nella poesia macaronica e negli scrittori ribelli alla retorica». Fedele a queste sue idee, Pirandello nella traduzione trascina il linguaggio verso espressioni e modi e parole (anche volgari) di registro scopertamente comico, senza temere forzature alte, sopra le righe. [...] Ma l'invenzione più geniale e sorprendente di questa traduzione è nell'uso, del tutto assente tanto in Euripide quanto in Romagnoli, di tre parlate diverse tra loro, quella del Ciclope, quella di Ulisse e quella di Sileno, ognuna delle quali connota l'appartenenza a un diverso status sociale. Le parole che il Ciclope spesso adopera appartengono al più ristretto ambito contadino, sono proprie ed esclusive della gente di campagna: [...] Ma è soprattutto nella costruzione delle frasi che emerge la mentalità contadina, fatta di diffidenza e di chiusura verso gli estranei e di «affettività elementare per gli animali e per le forze della natura» (Pagliaro). Invece il modo di parlare di Ulisse fa venire in mente immediatamente Totò che si ritiene uomo di mondo perché ha fatto il militare a Cuneo. La sua parlata è, per tre quarti, una parlata di rappresentanza: un alternarsi continuo di italianizzazione e di sicilianizzazione che sta a dimostrare il suo, come dire, cosmopolitismo di eroe guerriero che ne ha viste tante. Ho detto per tre quarti, perché questa parlata di rappresentanza Ulisse la perde di colpo, la dimentica, quando vede i suoi compagni mangiati dal Ciclope: qui egli ritrova il dialetto natio puro e semplice, senza ricercatezze. È un bellissimo effetto teatrale. E infine la parlata di Sileno nella quale giustamente Pagliaro trovava «qualcosa di cittadino», ma un cittadino da bassifondi. Credo in definitiva che la vera ricchezza di questa traduzione, il suo impareggiabile dono, consista in questa felice invenzione di tre parlate che nella loro vivezza e nel loro contrapporsi trasformano la parola in pura azione scenica.

In tutta la sua traiettoria di regista e scrittore Camilleri mostra di aver assimilato pienamente il magistero pirandelliano. E la stessa capacità di costituire e caratterizzare linguisticamente i personaggi, la stessa ricerca dell'umorismo senza temere, anzi sfruttando, la possibilità di espressionismo linguistico collocandosi felicemente fuori dal canone, in una regione altra della letteratura, la stessa molteplicità di registri e di varietà

<sup>10</sup> Pubblicata come parte di un articolo su «La Stampa» il 14 maggio 2005, disponibile in <<http://www.vigata.org/bibliografia/totociclopi.shtml>> [20 febbraio 2015].

dialettali con una spiccata funzionalità mimetico-espressiva la ritroviamo in questa traduzione shakespeariana: anch'essa, mi azzardo a supporre, una "traduzione di traduzione", basata sul testo moderno di Shakespeare e senza eccessive preoccupazioni filologiche, in quanto tesa a ricostruirne lo *spirito* più che i dettagli formali.

### 1.1. Struttura generale

La commedia shakespeariana si svolge a Messina, presso la casa del nobile Leonato, il giorno dell'arrivo di don Pedro d'Aragona, che, col fratello don Giovanni e Claudio, un gentiluomo fiorentino, tornano vittoriosi da una battaglia. Al ballo in maschera che segue, don Pedro ottiene per Claudio la mano di Ero, la figlia di Leonato; invece fra Benedetto, nobile padovano ospite di Leonato e Beatrice, cugina di Ero, c'è una continua e a tratti violenta schermaglia verbale, che rappresenta la parte più comica dell'opera. Don Giovanni, con l'aiuto del servo Borraccio ordisce un piano per screditare Ero agli occhi di Claudio; il piano ha successo, Ero per la vergogna sviene all'altare e i suoi familiari decidono di farla credere morta. Nel frattempo Borraccio e il suo aiutante Corrado sono catturati da due guardie, comandate da Sorba e Carrubba, e confessano l'inganno ordito ai danni di Ero. Claudio è affranto, ma Leonato organizza per lui un nuovo matrimonio con una nipote, che non è altro che Ero stessa, che si svela il giorno delle nozze, che sono doppie perché nel frattempo anche Benedetto e Beatrice si sono innamorati. Nell'ultima scena si dà la notizia della cattura di don Giovanni.

Cominciamo osservando che l'alternanza fra versi e prosa nel teatro shakespeariano è sempre significativa: se nelle tragedie l'uso del verso caratterizza frequentemente i personaggi di condizione sociale più alta<sup>11</sup>, in una tragicommedia come *Much ado about nothing* i versi marcano il passaggio a un tono tragico, solenne, stilisticamente elevato, mentre molti dialoghi, anche fra personaggi nobili, ed i monologhi comici sono sempre in prosa. La scelta dei traduttori è quella di eliminare del tutto quest'alternanza, sentita come estranea al teatro moderno.

Vale la pena osservare le decisioni prese dai traduttori (d'ora in avanti TM, cioè Testo Meta) sulla struttura generale della commedia shakespeariana (d'ora in avanti TO, cioè Testo Originale). La relazione fra il TO ed il TM è rappresentata nel seguente schema:

|           | Atto I   | Atto II  | Atto III  | Atto IV            | Atto V  |
|-----------|--|--|---|--------------------|---|
| <b>TO</b> | Scena 1<br>Scena 2<br>Scena 3  | Scena 1<br>Scena 2<br>Scena 3  | Scena 1<br>Scena 2<br>Scena 3<br>Scena 4<br>Scena 5 | Scena 1<br>Scena 2 | Scena 1<br>Scena 2<br>Scena 3<br>Scena 4                |
| <b>TM</b> | Scena 1 \\<br>Scena 2 /Scena<br>Scena 3 \ 1 TO<br>Scena 4<br>Scena 5 | Scena 1 \\<br>Scena 2 /Scena<br>Scena 3 \ 1 TO<br>Scena 4<br>Scena 5 (Taglio<br>della Canzone di<br>Balthazar) | Scena 1<br>Scena 2<br>Scena 3<br>Scena 4<br>Scena 5 | Scena 1<br>Scena 2 | Scena 1<br>Scena 2<br>Scena 3<br>(Taglio Scena<br>3 TO) |

<sup>11</sup> Cfr. K. BALLARD, "Prose and verse in Shakespeare's plays", <<https://www.bl.uk/shakespeare/articles/prose-and-verse-in-shakespeares-plays>> [20 marzo 2018].

In due casi (TO I, 1 e II, 1) una scena del TO viene divisa in tre scene diverse nel TM (I, 1,2,3; II, 1,2,3) per rispondere alla convenzione moderna, per cui l'entrata di più di un personaggio è segnalata con un cambio di scena. C'è un solo taglio totale di scena: la V, 3, in cui Claudio si reca con Don Pedro in visita al sepolcro di Ero, sul quale recita un epitaffio che si conclude con una canzone. Quindi, la scena V, 4 del TO corrisponde alla V, 3 del TM.

## 1.2. Tagli

Comincio quindi a dipanare la mia analisi ragionando su alcuni dei tagli parziali operati sul testo, a partire dall'ipotesi che in generale il taglio risponde a una logica teatrale, legata alla *performance*, che percepisce alcuni elementi come superflui o non riproducibili né adattabili all'interno del mutato codice teatrale<sup>12</sup>. In TO II, 3 (II, 5 del TM) Don Pedro, Leonato e Claudio, fingendo di non accorgersi della presenza dell'amico, discutono la struggente passione di Beatrice nei confronti di un uomo sprezzante come Benedetto. Questa scena subisce diversi tagli: il più notevole è quello del personaggio di Balthazar, che canta una canzone.

Per esemplificare vari dei processi traduttologici<sup>13</sup> operati nel TM, confrontiamo l'inizio di II, 3 del TO con II, 5 del TM:

| TO II, 3  | TM II, 5   |
|---|--|
| [Enter BENEDICK.]   | [Taglio]   |
| BENEDICK: Boy!  | ...  |
| [Enter Boy.]  | ...  |
| Boy: Signior?   | ...  |
| BENEDICK: In my chamber-window lies a book: bring it hither to me in the orchard.   | BINIDITTU Mi fa meravighia di commu 'n-omu, garrusiannu n'autru ca si catamina sbilencu sutta li stiddi di l'amuri, doppu tanti risati supra li babbati di l'autri, addiventa iddu stissu lu capru spiatoriu di li so' gabbi, inciammarennusi d'amuri: cussì è Claudiu.  |
| Boy: I am here already, sir.  | Lu canusciva quannu autra musica non c'era ca chidda di piffari e tammuri. Ora voli sentiri sulu friscaletti e ciarameddi. [Taglio]  |
| BENEDICK: I know that; but I would have thee hence, and here again.   | Na vota sapiva parrari latinu e duru, da omu concretu, da surdatu: ora pari 'n-mastru di cirimonia ca abbersa li palori comu piatti 'nta la tavula. Putissi ju stissu mutari dirizioni e taliari lu munnu ccu occhi accussì? Cui sapi, ma cridu di no!   |
| [Exit Boy.]   | Ca l'amuri mi putissi stracanciarì 'nda 'na cozzula di Missina, putissi essiri: ma finu a chiddu mumentu nun sarò cussì baggianu. 'Na fimmina è bedda, me ne cumpiaciu! N'otra è saggia: me ne cumpiaciu ancora! N'otra ancora è virtuusa, ancora me ne cumpiaciu. Ma fino a quannu tutti li finizi non si sarannu 'ncuntrati 'nta lu pettu di 'na |
| I do much wonder that one man, seeing how much another man is a fool when he dedicates his behaviors to love, will, after he hath laughed at such shallow follies in others, become the argument of his own scorn by failing in love: and such a man is Claudio.  |  |
| I have known when there was no music with him but the drum and the fife; and now had he rather hear the tabor and the pipe: I have known when he would have walked ten mile a-foot to see a good armor; and now will he lie ten nights awake, carving the fashion of a new doublet. He was wont to speak plain and to the purpose, like an honest |  |

<sup>12</sup> Si tratta del resto di Shakespeare, uno degli autori più tradotti nella cultura occidentale. Per un panorama storico-critico delle traduzioni shakespeariane, cfr. D. DELABASTITA, "Shakespeare", in M. BAKER and G. SALDANHA (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Second Edition*, London-New York, Routledge, 1998, pp. 263-269, p. 265 e sgg.

<sup>13</sup> Quanto alla terminologia mi attengo in generale a J. DELISLE, H. LEE-JAHNKE, M.C. CORMIER, *Terminologia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2006.

|  |  |
|--|--|
| <p>man and a soldier; and now is he turned orthography; his words are a very fantastical banquet, just so many strange dishes. May I be so converted and see with these eyes? I cannot tell; I think not: I will not be sworn, but love may transform me to an oyster; but I'll take my oath on it, till he have made an oyster of me, he shall never make me such a fool.</p> <p>One woman is fair, yet I am well; another is wise, yet I am well; another virtuous, yet I am well; but till all graces be in one woman, one woman shall not come in my grace.</p> <p>Rich she shall be, that's certain; wise, or I'll none; virtuous, or I'll never cheapen her; fair, or I'll never look on her; mild, or come not near me; noble, or not I for an angel; of good discourse, an excellent musician, and her hair shall be of what color it please God.</p> <p>Ha! the prince and Monsieur Love! I will hide me in the arbor<sup>14</sup>.</p> | <p>fimmina sula, non una sula fimmina avrà locu 'nda li me' grazii. Danarusa avi ad essiri, chistu è certu; pusata, o nun n'avemu a parrarini; virtuusa, o nun ci perdu tempu; bedda, si no, nun la taliu; duci o mancu la sdingu; nobili, annuncia nun ci spennu dinari. Avi a sapiri parrari, sunari, ancora megliu, e li capiddi... di lu culuri ca voli... Ah! Lu principi e mastru d'Amuri! M'ammucciu.</p> |
|--|--|

Il dialogo iniziale fra il Boy e Benedick – irrilevante per l'azione drammatica – viene tagliato; il monologo di Benedick rappresenta un eccellente esempio del rigore della ricerca di equivalenze sia semantiche che pragmatiche<sup>15</sup> dei traduttori.

<sup>14</sup> Cito il testo moderno di *Much Ado about Nothing* dall'edizione di Jim MANIS per The Pennsylvania State University Electronic Classics Series, PSU-Hazleton, Hazleton, PA, disponibile su <[https://www.skiadasweebly.com/uploads/2/8/8/3/28832405/much\\_ado\\_play\\_pdf.pdf](https://www.skiadasweebly.com/uploads/2/8/8/3/28832405/much_ado_play_pdf.pdf)> [20 maggio 2018].

<sup>15</sup> Non potendo affrontare in questa sede la *vexata quaestio* sull'equivalenza, in quest'articolo utilizzo la ormai classica terminologia di KOLLER, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle and Meyer, 1979 (pp. 186-191) che distingue cinque categorie di equivalenza fra un TO e un TM: equivalenza denotativa, connotativa, normativo-testuale, pragmatica – *grosso modo* simile all'equivalenza dinamica descritta da Nida (1964) – e formale. È necessario però avvertire che, mentre la nozione di equivalenza nasce in un contesto che stabilisce un'equazione (o una relazione aproblematica) fra lingua e pensiero e su un'idea della comunicazione come un processo di codificazione e decodificazione, basato quasi interamente su semantica e sintassi, e sull'idea del significato come qualcosa di stabile e assoluto (cfr. a questo proposito D. KENNY, "Equivalence", in M. BAKER and G. SALDANHA (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, cit., pp. 96-99), la mia concezione del significato nella comunicazione è quella postgriceana della Teoria della Pertinenza (D. SPERBER and D. WILSON, *Relevance. Communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1995), che considera la relazione fra lingua e pensiero come una relazione non di identità ma di somiglianza, cioè una relazione rappresentazionale, ed il contenuto semantico dell'enunciazione, cioè quello stabile, indipendente dal contesto e prodotto dalla decodificazione linguistica, come una struttura tipicamente incompleta che detona processi inferenziali di saturazione pragmatica e di rappresentazione del significato dell'emissore (*speaker's meaning*) attraverso la costruzione di un contesto d'interpretazione *ad hoc*, per derivare il contenuto esplicito (esplicatura) e quello implicito (implicatura), a partire dall'attribuzione all'emissore di intenzioni comunicative specifiche. In questa prospettiva, la distinzione fondamentale è quella fra equivalenza pragmatica e semantica, a partire dall'esclusione teorica di un'equivalenza assoluta: «By excluding from the beginning the possibility of an absolute equivalence, the contemporary translation theories prefer to refer to equivalence as a concept relative to a 'value' to be preserved in translation (TOURY, 1980; PYM, 1992). There are several values that can be preserved in translation: for instance, translations where a semantic equivalence can prejudice a pragmatic equivalence or vice versa are well known» (F. ERVAS, "On Semantic and Pragmatic Equivalence in Translation", in B. PASA and L. MORRA, *Translating the DCFR and drafting the CESL*, München, Sellier, 2014, pp. 87-101, p. 98). In un testo performativo come il nostro, credo che il valore da preservare sia spesso l'equivalenza pragmatica, anche se ciò evidentemente non esclude la ricerca di equivalenze di altro tipo.



La struttura retorico-argomentativa<sup>16</sup> di tutto il monologo di Benedick è basata su estese enumerazioni e parallelismi sintattici, con alcuni elementi in chiasmo enfatizzati da anafore o poliptoti; è presente una domanda retorica seguita da risposte esclamative, che introduce una nuova serie di enumerazioni. Il tono è didascalico: nel TM sia la struttura retorico-argomentativa che il tono sono scrupolosamente rispettati, a volte con alcune espansioni con funzione espressiva.

Un eccellente esempio di equivalenza connotativa ottenuta per mezzo della concentrazione lessicale è la traduzione dell'espressione «seeing how much another man is a fool» col verbo *garrusiari*<sup>17</sup> “scherzare, beffarsi”, che viene dall'aggettivo *garrusu*, originariamente riferito all'omosessuale passivo (Mortillaro, Moroldo) ma passato – non solo nel lessico camilleriano – a indicare un comportamento astuto ed ambiguo. Il TM amplifica espressivamente ciò che segue, «when he dedicates his behaviors to love», che viene reso con «ca si catamina sbilencu sutta li stiddi di l'amuri». Il verbo *cataminàrisi*, familiare ai lettori di Camilleri (in Genco, “agitarsi, dimenarsi camminando, tentennare di cose che non stanno ben ferme, muoversi lentamente o indugiare a bella posta, maneggiare”) è presente in Mortillaro, “indugiare a posta, differire ingiustamente, tardare”, mentre in Biundi c'è *catamiàri* “muovere, ciondolare, dimenare”, come pure in Piccitto (citato da Moroldo, che, oltre ai numerosi esempi camilleriani, riporta anche Simonetta Agnello Hornby e Roberto Alajmo).

Bisogna osservare che il campo semantico di *fool* in Shakespeare richiede traduzioni diverse, pieno com'è di sfumature connotative: *follies*, più avanti è reso con *babbiati*, sostantivo plurale dal verbo *babbaniari* o *babbiari* che, sia in Mortillaro che in Biundi significa “simular sciocchezza ed anche burlar qualcuno trattandolo da gonzo”; più avanti, *fool* è reso come *baggianu*, come vedremo<sup>18</sup>.

Sia qui che in altri passaggi, per tradurre *scorn* si usa l'antico termine *gabbu*, che non a caso non è presente nel lessico dei romanzi camilleriani, e su cui Mortillaro “burla, beffe, giuoco, scherzo, gabbo”; e il concetto di *falling in love* è spesso reso come *inciammararisi* (*d'amuri*): sia Mortillaro che Biundi presentano *'nciammari*, di cui il riflessivo *'nciammararisi* sembra una derivazione intensiva.

Delle due frasi shakespeariane che seguono: «I have known when there was no music with him but the drum and the fife; and now had he rather hear the tabor and the pipe: I have known when he would have walked ten mile a-foot to see a good armor; and now will he lie ten nights awake, carving the fashion of a new doublet» ne viene tradotta una sola con una equivalenza semantica («the drum and the fife» “piffari e tammuri”; «the

<sup>16</sup> Per la terminologia legata all'analisi retorica, mi attengo a H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

<sup>17</sup> Tutte le note esegetiche sul testo shakespeariano sono tratte da: <<http://shakespeareswords.com/Much-Ado-About-Nothing>> [25 marzo 2015]; sui singoli lemmi ho consultato anche <<http://shakespeareswords.com/Glossary>> [25 marzo 2015]. Per quanto riguarda il siciliano, consulto sia il *Dizionario camilleriano-italiano* di M. GENCO <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)> [25 aprile 2018], che due dizionari del dialetto siciliano, V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Pensante, 1853 e G. BIUNDI, *Vocabolario manuale completo siciliano-italiano*, Palermo, Carini, 1865, entrambi disponibili online su <[www.archive.org](http://www.archive.org)> [10 febbraio 2018]. Consulto inoltre il *Glossario di meridionalismi negli autori italiani contemporanei*, compilato da A. MOROLDO, <[http://www.unice.fr/lirces/langues/real/dialectes/index.htm#Pour\\_consulter\\_le\\_dictionnaire](http://www.unice.fr/lirces/langues/real/dialectes/index.htm#Pour_consulter_le_dictionnaire)> [25 aprile 2018], che riferisce quando è il caso le voci corrispondenti del grande *Vocabolario siciliano* di G. PICCITTO, Catania-Palermo, CFLS, 1985, che purtroppo non ho potuto consultare direttamente. D'ora in poi mi riferirò a questi testi col solo cognome degli autori, mentre citerò per esteso altre eventuali fonti in nota. Per l'italiano, uso il vocabolario Treccani *online*, <<http://treccani.it/vocabolario/>> [8 giugno 2018].

<sup>18</sup> Sull'importanza delle parole chiave e dei *leitmotiv* nella traduzione letteraria, cfr. P. NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 39.

tabor and the pipe» “friscaletti e ciarameddi”), mentre la seconda è sentita come ridondante.

La terza frase shakespeariana che caratterizza il comportamento di Claudio in termini di discorso è anch’essa resa con una straordinaria equivalenza connotativa: «He was wont to speak plain and to the purpose, like an honest man and a soldier» nel TM diventa «’Na vota sapiva parrari latinu e duru, da omu cuncretu, da surdatu». In Biundi, *latinu* “norma, regola”, mentre in Mortillaro “Puro, netto, senza magagna, schietto; lingua latina, vale maldicente, maledico”. Nel lessico camilleriano, e non solo, *parrari (parlari) latinu* “parlare chiaro”; qui si contrappone a «ora pari ’n mastru di cirimonia» come lo «speak plain» del TO si contrappone a «and now is he turned ortography». Nella ricerca di equivalenza – in cui la nozione di ortografia non trova luogo – si opera in questo caso una esplicitazione dell’idea del *mastru di cirimonia*, implicita nella menzione shakespeariana del «banquet» e dei «so many strange dishes».

Nella risposta alla domanda retorica che segue, l’*oyster* inglese diventa, con un adattamento, un frutto di mare comune in Sicilia, il peocio, che in tutta la Sicilia è chiamato *cozzula di Missina*; *fool* è qui reso ottimamente con *baggianu*, che sia in Mortillaro che in Biundi è “pieno di burbanza, burbanzoso”: cioè un matto presuntuoso e troppo sicuro di sé.

Il chiasmo del TO «but till all graces be in one woman, one woman shall not come in my grace» è mantenuto: «Ma fino a quannu tutti li finizi non si sarannu ’ncuntrati ’nta lu pettu di ’na fimmina sula, non una sula fimmina avrà locu ’nda li me’ grazii», pur attenuato dal mancato poliptoto (*grace/graces* è reso con *finizi/grazii*), e con un’amplificazione: «in one woman» è reso con «’nta lu pettu di ’na fimmina sula». L’enumerazione delle doti della donna ideale è un eccellente esempio di equivalenza formale: la struttura sintattico-argomentativa è mantenuta perfettamente, proprio a rendere la solennità delle dichiarazioni di Benedick.

All’arrivo di Leonato, Don Pedro e Claudio (apostrofato come «Monsieur Love» nel TO: l’epiteto è reso efficacemente come «mastru d’amuri» nel TM), Benedick si nasconde, ma è scorto da questi ultimi, che – dopo due battute che si riferiscono all’arrivo di Balthazar e che vengono quindi tagliate nel TM – commentano a bassa voce:

| II, 3   | II, 5   |
|---|---|
| DON PEDRO: See you where Benedick hath hid himself?                                       | DON PETRU Lu vidisti unni s’ammucciava Binidittu? |
| CLAUDIO: O, very well, my lord: the music ended, We’ll fit the kid-fox with a pennyworth. | CLAUDIU Comu lu falcu vidi lu cunigliu.           |

Nell’esegesi shakespeariana le connotazioni da dare all’ultima frase di Claudio sono state oggetto di dibattito: mentre in un primo momento si pensava ad un riferimento al gioco del nascondino, chiamato *Hide fox, and all after*, «yet as Gordon Williams documents, foxes were commonly associated with sexual potency, adultery and especially lechery [...] in this context, a lusty young bachelor might be termed a ‘kid-fox’»<sup>19</sup>, mentre «‘a pennyworth’ may allude to the tongue-in-cheek advice found in ballads such as ‘Half a Dozen of Good Wives: all for a penny’»<sup>20</sup>.

Il senso sarebbe quindi “daremo al giovane lussurioso una preziosa moglie / dei preziosi consigli su come prendere moglie”. La traduzione italiana di Masolino d’Amico

<sup>19</sup> P.D. COLLINGTON, “Bachelors and ballad-culture in *Much ado about nothing*”, in K. BAMFORD and R. KNOWLES, *Shakespeare’s comedies of love*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 30-54; p. 35.

<sup>20</sup> *Ibid.*

in appendice al TM (d'ora in avanti TI) parla di «volpe rimpiazzata», ma in italiano la volpe è simbolo di astuzia, non di lussuria; anche il TM perde il riferimento alla lussuria.

Per tornare al tema dei tagli nel testo e per concluderlo, mi sembra chiaro che in entrambi i casi (TO II, 3 e V, 3) il tono e la funzione dei testi – la canzone di Balthazar e l'epitaffio concluso dalla canzone – vengano considerati come non riproducibili nel TM in quanto non trovano luogo nella struttura drammatica, vuoi perché intermezzi musicali (le due canzoni), vuoi per il tono tragico dell'epitaffio, che striderebbe col carattere generale del TM che, pur capace di rendere parecchi dei toni shakespeariani – come quello solenne e didascalico analizzato *supra* – e non unicamente appiattito sul comico, non può comunque recuperare la funzione dell'epitaffio all'interno di un diverso codice teatrale.

In III, 3 viene tagliata una delle due guardie, e nell'interrogatorio dell'atto IV vengono tagliate entrambe: ma in entrambi i casi il taglio è funzionale ad un potenziamento dell'effetto comico, giacché le loro battute vengono ridistribuite fra gli altri personaggi con effetti comici, come vedremo *infra*.

Nell'ultima scena (V, 4 del TO, V, 3 del TM), che rappresenta il giorno del matrimonio fra Ero e Claudio, nel TM si tagliano il dialogo iniziale fra il frate, Antonio, Benedetto e Leonato, che danno gli ultimi tocchi alla scena dello svelamento e riconoscimento di Ero, e si comincia quindi dal dialogo che segue l'arrivo di Don Pedro e Claudio.

Sono stati operati anche tagli minori sul TO, sempre a mio avviso riconducibili alla poca traducibilità – cioè alla scarsa funzionalità drammatica o comunicativa nel nuovo contesto – di alcuni aspetti, che vengono semplificati o eliminati. Si potrebbero considerare, almeno in alcuni casi, come delle concentrazioni in un senso funzionale – soprattutto se consideriamo che si tratta di un testo teatrale – e non semantico.

Osserviamo per esempio l'eliminazione di varie connotazioni in questo passaggio iniziale, in cui si descrive l'arrivo di un Benedick vittorioso:

| I, 1   | I, 1  |
|--|---|
| MESSENGER: Much deserved on his part and equally remembered by Don Pedro: he hath borne himself beyond the promise of his age, doing, in the figure of a lamb, the feats of a lion: he hath indeed better bettered expectation than you must expect of me to tell you how. | MESSU Vantaggiu e onuri miritati. Fu unu de' chhiu curaggiusi 'nda l'azioni. Non ci sunnu palori ca lu possanu esplicari stu granni valuri. |

La metafora «doing, in the figure of a lamb, the feats of a lion», che comunica delle sfumature significative del comportamento in battaglia di Benedick, viene completamente tagliata nel TM. Invece l'enfasi sul valore di Benedick, resa nel TO con una sottile comparazione «he hath indeed better bettered expectation than you must expect of me to tell you how» viene recuperata efficacemente esplicitando l'affermazione di ineffabilità, implicita nella sottile comparazione shakespeariana: «non ci sunnu palori ca lu possanu esplicari».

Nello stesso passaggio, il TM taglia il riferimento a Cupido, sentito probabilmente come estraneo, artificiale rispetto al tono del testo:

| I, 1  | I, 1   |
|---|--|
| BEATRICE: He set up his bills here in Messina and challenged Cupid at the flight; and my uncle's fool, reading the challenge, subscribed for Cupid, and challenged him at the bird-bolt. I pray you, how many hath he killed and eaten in these wars? But how many hath he killed? for indeed I promised to eat all of his killing. | BIATRICE Quanti n'ammazzò, quanti ni mangiò 'nda sta guerra? Avanti, dicitimi quanti? Pirchi lu prumisi: ju stissa eru pronta a mangiarimi tuttu chiddu ca arriniscieva a purtari mortu! |

L'enfasi ironica della metafora di Cupido che marca il tono sdegnato di Beatrice nel TO, è compensata nella traduzione di «for indeed I promised to eat all his killing», che viene reso nel TM con un'espansione sintattica: «Pirchì lu prumisi: ju stissa eru pronta a mangiarimi tuttu chiddu ca arriniscieva a purtari mortu!»

Nella scena seconda del V atto assistiamo all'ultima schermaglia fra Benedick e Beatrice. Benedick esordisce (nel TM questo è l'*incipit* della scena) con una canzoncina ed un comico commento:

| V, 2  | V, 2  |
|---|---|
| <p>BENEDICK: The god of love,<br/>That sits above,<br/>And knows me, and knows me,<br/>How pitiful I deserve,—<br/>I mean in singing; but in loving, Leander the good swimmer, Troilus the first employer of panders, and a whole bookful of these quondam carpet-mangers, whose names yet run smoothly in the even road of a blank verse, why, they were never so truly turned over and over as my poor self in love. Marry, I cannot show it in rhyme; I have tried: I can find out no rhyme to 'lady' but 'baby,' an innocent rhyme; for 'scorn,' 'horn,' a hard rhyme; for, 'school,' 'fool,' a babbling rhyme; very ominous endings: no, I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in festival terms.</p> <p>[Enter BEATRICE.]</p> <p>Sweet Beatrice, wouldst thou come when I called thee?</p> <p>BEATRICE: Yea, signior, and depart when you bid me.</p> | <p>BINIDITTU Veni, veni, veni<br/>l'amuri miu sinceru<br/>e non sapi su teni<br/>lu cori ppi daveru<br/>comu li [sic] miu...</p> <p>Diu di l'amuri, non mi veni la rima. Lu vulissi diri 'n-rima, stu amuri di cori, ma non mi veni: pruvava tutti li rima; quannu ca scoglieva "amannula", mi vineva la rima di "camula", non ci sta bona. Poi ccu la rima di "disiu", mi vineva fora "siddiu"... "tremu", "scemu"... nenti, nenti, sti rimi hanu lu cori niuru: non nascii sutta la stidda di li poeti, non sacciu filiaru ccu palori d'amuri.</p> <p>[Trasi Biatrici.]</p> <p>Biatrici, duci, vinisti subitu, quannu ti jttai la vuci... To', fici la rima!</p> <p>BIATRICI Sissi, e mi ni vaju quannu vi piaci stu mumentu.</p> |

Il TM traduce brillantemente i commenti di Benedick sulla difficoltà di trovare le rime tagliando sia i riferimenti mitologici ormai oscuri, che mostrano la comica inadeguatezza di Benedick, che la definizione dei poeti come *carpet-mangers* "frequenter of [carpeted] boudoirs, ladies' man", cioè "ruffiani". I riferimenti mitologici si compensano parzialmente con l'esclamazione di Binidittu «Diu di l'amuri», che traduce l'esclamazione *Marry*.

Le parole di Benedick sulla propria inadeguatezza come poeta implicano allo stesso tempo una riflessione sull'atto stesso della poesia, in forma di rapidi commenti alle proprie rime («I can find out no rhyme to 'lady' but 'baby,' an innocent rhyme; for 'scorn,' 'horn,' a hard rhyme; for, 'school,' 'fool,' a babbling rhyme»). Nel TM queste riflessioni si perdono, ma si accentua il carattere assurdo e comico delle rime trovate da Binidittu per Biatrici: *amannula* "amandola" fa quindi rima con *camula* "tarma", mentre *disiu* "desiderio" fa rima con *siddiu* "fastidio", *tremu* e "tremo" con *scemu* "scemo".

L'esclamazione finale di Binidittu: «Tò, fici la rima!» è il risultato di una compensazione stilistica. Infatti, mentre nel TO Beatrice risponde in rima a Benedick, nel TM Binidittu trova da sé la rima, e lo sottolinea comicamente.

La connotazione shakespeariana di Benedick come un poeta (sebbene suo malgrado) trova un rinforzo nei riferimenti alla melancolia, nel senso medico che questo termine aveva nel XVI secolo: gli «ominous endings» delle rime di Benedick del TO, la metafora astrologica che segue e la conclusione sconsolata di Benedick «I cannot woo in festival terms». La melancolia è malattia antica, non presente in questa forma nella cultura

siciliana: mi sembra stupefacente che il TM riesca a mantenere queste connotazioni in maniera naturale, senza che sembrino una forzatura erudita: «sti rimi hannu lu cori niuru», un'allusione alla melancolia, e la metafora astrologica «nun nascii sutta la stidda di li poeti».

## 2. Epiteti, giochi di parole, sottigliezze: la traduzione della wit

Per capire come la *wit* shakespeariana si *traduce* nel contesto del TM, è importante osservare come esso accade fin dall'inizio, dal primo scoppiettante incontro in scena fra Beatrice e Benedick, anticipato dal dialogo fra il messo, Beatrice e Leonato. All'annuncio dell'arrivo di Benedick da parte del messo, Beatrice indispettita prorompe:

| I, 1   | I, 1   |
|--|--|
| BEATRICE: I pray you, is Signior Mountanto returned from the wars or no? | BIATRICI Dicìtimi 'na cosa, mastru portanutizie: Orlandu Paladinu turnau vivu o mortu? |

Il comico epiteto del TO «Signior Mountanto» è costruito a partire da un gioco lessicale: l'aggettivo *mountant* “high, elevated” viene ‘italianizzato’ grazie all’aggiunta dell’italianismo *signior* e alla vocale finale, che lo rende foneticamente simile ad una parola italiana, con una connotazione comico-ironica. Nel TM si compie in questo caso uno straordinario adattamento, in cui si sostituisce alla realtà culturale del TO (il ‘sapore italiano’, che non può essere mantenuto) una realtà culturale del TM che ottenga un effetto pragmatico simile: in questo caso il riferimento all’opera dei pupi, una realtà estremamente connotata culturalmente, con effetti comico-ironici equivalenti.

Nella risposta del messo:

| I,1  | I, 1   |
|--|--|
| MESSENGER: O, he's returned; and as pleasant as ever he was. | MESSU Ah, sì, turnò, cu l'argentu vivu e la lingua pronta a fari ridiri. |

possiamo osservare che l'espressione shakespeariana «as pleasant as he ever was» è resa con un'espansione: «cu l'argentu vivu e la lingua pronta a fari ridiri».

All'incredulità del messo per le ironiche affermazioni di Beatrice sull'incostanza di Benedick, Beatrice afferma:

| I,1  | I, 1  |
|--|---|
| BEATRICE: Very easily possible: he wears his faith but as the fashion of his hat; it ever changes with the next block.<br>MESSENGER: I see, lady, the gentleman is not in your books.<br>BEATRICE: No; an he were, I would burn my study. But, I pray you, who is his companion? | BIATRICI Gna fè! Santu di bannera è: macari 'a so' testa cangia a secunnu chi birritta avi 'n-testa.<br>MESSU Signuruzza, nun mi pari propriu ca stu bonomu stia tra li vostri Santi.<br>BIATRICI E suddu ca ci stassi darìa focu a la me' chiesa. Ava', dicitimi lu nomu di lu cumpagnu... |

Le battute di Beatrice sono una dimostrazione di *wit*, con il gioco di parole «an he were, I would burn my study», in risposta all'espressione idiomatica («the gentleman is not in your books») del messo. Nel TM il messo usa una frase idiomatica equivalente, che sostituisce i libri con i santi, e nella risposta di Biatrìci il gioco di parole è mantenuto perfettamente, sostituendo lo studio con la chiesa.

Nel TM l'uso di frasi fatte è maggiore, com'è tipico nel teatro siciliano comico: la *wit* del teatro siciliano si nutre di frasi fatte, come *santu di bannerà*, che rende «it ever changes with the next block», mentre la metafora relativa alla moda dei cappelli è mantenuta con un'equivalenza semantica.

A giustificare l'atteggiamento di Beatrice, in questo passaggio Leonato commenta al messo che Beatrice e Benedick sono impegnati in «a kind of merry war. They never meet but there's a skirmish of wit», tradotta nel TO come «'na cuntinua scaramuccia. Non passa vota ca s'incontranu senza ca scoppia 'na biastimìa di lingue». L'idea di scaramuccia rende, con una perdita insita appunto nella intraducibilità di certi aspetti della *wit*, l'ossimoro della *merry war*, mentre la *skirmish of wit* si traduce in questo mutato ambiente teatrale, in «'na biastimìa di lingue».

A volte il TM presenta delle intensificazioni espressive per tradurre il sottile tono shakespeariano, tutto giocato sulla *wit*. Ciò risponde alla tradizione del siciliano teatrale, che rappresenta il modello del TM. I traduttori mostrano di padroneggiare questo registro del dialetto, che è comunque evidentemente un registro letterario, caratterizzato da un'efficace intenzione mimetica della lingua parlata, implicita peraltro nel genere stesso.

Ciononostante, se a volte assistiamo appunto ad una *biastimìa*, un uso espressionista delle parole che carica il testo in senso comico, in altri casi i giochi di parole shakespeariani vengono resi con la stessa leggerezza di mano, come nell'ultima battuta di Biatrici, che risponde alla frase fatta del messo. Segnalo infine l'*Ava'!* di Biatrici come un'equivalenza pragmatica, che rende il *tono*, imperativo e supplichevole allo stesso tempo, ma non il contenuto lessicale, di *pray you*.

Alla battuta di Leonato sulla *skirmish of wit*, Beatrice risponde:

| I, 1                                     | I, 1   | I, 1   |
|--|--|--|
| BEATRICE: Alas! he gets nothing by that. | BIATRICI Ma lu supravanzu sempri di 'na punta. | BEATRICE Mai che vadano a segno su di lui, però. |

Mentre il TM esplicita leggermente la *wit* del TO, perdendo l'ironia dell'esclamazione iniziale *Alas!*, mi pare che in questo caso il TI travisi il senso della risposta di Beatrice.

Benedick e Beatrice, il primo definisce la seconda come Lady Disdain, epiteto reso molto efficacemente nel TM come Madonna Camurria (in Biundo, *Camurria* "Sorta di malattia venerea, gonorrea; met. noia, fastidio"). E lei risponde:

| I, 1  | I, 2   |
|---|--|
| BEATRICE: I wonder that you will still be talking, Signior Benedick: nobody marks you.  | BIATRICI Ancora sparrati e nuddu vi duna addenzia!   |
| BENEDICK: What, my dear Lady Disdain! are you yet living?   | BINIDITTU Oh, madonna Camurria! Ancora vi cataminati?!   |
| BEATRICE: Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed it as Signior Benedick? Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence. | BIATRICI La Camurria non pò muriri quannu mangia pani "binidittu"... Quannu ci siti vu', la Garbateria diventa Camurria! |

Nella traduzione della prima battuta di Beatrice, è da notare il caricamento espressivo di «sparrari» per *parlare*; nella seconda, il gioco di parole *Binidittu/pani binidittu* traduce argutamente la metafora del «meet food», anche se tutta la frase viene tradotta con una negazione paradossale: se nel TO il *disdain* potrebbe morire perché mal nutrito, nel TM la Camurria non può morire perché nutrita di pane benedetto.

Dopo questa prima schermaglia fra Beatrice e Benedick, don Pedro domanda a Benedick, in presenza di Claudio, qual è il segreto (nel TM, «chi vi màcina 'nta lu stomacu?») di Claudio, Benedick risponde:

| I,1  | I,3   |
|--|---|
| BENEDICK: You hear, Count Claudio: I can be secret as a dumb man; I would have you think so; but, on my allegiance, mark you this, on my allegiance. He is in love. With who? now that is your grace's part. Mark how short his answer is;— With Hero, Leonato's short daughter. | BINIDITTU Sintisti, conti Claudiu, ju sugnu 'na tomba, ma ubbligatu, è veru!, sfurzatu, a diri... 'Nciammatu è, cottu, 'mprenafinestri, fissatu, 'nnamuratu. Di cui? m'addumanna Vossia. La palora è curta: Eru, la figliuzza di Lionatu. |

Efficace la resa di «I am a dumb man» con la frase idiomatica «sugnu 'na tomba». La mimesi del parlato, data dalla frammentazione sintattica del TO in «but, on my allegiance, mark you this, on my allegiance!», è resa con un *climax* «ubbligatu, è veru! sfurzatu» e con una frammentazione sintattica analoga e con un'esclamazione. «He is in love» diventa nel TM «'Nciammatu, cottu, 'mprenafinestri, fissatu, 'nnamuratu», con una notevole espansione enfatica che ritroveremo spesso nel TM.

Si perde il gioco di parole fra *short answer* e *short daughter*; secondo il glossario shakespeariano, il senso di *short* come aggettivo varia fra “wanting, insufficient, inadequate”, “controlled, confined, restrained” e “curt, brief, terse”. Il vezzeggiativo *figliuzza* sembra trovarsi fra la seconda e la terza accezione. Il TI mantiene il gioco di parole fra «risposta corta» e «corta figlia», ma l'accezione *corto* “basso” con riferimento alla figlia – l'unica possibile qui – non è propria dell'italiano standard, ma di alcune varianti regionali, e sbilancia l'interpretazione in un senso diverso, quasi spregiativo.

Un esempio molto simile al precedente di espansione espressiva, in questo caso di un epiteto, si trova nella scena 2 del III atto, in una conversazione di Don Pedro e Claudio sullo strano comportamento di Benedick:

| III, 2   | III, 2   |
|--|--|
| CLAUDIO: That's as much as to say, the sweet youth's in love.<br>DON PEDRO: The greatest note of it is his melancholy. | CLAUDIU Veni a diri ca lu cacanidu, menzuculu giuvinazzu è 'nciammaratu di brutto.<br>DON PETRU Papali papali è lu signali di 'na granni malancunaria. |

Il TM amplifica espressionisticamente, esplicitandola, l'ironia implicita nell'epiteto *sweet* riferito a *youth*: *cacanidu* “si dice d'uccello che nasce l'ultimo” (Mortillaro); per *menzuculu*, Biundi rimanda a *menzaranciu* “2. Dicesi per ischerno a persone leggiere, Chiappolino, Culifesso”, mentre *giuvinazzu* è ovviamente un dispregiativo di *giuvini*. Anche *is in love* viene amplificato in modo simile all'esempio precedente «è 'nciammaratu di brutto» (*di brutto* “molto”). Nella risposta di Don Pedro, «the greatest note of it» è resa molto efficacemente con un'allitterazione, «papali papali è lu signali», dove l'espressione idiomatica *papali papali* “chiaro ed evidente”. La *melancholy* è una *malancunaria*, parola che evidentemente deriva da *malancunia*, attestata in Mortillaro e in Biundo, ma che, come *inciammararisi*, sembra un neologismo intensivo inventato dagli autori.

Il secondo atto si apre con una serie di equivoci e inganni. Durante un ballo in maschera, da uno scambio di battute tra i partecipanti si capisce che il malanimo fra Beatrice e Benedetto è forse frutto di una precedente passione, finita male tra i due.

A proposito di Benedick, (e parlando con quest'ultimo mascherato), Beatrice dice:

| II, 1  | II, 2  |
|--|--|
| BEATRICE: Why, he is the prince's jester: a very dull fool; only his gift is in devising impossible slanders: none but libertines delight in him; and the commendation is not in his wit, but in his villany; for he both pleases men and angers them, and then they laugh at him and beat him. I am sure he is in the fleet: I would he had boarded me. | BIATRICI È lu buffuni di Don Petru, zanni, pasquinu riddiculu, cummidianti catonzu ccu l'unicu pregiu di sapiri 'mmintari 'ncridibili trazzi. A la genti farfallera ci piaci, e la so' doti 'un è lu sbriu, ma la malacriansa. Pirchè poti addivertiri, ma macari fari acchianari la musca, tant'è ca chiddi c'arridunu prima, lu vastunanu dopu. Certu ca stasira è 'ndo cunvitu: avvissi gana d'aviricillu d'avanzi. |

Nelle commedie shakespeariane i personaggi *witty* osservano le leggi del *decorum* nell'uso dei diversi tipi di *wit* e di discorso umoristico: invece il tipo di umorismo del buffone professionale (*jester*, conosciuto ed ancora più disprezzato anche come *ale-house jester*) o dello sciocco (*simpleton*), erano considerati di classe inferiore, indegni di una persona colta, di un cortigiano: la traduzione *buffuni*, che anche in siciliano può avere una connotazione spregiativa, è una buona equivalenza connotativa, soprattutto perché seguita dalla sequela di epiteti con cui Biatrici caratterizza Binidittu, che rappresentano un'espansione di «a very dull fool», che è funzionale all'esplicitazione di questo concetto di *jester*, con delle straordinarie equivalenze connotative.

Il personaggio del Catonzo è quello di un servo siciliano, che parla in dialetto siciliano, nella commedia del 1609, *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando (probabilmente un servo della grande attrice Isabella Andreini), detto Cataldo Siciliano, caratterizzata da uno spiccato plurilinguismo: due registri del toscano (letterario e dialettale), siciliano, veneto, bergamasco, spagnolo, francese. In questa stessa commedia c'è anche lo Zanni, che parla in bergamasco. Il Catonzo è quindi per antonomasia uno Zanni siciliano: in alcune parti dell'Isola si utilizza ancora quest'epiteto, col senso di "sciocco". *Pasquinu* allude alla famosa statua romana acefala utilizzata nella Roma del XVI secolo come supporto per mordacissimi attacchi satirici in versi al Papa ed alla Curia.

Dietro questa battuta c'è quindi una precisa teoria cortese cinquecentesca (la cui base si trova ne *Il Cortigiano*) sulla comicità accettabile a corte (colta, fine ed intelligente), altamente apprezzata e coltivata, ed una che è solo volgare, apprezzata dai *libertines*, «genti farfallera», termine efficace e perfino trasparente, ma non attestato in nessuno dei dizionari consultati, che sembra un neologismo degli autori: l'opposizione fra *wit* e *villany* è resa come opposizione fra *sbriu* "divertimento, trastullo"<sup>21</sup> e l'ispanismo *malacriansa*. È perciò che la battuta di Beatrice viene considerata imperdonabile da Benedick, che poco dopo così mugna fra sé:

| II, 1   | II, 3   |
|---|---|
| BENEDICK: Alas, poor hurt fowl! now will he creep into sedges. But that my Lady Beatrice should know me, and not know me! The prince's fool! Ha? It may be I go under that title because I am merry. Yea, but so I am apt to do myself wrong; I am not so reputed: it is the base, though bitter, disposition of Beatrice that puts the world | BINIDITTU Povera scaccia margi 'nsanguinatu, ora ti vai a 'ntani tra li junchi... Ju, però, nesciu pazzu ca Biatrici mi accanusci 'nfaccialatu e non voli arricanuscirimi! Lu buffuni di lu principi. Ah! Abbeniaggi ca cussì mi nomina pirchè sugnu 'ncori cuntentu? Ava' Binidittu, mancu tu mi pari! Nuddu havi chista 'pinioni di mia. Biatrici |

<sup>21</sup> s.v. *sbriu*, L. MILANESI, *Dizionario etimologico della lingua siciliana*, Milano, Mnamon, s.d. Ebook, <<https://www.mnamon.it/ebook/saggistica/storia/dizionario-etimologico-della-lingua-siciliana/>> [20 aprile 2018].



|   |  |
|---|--|
| into her person and so gives me out. Well, I'll be revenged as I may. | arraggiata e zotica com'è, si senti la riggina di l'universu e spara supra di mia cussi. Mi farò pronta a la minnita [ <i>sic</i> ]. |
|---|--|

Il primo epiteto, *scaccia margi*, e la frase che segue sono rivolti a Claudio. Lo scaccia margi è un beccaccino, o per estensione un uccellino in generale. *Fowl* è “pollo o gallina”, e *sedges* “graminacee che crescono vicino all'acqua”, quindi la traduzione del TM è basata su una stretta equivalenza semantica. Il paradosso presente nel TO, «should know me, but not know me», non è mantenuto nel TM, ma viene reso con un'espansione: «m'accanusci 'nfaccialatu», cioè mascherato, «e non voli arricanuscirimi». I due epiteti che vengono presentati come opposti nel TO, «base, though bitter», sono tradotti come «arraggiata e zotica». È l'accezione *bitter* “wittily bitter” che spiega l'opposizione fra i due epiteti nel TO: la bassezza non è una dote accettabile a corte, mentre la *wit* – anche se *bitter* – sì. Il TM presenta «arraggiata e zotica» invertendo l'ordine dei termini (*base* “zotica”) e perde necessariamente questa sottile opposizione, ma mantiene l'allitterazione (nel TO: *base-bitter*; TM: *arraggiata-riggina*).

Come esempio di redistribuzione di battute fra i personaggi, nell'atto terzo Don Pedro chiede a Benedick cosa gli succede, e questi risponde:

| III, 2   | III, 2  | III, 2   |
|--|---|--|
| BENEDICK: I have the toothache.                          | BINIDITTU Mi doli 'n-denti!   | BENEDETTO Mi fa male un dente.                       |
| DON PEDRO: Draw it.                                      | DON PETRU Scippatilu!   | PEDRO Cavatelo.                                      |
| BENEDICK: Hang it!                                       | CLAUDIU Appinnitilu.  | BENEDETTO Si fa presto a dirlo.                      |
| CLAUDIO: You must hang it first, and draw it afterwards. | DON PETRU Prima allacciatilu, poi lu scippati... Comu, lu duluri di denti fa suspirari? | CLAUDIO Si fa presto anche a toglierlo.              |
| DON PEDRO: What! sigh for the toothache?                 | LIONATU Sarà 'n-reuma o 'n-vermi pircialusu.  | PEDRO Cosa? Sospira per il mal di denti?             |
| LEONATO: Where is but a humor or a worm.                 |   | LEONATO Roba da poco. Un umore cattivo, o una carie. |

L'esclamazione *hang it!* “smettetela!” è un'espressione idiomatica di impazienza, messa in bocca a Benedick; Claudio produce un gioco di parole con la medesima espressione (stavolta *hang* ha il valore di “legare con un cappio” – come impiccare – il dente). Nel TM il gioco di parole si perde: la battuta «Scippatilu!» (traduzione letterale del primo *hang it*) viene messa in bocca a Claudio, come se insistesse su ciò che don Pedro ha appena detto, mentre la battuta di Claudio «you must hang it first and draw afterwards» viene messa in bocca a Don Pedro, che però si ricrede, recuperando l'effetto comico del TO, ottenuto per mezzo del gioco di parole, con un'equivalenza pragmatica: «Prima allacciatilu, poi lu scippati... Comu, lu duluri di denti fa suspirari?». Nel TI si cerca invece un'equivalenza formale con un altro gioco di parole, ma si perde l'effetto comico.

Un problema lessicale si pone con la traduzione di *humor*, nozione legata all'antica tradizione medica degli quattro umori – che insieme ai parassiti (*worms*) erano considerati responsabili della maggior parte delle malattie). Mi pare che l'adattamento del TM col *reuma*, dolore vago e onnipresente nella cultura siciliana, ed il *vermi pircialusu* – un parassita, appunto – renda molto bene l'idea. Nel TI *humor* viene tradotto letteralmente – e quindi poco efficacemente – come *umore cattivo*, mentre *carie* attualizza bene il più generico *worm*.

Come ulteriore esempio di vari processi traduttologici del TM, osserviamo la traduzione di una parte che nel TO è in versi. Alla fine della tragica scena 1 del V atto, alle sincere scuse di Claudio Leonato risponde:

| V, 1   | V, 1  |
|--|---|
| <p>LEONATO:<br/> Tush, tush, man; never fleer and jest at me:<br/> I speak not like a dotard nor a fool,<br/> As under privilege of age to brag<br/> What I have done being young, or what would do<br/> Were I not old. Know, Claudio, to thy head,<br/> Thou hast so wrong'd mine innocent child and me<br/> That I am forced to lay my reverence by.<br/> And, with grey hairs and bruise of many days,<br/> Do challenge thee to trial of a man.<br/> I say thou hast belied mine innocent child;<br/> Thy slander hath gone through and through her<br/> heart,<br/> And she lies buried with her ancestors;<br/> O, in a tomb where never scandal slept,<br/> Save this of hers, framed by thy villany</p> | <p>LIONATU<br/> Ehi, bardascia, non garrusiari ccu mia. Non haju<br/> bisogni di la me' vicchiana ppi mustariti lu<br/> sfregiu chi tu facisti a mia e a la me' 'nnuenti<br/> figliuza. Pirchè – ccu tutti li pochi capiddi janchi<br/> ca m'arristarunu – ju pozzu sfidari a tia di omu a<br/> omu. Ju dicu ca tu 'nfamasti la me' figliuza<br/> 'nnuenti. La to' munzugnaria, Munsignuri, ci<br/> passau di parti a parti lu cori. Ora jaci 'ntirrata cu<br/> li so' parenti antichi. Lu tummulo ca la teni havi<br/> ppi la prima vota vrigogna di la 'nfamia ca tu<br/> cunnucisti.</p> |

Il tono tragico del TO, marcato fra l'altro dai versi, viene reso nel TM attraverso un caricamento espressivo. *Tush* è un'esclamazione che esprime “disparagement, disbelief, contempt”, ed è accompagnata dall'epiteto *man*: nel TM, *bardascia* si riferisce a “giovanello che vive impudicamente” (Mortillaro), “bardassa” (Biundi), ed è presente come “bardascio, bardasceddu” nel glossario di Moroldo: si carica espressivamente in senso spregiativo l'epiteto *man*, recuperando così la connotazione di *tush*; il verbo *garrusiari* si riferisce allo stesso ambito semantico di *bardascia* e condensa «flee and jest». Il riferimento ai «grey hairs and bruise of many days» diventa «sti pochi capiddi janchi ca m'arristarunu», dove *pochi* e *chi m'arristaru* compensano *bruise*. L'espressione «I am forced to lay my reverence by» viene esplicitata con «ju pozzu sfidari a tia di omu a omu». Lo stesso procedimento di caricamento espressivo si ritrova nel gioco di parole «la tò munzugnaria, Munsignuri», assente nel TO.

Nel terzo atto, Don Pedro dice di Benedick:

| III, 2   | III, 2  | III, 2  |
|--|---|---|
| <p>Unless he have a fancy to this<br/> foolery, as it appears he hath, he<br/> is no fool for fancy, as you<br/> would have it appear he is.</p> | <p>Dunca suddu ca non avi focu ppi<br/> minchiati siffatti, non è cussì<br/> baggianu d'aviri quarchi passio-<br/> ni comu pinsati tutti.</p> | <p>O la sua passione si manifesta in<br/> queste pazzie, come sembrerebbe,<br/> oppure non è di quei pazzi<br/> che cadono in preda alla passione,<br/> come mi vorresti sostenere<br/> tu.</p> |

Dal punto di vista retorico, la battuta shakespeariana è tutta basata sul parallelismo («unless [...] as it appears, he is not [...] as you would have it appear»), dove chiasmi, anafore, e *variationes* creano un sottilissimo e acuto gioco di parole. Il TM in più casi, come abbiamo visto, persegue lo stesso tipo di *wit*, pur con le ovvie differenze culturali. L'aggettivo *baggianu* significa “stolto”, ma anche “frivolo”, e persino “elegante, bello, appariscente”: è quindi una resa interessante di *fool*. Ciononostante, la struttura retorica e il gioco di parole si perdono. Il TI cerca di mantenere la struttura retorica del TO, ma il risultato è lungo e farraginoso rispetto all'elegante lapidarietà shakespeariana.

### 3. Refusi

Se il lavoro di edizione è sempre arduo, lo è ancor più quando il testo è in dialetto: si notano infatti numerosi refusi della traduzione siciliana. Ne ho già segnalato con un [sic] alcuni nel testo citato, e qui ne noto altri due, meno evidenti e quindi più insidiosi. Nella scena prima del terzo atto, nel dialogo fra Ursula ed Ero (che forma parte del tranello teso a Beatrice e Benedick per farli innamorare l'una dell'altro), alla proposta di Ursula di parlare apertamente con Beatrice Ero dichiara che non ne vale la pena, e di voler invece far sì che Benedick se ne disinnamori, anche a costo di calunniare la cugina. Ursula protesta:

| III, 1   | III, 1  |
|--|---|
| <p>URSULA: O, do not do your cousin such a wrong.<br/>She cannot be so much without true judgment—<br/>Having so swift and excellent a wit<br/>As she is prized to have—as to refuse<br/>So rare a gentleman as Signior Benedick.</p> <p>HERO: He is the only man of Italy. Always<br/>excepted my dear Claudio.</p> <p>URSULA: I pray you, be not angry with me,<br/>madam, Speaking my fancy: Signior Benedick,<br/>For shape, for bearing, argument and valor,<br/>Goes foremost in report through Italy.</p> | <p>ORSOLA Oh, cussì ci faciti tortu granni! La<br/>stimati cussì svintata da ripudiarì 'n-galantomu<br/>raru comu a mastru Binidittu?</p> <p>ERU Raru e unicu è sulu Claudiu? [sic]</p> <p>ORSOLA Non è ppi cosa, ma Binidittu ppi figura,<br/>purtamentu, valuri e senziu avi 'na nomina assa'<br/>cchiu granni.</p> |

Com'è evidente anche dalla risposta di Orsola il punto interrogativo è un refuso, e non una scelta traduttologica.

Nella scena seconda dello stesso atto, l'esclamazione di Don Petru in risposta a Claudiu:

| III, 2   | III, 2  |
|--|---|
| <p>CLAUDIO: I hope he be in love.</p> <p>DON PEDRO: Hang him, truant! there's no true<br/>drop of blood in him, to be truly touched with love:<br/>if he be sad, he wants money.</p> | <p>CLAUDIU Sarà forsi 'nciammaratu...</p> <p>DON PETRU Santu diavulinu [sic], no! Non c'è<br/>goccia di lu so' sangu sensibbuli all'amuri! Suddu<br/>ca pari grevju, veni a diri ca ci manchinu dinari!</p> |

L'esclamazione siciliana (che Camilleri conosce ed usa frequentemente) è *santu diavuluni*, e non *santu diavulinu*, non attestato da nessuna parte, che mi sembra proprio un refuso.

### 4. Una straordinaria equivalenza pragmatica: Sorba e Carrubba

L'apparizione di due strampalati personaggi comici, il commissario Dogberry – Carrubba – ed il caporione Verges – Sorba –, a partire dalla terza scena del terzo atto e fin quasi alla fine della commedia, offre l'occasione per una straordinaria equivalenza pragmatica nel TM. Nel TO il registro discorsivo di questi due personaggi è infatti al tempo stesso burocratico, solenne, sgrammaticato e inadeguato: è quello degli ignoranti che si sforzano di parlare una variante colta della lingua, senza averne il dominio, con un effetto umoristico basato fra l'altro sul malapropismo, la cui traduzione rappresenta una vera e

propria sfida per il traduttore<sup>22</sup>. Nel TM questo tono è magistralmente reso in termini catarelliani.

Nella quinta scena del terzo atto, Dogberry e Verges fanno rapporto a Leonato, il cui elegante registro linguistico presenta uno stridente contrasto con quello dei due:

| III, 5  | III, 5  |
|---|---|
| <p>LEONATO: What is it, my good friends?</p> <p>DOGBERRY: Goodman Verges, sir, speaks a little off the matter: an old man, sir, and his wits are not so blunt as, God help, I would desire they were; but, in faith, honest as the skin between his brows.</p> <p>VERGES: Yes, I thank God I am as honest as any man living that is an old man and no honestier than I.</p> <p>DOGBERRY: Comparisons are odorous: palabras, neighbor Verges.</p> <p>LEONATO: Neighbors, you are tedious.</p> <p>DOGBERRY: It pleases your worship to say so, but we are the poor duke's officers; but truly, for mine own part, if I were as tedious as a king, I could find it in my heart to bestow it all of your worship.</p> <p>LEONATO: All thy tediousness on me, ah?</p> <p>DOGBERRY: Yea, an 'twere a thousand pound more than 'tis; for I hear as good exclamation on your worship as of any man in the city; and though I be but a poor man, I am glad to hear it.</p> | <p>LIONATU Amen? Ma chi vuliti?</p> <p>CARRUBBA Sorba, non è morto in senzio: cumpatitilu, è vecchIU, senza quella ottusità ca vulissi Diu avissi, però, in fede mia, amen, l'onestabilità se la scrivi supra la frunti.</p> <p>SORBA Onestabile comu qualunque ominu vivanti comu a mia, vecchIU comu a mia e onestabili come la mia propria pirsona.</p> <p>CARRUBBA I parigoni sono sempri odorosi; pocas palabras, amicu, pocas palabras.</p> <p>LIONATU Amici, finemula ccu sta camurria.</p> <p>CARRUBBA A Vossia ci piaci di diri cossì, ma noiantri [<i>sic</i>], poveri di patri e patri, siamo le guarnizioni del duca. Però, secunno lu mio giudizioso giudizio, vengo a rappresentarvi un pinzero: che suddu ca ju fusse camurriusu comu a un re, il core della mia vita lo daria a Vossignoria.</p> <p>LIONATU Cumpresa la camurria?</p> <p>CARRUBBA Avennula, di certo e senza timidezza, pirchè su vostra cillenza haju sintuto tali sclamazioni ca l'eguali si attrova in ogni gnune, e anche se sono poviro di patre e di matre mi compiacito con me stesso di averle odite.</p> |

Nel TO ciò che salta agli occhi è l'inadeguatezza del lessico di Verges e Dogberry: il secondo usa *blunt* (ottuso) invece di *acute* o *witty*, e lo stesso effetto è reso nel TM; inoltre, non capisce il significato di *tedious*, un aggettivo colto, che usa Leonato per riferirsi ai suoi due sottoposti; il TM traduce *tediousness* con *camurria*, che non è una parola colta: del resto, anche nella prima battuta di Lionatu nel TM si abbassa il registro del personaggio. Carrubba non può non capire la parola *camurria*, ma comunque la sua risposta a Lionatu «suddu ca ju fusse camurriusu comu a un re, il core della mia vita lo daria a Vossignoria» suona involontariamente ironica, come nel TO, mantenendo lo stesso effetto pragmatico.

Nel caso di Sorba e soprattutto di Carrubba, il gioco dei traduttori consiste in un tipo speciale di malapropismo: far loro utilizzare parole che vorrebbero essere *italiane* e non dialettali, ma sono spesso mal pronunciate o totalmente malintese: «non è morto in senzio» per “non è molto in sensi”, cioè “non ragiona sensatamente” – un’ottima traduzione dei *wits* shakespeariani – *onestabilità* per *onestà*, o *guarnizioni* per *guarnigioni*; *ominu* (più avanti *omino*), che va letto con accento sdrucchiolo, come

<sup>22</sup> «In the translation of humour, a particularly difficult problem is presented by malapropisms, so called after Sheridan's Mrs Malaprop, inclined to making fatal mistakes in the form of 'uneducated blends' such as referring to 'epitaphs' instead of 'epithets'. Here the challenge to the translator is formidable» (G. ANDERMAN, "Drama Translation", in M. BAKER and G. SALDANHA [eds.], *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, cit., pp. 92-95; p. 94).

singolare *colto* di *omini*. Inoltre, nel TM si operano diverse espansioni sostanzialmente vuote di significato, sempre a mostrare la goffa e pomposa solennità di Carrubba: «poviro di patre e di matre», per esempio, o «secunno lu mio giudizioso giudizio» e «vengo a rappresentarvi un pinsero». Non c'è dubbio che *noiantri* – che è incongruamente romanesco – è un refuso per la forma siciliana *noiautri*.

Notiamo infine nel TO l'ispanismo *palabras*, in bocca a Dogberry, ed efficacemente mantenuto ed amplificato nel TM, con la finalità di precisarne il senso: «pocas palabras, amicu, pocas palabras».

Nel IV atto assistiamo ad un interrogatorio condotto da Dogberry, che riesce ad ottenere le confessioni di Conrad e Borachio sull'inganno perpetrato ai danni di Ero. In tutte le apparizioni di Dogberry e Verges il TO gioca sul peculiare idioletto di questi due personaggi, e sullo scarto fra il loro registro e quello degli altri, secondo le linee già stabilite *supra*: per fare solo un esempio, durante l'interrogatorio Dogberry si rivolge al servo Borachio con l'epiteto *sirrah*, che nel lessico shakespeariano si usa “as a term of address for a man or boy, especially one younger or of lower status than the speaker”, tradotto nel TM con l'epiteto «bel torsolo». In tutti i dizionari dell'italiano si riporta un senso figurato di *torsolo* “persona goffa, inutile”; in siciliano la voce corrispondente è *trunzu*, presente nei dizionari e nel lessico camilleriano anche col senso figurato di cui sopra; ma in Mortillaro l'ultima accezione, la sesta, è: “detto a persona in senso di aggettivo vale audacetto, che nel portamento e nelle parole procede sfacciatamente, spavaldo”. Anche se l'epiteto è in italiano, il suo senso, ironico e spregiativo, è quello siciliano più antico riportato da Mortillaro, accentuato dall'aggettivo *bel* e tradotto in italiano perché Carrubba cerca invano di padroneggiare un registro più colto del proprio.

Rispetto ai due *watchmen* del TO, inoltre, la presenza di una sola *vardia muta* (così è definita nell'elenco iniziale dei personaggi) in III, 5, le cui tre battute consistono in tre «E...» implica una redistribuzione di battute, tutta a favore della verbosa, vuota e assurda eloquenza di Carrubba. Lo stesso avviene in IV, 2, col taglio di entrambi i *watchmen*:

| IV, 2   | IV, 2   |
|---|---|
| SEXTON: Master constable, you go not the way to examine: you must call forth the watch that are their accusers.                       | CANCELLERI Signor cumannanti Carrubba, chisto non è modu; aviti a chiamare prima la accusa chi accusa li accusati.  |
| DOGBERRY: Yea, marry, that's the eftest way. Let the watch come forth. Masters, I charge you, in the prince's name, accuse these men. | CARRUBBA 'Na manera veramenti sbrighevole chista. Venga avanti l'accusazioni. ( <i>Sempri a iddu stissu.</i> ) Signuri, in nomi di lu principi vi ordinu di accusare questi omini. ( <i>Sempri a iddu stissu.</i> ) Signuri, quest'omino dissi che Don Giovanni, fratello di lu principi Don Petru, era un fuffante. Sentito ascrivete: «Don Giovanni fuf-fante». Be', uno spergiurato bello e buono e grazioso acchiamare fuffante il fratello del principi. |
| FIRST WATCHMAN: This man said, sir, that Don John, the prince's brother, was a villain.   | BORRACCIU Cumannanti, ju...   |
| DOGBERRY: Write down Prince John a villain. Why, this is flat perjury, to call a prince's brother villain.                            | CARRUBBA Tu mutu! Pirché la tua faccianza non mi piace appena appena, te lo dico e non te lo dico.  |
| BORACHIO: Master constable,—  | CANCELLERI C'autru dissunu l'accusati?  |
| DOGBERRY: Pray thee, fellow, peace: I do not like thy look, I promise thee.   | CARRUBBA Diamine, che aveva arricevuto milli ducati da Don Giovanni per cusare 'ngiustamenti Madama Eru...  |
| SEXTON: What heard you him say else?  |   |
| SECOND WATCHMAN: Marry, that he had received a thousand ducats of Don John for accusing the Lady Hero wrongfully.                     |   |

Il taglio dei due *watchmen* crea un effetto comico quando Carrubba interroga sé stesso: il suo intervento è espanso in senso macchiettistico, e sembra quasi un canovaccio per la *performance* in scena. Comici ipercorrettismi sono *òmino* e *spergiurato*. La penultima battuta di Carrubba *supra* è fortemente caricata in senso espressivo: dal perentorio «tu mutu!» che traduce un «pray thee, fellow, peace» al dispregiativo «la tua faccianza» per «thy look» all'espansione dell'ultima frase: «I do not like thy look, I promise thee», che viene resa, con la solita vuota verbosità: «la tua faccianza non mi piace appena appena, te lo dico e non te lo dico».

Alla fine dell'ultima scena dell'ultimo atto, quando un messaggero giunge a comunicare laconicamente la cattura del traditore John, i nostri traduttori non rinunciano a un'ultima apparizione di Carrubba, che nel TM sostituisce il messaggero e si prende la scena:

| V, 4  | V, 3   |
|---|--|
| MESSENGER: My lord, your brother John is ta'en in flight, And brought with armed men back to Messina. | CARRUBBA Signuri, fimmini, maritati, figliolanze e parentami avariato, vengo ppi fari una dichiarata annunciazioni, che, non li metto per ascritto, sarà di gradimento alla nobile congregazione qui arriunita, ed in partiercolano a lu magnificu, degnissimo, grande come non merita principi Don Petro...<br><br>TUTTI Allora?<br><br>CARRUBBA Nenti, abbiamo accatturato vostru frati bastardu, Don Giovanni, mentri ca scappava dalla volta di Missina per liti asconosciuti. Ora lo riportano accettato come uno scecco. |

Salta agli occhi l'espansione della sobria battuta del TO, che diventa un "botta e risposta" fra Carrubba e quello che diventa immediatamente *il suo pubblico*: tutta la prima battuta riecheggia infatti gli attacchi delle *performance* di piazza, dei cantastorie, dell'Opera dei Pupi, e serve solo per richiamare l'attenzione, creare attesa e stimolare la partecipazione dei presenti, ridotti per un momento alla condizione di *pubblico*. *Avariato* sta per "vario", e *in partiercolano*, naturalmente, per "in particolare".

Il *nenti* "niente" con cui principia la risposta di Carrubba all'«allura?» del suo pubblico è una maniera colloquiale, tutta siciliana, di cominciare a dare una notizia importante, una sorta di *understatement*, raro in una lingua tanto colorita ed enfatica; e infatti funziona come un meccanismo retorico di *reticentia*, un falso *understatement* che in realtà enfatizza ciò che finge di non voler neanche menzionare. Notiamo infine la comica similitudine finale del TM, «accettato come uno scecco»: *acceppare* è secondo il Treccani un vocabolo marinaresco, «legare solidamente il ceppo dell'ancora dopo averla salpata e traversata», ma qui Carrubba lo riferisce a uno *scecco*, «asino».

## 5. Conclusioni

Non è questa la sede per affrontare e dirimere le diverse definizioni di traduzione e di adattamento, in particolare relativamente a testi teatrali, per stabilire "come e qualmente", come direbbe Camilleri, questa proposta possa rientrare nell'una o nell'altra definizione. E in fondo si tratta di una polarizzazione non necessaria.

Nella già secolare tradizione della critica della traduzione shakespeariana in Occidente, la macrodistinzione più prominente non è necessariamente quella fra traduzione e adattamento, bensì quella che si stabilisce fra diversi atteggiamenti

normativi, cioè basati su un concetto *a priori* di traduzione, ed un atteggiamento descrittivo del processo. I primi possono essere esplicitamente prescrittivi:

Many discussions of Shakespeare in translation are normative, in that their perception of existing translations is determined by a pre-defined concept of what translation is or should be. This normative stance may take the form of explicitly prescriptive statements of the kind 'This is how to translate Shakespeare for the stage'<sup>23</sup>.

Un atteggiamento normativo può anche manifestarsi nella ricerca di una linea di demarcazione esatta fra adattamento e traduzione o nell'assoluta preminenza delle letture filologiche *fine a se stesse*:

It may also manifest itself more subtly, for instance in the various attempts to draw the borderline between adaptation and translation, or in the many historical accounts describing the development of Shakespeare in translation in terms of a progress or growth from the crudely disrespectful first attempts to the scholarly accuracy or artistic excellence of contemporary translations<sup>24</sup>.

Un ultimo tipo di critica normativa, benché molto diverso dalle precedenti, è quello il cui concetto *a priori* di traduzione è imperniato sulla difesa della libertà del traduttore come un creatore, della traduzione come una *risposta* creativa di un traduttore – spesso esso stesso un autore canonizzato – di fronte al testo:

A very different kind of norm-based engagement with Shakespeare translation is found in those cases where appreciation is expressed for more creative, interventionist and overt forms of translation (or adaptation). Such a defence of translational freedom may come from critics with a background in the theatre whose commitment to revitalizing Shakespeare for the modern stage implies a rejection of the kind of museum theatre which they feel is the outcome of philological orthodoxy in translation; it will typically be heard when the translators in question hold a canonized position in the receiving literature or theatre, which is taken to entitle them to the privilege of a more personal artistic response to Shakespeare<sup>25</sup>.

L'opposizione alla critica normativa si definisce come un atteggiamento descrittivo, relativista, non basato su posizioni aprioristiche:

Trying to situate themselves beyond these positions, and indeed playing them off against each other, descriptively oriented scholars will attempt to look at Shakespearean translation with a more relativistic perspective, posing questions such as: what kinds of translations were made, by whom, for whom, why, and with what effect?<sup>26</sup>

A partire da quest'ultima prospettiva, mi sembra che la relazione fra traduzione e adattamento, così come quella fra equivalenza semantica e pragmatica, possa analizzarsi proficuamente come un *continuum*, come un equilibrio *ad hoc* relativo alla specificità di *questa* traduzione, definita nei termini di cui *supra* (situazione comunicativa, intenzione e quindi funzione della traduzione, traduttore, tipi di pubblico/lettore ed effetti su di esso).

Un equilibrio, dunque, fra ricerca di equivalenze semantiche e pragmatiche, come micro e macro adattamenti: dagli adattamenti lessicali (come la *cozzula di Missina* o l'epiteto *Orlando Paladino* al macro-adattamento che, giocando a prendere sul serio l'ambientazione messinese e le presunte origini siciliane di Shakespeare, riesce a

<sup>23</sup> D. DELABASTITA, "Shakespeare", cit., p. 264.

<sup>24</sup> *Ibid.*

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

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 264-265.

trasporne gli aspetti pragmatici all'interno di un diverso codice teatrale, quello del teatro comico siciliano, mantenendone allo stesso tempo il carattere straniante anche attraverso la sapiente costruzione di un universo linguistico peculiare, felicemente espressivo e polifonico, che possiamo annoverare fra i numerosi *siciliani camilleriani* su cui tanto si è scritto<sup>27</sup>.

Camilleri e Di Pasquale mostrano la loro abilità di traduttori in particolare con gli epiteti, le schermaglie, la traduzione di frasi fatte, i giochi di parole, i cambi di registro e un'eccellente mimesi del parlato, pur all'interno di una tradizione teatrale con codici linguistici ed espressivi già esistenti e pienamente operanti, che arricchiscono con una eccezionale ricerca linguistica sia in senso lessicale – parole antiche, stranianti o utilizzate con connotazioni attualmente poco comuni – che pragmatico, in particolare con l'invenzione dell'idioletto di Sorba e Carrubba, che, oltre a rendere lo *spirito* dei personaggi shakespeareiani li riattualizza in maniera straordinaria, a tutto vantaggio della *performance* teatrale.

Mi sembra quindi una *bella fedele* che non può esserlo a tutta la lettera del testo ma lo è al suo spirito, quello di una smagliante commedia degli inganni, giocata sul filo scoppiettante della parola arguta, della battuta fulminante: paradossalmente questo tipo di fedeltà si può perseguire solo attraverso l'adattamento a un codice teatrale più vicino e vivo, e quindi meno straniante o, in questo caso, straniante in modo diverso.

Concludo con una citazione da un articolo di Mauro Novelli – associato di letteratura italiana del Novecento all'Università Statale di Milano, che nel 2002 ha curato l'edizione delle *Storie di Montalbano* per «I Meridiani» Mondadori:

In realtà le discussioni sul vigatese hanno lasciato in ombra due ingredienti fondamentali: voglio dire l'umorismo e le architetture studiatissime, che sostituiscono schemi di genere ormai logori. Ora, per quanto il cuoco dissimuli, le pietanze sicule arrivano in tavola preparate con ricette internazionali. (...) Gogol e Simenon, (...) la struttura cubista del Birraio di Preston è ispirata al Pianista di Vázquez Montalbán; L'odore della notte, nel finale ricalca Faulkner, Una rosa per Emily. Quanto ai maestri portati in scena in cinquant'anni di regie teatrali, sarebbe troppo lungo inseguirne le tracce. E che dire di Troppu trafficu ppi nenti, versione messinese di Molto rumore per nulla? La vocazione del falsario percorre come una febbre l'opera di Camilleri, spingendolo a trasformare i libri in dossier, stipati di documenti, lettere, verbali, articoli inventati di sana pianta<sup>28</sup>.

Il gioco scoperto dei falsari si rivela estremamente fruttifero, e l'idea di uno Shakespeare messinese non è ripresa come un vezzo, ma rappresenta quasi il simbolo, la cifra delle scelte traduttologiche che sostengono questa splendida proposta teatrale.

<sup>27</sup> Si veda in particolare le pp. 37-41 del saggio di G. CAPRARA, P.J. PLAZA GONZÁLEZ, "Il plurilinguismo nell'opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de *Il patto*", «Quaderni Camilleriani» 1 (2016), pp. 37-52.

<sup>28</sup> M. NOVELLI, *Quel falsario di Camilleri*, pubblicato sulla rubrica *Saturno* de «Il Fatto Quotidiano», 4 marzo 2011, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2011/mar11.shtml](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2011/mar11.shtml)>.



**Bibliografia**

- AA. VV., *Il vocabolario della lingua italiana Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, <<http://www.treccani.it/>> [8 giugno 2018].
- ANDERMAN, GUNILLA, "Drama Translation", in M. BAKER and G. SALDANHA (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London-New York, Routledge, 1998<sup>2</sup>, pp. 92-95.
- BALLARD, KIM, *Prose and verse in Shakespeare's plays*, <<https://www.bl.uk/shakespeare/articles/prose-and-verse-in-shakespeares-plays>> [20 marzo 2018].
- BIUNDI, GIUSEPPE, *Vocabolario manuale completo siciliano-italiano*, Palermo, Carini, 1865, <<https://archive.org/details/vocabolariomanua00biun>> [10 febbraio 2018].
- CAMILLERI, ANDREA, DI PASQUALE, GIUSEPPE, *Troppu trafficu ppi nenti. Archetipo siciliano della più nota commedia Much ado about nothing di William Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2011.
- CAPRARA, GIOVANNI, PEDRO J. PLAZA GONZÀLEZ, "Il plurilinguismo nell'opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de *Il patto*", «Quaderni Camilleriani» 1 (2016), pp. 37-52.
- COLLINGTON, PHILIP D., "Bachelors and ballad-culture in Much ado about nothing" in K. BAMFORD, R. KNOWLES, *Shakespeare's comedies of love*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 30-54.
- CRYSTAL, DAVID, CRYSTAL, BEN, *The Shakespeare Glossary*, <<http://www.shakespeare-online.com/glossary/>> [25 marzo 2015].
- DELABASTITA, DIRK, "Shakespeare", in M. BAKER and G. SALDANHA, (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London-New York, Routledge, 1998<sup>2</sup>, pp. 263-269.
- DELISLE, JEAN, LEE-JAHNKE, HANNELORE, CORMIER, MOMIQUE C., *Terminologia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2006 [trad. di Caterina Falbo e Maria Teresa Musacchio].
- ERVAS, FRANCESCA, "On Semantic and Pragmatic Equivalence in Translation", in B. PASA and L. MORRA (eds.), *Translating the DCFR and drafting the CESL*, München, Sellier, 2014, pp. 87-101.
- GENCO, MARIO, *Dizionario camilleriano-italiano*, «Giornale di Sicilia», <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)> [25 aprile 2018].
- KENNY, DOROTHY, "Equivalence", in M. BAKER and G. SALDANHA (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London-New York, Routledge, 1998<sup>2</sup>, pp. 96-99.
- KOLLER, WERNER, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle and Meyer, 1979.
- LAUSBERG, HENRI, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- M.D.L., *Messer Florio, detto Shakespeare*, intervista citata, senza ulteriori dati, in una rassegna stampa del settembre 2000, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/2000/Archivio/Rec16\\_Trafficu\\_set2000\\_SCO.htm](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Archivio/Rec16_Trafficu_set2000_SCO.htm)> [2 gennaio 2015].
- MILANESI, LUIGI, *Dizionario etimologico della lingua siciliana*, Milano, Mnamon, s.d. Ebook, <<https://www.mnamon.it/ebook/saggistica/storia/dizionario-etimologico-della-lingua-siciliana/>> [20 aprile 2018].
- MOROLDO, ARNALDO, *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique*, <<http://unice.fr/lirces/langues/real/dialectes/index.htm>> [25 aprile 2018].
- MORTILLARO, VINCENZO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Pensante, 1853, <<https://archive.org/details/nuovodizionarios00mortuoft>> [10 febbraio 2018].

- NEWMARK, PETER, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.
- NOVELLI, MAURO, *Quel falsario di Camilleri*, «Il Fatto Quotidiano», 4 marzo 2011, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2011/mar11.shtml](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2011/mar11.shtml)>.
- PADUANO, GUIDO, “La traduzione del testo teatrale e in particolare del teatro greco”, in *La traduzione fra antico e moderno. Teoria e prassi*, Atti del Convegno (Firenze, 6-7 dicembre 1991), Firenze, Edizioni Polistampa, 1994, pp. 9-16.
- PICCITTO, GIORGIO, *Vocabolario siciliano*, Catania-Palermo, CFLS, 1985.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Much ado about nothing*. Edited and commented by DAVID CRYSTAL and BEN CRYSTAL, <<https://www.shakespeareswords.com/Public/Play.aspx?WorkId=23>>.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Much ado about nothing*. Edited by JIM MANIS. «The Pennsylvania State University Electronic Classics Series», PSU-Hazleton, Hazleton, PA, <[https://www.skiadasweebly.com/uploads/2/8/8/3/28832405/much\\_ado\\_play\\_pdf.pdf](https://www.skiadasweebly.com/uploads/2/8/8/3/28832405/much_ado_play_pdf.pdf)> [20 maggio 2018].
- SPERBER, DAN, WILSON, DEIRDRE, *Relevance. Communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1995.

# Le mille e una lingua di Camilleri. Dalla traduzione araba originale de *Il cane di terracotta* a una nuova proposta

---

MAURA TARQUINI

## 1. Introduzione

Camilleri ha raggiunto il successo fuori dall'Italia soprattutto grazie ai romanzi facenti parte della saga del commissario Montalbano, basti considerare l'ingente numero di lingue in cui sono stati tradotti<sup>1</sup>. All'interno del genere poliziesco, però, Camilleri non va a riempire uno spazio neutro o anonimo: attraverso la componente che fa da collante a tutti i libri della serie, ossia la lingua utilizzata, che prevede ibridismi e alternanze continue tra italiano standard e varietà regionale siciliana, l'autore si distanzia dagli stilemi convenzionali del poliziesco.

Ne *Il cane di terracotta*<sup>2</sup>, il dialogo permea l'intero romanzo, diventando il protagonista dello stile narrativo: una scelta stilistica che permette all'autore di rappresentare «la vera essenza di ogni singolo personaggio»<sup>3</sup>, tracciarne il temperamento e, in definitiva, delinearne i contorni che altrimenti rimarrebbero sfocati. Camilleri, infatti, da un lato presenta i protagonisti, non attraverso delle fisicità ma mediante una serie di posture, di mimiche facciali o di azioni, dall'altro lascia al lettore la possibilità di inquadrarli all'interno di uno schema culturale o di uno *status* sociale. In tale ottica, gli artifici linguistici camilleriani non hanno una ricorrenza casuale o caotica, ma rispondono a specifiche esigenze narrative. L'autore ha piena consapevolezza del soggetto che parla, del suo interlocutore e delle dinamiche comunicative che intercorrono tra i due: il lettore viene così pervaso della sensazione di poter isolare le voci di Montalbano, di Catarella, dei malavitosi, di Livia, e persino della voce narrante.

Provando a spostare l'attenzione sul fronte delle traduzioni, si può facilmente immaginare quanto difficile sia cercare di rendere queste dinamiche nel testo d'arrivo, proprio per una natura intrinsecamente diversa delle lingue in gioco. *al-Kalb al-fahhāriyy*<sup>4</sup>, la traduzione in arabo de *Il cane di terracotta*, è stata realizzata da Ayman Maḥmūd e pubblicata nel 2014 dalla casa editrice Sphinx Agency del Cairo. Il romanzo si presenta tradotto interamente in arabo letterario, spoglio della sperimentazione linguistica di Camilleri e, di conseguenza, stilisticamente appiattito. Ma la lingua araba, da un lato, e la prassi romanzesca araba, dall'altro, permettono delle strategie che possano far mantenere ad un ipertesto gli elementi cruciali dell'ipotesto, ossia i dialoghi e le dinamiche linguistiche in cui si svolgono? Questa domanda è alla base del presente contributo: prima di analizzare una serie di esempi che mostrano come la gradualità dialettale del testo fonte sia stata annullata in favore della standardizzazione, sono

---

<sup>1</sup> Per una lista completa delle traduzioni delle opere camilleriane si veda: Camilleri Fans Club, <<http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>> [7 aprile 2018].

<sup>2</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.

<sup>3</sup> M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 120.

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *al-Kalb al-fahhāriyy*, il Cairo, Sphinx Agency, 2014 [trad. ar. di Ayman Maḥmūd].

necessarie una serie di premesse sui sistemi culturali e linguistici in gioco, che serviranno da sostegno ad una proposta di ritraduzione.

## 2. Lingue e prassi romanzesche in gioco

La storia ha reso l'Italia patria di tre macro varietà diatopiche: settentrionali, toscane e centro-meridionali, suddivisibili a loro volta in sottogruppi e distinte tra loro dal punto di vista morfologico, sintattico e lessicale<sup>5</sup>. L'italiano standard resta la lingua della socializzazione primaria e può dirsi ereditato insieme al dialetto sin dall'infanzia per la maggior parte della popolazione<sup>6</sup>. Nel corso del tempo, il dialetto non è stato relegato alla sola oralità, ma ha trovato una certa consacrazione letteraria e Camilleri è riuscito ad elevare l'uso della varietà regionale nella produzione romanzesca all'ennesima potenza: fenomeni tipici della letteratura italiana del secondo dopoguerra, come il rifiuto di modelli stilistici convenzionali, la tendenza a sovrapporre lingua aulica e dialetto, a deformare il linguaggio e lo stile, sconvolgendo le strutture narrative con soluzioni altre rispetto alla tradizione, diventano totalizzanti nell'opera di Camilleri, perché permeano tutte le voci, e *Il cane di terracotta* ne è l'esempio lampante. Il passato da regista teatrale ha sicuramente lasciato un'impronta marcata sugli stilemi narrativi camilleriani, e l'importanza delle sequenze dialogiche ha subito una trasposizione dal teatro al romanzo: «Il mio "attivo" teatrale si è ribaltato nella mia scrittura [...] Come tirare fuori un personaggio, come farlo parlare»<sup>7</sup>.

Il mondo arabo è storicamente la culla di sei macro aree dialettali, peninsulare, mesopotamico, siro-palestinese, egiziano, sudanese-ciadico-nigeriano e maghrebino, diverse tra loro soprattutto per fonetica e, in maniera minore, per morfologia e lessico. Il dialetto è la reale lingua madre degli arabofoni che apprendono la varietà standard in un secondo momento, con la scolarizzazione; tuttavia, secondo la terminologia di Ferguson<sup>8</sup>, arabo letterario e colloquiale sarebbero da definirsi rispettivamente *high variety* e *low variety*, laddove alto e basso riflettono lo *status* delle due tipologie linguistiche<sup>9</sup>. Nel corso dei secoli, infatti, le due varianti si sono divise il proprio campo d'azione diamesico, i cui contorni, tuttavia, possono essere in qualche modo sfocati.

Se il Medioevo arabo<sup>10</sup>, infatti, ha visto la creazione di «lunghi romanzi cavallereschi adespoti, e di avventura, redatti in un arabo che spesso sfiora il volgare, con intermezzi versi di tutt'altro che classica fattura»<sup>11</sup>, nel romanzo arabo contemporaneo la situazione è ambivalente: da un lato alcuni autori hanno ripudiato e rigettato, a tutt'oggi, la pratica di utilizzare, nei propri romanzi, elementi linguistici attinti dalla varietà colloquiale<sup>12</sup>; altri invece, adottano il dialetto nelle parti strettamente dialogate. Come ha scritto Durand:

<sup>5</sup> Per un'analisi dettagliata, L. COVERI, A. BENUCCI, P. DIADORI, *Le varietà dell'italiano: manuale di sociolinguistica italiana*, Roma, Bonacci Editore, 1998.

<sup>6</sup> G. BERRUTO, *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari, Laterza, 2004.

<sup>7</sup> S. LODATO, *La linea della palma: Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 222.

<sup>8</sup> C. FERGUSON, "Diglossia", «Word», 15 (1959), pp. 325-340.

<sup>9</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>10</sup> Il periodo che va dal 1258, il sacco di Baghdad ad opera dei Mongoli, al 1798-1801, la spedizione di Bonaparte in Egitto, è presentato come periodo di decadenza culturale, letteraria e linguistica; non sorprende dunque la proliferazione di testi in una lingua lontana dalla varietà letteraria.

<sup>11</sup> F. GABRIELI, *La letteratura araba*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 245.

<sup>12</sup> Si pensi alle opere del premio Nobel Nağīb Maḥfūz che non è mai ricorso all'uso del dialetto, nonostante abbia ambientato i propri romanzi nei quartieri popolari del Cairo.

L'idea è che ad alcuni appare ridicolo o insensato mettere in bocca a personaggi di tutti i giorni la lingua *fusha* che nessuno usa quotidianamente [...] anche se nei romanzi in cui la contadina analfabeta sgrida i propri figli in *fusha*, nessun lettore reagisce mai con un senso di innaturalità o improbabilità [...] Non si tratta quindi di un timido tentativo di inserire la 'āmīyya nella letteratura, ma di un puro procedimento stilistico<sup>13</sup>.

Il fenomeno non è diatopico, in quanto ha investito tanto la letteratura del Mağrib, quanto quella del Mašriq: si pensi ai due autori Muḥammad Barrāda<sup>14</sup>, ad Occidente, e Inās 'Abd Allah<sup>15</sup>, ad Oriente.

Il dialetto ha trovato espressione anche nel teatro arabo, nato a metà del XIX secolo, con la messa in scena di *al-Baḥīl*, ossia l'adattamento de *L'Avare* di Molière ad opera del drammaturgo libanese Mārūn Naqqās<sup>16</sup>. Negli ultimi decenni, soprattutto grazie all'opera del drammaturgo marocchino aṭ-Ṭayyāb aṣ-Ṣadīqī<sup>17</sup>, che ha tradotto e adattato nel proprio dialetto una ventina di opere, *pièces* interamente in dialetto hanno fatto la loro comparsa ufficiale nel mercato editoriale<sup>18</sup>.

### 3. Fenomeni di *code-switching*: da Camilleri all'arabo

Tra i modelli grammaticali proposti per lo studio del *code-switching*, il più accreditato è il *Matrix Language Frame Model* (MLF) di Myers-Scotton<sup>19</sup>. Alla base del modello, c'è l'asimmetria delle due lingue in gioco che, di fatto, non saranno mai sullo stesso piano: la lingua matrice (LM) si opporrà sempre alla lingua incassata (LI) dominandola morfosintatticamente<sup>20</sup>.

Va precisato che quello che qui verrà analizzato come *code-switching* fa riferimento sia all'alternanza tra due registri, sia al fenomeno di integrazione di prestiti da una varietà e la loro conseguente morfologizzazione nell'altra. Se numerosi linguisti sostengono la teoria per cui i due fenomeni vadano tenuti separati, e indicati rispettivamente con le diciture *code-switching* e *code-mixing*, per Myers-Scotton<sup>21</sup> la distinzione creerebbe

<sup>13</sup> O. DURAND, "Bidd-na nuktub bi-l-'a:mmiyye?", 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>14</sup> Nato a Rabat nel 1938, è autore di otto romanzi, ed è esponente di quello che la critica letteraria araba chiama *at-tažrīb*, ossia "sperimentazione" per la ricerca di nuove tecniche stilistiche.

<sup>15</sup> Palestinese d'origine, ma nata a New York nel 1977, è tornata a vivere in Palestina all'età di sette anni. Nei suoi romanzi traccia principalmente le condizioni di vita dei palestinesi e il loro peregrinare attraverso paesi diversi.

<sup>16</sup> Per un'analisi approfondita, A.D. LANGONE, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlino, De Gruyter, 2016.

<sup>17</sup> Nato a Essaouira, in Marocco, nel 1938, è drammaturgo e commediografo.

<sup>18</sup> A.D. LANGONE, "L'Arabe dialectal passe à l'écrit. Quelques remarques sur le Maroc", in M. LAFKIOU et D. MEROLLA (a cura di), *Oralité et nouvelles dimensions de l'Oralité. Intersections théoriques et comparaisons des matériaux dans les études africaines*, Paris, Publications Langues O', 2004, pp. 51-66.

<sup>19</sup> C. MYERS-SCOTTON, *Dwelling Languages. Grammatical Structure in Code-switching*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

<sup>20</sup> Per quanto riguarda l'applicazione della teoria proposta da MYERS-SCOTTON, in breve, in un enunciato, due tipi di morfemi possono essere individuati: il morfema di contenuto, caratterizzato dal tratto [+Assegnatore/Ricevitore di Ruolo Tematico], e il morfema sistematico, contraddistinto dal tratto [-Assegnatore/Ricevitore di Ruolo Tematico]. Il morfema sistematico, inoltre, è suddivisibile in tre sottocategorie: sistematico precoce (che insieme al morfema di contenuto è attivato a livello lemmatico e può provenire sia dalla LM che dalla LI), sistematico tardivo ponte e sistematico tardivo esterno (entrambi attivati a livello funzionale e provenienti solo dalla LM). Nel *code-switching*, una sola LM stabilisce l'ordine superficiale dei morfemi e fornisce tutti quelli sistematici che intrattengono rapporti grammaticali al di fuori della testa che li governa.

<sup>21</sup> C. MYERS-SCOTTON, *Dwelling Languages. Grammatical Structure in Code-switching*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

soltanto confusione in quanto le due modalità poggiano su comuni motivazioni socio-psicologiche. La sociolinguista americana propone piuttosto le definizioni di *intersentential* e *intrasentential*<sup>22</sup> per distinguere rispettivamente l'alternanza di due lingue in senso stretto dall'integrazione e grammaticalizzazione di morfemi di contenuto della LI secondo le leggi della LM.

Ne *Il cane di terracotta*, Camilleri prende a prestito dal dialetto una serie di elementi lessicali, li spoglia dei morfemi dialettali per poi rimorfologizzarli secondo i parametri dell'italiano standard. Si prendano in considerazione gli esempi riportati nella TABELLA 1.

TABELLA 1

| Originale siciliano             | Separazione del morfema siciliano | Sostituzione con il morfema italiano | Esito             |
|---------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|-------------------|
| <i>Taliari</i> <sup>23</sup>    | <i>Tali -ari</i>                  | <i>Tali-are</i>                      | <i>Taliare</i>    |
| <i>Paru</i> <sup>24</sup>       | <i>Par -u</i>                     | <i>Par-o</i>                         | <i>Paro</i>       |
| <i>Cincu</i> <sup>25</sup>      | <i>Cinc -u</i>                    | <i>Cinc-o</i>                        | <i>Cinco</i>      |
| <i>Firticchiu</i> <sup>26</sup> | <i>Firticchi -u</i>               | <i>Firticchi-o</i>                   | <i>Firticchio</i> |

La lingua matrice è l'italiano, che fornisce morfemi sistematici a una serie di prestiti di derivazione siciliana, che funge da lingua incassata.

Per quanto riguarda il panorama dell'arabofonia e la sua produzione letteraria, la graduale penetrazione culturale europea, iniziata con la spedizione di Napoleone Bonaparte in Egitto fra 1798 e 1801, finì per risvegliare il sentimento identitario arabomusulmano che si concretizzò nella *Nahḍa* "rinascita", una corrente di rinnovamento che segnò, non solo l'apertura della letteratura araba a nuovi generi letterari, come il romanzo, ma soprattutto l'inizio di una sperimentazione linguistica<sup>27</sup> che rimarrà una costante della letteratura contemporanea, ossia la mutuazione di elementi lessicali procedenti dalle lingue europee direttamente incassati nella matrice araba. Si vedano, a titolo d'esempio, i casi contenuti all'interno della TABELLA 2.

TABELLA 2

| Originale         | Inquadramento nello schema quadriconsonantico arabo | Aggiunta di morfemi arabi | Esito                           |
|-------------------|---|---------------------------|---------------------------------|
| <i>telefonare</i> | <i>talfana</i>                                      | <i>yu-talfin-u</i>        | <i>yutalfinu</i> "lui telefona" |
| <i>doctor</i>     | <i>duktūr</i>                                       | <i>al-duktūr</i>          | <i>ad-duktūr</i> "il dottore"   |

<sup>22</sup> C. MYERS-SCOTTON, *Social motivations for code-switching: Evidence from Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

<sup>23</sup> G. PICCITTO, (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Catania, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 1977, vol. V, s.v. *taliari*.

<sup>24</sup> G. PICCITTO, (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Catania, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 1977, vol. III, s.v. *paru*.

<sup>25</sup> G. PICCITTO, (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Catania, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 1977, vol. I, s.v. *cincu*.

<sup>26</sup> G. PICCITTO, (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. III, s.v. *firticchiu*.

<sup>27</sup> K. VERSTEEGH, *The Arabic Language*, Edimburgh, Edinburgh University Press, 2014<sup>2</sup>.

L'analisi dei fenomeni mostrati nelle TABELLE 1 e 2 rivela casi di *code-switching* pressoché analoghi, e fornisce elementi interessanti per poter dare forma ad una traduzione che possa essere ricondotta ad una sperimentazione linguistica comune.

#### 4. Dal testo fonte alla traduzione originale araba

Il testo fonte si presenta fortemente composito dal punto di vista delle varietà linguistiche utilizzate. I vari registri sono distribuiti in maniera sapiente: italiano standard, incursioni dialettali, paremie e idioletti si avvicendano in base alla maggiore o minore padronanza linguistica e culturale dei personaggi. Come si evince dalla TABELLA 3, infatti, la distribuzione delle varietà è di tipo sociolinguistica.

TABELLA 3

| Personaggi                         | Italiano | Dialetto | Ibridismi | Idioletto |
|------------------------------------|----------|----------|-----------|-----------|
| Voce narrante                      | x        | x        | x         | x         |
| Montalbano                         | x        | x        | x         | x         |
| Personaggi legati alla criminalità |          | x        |           |           |
| Questore                           | x        |          |           |           |
| Catarella                          |          |          | x         | x         |
| Livia                              | x        |          |           |           |

Nel romanzo, Montalbano è il protagonista di tutti i dialoghi ed è l'unico in grado di adattarsi alla situazione, sfruttando varie possibilità linguistiche in base ai suoi interlocutori. L'inserimento della voce narrante nella colonna dei personaggi non è casuale: il Commissario «si esprime utilizzando la lingua della piccola borghesia siciliana, con un impasto di italiano e dialetto che coincide sostanzialmente con la lingua del narratore»<sup>28</sup>. Il protagonista dunque parla e pensa con la stessa lingua della voce narrante: insieme si muovono all'interno di un *continuum* della lingua italiana, intesa come somma di varietà diverse, mettendo in atto una strategia di accomodamento convergente verso il parlato degli altri personaggi.

*al-Kalb al-fahhāriyy*, piegato alla standardizzazione e di conseguenza appiattito, perde completamente di vista le dinamiche riportate nella TABELLA 3. Innanzitutto, la voce narrante che, attraverso un bilanciamento tra maggiore e minore commutazione di codice, non solo dà unità all'opera, ma quasi come un mediatore culturale, fa sentire il lettore incluso nella cerchia dei paesani, si affievolisce.

In secondo luogo, vengono meno le varietà diastratiche e diafasiche: da un lato, ci sono infatti personaggi legati alla microcriminalità locale che mostrano un alto tasso di uso del dialetto misto al turpiloquio, marcando così uno *status* sociale disagiato e un livello culturale mediamente basso, dall'altro, c'è Livia, talmente riluttante alla sicilianità di Montalbano da avere il potere di inibire linguisticamente sia lui, sia la voce narrante stessa che, nei passaggi in cui compare la donna, si reprime e cerca di ricorrere, quanto più possibile, al solo italiano.

In ultima analisi, l'idioletto di Catarella, che non si presenta tanto come il modo di esprimersi di un ignorante che tenta di utilizzare la lingua nazionale, ma è piuttosto un

<sup>28</sup> G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 87.

italiano deviante «costruito da Camilleri in laboratorio»<sup>29</sup>, viene completamente nullificato.

Ora, per rendere chiaramente l'idea di quanto l'ipertesto risenta della neutralizzazione degli artifici linguistici camilleriani, ho effettuato la traduzione de *al-Kalb al-fahhāriyy* in italiano a partire dal testo arabo, seguendo la stessa logica linguistica del traduttore, ossia di registro aulico. Di conseguenza, nei paragrafi seguenti, verranno riportati una serie di frammenti estratti dal testo fonte, di seguito l'ipertesto originale arabo e la traduzione dello stesso in italiano, di modo che il lettore del presente contributo si renda conto di ciò che il pubblico arabo effettivamente recepisce.

#### 4.1. La voce narrante

Gli esempi riportati nelle TABELLE 4 e 5 sono tratti dall'*incipit* del romanzo, che si apre con la voce fuori campo di Camilleri. Nel primo caso l'autore descrive lo stato d'animo di Montalbano attraverso un alto tasso di ibridismi e di uso del dialetto incassato nell'italiano, mentre nel secondo, la voce narrante passa all'esposizione di una serie di azioni che il commissario compie. Al cambiamento d'argomento fa eco anche un mutamento linguistico: l'uso del dialetto e di forme linguistiche marcate, infatti, sembra sensibilmente ridursi rispetto al passaggio precedente, ma tale gradualità viene meno nella traduzione, dal momento che l'intero tessuto linguistico viene permeato dagli stilemi e dal lessico della varietà letteraria.

TABELLA 4

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Originale</b></p>   | <p>A stimare da come l'alba stava <b>appresentandosi</b>, la <b>iurnata</b> s'annunciava certamente <b>smèusa</b>, fatta cioè ora di botte di sole <b>incaniato</b>, ora di gelidi <b>stizzichii</b> di pioggia, il tutto condito da alzate improvvise di vento. Una di quelle <b>iurnate</b> in cui chi è soggetto al brusco cangiamento di tempo, e nel sangue e nel <b>ciriveddro</b> lo patisce, capace che si mette a <b>svariare</b> continuamente di opinione e di direzione, come fanno quei pezzi di lattone, tagliati a forma di <b>bannèra</b> o di gallo, che sui tetti ruotano in ogni senso ad ogni minima passata di vento. Il commissario Salvo Montalbano apparteneva da sempre a quest'infelice categoria umana e la cosa gli era stata trasmessa per parte di <b>matre</b>, che era cagionevole assai e spesso si serrava nella <b>càmmara di letto</b>, allo scuro, per il <b>malo</b> di testa e allora non bisognava fare <b>rumorata casa casa</b>, camminare a pedi <b>lèggio</b>. Suo <b>patre</b> invece, <b>timpesta o bonazza</b>, sempre la stessa salute manteneva, sempre del medesimo <b>intífico pinsèro</b> se ne restava, pioggia o sole che fosse.</p> |
| <p><b>Traduzione araba originale</b></p>                            | <p>عند ظهور أول خيوط الفجر 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 مباغتة. إنه أحد الأيام سيئة الطقس التي تعكس سوء حالها على مزاج وأفكار من يتعرض لها، مما قد يؤدي به إلى تذبذب رأيه وتغيير اتجاهه، تماماً كما تفعل بوصلة الرياح التي تشبه شكل ديك أو راية، وتدور على الأسطح في كل اتجاه حال مرور أي نسمة ريح خفيفة.</p> <p>يمثل المأمور سالفو مونتالبانو تلك النوعية من البشر، وقد ورث تلك الصفة من عائلة والدته، التي كثيراً ما كانت تمرض وتنزوي في غرفة النوم بسبب الصداع؛ لذلك كان من المرفوض حدوث ضوضاء بالمنزل، وكذلك من الضروري المشي على أطراف الأصابع. في حين كان والده قوياً وحسن المظهر، يحافظ دائماً على استقرار حالته الصحية، ثابتاً على نفس أفكاره التي كانت تلازمه سواء أكان الطقس ممطراً أو مشمساً.</p>   |
| <p><b>Traduzione in italiano dell'ipertesto arabo originale</b></p> | <p>Dai primi bagliori dell'alba, la giornata, appena cominciata, annunciava che sarebbe stata fortemente variabile, fatta a tratti di botte di sole caldo, a tratti di punzecchiate di pioggia gelida e, comunque, non sarebbero mancate improvvise raffiche di vento. Una di quelle giornate di brutto tempo che si ripercuote funesto sull'umore e i pensieri di chi vi è esposto, e che può portarlo a farlo vagare con la mente e a cambiare direzione, proprio come fanno le correnti d'aria con quelle</p>   |

<sup>29</sup> Ivi, p. 89.



|  |  |
|--|--|
|  | <p>bussole del vento a forma di gallo o di bandiera, che ruotano sui tetti in ogni direzione al passaggio del minimo alito di vento.</p> <p>Il commissario Salvo Montalbano rappresentava questa categoria d'esseri umani, caratteristica che aveva ereditato dalla famiglia di sua madre, che spesso era malata e si appartava in camera da letto a causa del mal di testa e, per questo, era vietato fare rumore in casa, così come era necessario camminare in punta di piedi. Suo padre, al contrario era forte e di bell'aspetto, si manteneva di salute sempre costante e fermo nelle sue idee, che rimanevano salde sia che piovesse, sia che ci fosse il sole.</p> |
|--|--|

TABELLA 5

|  |  |
|--|--|
| <b>Originale</b>   | <p>Aveva appena fermato l'auto al decimo chilometro della provinciale Vigàta-Fela, come gli era stato detto di fare, che subito gli venne <b>gana</b> di rimettere in moto e tornarsene in paese mandando a <b>patrasso</b> l'operazione. <b>Arriniscì</b> a controllarsi, accostò meglio la macchina al ciglio della <b>strata</b>, <b>raprì</b> il cassetto del cruscotto per pigliare la pistola che abitualmente non portava addosso. Però la mano gli restò a mezz'aria: immobile, <b>affatato</b> continuò a <b>taliare</b> l'arma. La sera avanti, qualche ora prima che arrivasse la telefonata di Gegè Gullotta ad armare tutto il <b>mutupèrio</b> - Gegè era un piccolo spacciatore di roba leggera e organizzatore di un bordello all'aperto conosciuto come la mannara - il commissario stava leggendo un romanzo giallo di uno scrittore barcellonese che l'<b>intricava</b> assai e che portava lo stesso cognome suo, ma spagnolizzato Montalbàn. Una frase l'aveva particolarmente colpito: «la pistola dormiva con il suo aspetto di lucertola fredda».</p>  |
| <b>Traduzione araba originale</b>                            | <p>فقد أوقف السيارة الكيلو العاشر من الطريق «فيجاتافيللا» كما أمر، ولم يلبث أن أدار محرك السيارة ثانيةً وغادر عائداً للبلدة مفسداً بذلك الأمورية المكلف بها. تمكن من السيطرة على السيارة واقترب أكثر من حافة الطريق ثم فتح درج لوح التحكم في السيارة ليلتقط المسدس والذي كان عادةً لا يحمله بجيبه، غير أن يده ظلت معلقةً وثابتةً كأن أحداً سحرها فشلت، استمر في النظر إلى السلاح وحدث نفسه قائلاً «أقسم بالسيدة العذراء إنه لحق!».</p> <p>في ليلة البارحة قبل سويعات من اتصال جيبه جوللوتا الذي أشاع كل هذا الصخب - وهو مزور صغير الأشيا تافهة كما أنه مالك لبيت بغاء في الهواء الطلق معروف باسم الحظيرة - في تلك الأثناء كان المأمور يقرأ رواية بوليسية لكاتب من مدينة برشلونة، وقد حيره جداً كما أنه يحمل نفس لقبه لكنه يأخذ الطابع الأسباني (مونتاللبان)، ووردت في الرواية عبارة أثرت فيه بشكل خاص: «... كان المسدس يرقد كاليرص البارد».</p>  |
| <b>Traduzione in italiano dell'ipertesto arabo originale</b> | <p>Fermò la macchina al decimo chilometro della strada Vigata-Fela, come gli era stato ordinato, ma indugiò sulla possibilità di invertire il senso di marcia e tornare in paese, mandando così a monte la missione di cui era stato incaricato. Rimise in moto la macchina, si accostò di più al ciglio della strada e aprì il cassetto del cruscotto per prendere la pistola che, come d'abitudine, non portava in tasca. Senonché, rimase con la mano sospesa a mezz'aria, incantato e paralizzato, continuò a guardare l'arma e disse a sé stesso: «Lo giuro sulla Vergine Maria, è vero».</p> <p>La notte precedente, qualche ora prima della telefonata di Gegè Gullotta, arrivata a sollevare questo polverone (Gegè era un piccolo spacciatore di roba leggera oltre che il proprietario di una casa di prostituzione all'aperto conosciuta come l'ovile), il commissario stava leggendo un poliziesco di uno scrittore di Barcellona, che lo appassionava parecchio e che portava il suo stesso cognome, ma spagnolizzato in <i>Montalban</i>, e gli capitò una frase del romanzo che lo colpì particolarmente: «La pistola dormiva come una lucertola fredda».</p> |

#### 4.2. Livello diastratico

Gli estratti riportati nelle TABELLE 6, 7 e 8, sono parti dialogate che vedono protagonisti, rispettivamente, Gegè Gullotta, Fazio e il questore. Si tratta, quindi, di contesti sociali e culturali diversi, che nella traduzione trovano espressione in una lingua aulica comune. Nel caso riportato nella TABELLA 8, le differenze tra estratto del testo fonte e traduzione in italiano dell'ipertesto arabo sono minime rispetto alle altre due casistiche: nella

traduzione del parlato del questore, l'uso dell'arabo standard calza, ma non si pone in antitesi con i passaggi che lo precedono.

TABELLA 6

|  |   |
|--|---|
| <b>Originale</b>   | «Che <b>minchia</b> di domande mi fai? Che <b>minchia</b> di sbirro sei? Non lo sai che è stato stabilito che per <b>Tanu u grecu</b> non ci sono parti, non ci sono zone quando si tratta di <b>fimmine</b> ? Gli è stato dato il controllo e la <b>pribenna</b> su tutto il <b>buttaname</b> dell'isola». |
| <b>Traduzione araba originale</b>                            | «أي أسئلة لعينة تلك؟ يالك من أبله حقير! ألا تدري أنه قد عُرف عن طانو اليوناني أن لو تعلق الأمر بالنساء فلا يوجد مكان محدد له؟ إنه مسيطر ومحتكر لكل عاهرات الجزيرة».   |
| <b>Traduzione in italiano dell'ipertesto arabo originale</b> | «Ma che razza di domande sono queste? Ma quanto sei sciocco! Non sai che è stato stabilito che per per Tano il greco non ci sono luoghi predefiniti per quanto riguarda le donne? Ha il dominio e il monopolio di tutte le prostitute dell'isola».  |

TABELLA 7

|  |  |
|--|--|
| <b>Originale</b>   | « <b>Peju</b> dei delinquenti! <b>Peju</b> degli <b>asasini</b> ci hanno trattato quei figli di lorda <b>buttana</b> ! E chi si credono d'èssiri? <b>Strunzi!</b> ». |
| <b>Traduzione araba originale</b>                            | «لقد عاملنا أبناء العاهرة القذرة أولئك بأسوأ مما يعملون به المجرمين والقتلة، ألا يعرفون من نكون؟! إنهم حقًا أوباش!».   |
| <b>Traduzione in italiano dell'ipertesto arabo originale</b> | «Quei figli di una sporca puttana ci hanno trattato peggio dei delinquenti e degli assassini, non sanno chi siamo?! Sono davvero delle canaglie!».                   |

TABELLA 8

|                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| <b>Originale</b>                  | «La conferenza è stabilita per domattina alle dodici. Volevo avvertirla per tempo».<br>«La ringrazio, signor questore, ma io che c'entro?».<br>«Montalbano, io sono buono e caro ma fino a un certo punto. Lei c'entra, eccome se c'entra! Non faccia il bambino!».<br>«E che devo dire?».<br>«Ma benedetto Iddio! Dirà quello che ha scritto sul rapporto».<br>«Quale?».<br>«Non ho sentito bene. Che ha detto?».<br>«Niente».<br>«Cerchi di parlare in modo chiaro, senza smozzicare le parole, senza starsene a testa bassa. Ah, le mani. Stabilisca una volta e per tutte dove metterle e lì le tenga. Non faccia come l'ultima volta che il giornalista del "Corriere" suggerì a voce alta di tagliargliele per farlo stare a suo agio».<br>« <b>E se mi domandano?</b> ».<br>« <b>Certo che la domandano</b> , tanto per usare il suo italiano bastardo. Giornalisti sono, no? Buongiorno». |
| <b>Traduzione araba originale</b> | «لقد تحدد ميعاد المؤتمر الصحفي ليكون صباح غد في تمام الثانية عشرة، فقد أردت أن أعلمك بالموعد».<br>«أشكرك سيدي الرئيس، ولكن أنا ما علاقتي بذلك؟».<br>«مونتالبانو!! صحيح أنني طيب وودود لكن إلى حد معين، بل لك علاقة بالأمر وحيث أن لك علاقة، فلا تتصرف كالأطفال».<br>«وماذا يجب أن أقول في المؤتمر؟».<br>«ألهمني صبرًا يا إلهي!! ستقول ما قد كتبته في المحضر».<br>«أي محضر منهما؟».<br>«لم أسمعك جيدًا، ماذا قلت؟».<br>«لا شيء».   |

|   |  |
|---|--|
|   | <p>«حاول أن تتكلم بطريقة واضحة، دون أن تأكل الكلمات، ولا تطأئي رأسك، وأيضًا بالنسبة ليدك، فلتثبتهما على وضع واحد ولتبق عليهما في مكانهما، لا تتصرف كأخر مرة عندما اقترح عليك صحفي جريد "كوريري" أن تبتري يدك كي تكون بحريتك».</p> <p>«وماذا لو سألوني؟».</p> <p>«بالتأكيد سيسألوك، لكي تستخدم لغتك الإيطالية الركيكة، أليسوا صحفيين؟! صباح الخير!».</p>  |
| <p><b>Traduzione in italiano dell'ipertesto arabo originale</b></p> | <p>«La data della conferenza è fissata per domani mattina intorno a mezzogiorno, volevo avvertirla».</p> <p>«Grazie, signor questore, ma cosa c'entro io con questo?».</p> <p>«Montalbano! È vero che io sono buono e caro, ma fino ad un certo punto, lei c'entra, non si comporti come un bambino».</p> <p>«E cosa dovrei dire alla conferenza?».</p> <p>«Oh mio Dio, santa pazienza! Dirà ciò che ha scritto nella relazione».</p> <p>«Quale delle due?».</p> <p>«Non l'ho sentita bene, cosa ha detto?».</p> <p>«Niente».</p> <p>«Cerchi di parlare chiaro, senza mangiarsi le parole, senza abbassare la testa, e per quanto riguarda le mani, le sistemi in una posizione e le lasci al loro posto, non faccia come l'ultima volta quando il giornalista del "Corriere" le ha suggerito di tagliarsele per stare più a suo agio».</p> <p>«E se mi fanno domande?».</p> <p>«Le faranno domande di sicuro, tanto per usare il suo italiano storpiato, non sono giornalisti?! Buongiorno!».</p> |

### 4.3. Il livello diafasico

La TABELLA 9 contiene un passaggio tratto da una conversazione telefonica tra Montalbano e Livia. Le differenze tra l'ipotesto e la traduzione che ho realizzato a partire dall'ipertesto arabo sono minime. In questo caso, come per l'esempio del questore riportato nella TABELLA 8, l'utilizzo dell'arabo standard è calzante, perché anche nel testo fonte, sia Montalbano sia la voce narrante imbrigliano la propria variante regionale.

TABELLA 9

|  |   |
|--|---|
| <p><b>Originale</b></p>                  | <p>Proprio quando aveva aperto la porta per andare all'appuntamento, squillò il telefono.</p> <p>«Ciao, amore. Eccomi puntuale. Come ti è andata oggi?».</p> <p>«Normale amministrazione. E tu?».</p> <p>«Idem. Senti, Salvo, ho pensato a lungo a quello che...».</p> <p>«Livia, scusami se t'interrompo. Ho poco tempo, anzi non ne ho per niente. Mi hai pigliato che già ero sulla porta, stavo uscendo».</p> <p>«Allora esci e buonanotte».</p> <p>Livia riattaccò e Montalbano rimase col microfono in mano. Poi gli tornò a mente che la sera avanti aveva detto a Livia di chiamarlo a mezzanotte precisa perché avrebbero avuto certamente tempo per parlare a lungo. Restò indeciso se richiamare subito la sua donna a Boccadasse o farlo al rientro, dopo l'incontro con Gegè. Con una punta di rimorso rimise a posto il ricevitore, <b>nisci</b>.</p> |
| <p><b>Traduzione araba originale</b></p> | <p>بمجرد أن فتح الباب كي يذهب إلى الموعد رن جرس الهاتف<br/>«مرحبًا حبيبي، ها أنا أتصل بك في مواعيدي، كيف كان يومك؟».</p> <p>«لا جديد، وأنت؟».</p> <p>«كالمعتاد، اسمع يا سالفو لقد فكرت طويلًا في...».</p> <p>«معدرة يا ليفيا لمقاطعتك؛ قلدي القليل من الوقت، بل ليس لدي وقت إطلاقًا، لقد استوقفني وقد كنت عند الباب على وشك الخروج».</p> <p>«حسنًا كما تريد، طابت ليلتك!».</p> <p>أغلق ليفيا خط الهاتف فيما ظلت الساعية في يد مونتالبانو، ثم خطر بباله أنه ليلة البارحة كان قد طلب من ليفيا أن تتصل به عند منتصف الليلة تمامًا؛ كي يكون لديهما وقت للتحدث طويلًا، وبات متحيرًا أبتصل فورًا بفتاته في مدينة "بوكاداسه" أم أن يفعل ذلك عند عودته بعد لقاء جيجيه؟! وضع سماعة الهاتف وهو يشعر بشيء من تأنيب الضمير وخرج.</p>  |

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Traduzione in italiano dell'ipertesto arabo originale</b></p> | <p>Proprio quando aveva aperto la porta per andare all'appuntamento, squillò il telefono.<br/>         «Ciao amore, ti ho chiamato puntuale, com'è andata la giornata?».<br/>         «Nessuna novità, e tu?».<br/>         «Come al solito, senti, Salvo, ho pensato molto a...».<br/>         «Scusa Livia se ti interrompo, ma ho poco tempo, anzi, non ne ho proprio, mi hai fermato che ero già alla porta sul punto di uscire».<br/>         «Bene come vuoi, buonanotte!».<br/>         Livia riattaccò e Montalbano rimase con la cornetta in mano, allora gli rivenne in mente che la sera prima aveva chiesto a Livia di chiamarlo esattamente a mezzanotte, in modo da avere il tempo di parlare a lungo. Rimase perplesso se richiamare subito la sua donna a Boccadasse o farlo al ritorno dall'appuntamento con Gegè! Rimise a posto la cornetta del telefono, si sentì un po' in colpa ed uscì.</p> |
|---|--|

#### 4.4. L'idioletto di Catarella

Nell'esempio seguente, il fraintendimento di cui Catarella cade vittima viene generato da un'esigenza comunicativa, che porta il personaggio ad attingere ad un lessico mutuato dal gergo medico: questo, mescolato all'italiano popolare, mostra la non piena competenza della lingua da parte di Catarella.

TABELLA 10

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Originale</b></p>   | <p>Le cose con Catarella s'imbrogliavano di più se gli saltava il <b>firticchio</b>, cosa che gli capitava spesso, di mettersi a parlare in quello che lui chiamava <b>taliàno</b>. Un giorno gli si era <b>appresentato</b> con la faccia di circostanza.<br/>         «<b>Dottori</b>, lei putacaso mi <b>saprebbe</b> fare la <b>nominata</b> di un medico di quelli che sono specialisti?».<br/>         «Specialista di cosa, Catarè?».<br/>         «Di <b>malatia</b> venerea».<br/>         Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore. «Tu?! Una malattia venerea? E quando te la <b>pigliasti</b>?».<br/>         «Io m'<b>arricordo</b> che questa <b>malatia</b> mi venne quando ero ancora <b>nico</b>, non avevo manco sei o sette anni».<br/>         «Ma che <b>minchia</b> mi vai <b>contando</b>, Catarè? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?».<br/>         «Sicurissimo, <b>dottori</b>. Va e viene, va e viene. Venerea».</p> |
| <p><b>Traduzione araba originale</b></p>                            | <p>تعقدت الأمور أكثر لدى كاتاريللا؛ حين جاءته نزوة – الأمر الذي كان يحدث له كثيرًا – بأن يشرع في التحدث بما يسميه هو الإيطالية.<br/>         حضر يوماً ووجهه تملوه ملامح الجدية وقال:<br/>         «أيتها القائد هل يمكنك أن ترشح لي طبيباً مختصاً؟».<br/>         «مختصاً في أي شيء يا كاتاريه؟».<br/>         «في الأمراض التناسلية».<br/>         أصيب مونتابانو بالذهول من شدة الصدمة.<br/>         «أنت؟ مرض تناسلي؟ ومتى أصبت به؟».<br/>         «أتذكر أن هذا المرض أصابني منذ طفولتي، كنت لم أتم ست أو سبع سنوات بعد».<br/>         «أي حمقات تلك التي تقولها لي؟ هل أنت على يقين من أنه مرض تناسلي؟».<br/>         «على يقين تام يا قائدني، إنه يذهب ويجيء، يذهب ويجيء؛ إنه مرض تناسلي».</p>   |
| <p><b>Traduzione in italiano dell'ipertesto arabo originale</b></p> | <p>Le cose con Catarella si complicavano quando gli veniva il capriccio, cosa che gli capitava di frequente, di cominciare a parlare in quello che lui chiamava italiano. Si presentò, un giorno, con i lineamenti del viso tirati e disse:<br/>         «Capo, mi potrebbe fare il nome di un medico specialista?».<br/>         «Specialista in cosa Catarè?».<br/>         «In malattie genitali».<br/>         Montalbano rimase fortemente sbalordito».<br/>         «Tu?! Una malattia genitale?! E quando l'avresti contratta?».</p>   |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>«Ricordo che questa malattia mi colpì durante l'infanzia, non avevo compiuto neanche sei o sette anni».</p> <p>«Ma che scemenze sono queste? Sei sicuro che si tratta di una malattia genitale?».</p> <p>«Certo capo, va e viene, va e viene: è una malattia genitale».</p> |
|--|--|

La paretimologia viene persa in arabo. Se in italiano “venerea” viene reinterpretato sulla base della somiglianza fonetica con i verbi “va” e “viene”, in arabo non si mantiene lo stesso fraintendimento: l'aggettivo arabo “venereo”, “genitale” o “sessuale” è تناسلي *tanāsuliyy* e viene dal verbo تناسل *tanāsala* “procreare”, mentre le radici arabe dei verbi “andare” e “venire” sono rispettivamente ذهب *dahaba* e جاء *ġā'a*.

## 5. Nuove proposte di traduzione

Una proposta di traduzione che potrebbe essere elaborata, si basa su tre punti fondamentali interdipendenti. Innanzitutto, l'obiettivo di mettere in atto, in arabo, delle dinamiche linguistiche che tengano conto della sperimentazione realizzata da Camilleri. In secondo luogo, il tentativo di infondere nel pubblico arabo lo stesso senso di straniamento che percepisce il lettore italiano. In ultima analisi, riproporre la gradualità linguistica, di passaggio da un registro all'altro, a seconda del contesto narrativo.

Un primo procedimento consisterebbe nello sfruttamento delle tecniche stilistiche della prassi romanzesca araba contemporanea, ossia di inserimento del dialetto nelle parti strettamente dialogate. Le incursioni dialettali nei dialoghi però, non dovrebbero essere applicate in modo uniforme a tutte le voci, ma solo ad alcune funzionali alla ricreazione delle diverse situazioni diastratiche e diafasiche dell'ipotesto. La varietà colloquiale andrebbe, quindi, ad investire i dialoghi che vedono protagonisti, ad esempio, i personaggi legati alla criminalità, che così si porrebbero in antitesi con il parlato, lasciato in arabo standard, del questore o di Livia. Si aprirebbe, a questo punto, una questione fondamentale: quale dialetto? La varietà cairota sarebbe un ottimo candidato, 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 cairota, ma anche spesso la capacità di parlarlo, perlomeno in parte»<sup>30</sup>. Così, ad esempio, i dialoghi riportati nelle TABELLE 6 e 7, che vedono protagonisti i due delinquenti, Gegé Gullotta e Fazio, potrebbero essere rese in dialetto egiziano nel seguente modo:

«إيه أصله السؤال دا؟ انت شخص مغفل فعلا. مش عارف إن طانو اليوناني معروف إنه مالوش مكان محدد طالما ان الحكاية متعلقة بالسنتات؟  
دا هو المسؤول والمسيطر على كل الشراميط تباع الجزيرة».

«'iyyu 'aşlu as-su'āl dā? 'inta šaḥṣ muġaffal fa'lan. 'inta miš 'ārif 'inn Tānu il-yūnān ma'rūf 'innu māluš makān muḥaddad ṭāliman 'inn il-ḥikāya muta'alla'a bi-sittāt? dā hūwa il-mas'ūl w-il masīṭar 'ala kull iš-šarāmīṭ tabā' ig-gazīra».

«Ma che razza di domanda è questa? Sei davvero un idiota. Non sai che è risaputo che Tano il greco non ha zone definite per quanto riguarda la questione delle femmine? È lui il responsabile e il capo di tutte le puttane dell'isola».

«أولاد الشرموطة دول عاملونا بأسوأ ما بيتعمل بيه المجرمين وقتالين القتلة هما مش عارفين إنا مين دول اوباش؟»  
«awlād iš-šarmūṭa dūl 'āmalūnā bi-'aswa' mā bīta'amil bīh il-muġrimīn w-'atālīn il-'atla humā miš 'ārifīn 'ihnā mīn dūl 'awbāš».

«Quei figli di puttana ci hanno trattato peggio di delinquenti e degli assassini, non sanno chi siamo quei disgraziati?».

<sup>30</sup> O. DURAND, *Dialettologia araba*, Roma, Carocci, 2009, p. 201.

Il lettore arabo attribuirebbe subito a questi due personaggi la valenza di incolti, procedenti da un retaggio degradato, e li contrapporrebbe, inevitabilmente, agli altri protagonisti che, muovendosi all'interno di un ambiente sociale e culturale elevato, si esprimono utilizzando la varietà standard.

La sicilianità di Camilleri è difficile da veicolare in arabo: un tentativo di trasmissione di dialettalismi siculi, oltre a risultare improbabile, rappresenterebbe un ostacolo troppo grande per il lettore arabofono. La lingua araba letteraria, invece, qualora venisse dotata di maggiore disinvoltura, attraverso l'utilizzo di una serie di prestiti procedenti dalle lingue europee e incassati nella matrice araba (§3.), riuscirebbe a mitigare l'appiattimento generalizzato riscontrabile nella traduzione ufficiale, a trasportare in arabo lo stesso tipo di dinamica linguistica camilleriana e a riprodurre il bilanciamento tra minore o maggiore uso del dialetto dell'ipotesto. Si può, a questo punto, applicare all'arabo la riflessione di Crystal sull'inglese: «cosa succede quando un numero così elevato di persone adotta l'inglese in un paese? Succede che esse sviluppano un inglese per conto proprio. Oggi esistono molte nuove varietà di inglese parlato che si stanno sviluppando in paesi come l'India, il Ghana e Singapore. Tali varietà sono state denominate *New Englishes*. Perché sono nati? Per il bisogno di esprimere l'identità nazionale»<sup>31</sup>.

Alla stregua dei *New Englishes*, non solo la produzione letteraria araba, ma anche la stampa e il mondo del web, stanno delineando delle forme che potremmo definire *New Arabics*: la lingua araba standard sta andando incontro a nuove necessità lessicali, che la varietà letteraria non sempre riesce a colmare. Questo, unito a scelte stilistiche altre rispetto alla tradizione, che vari autori stanno cercando di mettere in campo, fa sì che attingere lessicalmente al panorama linguistico esterno all'arabofonia stia diventando la prassi. Si prenda, ad esempio, lo scrittore egiziano al-Aswānī<sup>32</sup> che, nel romanzo *Šīkāgū* [Chicago] sceglie l'utilizzo di una serie di elementi lessicali europei, come: الكمبيوتر *al-kumbyūtir* “il computer”, البوليس *al-būlīs* “la polizia”, البروفيسور *al-brūfīsūr* “il professore”, invece dei rispettivi termini arabi, الحاسوب *al-hāsūb*, الشرطى *aš-šurṭa* e الأستاذ *al-'ustād*. Altre volte, invece, alterna liberamente le due varietà: per dire “chiuse la macchina con il telecomando” ritroviamo in certi passaggi l'arabo letterario أغلق السيارة بمفتاح التحكم *'aglaqa as-sayāra bi-miftāḥ at-taḥakkum*, in altri il prestito europeo أغلق السيارة أوتوماتيكيا *'aglaqa as-sayāra 'awtūmātīkiyyan*.

Alla luce di ciò, volendo applicare quanto detto sinora al romanzo in esame nel presente contributo, si prendano, a titolo d'esempio, due frasi estrapolate dai passaggi contenuti rispettivamente nella TABELLA 5, in cui interviene la voce narrante attraverso l'uso della lingua mista, e nella TABELLA 9, che vede protagonista Montalbano impegnato in una conversazione telefonica con Livia. Ora, il verbo arabo per “telefonare” è اتصل *'ittaṣala*, ma accanto ad esso, l'esempio riportato nella TABELLA 2 mostra che è anche possibile utilizzare il prestito europeo sapientemente piegato alla morfologia araba, تلفن *talfana*. Nell'ipertesto originale, il traduttore ha utilizzato unicamente il primo dei due. Provando a sostituire *talfana* ad *'ittaṣala* nella frase in cui domina la voce narrante, e lasciando inalterato il periodo in cui compare Livia, si ottengono i seguenti esiti: في ليلة *fi layla* الـبارحة قبل ما يتلفن له جيجيه جوللوتا *al-bāriḥa qablu mā yutalfinu la-hu ḡīḡī ḡūllūtā* “la sera precedente prima che gli telefonasse Gegé Gullotta” e كان قد طلب من ليفيا أن تتصل به *kāna qad talaba min Līfya 'an tattaṣila bi-hu 'inda muntaṣif al-layla tamāman* “aveva chiesto a Livia di chiamarlo a mezzanotte in punto”. Il lettore arabo intuisce la differenza tra le due frasi e avverte un senso di straniamento, in quanto, pur

<sup>31</sup> D. CRYSTAL, *La rivoluzione delle lingue*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 31, corsivo mio.

<sup>32</sup> Nato al Cairo nel 1957, è autore di cinque romanzi il primo dei quali, *'Imārat ya'qūbyān* [Palazzo Yacoubian], pubblicato nel 2002, è diventato un vero e proprio fenomeno editoriale, tanto che è stato tradotto in una ventina di lingue, tra cui anche l'italiano.

conoscendo il significato di تلفن *talfana*, ne percepisce comunque l'origine allogena.

Come ulteriore esempio, Catarella, nel suo idioletto, utilizza per rivolgersi a Montalbano l'appellativo dialettale *dutturi*<sup>33</sup>, italianizzato *Dottori*. Nella traduzione ufficiale *Dottori* viene reso القائد *al-qā'id* “capo” o “comandante”. Se allo stesso scopo utilizziamo invece l'esempio di prestito europeo riportato sempre nella TABELLA 2, دكتور *duktūr* “dottore” e vi aggiungiamo anche il morfema possessivo arabo ي /-ī/, otteniamo دكتوري *duktūrī* “dottore mio”. Non solo si è dato vita ad una forma marcata, ma essa richiama anche foneticamente il *Dottori* del testo fonte.

## 6. Conclusioni

La trasposizione del dialetto da un testo fonte a una traduzione può risultare una problematica non da poco, sia per fattori legati alla diversità culturale, sia per contrasti tra due sistemi linguistici diversi, nonché per questioni strettamente legate al mercato editoriale. Si aggiunga il fatto che Camilleri non ricorre al solo dialetto, ma opera delle sperimentazioni della lingua radicali, applicando una sua precisa scelta sociolinguistica ad un piccolo universo che si muove in una zona geografica circoscritta.

La lingua araba e il patrimonio narrativo che essa veicola sembrano pronti ad intraprendere la strada della creazione di una ibridazione linguistica, che quantomeno cerchi di contrastare l'appiattimento generale provocato dalla standardizzazione. Dati la complessità dell'ipotesto e il fatto che incassare direttamente il siciliano nella matrice araba non risulterebbe una scelta fruibile da parte di un pubblico arabofono, è chiaro che anche una nuova traduzione risentirebbe comunque di numerose perdite: questa però resta un'opzione preferibile all'omogeneizzazione attuale.

---

<sup>33</sup> G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Catania, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 1977 vol. I, s.v. *dutturi*.

## Bibliografia

- BERRUTO, GAETANO, *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari, Laterza, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- , *al-Kalb al-fahhāriyy*, il Cairo, Sphinx Agnecy, 2014 [trad. ar. di Ayman Maḥmūd].
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.
- COVERI, LORENZO, BENUCCI, ANTONELLA, DIADORI, PIERANGELA, *Le varietà dell'italiano: manuale di sociolinguistica italiana*, Roma, Bonacci Editore, «I libri dell'arco», 1998.
- CRYSTAL, DAVID, *La rivoluzione delle lingue*, Bologna, Il Mulino, «Contemporanea», 2005 [trad. it di Biagio Fiorino].
- DURAND, OLIVIER, “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, vol. II, pp. 577-588.
- DURAND, OLIVIER, *Dialettologia araba*, Roma, Carocci, 2009.
- FERGUSON, CHARLES, “Diglossia”, «Word» 15 (1959), pp. 325-340.
- GABRIELI, FRANCESCO, *La letteratura araba*, Firenze, Sansoni, 1967.
- LANGONE, ANGELA, DAIANA, “L’Arabe dialectal passe à l’écrit. Quelques remarques sur le Maroc”, in M. LAFKIOUI et D. MEROLA (a cura di), *Oralité et nouvelles dimensions de l’Oralité. Intersections théoriques et comparaisons des matériaux dans les études africaines*, Parigi, Publications Langues O’, 2004, pp. 51-66.
- LANGONE, ANGELA, DAIANA, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma: Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MYERS-SCOTTON, CAROL, *Social motivations for code-switching: Evidence from Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- MYERS-SCOTTON, CAROL, *Dwelling languages*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- PICCITTO, GIORGIO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Catania, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 1977, voll. I, III, V.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- VERSTEEGH, KEES, *The Arabic Language*, Edimburgh, Edinburgh University Press, 2014<sup>2</sup>.



# *Il cane di terracotta* in arabo: la scomparsa di *patois* e idiotismi camilleriani

---

ALDO NICOSIA

## Introduzione

*Il cane di terracotta* (1996), secondo romanzo della lunga e fortunata serie del commissario Montalbano, tra le numerose traduzioni in lingue straniere<sup>1</sup>, ne vanta una anche in arabo: *al-Kalb al-fukkhārī*<sup>2</sup> (2014), ad opera di Ayman Mahmūd<sup>3</sup>. Si tratta del secondo romanzo di Andrea Camilleri in questa lingua, dopo *Tarkīb al-tilīfūn*<sup>4</sup> (2008), traduzione de *La concessione del telefono*<sup>5</sup>.

Non sembra affatto casuale che *Il cane di terracotta* sia stato tradotto in arabo, e per di più da parte di un egiziano. Camilleri stesso ammette in una nota contenuta alla fine del romanzo: «L'idea di scrivere questa storia m'è venuta mentre, per cortesia verso due allievi registi egiziani, studiavamo in classe *La gente della caverna* di Taufik al-Hakim»<sup>6</sup>. Il rimando alla nota *pièce* del drammaturgo egiziano è cruciale per la risoluzione di un enigmatico delitto che assorbe totalmente il commissario, ma non è neanche l'unico aggancio del romanzo alla cultura araba. Alcune delle scene dei capitoli finali sono ambientate nel centro storico di Mazara del Vallo, la città che a tutt'oggi ospita la più numerosa e antica comunità tunisina. Camilleri è abile nel far intersecare il racconto di tale presenza culturale con la memoria della conquista araba della Sicilia.

Il cane di terracotta del titolo si erige così a principale simbolo e testimone, efficace e trasversale, della ricchezza e stratificazione della cultura siciliana che ha incorporato varie componenti, tra cui quella greca, latina e araba, fondendole in una felice sintesi.

In questo contributo presento un'analisi delle strategie traduttive di *al-Kalb al-fukkhārī*, da valutare criticamente nel contesto di altre versioni dello stesso romanzo, in particolare quella inglese, *The Terracotta Dog*<sup>7</sup>, e in misura minore quella francese, *Chien de faïence*<sup>8</sup>, sebbene le specificità della lingua araba non permettano sempre di sottoporlo a ogni sorta di comparazioni.

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 2014 (prima edizione 1996). Su [www.vigata.it](http://www.vigata.it) è disponibile una lista aggiornata delle traduzioni di tutte le opere di Andrea Camilleri.

<sup>2</sup> A. CAMILLERI, *al-Kalb al-fukkhārī*, Cairo, Sphinx Agency, 2014. L'aggettivo *fukkhārī* appartiene ad una variante dialettale, sicuramente non voluta dal traduttore, se si considera l'esasperata classicità del testo. In arabo standard sarebbe stato *fakhhārī*.

<sup>3</sup> La traduzione è stata realizzata, come si legge nella seconda pagina di copertina, con un contributo del Ministero degli Affari Esteri Italiano.

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *Tarkīb al-tilīfūn*, Cairo, Dār Sharqiyyāt, 2008. La traduzione è firmata dal professor 'Imād al-Baghdādī.

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.

<sup>6</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 321. *Ahl al-kahf* ("La gente della caverna", 1933), di Tawfiq al-Hakīm (1898-1987), è considerata una delle opere più importanti del drammaturgo egiziano, che verrà menzionato più avanti sulla questione dell'uso del dialetto nella letteratura araba.

<sup>7</sup> A. CAMILLERI, *The Terracotta Dog* (trad. di Stephen Sartarelli), New York, Penguin Books, 2002.

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, *Chien de faïence* (trad. di Serge Quadrupani), Paris, Pocket, 2004.

La particolare struttura linguistica de *Il cane di terracotta* che, nel solco della tradizione camilleriana, offre un'estrema varietà di registri linguistici, con alternanza di italiano standard e dialetto/i, rappresenta uno stimolo non indifferente per un'indagine sulle strategie di traduzione di testi di *fiction* verso la lingua araba, nonché un'occasione rara per implementare nuove modalità di approccio traduttivo ai testi stranieri da parte della critica letteraria araba.

Nella fattispecie, la prima seria questione che tale struttura pone per qualsiasi traduttore è la resa del dialetto siciliano nella lingua d'arrivo. Trasferita nel contesto sociolinguistico dell'intero mondo arabofono, essa si complica ulteriormente, caricandosi di altri problemi, peculiari di quel mondo, che cercherò di sviscerare.

Le altre sfide che il traduttore deve affrontare riguardano la resa di giochi di parole, idiomi, metafore, di cui è densamente impregnato il testo<sup>9</sup>, dandogli un preciso radicamento geografico e culturale, il che è poi una costante dei romanzi dello scrittore siciliano.

Se *Il cane di terracotta* è stato scritto per un pubblico italiano, e quindi 'funziona' nel contesto di tale comunità linguistica, la domanda che ci si pone qui è come funziona la traduzione araba, cioè se è capace di veicolare idee, sensi e valori compatibili con quelli del romanziere. In ogni caso mi sembra che *al-Kalb al-fukkhārī* potrebbe rappresentare un interessante spunto di riflessione per il lettore arabo sugli aspetti del proprio carattere e della propria cultura che la accomunano alla società siciliana e italiana, in genere, in virtù delle interazioni che entrambe le società hanno vissuto nel corso dei secoli, a tutti i livelli.

Non mi limito a valutare criticamente il testo, ma laddove ritengo opportuno avanzo anche delle proposte alternative rispetto ad alcune scelte traduttive, in particolar modo quando si tratta di espressioni idiomatiche.

## 1. Tradurre il siciliano in un dialetto arabo?

Camilleri di solito non dà un aspetto fisico ai personaggi dei suoi romanzi. Dichiarò di farli parlare prima ancora di descriverli, per cui la loro lingua contribuisce alla loro caratterizzazione, al loro temperamento e a una loro peculiare visione del mondo<sup>10</sup>. A parte i dialoghi, il discorso indiretto del narratore onnisciente, anche attraverso l'uso di alcune espressioni metaforiche, gergali o varianti ortografiche, intende comunicare la volontà di connotare i personaggi e i luoghi descritti, in modo quasi tridimensionale. Ne *Il cane di terracotta* la maggior parte dei personaggi di origine locale, a vari gradi e in base al contesto in cui operano, si esprimono in un italiano regionale di Sicilia fortemente caratterizzato, riuscendo così a comunicare i loro sentimenti più profondi, oltre ad evocare un'idea di quotidianità e spontaneità che riesce a mimetizzare una dimensione orale.

Grassi afferma che «nella situazione italiana, in cui sono compresenti lingua e dialetti, il parlante è di norma bilingue, cioè nella vita di tutti i giorni usa sia la lingua che il dialetto, separatamente o insieme, spesso – ma non sempre – utilizzando i due codici per scopi differenti, con interlocutori diversi»<sup>11</sup>. Caratteristiche di tale dimensione si

<sup>9</sup> Il succitato Sartarelli descrive la lingua di Camilleri come un «linguistic patchwork», cfr. S. SARTARELLI, "Notes from the Purer Linguistic Sphere of Translation", in E. GUTKOWSKI (ed.), *Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries? An Essay on Translation: Camilleri in English*, Enna, Ilion Books, 2009, pp. 8-9.

<sup>10</sup> [www.vigata.org](http://www.vigata.org).

<sup>11</sup> C. GRASSI et al., *Fondamenti di dialettologia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 177.

ritrovano diffusamente nel nostro romanzo, con fenomeni come il *code switching*, il *code mixing* e l'ibridazione<sup>12</sup>, tipici della situazione linguistica siciliana.

Essa indubbiamente presenta caratteri assai simili all'attuale situazione sociolinguistica araba, ma limitatamente al campo dell'oralità. Basta passare alla dimensione letteraria (scritta), per osservare che la questione cambia radicalmente, per ragioni intrinseche allo *status* della lingua araba nelle società del Nord Africa e Medioriente<sup>13</sup>. Gli approcci che i letterati arabi hanno man mano adottato, nel corso dei decenni trascorsi fino ad oggi, per affrontare la situazione sopra descritta sono molteplici, ma si possono riassumere in tre principali opzioni.

La prima consiste nel riportare i dialoghi dei loro racconti o romanzi in arabo standard<sup>14</sup>, per evitare che il lettore si perda nei meandri di dialetti poco conosciuti. La seconda, che sta prendendo sempre più piede, anche al di fuori dell'Egitto, è adottare nel discorso diretto una lingua vicina al parlato, specialmente se i personaggi vengono da *background* sociali poco colti. La terza via presuppone un uso limitato del dialetto nei dialoghi, per non intaccare il prestigio dello stesso arabo standard.

La *querelle* su quale registro utilizzare nei dialoghi dei racconti e dei romanzi raggiunge il suo apice nei primi decenni del Novecento in Egitto. Proprio in quell'epoca si inserisce l'opera di al-Hakīm – per una strana coincidenza lo stesso che ha ispirato il nostro romanzo –, che è stato uno dei promotori dell'uso dell'arabo egiziano nei dialoghi dei romanzi.

## 2. Il contesto socio-linguistico arabo

La questione della fedeltà della traduzione all'originale, anche a livello formale, se cioè ad un certo dialetto del testo originale ne debba corrispondere un altro nella lingua d'arrivo, o se sia meglio attenersi ad una traduzione più neutra e standardizzata, annullando i rimandi ad un nuovo contesto geografico, culturale e sociale peculiare, è stata spesso oggetto di dibattito da parte di alcuni traduttori europei di Camilleri.

Moshe Kahn, tedesco, ritiene che in letteratura i dialetti non vadano tradotti, bensì trattati, e a chi gli contesta tale scelta ribatte:

Vi porrete probabilmente la domanda: ma come? Allora cosa rimane dell'autore e della sua regione se il dialetto non viene tradotto? La sua opera non perde il suo sapore? No, se il colorito dialettale non viene trasferito in un'altra lingua... ma cambia di sapore, cioè il cambiamento avviene nel momento del suo adattamento alle particolarità, alle idiosincrasie dell'altra lingua che sono particolarità lessicali e semantiche, particolarità di ritmi sintattici, particolarità di ambiente, particolarità grammaticali<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Il *code switching*, commutazione di codice linguistico, indica un cambio di argomento o una trasformazione del tono per far emergere una certa ironia e *humour*. Il *code mixing* è una mescolanza di più lingue anche in una sola frase. Non ha una funzione comunicativa specifica. L'ibridazione è la fusione di due sistemi linguistici (cfr. C. GRASSI *et al.*, *Fondamenti di dialettologia italiana*, cit., p. 179).

<sup>13</sup> La lingua araba è considerata sacra e inviolabile perché in essa è stato rivelato il Corano e sono stati trasmessi gli altri testi basilari della religione islamica. Tale sacralità suggerisce nella popolazione arabofona l'inadeguatezza e l'inopportunità di metter per iscritto i messaggi orali dialettali, considerati una esecrabile corruzione della lingua araba pura. Su tali questioni cfr. N. HAERI, *Sacred Language, Ordinary People*, New York, Palgrave, 2003.

<sup>14</sup> Per la definizione di arabo standard, cfr. O. DURAND, *Dialettologia araba*, Roma, Carocci, 2009, pp. 45-46.

<sup>15</sup> M. KAHN, "Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 180.

La scelta di rintracciare nella propria cultura nazionale varietà linguistiche o dialettali che si collochino come geograficamente equivalenti alle varianti del testo fonte<sup>16</sup> è considerata inutile da parte di alcuni studiosi<sup>17</sup> e traduttori: essa non solo impedirebbe la perdita di senso nella trasmissione da un universo linguistico ad un altro, ma non farebbe altro che aggiungere nuove connotazioni, del tutto estranee alla cultura del testo originale. Tra le altre soluzioni percorribili c'è quella di riproporre frasi ed espressioni così come si presentano nel testo originale, fornendo, in nota o appendice, una spiegazione dei contenuti nella lingua d'arrivo. Oppure quella di sperimentare nuove espressioni non standardizzate, ma che non rinviano ad un preciso contesto geografico. Ciò avrebbe anche l'effetto di arricchire il patrimonio linguistico della lingua d'arrivo.

La variazione dei registri linguistici svolge delle precise funzioni ne *Il cane di terracotta* ed è compito del traduttore individuarle per restituire al nuovo lettore la complessa realtà multidialettale dell'originale. Nel nostro caso potrebbe essere valida la strategia di utilizzare un dialetto arabo, dal momento che la funzione dei registri linguistici del mondo arabo è molto diversa rispetto a quella dei paesi europei. Il fenomeno della diglossia<sup>18</sup> in tale ambito culturale non ha praticamente eguali in nessuna altra lingua al mondo: l'arabo standard, la varietà colta o letteraria, praticamente unica dall'Iraq al Marocco, è utilizzata in forma scritta dalla stampa, dalle istituzioni culturali e amministrative, mentre viene oralizzata solo in situazioni ufficiali, sermoni religiosi, notiziari e dibattiti televisivi su temi politici, filosofici, scientifici. «La reale lingua materna di tutti gli arabi è *sempre* una varietà di arabo dialettale»<sup>19</sup>, afferma il dialettologo Durand.

E tale dato reale dovrebbe esser tenuto in considerazione quando si valuta l'impatto che ha sul lettore un dialogo in arabo standard rispetto ad un altro in una variante dialettale araba. In Nordafrica e Medioriente il mercato offre romanzi tradotti esclusivamente in arabo standard, compresi i loro dialoghi. In tal modo essi non vengono calati in una nuova precisa realtà araba, con connotati spazio-temporali definiti e riconoscibili, allo scopo di garantirne la massima diffusione in tutti i paesi arabofoni. Rarissimi sono gli esempi di traduzioni di opere letterarie straniere verso una varietà dialettale<sup>20</sup>. Persino negli stessi romanzi arabi (a mo' di esempio cito *Palazzo Yacoubian*<sup>21</sup>) i personaggi stranieri si esprimono sempre ed esclusivamente in arabo standard<sup>22</sup>.

Il lettore arabo è quindi abituato, in modo quasi automatico, a leggere i romanzi delle altre letterature con personaggi che si esprimono in arabo standard, un registro che nessuno usa per una conversazione quotidiana, mentre in buona parte dei romanzi contemporanei egiziani e libanesi i dialoghi sono scritti in un arabo dialettale, o molto vicino al parlato. In modo del tutto speculare, nel romanzo *Taxi* di Khalid al-Khamissi<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Quadruppani sceglie come equivalenti del siciliano espressioni della zona di Marsiglia, mentre altri optano per la varietà lionese.

<sup>17</sup> Cfr. O. CARBONELL I CORTÉS, *Traducción y cultura, de la ideología al texto*, Salamanca, Salamanca Ediciones Colegio de España, 1999. Umberto Eco, in *Dire quasi la stessa cosa*, si pone la seguente domanda: «Si può avere una traduzione che preserva il senso del testo cambiando il suo riferimento, visto che il riferimento a mondi è una delle caratteristiche del testo narrativo?»; (Milano, Bompiani, 2003, p. 153).

<sup>18</sup> Per il concetto di diglossia, cfr. C. FERGUSON, "Diglossia", «Word», 15 (1959), pp. 325-340.

<sup>19</sup> O. DURAND, *Dialettologia araba*, cit., p. 39.

<sup>20</sup> Cfr. le traduzioni in arabo egiziano di alcune opere di Shakespeare da parte dello psicoanalista lacaniano Mustafā Safwān, oppure quella de *Le petit prince* nelle tre più importanti varianti dialettali maghrebine, cioè marocchino, algerino e tunisino, oltre che in libanese.

<sup>21</sup> A. AL-ASWANI, *Palazzo Yacoubian*, Milano, Feltrinelli, 2006.

<sup>22</sup> Parallelamente le *telenovelas* sudamericane degli anni ottanta e novanta venivano doppiate in arabo standard, mentre da qualche decennio si preferisce farlo nelle varietà dialettali locali.

<sup>23</sup> K. AL-KHAMISSI, *Taxi*, Fagnano Alto, Il Sirente, 2008.

il traduttore ed arabista Ernesto Pagano ha scelto di inserire qui e là nel testo espressioni vernacolari tipiche dell'Italia meridionale, nel tentativo di ricreare l'atmosfera popolare egiziana del testo originale.

### 3. Strategie di traduzione di *al-Kalb al-fukkhārī*

Mahmūd ha tradotto *Il cane di terracotta* in arabo standard, nel suo registro più classico ed aulico, senza neanche alcuna distinzione tra discorso diretto e indiretto, tra personaggi di alto livello socio-culturale e coloro che si esprimono quasi esclusivamente in siciliano (Adelina) o non conoscono a sufficienza l'italiano (Mariannina, la donna di servizio di Ingrid).

La strategia traduttiva da lui proposta non trasmette al lettore arabofono né le parlate gergali né la realtà socio-antropologica che costituisce lo sfondo del romanzo. Si tratta di una traduzione decisamente *target oriented*, con poca tendenza a risolvere i problemi posti dalla differenza linguistica in modo creativo.

In tal modo ritengo che il colore e la *verve* del testo originale, garantiti dal ricorso a numerose immagini metaforiche, vivaci dialoghi, dove ricorrono frequentemente insulti in termini sessualmente espliciti, risultino notevolmente sbiaditi nella traduzione araba. Immagino altresì che il lettore di *al-Kalb al-fukkhārī* potrebbe trovare illogiche o neutre situazioni dialogiche che nell'originale sono fortemente impregnate d'ironia e di umorismo.

Il traduttore avrebbe potuto sforzarsi di coniare espressioni e modi di dire non necessariamente correnti in arabo standard, ma pur sempre facilmente comprensibili.

Probabilmente su tali scelte hanno influito fattori come l'autocensura e/o la censura da parte della casa editrice<sup>24</sup>.

Per la resa di termini che riguardano cariche politiche e istituzionali, titoli di rispetto, che rinviano ad una specifica e italianissima realtà sociale (commissario, questore, cavaliere, prefetto, ispettrice, carabinieri, podestà, duellanti<sup>25</sup>, ecc.), il traduttore ricorre a volte a perifrasi o a tentativi di adattamenti dalla propria realtà egiziana. Per altri che esprimono realtà ideologiche ancora più intricate (leghista, repubblicano), ha ritenuto necessario inserire una nota esplicativa a piè di pagina.

Altrettanto complicata si presenta la terminologia gastronomica, che viene talvolta traslitterata, talaltra resa con perifrasi, sicuramente con l'obiettivo di sbarazzarsi di tanti termini stranieri e di difficile lettura per un arabofono<sup>26</sup>. A questo proposito va detto che rispetto alle versioni in lingue che utilizzano caratteri latini, la scelta della traslitterazione si scontra con l'ostacolo della specificità dell'alfabeto arabo (assenza di alcune consonanti e vocali presenti nel sistema fonetico italiano). La soluzione di lasciare quei termini in caratteri latini è utilizzata in rarissimi casi.

#### 3.1. Proverbi

Essendo particolarmente ancorati alla cultura, alla storia e alla geografia di un paese, i proverbi sono indubbiamente tra gli idiomi più difficili da tradurre. A complicare ulteriormente le cose c'è la coloritura dialettale voluta da Camilleri. Ne cito due, il primo

<sup>24</sup> Altri scrittori contemporanei non aderiscono allo *shift*, sicuramente per garantirsi una (probabile) diffusione editoriale delle loro opere in tutti i paesi arabi.

<sup>25</sup> I termini *dutturi* o *duttù* vengono tradotti con *duktūr* o *qā'id* "capo, condottiero" invece di altri equivalenti più funzionali, a mio avviso, da attingere dall'egiziano, come *bash-muhandis*, *bāshā*, *brīns*, o simili.

<sup>26</sup> A mo' di esempio cito *mostacciolo*, tradotto con la perifrasi "dolce di vino". In inglese e francese si riportano i termini in originale.

in siciliano e l'altro in italiano. Entrambi vengono resi nello stesso registro, in arabo standard, ma con due diverse strategie di traduzione: da una riproduzione devitalizzata del proverbio siciliano si passa alla soluzione di un ottimo equivalente, molto utilizzato in arabo.

Es. A:

|                             |        |   |
|-----------------------------|--------|---|
| <b>OR</b>                   | p. 164 | «Fùttiri addritta e caminari na rina / portanu l'omu a la ruvina»                             |
| <b>ING</b>                  | p. 168 | «Sex standing up and walking on sand / will bring any man to a bad end»                       |
| <b>FRA</b>                  | p. 149 | «Marcher dans le sable et foutre debout / épuisent l'homme jusqu'au bout»                     |
| <b>ARA</b>                  | p. 190 | «المعاشرة الجنسية في الوضع واقفا و السير على رمال جافة يؤدوا الى الهلاك»                      |
| <b>RITRAD</b> <sup>27</sup> |        | «Il rapporto sessuale in posizione eretta e la marcia su sabbie asciutte portano alla rovina» |

Il traduttore arabo, oltre ad utilizzare un registro troppo aulico e del tutto inadatto al contenuto del proverbio, non si sforza nemmeno di riprodurre la rima, a differenza di quanto hanno fatto i suoi colleghi di inglese e francese. Emblematica è la resa dell'espressione volgare siciliana *futtiri* con l'asettico "relazione sessuale", laddove l'inglese mantiene un generico *sex* e il francese opta per il più popolare *foutre*.

Es. B:

|               |       |  |
|---------------|-------|--|
| <b>OR</b>     | p. 55 | «Chi nasce tondo non può morire quadrato»              |
| <b>ING</b>    | p. 55 | «You can't fit a square peg into a round hole»         |
| <b>ARA</b>    | p. 64 | «من شب على شيء شاب عليه»                               |
| <b>RITRAD</b> |       | «Chi da giovane fa una cosa, la farà anche da vecchio» |

### 3.2. Il siciliano di Adelina

La traduzione araba non tiene in nessun modo conto del particolare modo di esprimersi di Adelina, donna di servizio del commissario, di bassa estrazione sociale. Di norma si esprime in un siciliano più accentuato rispetto a quello degli altri personaggi, che tra l'altro contribuisce a creare un'atmosfera colorita e un po' folcloristica. Nell'esempio riportato qui sotto, che è un messaggio scritto per il commissario, Camilleri mostra il tentativo (disperato) della donna di italianizzare il suo linguaggio, per cui emergono gravi errori ortografici. Nella traduzione araba, la lingua di Adelina si posiziona sullo stesso livello di quella di altri personaggi colti, ad esempio quella di ex presidi o questori. La versione inglese si sforza almeno di metter in evidenza le carenze linguistiche della donna.

|            |        |  |
|------------|--------|--|
| <b>OR</b>  | p. 216 | «Il prigattere Fassio mà dito chi ogghi vossia sini torna a la casa. Ci pighlio parti e cunsolazione. Il prigattere mà dito chi lo deve tiniri leggìo. Adellina» |
| <b>ING</b> | p. 221 | «Sargint Fasio said you was comin home today. I m happy and releved. The sargint also said for me to feed you lite foods. Adelina»                               |

<sup>27</sup> La ritraduzione dell'arabo verso l'italiano cerca di attenersi il più possibile alla lettera e viene riportata, soprattutto a beneficio dei non arabisti, per mostrare l'entità della perdita di contenuto semantico nella lingua d'arrivo.

|               |        |  |
|---------------|--------|--|
| <b>ARA</b>    | p. 219 | «الشرطي فاتسيو قال لي أن سيادتك ستعود للمنزل اليوم، أقدم لك التهاني و قال الشرطي أنه يجب أن يكون خفيفا. أديلينا»   |
| <b>RITRAD</b> |        | «Il poliziotto Fazio mi ha detto che Vostra Signoria tornerà a casa oggi. Le presento i miei auguri. Il poliziotto mi ha detto che deve esser leggero (sic!). Adelina» |

### 3.3. L'italiano parlato dagli stranieri

In diverse scene, e sempre in tono umoristico, Camilleri dà voce alla donna di servizio di Ingrid, un'africana che si esprime in un italiano così approssimativo da sembrare «la parodia del doppiaggio di una negra»<sup>28</sup>. Un solo esempio è sufficiente per mostrare l'assenza di strategia del traduttore arabo, o meglio, la strategia di 'asfaltare' anche questa variante linguistica.

|               |       |   |
|---------------|-------|---|
| <b>OR</b>     | p. 71 | «Bronto? Chi balli? Chi balli tu?»      |
| <b>ING</b>    | p. 72 | «Hallo, who dare who you callin' dare?» |
| <b>ARA</b>    | p. 84 | «الو، من يتحدث؟ من أنت؟»                |
| <b>RITRAD</b> |       | «Pronto, chi parla? Chi sei tu?»        |

In arabo, rispetto allo sforzo compiuto dal traduttore in inglese di rendere l'inesatta pronuncia della donna, non c'è alcuna traccia di variazione di registro. Il verbo utilizzato qui per "parlare" (*tahaddatha*) è prerogativa di un livello colto, riservato esclusivamente all'arabo scritto. Di conseguenza, avendo annullato qualsiasi differenza col registro dell'interlocutore, che in questo caso è il commissario Montalbano, non si capisce più in che senso dovrebbe intendersi la summenzionata 'parodia'.

### 3.4. Giochi di parole

Due tra gli esempi qui riportati riguardano giochi di parole creati dalla scarsa competenza linguistica del personaggio Catarella, che, a detta del narratore, si esprime in *taliano*<sup>29</sup>. In arabo quel termine diventa *lughā ītaliyya gharība* "lingua italiana strana". Al posto di tale perifrasi, il traduttore avrebbe potuto usare un semplice ma efficace *talyānī*.

Es. A:

|            |       |  |
|------------|-------|--|
| <b>OR</b>  | p. 23 | «Ma che minchia mi vai contando, Catarè? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?». «Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea».              |
| <b>ING</b> | p. 22 | «What the hell are you saying, Cat? Are you sure you mean gonorrhoea?» «Absolutely. Had it all my life, on and off. It's here and gone, here and gone. Gonorrhoea» |

<sup>28</sup> In *The Terracotta Dog*, secondo il parere di un critico, *nigger* sarebbe stata la giusta scelta, al posto di *an African*, utilizzata da Sartarelli. Cfr. M.C. CONSIGLIO, "Here Montalbano: the Problem of Translating Multilingual Novels", in R. HYDE PARKER, K. GUADARRAMA GARCIA (eds.), *Thinking Translations: perspectives from within and Without*. Conference Proceedings, Third UEA Postgraduate Translation Symposium, Roca Bacon, BrownWalker Press, p. 65.

<sup>29</sup> In francese diventa *talien*, cfr. M. LONGO, *La traduction française par Serge Quadrupani de deux romans d'Andrea Camilleri: La forme de l'eau et Chien de faïence. Idiolecte. Sociolecte. Registres linguistiques et transfert du culturel*, «Atelier de Traduction, Dossier: Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone», II, 12, Suceava, Editura Universităţii din Suceava, 2009.

|            |       |  |
|------------|-------|--|
| <b>ARA</b> | p. 26 | «اي حماقات تلك التي تقولها لي؟! هل انت على يقين من أنه مرض تناسلي؟»<br>«على يقين تام يا قاندي، إنه يذهب و يجيء، يذهب و يجيء، إنه مرض تناسلي» |
|------------|-------|--|

Questo dialogo ha messo a dura prova i traduttori di lingua non neolatine, e anche quello di francese, che si inventa un nuovo gioco di parole, utilizzando l'assonanza tra *veines* (“vene”), termine inesistente nella versione originale, e *vénerienne* (“venerea”).

Il traduttore arabo non riesce a ricreare un gioco di parole equivalente o almeno compatibile. Usa l'espressione asettica e tipica del linguaggio medico *marad tanāsulī* per “malattia venerea”, laddove i verbi *yadh-hab wa yajī* rendono “va e viene”. Dunque non esiste alcun richiamo e allitterazione tra il sostantivo e i due verbi.

La proposta alternativa da me avanzata prevede l'uso del sostantivo *zuhri* “sifilide”, che sostituirebbe l'originale “malattia venerea”, in combinazione col verbo *zahara* “comparire” alternato al più popolare *yirūh* “scompare, va via”, che presenta qualche assonanza col suddetto sostantivo.

Es. B:

Il secondo gioco di parole è inserito in un dialogo tra lo stesso Catarella e il commissario. Quest'ultimo chiede al poliziotto di riferire la seguente scusa, nel caso qualcuno lo cerchi, suscitando in lui stupore e incredulità:

|               |        |   |
|---------------|--------|---|
| <b>OR</b>     | p. 149 | «Tu dicci che sono andato in missione»<br>«E che si fece missionario?»    |
| <b>ING</b>    | p. 153 | «Tell them I've gone on mission»<br>«What, you've become a missionary?»   |
| <b>ARA</b>    | p. 171 | «قل لهم انني ذهبت في بعثة»<br>«وانك تعمل كمبعوث؟»                         |
| <b>RITRAD</b> |        | «Di' loro che mi sono recato in missione»<br>«E Lei lavora come inviato?» |

Il gioco di parole garantito in italiano dalla bisemicità di ‘missione’, si perde inesorabilmente in arabo, dal momento che quel termine, in senso religioso, si traduce diversamente rispetto a ‘missione’ come compito speciale da svolgersi fuori dalla sede abituale.

Es. C:

Riguarda una conversazione tra il commissario e Biraghin, un personaggio originario del Nord Italia.

|            |        |  |
|------------|--------|--|
| <b>OR</b>  | p. 111 | «Mi perdoni, certamente lei ignora il tenore della telefonata».<br>«Non solo non ignoro il tenore, ma conosco anche il baritono, il basso e la soprano!»                                     |
| <b>ING</b> | p. 114 | «Pardon my asking, but I assume that you're unfamiliar with the tenor of that conversation?»<br>«I'm not only familiar with the tenor, I also know the bass, the baritone, and the soprano!» |
| <b>FRA</b> | p. 103 | «Pardonnez-moi, mais vous ignorez certainement le contenu de la conversation»<br>«Non seulement j'en connais le contenu, mais je connais aussi le con qui la tenait!»                        |
| <b>ARA</b> | p. 132 | «معذرة، بالطبع لا تعلم حضرتك مضمون المكالمة»<br>«لست فقط أعرف المضمون بل أعرف أيضا السيناريو و الحوار و الموسيقى التصويرية»  |



|               |  |
|---------------|--|
| <b>RITRAD</b> | «Mi scusi. Naturalmente Lei ignora il contenuto della telefonata»<br>«Non solo ne conosco il contenuto, ma anche la sceneggiatura, i dialoghi e la colonna sonora» |
|---------------|--|

Il compito del traduttore di *The terracotta dog* è agevolato dal fatto che in inglese *tenor* ha un doppio significato, alla stregua dell'italiano.

Il traduttore arabo, invece, crea *ex novo* un'altra immagine, ispirata agli aspetti più peculiari di un film, ma essa risulta estremamente arbitraria, priva di un legame semantico necessario con il termine "contenuto", per cui c'è da immaginare che il lettore arabo rimanga impassibile di fronte a tale battuta.

Assolutamente geniale è la soluzione adottata dal traduttore francese, che tra l'altro parte in netto svantaggio rispetto al collega inglese, data la mancata plurisemanticità del termine *ténor* "tenore lirico" nella sua lingua.

#### 4. Desessualizzazione degli insulti

I romanzi di Camilleri sono infarciti di insulti, parolacce, espressioni scurrili, che contribuiscono a creare un'impressione di spontaneità e naturalezza dei suoi personaggi. Per qualsiasi traduttore esse si rivelano dei veri e propri rompicapi, considerate le asimmetrie funzionali tra le varie lingue.

Nella traduzione in arabo, sicuramente per ragioni di censura e/o autocensura, esse sono state ripulite il più possibile. Nonostante un'operazione così invasiva che intende desessualizzare gli insulti, sulla copertina l'editore ha riportato l'avvertenza «Solo per adulti»<sup>30</sup>. Ciò indica chiaramente la distanza tra ambiente culturale italiano/europeo e quello arabo-musulmano. Il traduttore ha preferito non far ricorso ad alcuno *slang* popolare, entro cui era facile rinvenire espressioni più adatte o funzionali a rappresentare gli insulti presenti nel testo base. A titolo esemplificativo e non esaustivo, riporto nella tabella sotto una serie di espressioni, cercando di mostrare, con una ritraduzione abbastanza letterale, quanta distanza semantica si sia prodotta nella lingua d'arrivo.

| PAG. | ORIGINALE                  | ARABO              | PAG. | RITRADUZIONE                    |
|------|----------------------------|--------------------|------|---------------------------------|
| 9    | «Che minchia di domande?»  | «أي اسئلة لعينة»   | 11   | «Che domande maledette»         |
| 47   | «Gli spacco il culo»       | «أشج مؤخرته»       | 55   | «Gli spacco il deretano»        |
| 49   | «Cornuti» <sup>31</sup>    | «أوغاد»            | 57   | «Farabutti»                     |
| 52   | «Bello stronzo!»           | «إنه بالفعل أحمق»  | 62   | «Lui è veramente cretino!»      |
| 65   | «Minchiate»                | «بذاءات»           | 76   | «Volgarità»                     |
| 65   | «Testa di minchia!»        | «يا لك من قدر»     | 76   | «Che squallido che sei!»        |
| 76   | «Chi cazzo è?»             | «أي شخص لعين انت؟» | 92   | «Che persona maledetta sei tu?» |
| 76   | «Non rompetemi i coglioni» | «كفوا عن الإزعاج»  | 92   | «Smettetela di disturbarmi»     |

<sup>30</sup> La traduzione degli organi sessuali in arabo utilizzando le forme più asetticamente traducibili con "membro virile", "deretano", "organo sessuale femminile". Il termine "segaiole" è stato addirittura ignorato.

<sup>31</sup> La parola «cornuto», molto comune nei romanzi di Camilleri, veicola dei significati che feriscono il senso d'onore che caratterizza sia il siciliano che l'arabo. È deplorabile il fatto che sia stata deformata con traduzioni che ne neutralizzano il senso letterale.

|     |                                  |                                |     |  |
|-----|----------------------------------|--------------------------------|-----|--|
| 91  | «Stronzo»                        | «أبله»                         | 109 | «Idiota»   |
| 111 | «Scassacazzo»                    | «مزعج»                         | 131 | «Fastidioso»   |
| 148 | «Scopami con tutti i sacramenti» | «عاشرني بكل ما أوتيت من مهارة» | 170 | «Relazionati con me con tutta la bravura che possiedi» |
| 183 | «Quanto sei garruso!»            | «لكم أنت ماكرا»                | 22  | «Quanto sei astuto!»                                   |
| 221 | «Ti ci puoi giocare il culo»     | «يمكنك أن تطمئن»               | 254 | «Puoi stare tranquillo»                                |
| 229 | «Perché non va a cacare?»        | «لماذا لا تذهب لتتغوط؟»        | 264 | «Perché non si reca a defecare?»                       |

Nell'esempio di p. 148, l'italiano "scopare", tipico di un registro popolare e volgare, viene tradotto qui (e altrove) con il verbo evanescente e diafano 'āshara "avere una relazione con, frequentare".

Confrontando *al-Kalb al-fukkhārī* con la traduzione araba de *La concessione del telefono*, notiamo che in quest'ultimo il traduttore decide di rendere i dialoghi dell'incontro amoroso tra Pippo e la moglie Taniné in dialetto egiziano<sup>32</sup>, mentre la conversazione che lo precede (pp. 48-49), che è in egual modo impregnata di siciliano, viene tradotta in arabo standard. Potrebbe trattarsi dell'interiorizzazione, quasi incosciente, di un tabù culturale: evitare una lingua sacra come l'arabo per descrivere scene di sesso. Questo spiegherebbe perché anche altrove nel romanzo espressioni simili sono tradotte in modo desessualizzato.

Tra l'altro il traduttore, considerata la rigida divisione de *La concessione del telefono* in «Cose scritte» (lettere ufficiali e private) e «Cose dette» (conversazioni senza un narratore esterno) avrebbe dovuto rimarcare la differenza di registro e di stile tra materiale che si presta benissimo alla classicità dell'arabo standard, almeno nelle lettere ufficiali, e le conversazioni in cui il siciliano infarcisce il discorso diretto.

## 5. Metafore

| PAG. | ORIGINALE                           | ARABO             | PAG. | RITRADUZIONE                            |
|------|-------------------------------------|-------------------|------|---|
| 49   | «Io una tomba sono» <sup>33</sup>   | «سرك في بئر عميق» | 57   | «Il tuo segreto è in un pozzo profondo» |
| 74   | «Pigliato dai turchi» <sup>34</sup> | «لا يفهم شيئا»    | 89   | «Non capisce niente»                    |
| 102  | «Rapiti pipiti» <sup>35</sup>       | «افتح يا سمسم»    | 122  | «Apriti Sesamo»                         |
| 109  | «Romper i cabbasisi» <sup>36</sup>  | «إزعاج»           |      | «Disturbare»                            |

<sup>32</sup> Effettivamente il traduttore omette la seguente frase: «Tinni nesci? No, No, no pi carità trasi trasi, Pippu accussi accussì», cfr. A. CAMILLERI, *Tarkīb al-tilīfūn*, cit., p. 49.

<sup>33</sup> In inglese è stato reso con «Silent as a grave, I am» (p. 51), riproducendo così la sintassi del siciliano, che prevede il verbo alla fine alla frase.

<sup>34</sup> Un idioma usato più volte nel romanzo, si riferisce alle incursioni turche del XVI e XVII secolo in cui molti siciliani e meridionali furono catturati e obbligati alla schiavitù.

<sup>35</sup> «Rapiti pipiti» era prevedibile che venisse tradotta con *Ifrah yā Simsīm* "Apriti, sesamo", che rimanda direttamente al contesto letterario de *Le mille e una notte*. Ovviamente il traduttore inglese fa lo stesso.

<sup>36</sup> Dall'arabo *habb 'azīz*, "babbagigi" in italiano.

|     |   |                               |     |                                       |
|-----|---|-------------------------------|-----|---------------------------------------|
| 140 | «Quaquaraquà <sup>37</sup>                              | «ثرثار»                       | 164 | «Chiacchierone» <sup>38</sup>         |
| 199 | «Mettere la sputazza sul naso»                          | «وطأ الكرامة»                 | 230 | «Calpestare la dignità»               |
| 199 | «Mettere la mano sul foco»                              | «أجزم بذلك»                   | 230 | «Lo affermo categoricamente»          |
| 267 | «Rosso malpelo» <sup>39</sup>                           | «روسو مالبيلو»                | 311 | (Traslitteazione in arabo)            |
| 273 | «È andato tutto a puttane»                              | «لقد ذهب كل شيء أدراج الرياح» | 318 | «È andato tutto in balia dei venti»   |
| 288 | «Le ginocchia gli diventavano di ricotta» <sup>40</sup> | «ترتخي ركبناه»                | 334 | «Aveva le ginocchia infiacchite»      |
| 295 | «Metterci il carico da undici»                          | «مما زاد الطين بلة»           | 342 | «Rendere il fango ancora più bagnato» |

## 6. Contesti culturali: islamico vs. cristiano?

Nell'introduzione si diceva dell'importanza della conoscenza della *pièce* teatrale *La gente della caverna* e dei suoi simboli nella risoluzione dell'enigma poliziesco. Il commissario, giunto a Mazara del Vallo, si imbatte in un maestro di scuola, rappresentante della comunità tunisina, che casualmente gli fa conoscere la leggenda della gente della caverna. L'episodio serve a contestualizzare il ritrovamento dei due cadaveri di giovani, dentro una grotta con un misterioso cane di terracotta a far loro da guardia, nell'ambito della cultura arabo-islamica che ha reinterpretato la leggenda dei Sette Dormienti di Efeso.

Il commissario assiste alla recitazione da parte di un dotto della *sura* XVIII del Corano, che parla della gente della caverna, e si apre così una pista per la soluzione dell'enigmatico delitto.

In questa parte il traduttore rivela precisione e competenza che sfociano in un'operazione di correzione o di ipertraduzione, rispetto all'originale, in un'ottica di *domestication* del testo. L'espressione «è un nostro religioso che spiega il Corano» (p. 260) diventa, oserei dire, in modo legittimo, «è un nostro dotto religioso (*'ālim dīn*) che fa l'esegesi del Nobile Corano» (p. 301). L'aggettivo *Karīm* "Nobile" è aggiunto dal traduttore per l'esigenza di dar maggior rispetto al testo sacro. Qualche pagina dopo, sullo stesso solco di addomesticamento del testo, addirittura elimina per ben due volte l'espressione «invenzione poetica», riferita al Corano e al Profeta dell'Islam. Riporto, in parallelo, i due esempi:

|            |        |  |   |
|------------|--------|--|---|
| <b>OR</b>  | p. 270 | «Il cane chiamato Kytmyr è una pura e semplice invenzione poetica di Maometto» | «...col cane, che appartiene all'invenzione poetica del Corano» |
| <b>ARA</b> | p. 314 | «الكلب المدعو قظمير لم يذكر إلا في قرآن محمد»                                  | «...مع الكلب الذي ينسب إلى رواية القرآن»                        |

<sup>37</sup> In inglese è mantenuto in originale ed in corsivo, anche perché viene spiegato dal romanziere subito dopo come «uomo da nulla».

<sup>38</sup> Qui il traduttore sembra aver preso un abbaglio.

<sup>39</sup> Traslitterato con nota esplicativa sulle caratteristiche fisica dei capelli rossi, senza però spiegare il legame tra cattiveria e colore dei capelli. In inglese sembra migliore, rispetto a *Carrottop*, la resa del traduttore della novella di Verga: *Red Evil Hair*.

<sup>40</sup> In inglese invece di "ricotta" si è preferito *butter*.

|               |  |  |  |
|---------------|--|--|--|
| <b>RITRAD</b> |  | «Il cane chiamato Kitmir <sup>41</sup> è stato menzionato solo nel Corano di Muhammad» | «...col cane, che appartiene al racconto del Corano» |
|---------------|--|--|--|

L'espressione «il Corano di Muhammad», che non esiste neanche nell'originale italiano, si può prestare a pericolosi equivoci: dal confronto incrociato tra le due espressioni summenzionate nella prima riga, in parallelo, sembra emergere, in modo alquanto blasfemo per un musulmano, che il Corano<sup>42</sup>, invece di esser parola increata di Dio, è opera di Maometto.

Fa da contrastare a tali interventi invasivi la traduzione imprecisa, avara e abbastanza addomesticata di varie espressioni che sono peculiari di un contesto culturale cristiano siciliano. A seguire ne riporto una serie, che risultano abbastanza popolari e traducono con efficacia sensazioni di stupore. Nelle traduzioni inglese e francese del romanzo, vengono lasciate in originale, vista l'impossibilità di trovarne degli equivalenti nelle culture del Nord Europa.

| PAG. |  | ORIGINALE              | ARABO                  | PAG. | RITRADUZIONE        |
|------|--|------------------------|------------------------|------|---------------------|
| 34   |  | «Madunnuzza biniditta» | «ايتها العذراء»        | 39   | «O Vergine»         |
| 99   |  | «Cristo di Dio»        | «يا الهي»              | 118  | «Oh mio Dio»        |
| 244  |  | «Gesù»                 | «أبيها المسيح»         | 289  | «O Cristo»          |
| 274  |  | «Madunnuzza beddra»    | «ايتها العذراء»        | 319  | «O Vergine»         |
| 302  |  | «Maria santissima»     | «ايتها السيدة العذراء» | 349  | «O Signora Vergine» |

In tutte le espressioni riferite alla Madonna, vengono eliminati gli aggettivi «santissima», «biniditta» e «beddra», e solo in un caso c'è stata una parziale compensazione col sostantivo «Signora». Madonna è sempre tradotto con «Vergine», tipica resa in ambiente arabofono cristiano (copto, maronita, ecc.).

Cristo, normalmente tradotto con il letterale *al-Masīh*, nella locuzione “Cristo di Dio” scompare per dar posto a «Oh mio Dio», onde evitare eventuali equivoci sulla negazione del dogma cristiano da parte islamica. Inoltre il termine «prete» viene reso con *rāhib* che in arabo significa soltanto “monaco”, evidenziando così una conoscenza superficiale di un universo culturale e religioso che non appartiene a quello del traduttore.

D'altronde, la sua aderenza ai valori veicolati dalla cultura arabo-islamica si è poc' anzi espressa con le scelte traduttive menzionate all'inizio del paragrafo, in cui il rispetto per il testo sacro dell'Islam determina la cancellazione, per ben due volte, di una medesima espressione.

Il dialetto siciliano contiene centinaia di arabismi, che riguardano vari aspetti della vita sociale, nonché l'onomastica e la toponomastica dell'isola. Se ne potrebbero citare tanti, rinvenuti ne *Il cane di terracotta*, ma ciò non rappresenta l'obiettivo del mio articolo. In questo ambito va segnalato un altro caso di ipertraduzione: Marsala viene tradotta con il

<sup>41</sup> Sul cane cfr. G. LANCIONI, “Qitmir, dalla sura della caverna al cane di terracotta”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, gioco, storia, e moralità nel mondo di Camilleri*, Atti del Seminario di studi su Andrea Camilleri, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 185-202.

<sup>42</sup> Altri riferimenti al testo sacro dell'Islam sono contenuti nella digressione su altri casi di dormienti (citati nella *sura* II i profeti Ezra e Salih). Camilleri cita un *hadīth*, detto attribuito al Profeta, sul suo amore e rispetto per gli animali, e anche qualche personaggio della Bibbia.

termine originario arabo Marsa ‘Ali, che etimologicamente significa “Porto grande”. Questa scelta, dettata forse da orgoglio etnico, mi sembra eccessiva. Era già sufficiente la nota esplicativa<sup>43</sup>.

## 7. Conclusioni

«Rizzitano conosceva l’arabo?»: questo è l’interrogativo che si pone il commissario Montalbano di fronte al dubbio che quel personaggio, erede del terreno su cui si trova la caverna, abbia sistemato il cane di terracotta, oltre al bummolo e alla ciotola con le monetine, per onorare i cadaveri dei due giovani abbracciati. Dietro Lillo Rizzitano si cela un chiarissimo riferimento a Umberto Rizzitano (1913-1980), il più celebre arabista siciliano del XX secolo. A lui si deve una delle due traduzioni italiane della citata *pièce Ahl al-kahf*, cui si ispira Camilleri. Il romanzo rappresenta un doveroso omaggio alla figura dell’arabista siciliano, che ci ha lasciato studi importanti sui musulmani di Sicilia e su vari aspetti della dominazione araba nell’isola. Camilleri aveva sicuramente letto i suoi studi su l’imam al-Mazari e il giurista su Ibn al-Birr il mazarese, citati nel cap. XXI del romanzo, e in generale sul contributo dei musulmani di Sicilia alla diffusione del diritto islamico<sup>44</sup>.

La scomparsa dei *patois* e degli idiotismi camilleriani, cui faccio riferimento nel titolo di questo contributo, sembra uno dei risultati di questa traduzione. Non vi è più traccia del colore e sapore siciliani del testo originale, a causa della rigida esclusione di qualsiasi altro registro all’infuori di quello classicheggiante e ‘ingessato’ dell’arabo standard. Non vi è neanche, a mo’ di compensazione, un sapore nuovo, apprezzabile dal lettore arabofono, rintracciabile e facilmente riconoscibile in un ‘altro’ spazio-tempo nordafricano o mediorientale. Già si è detto che l’arabo standard di *al-Kalb al-fukkhārī* non rappresenta una realtà sociale e geografica precisa, non essendo parlato da nessuno nel quotidiano tranne in situazioni ufficiali.

Mi si contesterà, *in primis*, che se il romanzo fosse stato tradotto in una variante dialettale araba, anche limitatamente ai dialoghi, non avrebbe potuto avere una (almeno potenziale) diffusione panaraba che solo l’arabo standard consente. *In secundis*, che se il romanzo venisse tradotto in una delle varianti dialettali arabe, il chiaro riferimento ad una realtà vissuta dal lettore, oltre ad aggiungere elementi estranei non presenti nell’originale, potrebbe forse avere un effetto destabilizzante sullo stesso lettore, dando per scontato la sua consapevolezza di leggere un’opera straniera.

Per rispondere alla prima obiezione ritengo che tale presunto sacrificio della panarabicità del testo sia comunque preferibile ad una traduzione che, anche volendo prescindere dalla varietà dei registri linguistici camilleriani, sembra devitalizzata e gravata dal peso di una lingua troppo ufficiale per poter esser gustata dal suo pubblico. Sul secondo punto, mi viene spontaneo chiosare che finché l’arabo standard non diventerà vissuto quotidiano, casalingo, informale degli arabi, fin dalla loro infanzia, cioè vera lingua madre, esso avrà sempre un effetto estraniante e non potrà veicolare facilmente immediate emozioni e passioni, le stesse che Camilleri infonde con la sua arte nei suoi affezionati lettori.

<sup>43</sup> Tra i termini di origine araba presenti nel romanzo val la pena ricordare i seguenti: ammamaloccutto, ammatula, calia, garrusi, dammusi, taliare, cabbasisi, sciarreri. Nella maggior parte dei casi, però, lo slittamento semantico che hanno subito nel corso dei secoli non permette più all’arabofono di arrivare a comprenderne il significato. Se il traduttore avesse applicato lo stesso zelo di ricercatore di etimologia sui toponimi di origine araba, avrebbe dovuto rendere Pantelleria *Bint al-ariāh*, letteralmente “Figlia dei venti”.

<sup>44</sup> U. RIZZITANO, *Storia e cultura nella Sicilia saracena*, Palermo, Flaccovio, 1975.

## Bibliografia

- AL-ASWANI, ALA', *Palazzo Yacoubian*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- AL-HAKIM, TAUFİK, *La gente della caverna* (trad. di Umberto Rizzitano), Roma, Centro per le relazioni italo-arabe, 1961.
- AL-KHAMISSI, KHALED, *Taxi*, Fagnano Alto, Il Sirente, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *al-Kalb al-fukhkhārī* (trad. di Ayman Mahmūd), Cairo, Sphinx Agency, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 2014 (prima edizione 1996).
- , *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- , *Chien de faïence* (trad. di Serge Quadruppani), Paris, Pocket, 2004.
- , *Tarkīb al-tilīfūn* (trad. di 'Imād al-Baghdādī), Cairo, Dār Sharqiyyāt, 2008.
- CARBONELL I CORTÉS, OVIDI, *Traducción y cultura, de la ideología al texto*, Salamanca, Salamanca Ediciones Colegio de España, 1999.
- CONSIGLIO, MARIA CRISTINA, "Here Montalbano: the Problem of Translating Multilingual Novels", in R. HYDE PARKER and KARLA GUADARRAMA GARCIA (eds.), *Thinking Translations: Perspectives from Within and Without*, Conference Proceedings, Third UEA Postgraduate Translation Symposium, Roca Bacon, BrownWalker Press, pp. 47-68.
- DURAND, OLIVIER, *Dialettologia araba*, Roma, Carocci, 2009.
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- FERGUSON, CHARLES, "Diglossia", «Word» 15 (1959), pp. 325-340.
- GRASSI, CORRADO *et al.*, *Fondamenti di dialettologia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- HAERI, NILOOFAR, *Sacred Language, Ordinary People*, New York, Palgrave, 2003.
- KAHN, MOSHE, "Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- LANCIONI, GIULIANO, "Qitmir, dalla sura della caverna al cane di terracotta", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, gioco, storia, e moralità nel mondo di Camilleri*, Atti del Seminario di studi su Andrea Camilleri, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 185-202.
- LONGO, MARCO, *La traduction française par Serge Quadruppani de deux romans d'Andrea Camilleri: La forme de l'eau et Chien de faïence. Idiolecte. Sociolecte. Registres linguistiques et transfert du culturel*, «Atelier de Traduction, Dossier: Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone», II, n.12, Suceava, Editura Universităţii din Suceava, 2009.
- RIZZITANO, UMBERTO, *Storia e cultura nella Sicilia saracena*, Palermo, Flaccovio, 1975.
- SARTARELLI, STEPHEN, "Notes from the Purer Linguistic Sphere of Translation", in E. GUTKOWSKI (ed.), *Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries? An Essay on Translation: Camilleri in English*, Enna, IlionBooks 2009, pp. 8-9.

# La traduzione del lessico culinario in Andrea Camilleri. Approssimarsi a una cultura attraverso la cucina

---

MARGHERITA TAFFAREL

## 1. Introduzione

Andrea Camilleri, ispirandosi alle parole di Pirandello, afferma che «di una data cosa la lingua esprime il concetto, della medesima cosa il dialetto esprime il sentimento»<sup>1</sup>.

Dialetto e cucina sono due espressioni di regionalismo in Italia. La cucina italiana, così come la sua lingua, è una e plurale. Entrambe rappresentano un mondo ricco di connotazioni, sono un mezzo di comprensione intuitiva del mondo, un modo di riconciliarsi con l'esterno, un mezzo di comunicazione familiare, intimo, casalingo, e un elemento di rappresentazione identitaria. La cucina, così come il dialetto, è un elemento fondamentale nelle opere di Camilleri e nella costruzione dei suoi personaggi.

### 1.1. Obiettivi e contenuti

Questo intervento si propone di analizzare il valore dei riferimenti culturali legati alla cucina nelle opere di Camilleri e analizzare come viene affrontata la loro traduzione in alcune lingue straniere. In particolare, ci proponiamo di:

1. Analizzare la relazione tra cucina e dialetto nelle opere di Camilleri.
2. Delineare il concetto di riferimento culturale, con particolare attenzione ai problemi di traduzione ad esso legati. Ci soffermeremo in concreto sui riferimenti culturali culinari.
3. Analizzare alcuni esempi di riferimenti culturali culinari tratti da *Il cane di terracotta* e osservarne la traduzione in spagnolo ed inglese allo scopo di riflettere sulle soluzioni utilizzate.

## 2. La cucina in Andrea Camilleri

### 2.1. La cucina come fenomeno culturale e linguaggio

Come afferma Massimo Montanari<sup>2</sup>, il cibo si definisce come una realtà culturale. «Ogni cultura, ogni tradizione, ogni identità è un prodotto della storia, dinamico e instabile generato da fenomeni di scambio, incrocio, di contaminazione»<sup>3</sup>. Secondo l'autore, il sistema alimentare si organizza come un codice linguistico portatore di valori aggiunti. La cucina è quindi un vero e proprio linguaggio con un lessico formato da ingredienti e prodotti, una morfologia rappresentata dalle pratiche di cucina e una sintassi costruita sui criteri di accostamento, relazione e successione.

---

<sup>1</sup> S. DE MONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, p.18.

<sup>2</sup> Storico italiano, docente di storia medievale, storia economica e sociale del medioevo e storia dell'alimentazione.

<sup>3</sup> M. MONTANARI, *Il cibo come cultura*, Roma, Laterza, 2007, p. 159.

Questa affermazione è un interessante punto di partenza per l'analisi del valore culturale dei riferimenti culinari e della loro relazione con la traduzione. La cucina, come la lingua, è un elemento della rappresentazione identitaria di una cultura. Nelle prossime sezioni, analizzeremo le analogie tra cucina e lingua nelle opere di Andrea Camilleri e come questi elementi contribuiscano alla rappresentazione identitaria della Sicilia.

## 2.2. La cucina come lingua e come sentimento

Il sciàuro del pesce frisco si mescolava a quello dei mandarini, delle interiora d'agnello bollite e cosparse di caciocavallo, la cosiddetta mèusa, delle frittiture, e l'insieme era una fusione irripetibile, quasi magica<sup>4</sup>.

In questo esempio tratto da *Il cane di terracotta*, il commissario Montalbano racconta la propria terra attraverso i sapori, gli ingredienti e i piatti della propria cucina. I riferimenti culturali culinari risultano quasi inseparabili dal dialetto, facendo in modo che lingua e cucina si fondano e si sovrappongano in una duplice rappresentazione dell'identità culturale siciliana.

Tuttavia, la cucina non è solo un mezzo per ritrarre la realtà culturale in cui si muovono i personaggi di Camilleri. A un livello più intimo e personale, essa è anche un elemento rilevante per la caratterizzazione psicologica dei personaggi, e in particolare di Salvo Montalbano.

Montalbano usava affidarsi interamente alla fantasia culinaria ma gustosamente popolare d'Adelina, la cammarera, la fimmina di casa che una volta al giorno veniva a dargli adenzia, [...]. Magari questo giorno Adelina dunque non l'aveva deluso, ogni volta che stava per raprire il forno o il frigo gli si riformava dintra la stessa trepidazione di quando, picciliddro, alla matina presto del due novembre cercava il canestro di vimini nel quale durante la notte i morti avevano deposto i loro regali. Festa ormai persa, cancellata dalla banalità dei doni sotto l'albero di Natale [...]. La sorpresa insomma era un pimento indispensabile ai piatti d'Adelina<sup>5</sup>.

Questo brano ci fornisce lo spunto per osservare come i piatti di Adelina abbiano per il commissario un valore non solo materiale ma simbolico ed evocativo. Attraverso il cibo, il personaggio ricorda un momento della propria infanzia ed esprime un sentimento di nostalgia. L'autore sembra proiettare nel proprio personaggio quelle sensazioni ed emozioni che egli stesso prova:

E così lei vuole sapere da me la storia degli arancini di Montalbano, dei suoi polipetti alla napoletana, dei suoi involtini di tonno arrostito. Vuole farmi arrimare in quella zona della mia memoria dove sono sarbàti i profumi, gli aromi, i sapori, le atmosfere e i segreti della tavola del commissario. Cioè della mia. E va bene, parliamone: questo è un tema che puntualmente spalanca la porta della mia giovinezza, è un piccolo viaggio nel tempo che faccio con piacere<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 192.

<sup>5</sup> Ivi, p. 24.

<sup>6</sup> S. MESSINA, *Gli arancini di Montalbano e i segreti di nonna Elvira*, «Repubblica», 2005, <[http://www.repubblica.it/2005/g/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/incoca/incoca/incoca.html](http://www.repubblica.it/2005/g/sezioni/spettacoli_e_cultura/incoca/incoca/incoca.html)> [27 febbraio 2018].



### 2.3. La cucina e il dialetto come lingue della verità

Molti dei nomi dei piatti menzionati nella serie di Montalbano vengono mantenuti totalmente o parzialmente in siciliano. In una pubblicazione precedente, affermavamo che il dialetto, in Camilleri, rappresenta la lingua della verità in contrapposizione, ad esempio, al *burocratese*, la lingua dell'amministrazione pubblica, artificiale e ampollosa e tanto detestata dal commissario<sup>7</sup>. A sostegno di questa ipotesi, menzioniamo l'episodio de *Il ladro di merendine* in cui Montalbano e François, un orfano tunisino, riescono a comunicare perfettamente parlando l'uno in siciliano e l'altro in arabo.

'Tu persi a me' matri ch'era macari cchiù nicu di tia'. E iniziarono a parlare, il commissario in siciliano e François in arabo, capendosi perfettamente<sup>8</sup>.

Il commissario decide di parlare al bambino non in italiano, ma in siciliano, la lingua che sente come propria e che gli permette di esprimere i sentimenti più intimi e profondi. Ed è proprio grazie al valore del dialetto come lingua dei sentimenti, che i due personaggi riescono a comprendersi a vicenda nonostante non condividano alcun codice linguistico.

In questo senso, la cucina ha una funzione che riteniamo simile a quella del dialetto. La cucina è una presenza costante nella vita di Montalbano e scandisce i ritmi della sua giornata, rappresentando appunto un momento di rappacificazione con la cruda realtà con cui il commissario è quotidianamente in contatto. Nei romanzi dell'autore si ripetono i momenti in cui Montalbano si siede al tavolo della trattoria di Enzo e assapora i piatti della sua terra e sfoga la propria rabbia e frustrazione attraverso la buona tavola. Allo stesso modo, i fedeli lettori del commissario aspettano quasi con la stessa trepidazione del personaggio il momento in cui aprirà il frigo o il forno per scoprire che piatto gli ha preparato Adelina prima di *conzari* la tavola sulla terrazza di fronte al mare. Il cibo assume, come il dialetto, un valore di riconciliazione con un mondo esterno troppo spesso complesso ed ostile, come illustrato negli esempi seguenti, in cui i riferimenti culturali culinari risultano praticamente inseparabili dal dialetto:

Il tinnirume, foglie e cime di cucuzzeddra siciliana, quella lunga, liscia, di un bianco appena allordato di verde, era stato cotto a puntino, era diventato di una tenerezza, di una delicatezza che Montalbano trovò addirittura struggente. Ad ogni boccone sentiva che il suo stomaco si puliziava, diventava specchiato come aveva visto fare a certi fachiri in televisione<sup>9</sup>.  
Attupateddri [...]. Il primo impulso di Montalbano fu di rifiutare nauseato. Fino a quando sarebbe stato perseguitato da quell'ossessione? Poi, freddamente, decise d'accettare per una doppia sfida alla pancia e alla psiche. [...] Dopo aver estratto il primo attupateddru con una spilla ed averlo gustato, di colpo si sentì liberato: scomparsa l'ossessione, esorcizzata la malinconia, non c'era dubbio che magari la pancia si sarebbe adeguata<sup>10</sup>.

Analizzeremo nuovamente questi esempi in seguito per osservare gli eventuali problemi di traduzione che essi pongono in diverse lingue.

<sup>7</sup> M. TAFFAREL, *Problemas de traducción de la variación lingüística. La traducción de dialectos geográficos y sociales en la novela "Il cane di Terracotta" de Andrea Camilleri al castellano*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. 70.

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, "Il ladro di merendine", in M. NOVELLI (a cura di), *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 551.

<sup>9</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 104.

<sup>10</sup> Ivi, p. 131.

### 3. Breve introduzione alla nozione di riferimento culturale

#### 3.1. Alcune definizioni di riferimento culturale

La nozione di riferimento culturale, *realia* o *culturema* ha suscitato l'attenzione dei traduttologi e non sorprendentemente, considerata la centralità della nozione di cultura nell'attività traduttiva.

Vlakhov e Florin<sup>11</sup> diffondono il concetto di *realia* definendoli come elementi testuali che denotano colore locale e storico.

Vermeer<sup>12</sup>, d'altro canto, introduce un elemento significativo nell'analisi di questo concetto, cioè il fatto che un elemento culturale venga considerato tale solo in una relazione tra due culture.

Interessante anche la definizione di Luque Nadal del gruppo di ricerca GILTE<sup>13</sup> secondo cui un riferimento culturale è:

Cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura.

Infine Molina definisce un riferimento culturale come:

Un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta<sup>14</sup>.

La definizione di Molina è particolarmente rilevante nel nostro caso poiché mette in rilievo due aspetti essenziali nel caso della traduzione. In primo luogo, sottolinea che i riferimenti culturali sono elementi dinamici che non esistono al di fuori del loro contesto. In secondo luogo, riprende in parte la definizione di Vermeer sopracitata affermando che i riferimenti culturali vengono considerati tali in relazione ad un'altra cultura e possono non sussistere al di fuori di una relazione di traduzione.

#### 3.2. La dicotomia tra la cultura di partenza e la cultura di arrivo in traduzione

La nozione di riferimento culturale ha un ruolo significativo in diverse correnti traduttologiche. Nida<sup>15</sup> è uno dei pionieri nello studio dei riferimenti culturali come elementi centrali della traduzione. È, inoltre, anche uno dei primi studiosi a diffondere la nozione di concetto (e non semplicemente di parola) culturale. Nella sua classificazione delle cinque categorie di concetti che possono generare interferenze culturali, la cucina si può considerare come appartenente alla categoria di cultura materiale.

Se consideriamo la traduzione come un'attività di mediazione tra due sistemi linguistici e culturali più o meno distanti ma comunque diversi, lo studio della traduzione

<sup>11</sup> S. VLAHOV, S. FLORIN, "Neperovodimoe v perevode. Realii", in B. OSIMO (a cura di), *Manuale del Traduttore*, Milano, Hoepli, 2004.

<sup>12</sup> C. NORD, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St Jerome Publishing, 1997.

<sup>13</sup> Grupo de Investigación de Lingüística Tipológica y Experimental, 2009, p. 97.

<sup>14</sup> L. MOLINA MARTÍNEZ, *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006, p. 79.

<sup>15</sup> E. NIDA, *Language structure and translation*, Stanford, Stanford University Press, 1975.

dei riferimenti culturali porta inevitabilmente al dibattito sulla dicotomia tra l'approssimazione alla lingua e cultura di partenza o alla lingua e cultura di arrivo.

House<sup>16</sup> introduce la dualità tra *overt* e *covert translation*. Una traduzione *overt* (esplicita) è intesa come una traduzione che vuole essere evidentemente tale e in cui il testo di arrivo ha una funzione secondaria rispetto al testo di partenza. Una traduzione *covert* (implicita) è una traduzione in cui il testo di arrivo ha la stessa funzione del testo di partenza e applica, se necessario, un filtro culturale per apparire come un nuovo originale nella lingua e cultura d'arrivo.

Toury<sup>17</sup> ripropone la dicotomia discussa da House attraverso i concetti di *adequacy* (adeguatezza) e *acceptability* (accettabilità). Nel primo caso la traduzione è orientata alla cultura di partenza, mentre nel secondo caso è orientata alla cultura di arrivo.

Gli studiosi della Teoria del Polisistema, e in particolare Even-Zohar<sup>18</sup>, introducono una novità in questa discussione, poiché considerano la traduzione come un'attività portatrice di un'ideologia con un forte potenziale sovversivo. L'utilizzo di una strategia rispetto ad un'altra può pertanto contribuire a rompere i canoni esistenti ed agire come un elemento di ribellione agli schemi prestabiliti.

Venuti<sup>19</sup>, infine, apporta un'ulteriore riflessione a questa linea di pensiero parlando di *domestication* e *foreignization*. Quanto più un testo si adatta alla cultura di arrivo causando una perdita di informazioni dal testo di partenza, più la traduzione si può considerare *domesticante*. Nell'ottica di Venuti, tuttavia, si dovrebbe favorire la strategia di traduzione contraria, quella *straniante*. Secondo l'autore, e seguendo un'ipotesi già postulata in precedenza da Schleiermacher (1813), la traduzione dovrebbe *scomodare* in qualche modo il lettore della lingua di arrivo attraverso l'uso di calchi e prestiti che rivelino la presenza del testo di partenza e allo stesso tempo non ne sacrificino gli elementi culturali. Come per i teorici del Polisistema, anche per Venuti la traduzione è un'attività con un forte valore ideologico. Una traduzione di tipo *domesticante* rappresenta, secondo l'autore, una «violenza etnocentrica»<sup>20</sup> che può essere contrastata da una strategia che sottolinei tanto l'esistenza del testo di partenza quanto la visibilità del traduttore stesso.

Nel capitolo seguente, applicheremo queste riflessioni al caso concreto delle opere di Andrea Camilleri soffermandoci sul valore dei riferimenti culturali culinari nel testo originale e nell'ottica di una loro traduzione.

### 3.3. Il riferimento culturale come elemento straniante nel testo di partenza

Camilleri afferma che il dialetto è una forma di rappresentazione profonda della realtà in cui si muovono i suoi personaggi:

C'è chi dice che adopero il siciliano come l'uva passa: ne lascerei cadere qualche chicco su una struttura italiana. Non è così. La cosa è più complessa. Io utilizzo le parole che mi offre la realtà per descriverla in profondità. Non potrei mai ambientare un mio libro in una città che non conosco. Non è un problema di topografia. Oggi esistono guide che ti dicono anche come si chiama il tabaccaio all'angolo. Nessuno però ti può dire come e cosa pensa chi vi entra: quali sono i codici di comportamento dei clienti di quel tabaccaio<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> J. HOUSE, *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1977.

<sup>17</sup> G. TOURY, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

<sup>18</sup> I. EVEN ZOHAR, *Papers in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics & Semiotics, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1978.

<sup>19</sup> L. VENUTI, *The Translator's invisibility: a history of translation*, London, Routledge, 1995.

<sup>20</sup> Ivi, p. 20.

<sup>21</sup> A. CASAZZA, *Le uova di Camilleri*, «Il Secolo XIX», 2002, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/2002/Archivio/Int44\\_Cam\\_ott2002\\_Sec.html](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2002/Archivio/Int44_Cam_ott2002_Sec.html)> [27 febbraio 2018].

In precedenti pubblicazioni<sup>22</sup>, e in relazione alla traduzione delle opere dell'autore, consideravamo che l'uso del dialetto crea, in fondo, un effetto straniante per lo stesso lettore del testo di partenza non siciliano. I riferimenti culturali, e in questo caso quelli culinari, hanno un valore molto simile a quello del dialetto, in quanto elementi parzialmente o completamente stranianti anche per il pubblico del testo di partenza. Innanzitutto, molti riferimenti culturali coincidono con l'uso del dialetto, per cui i problemi di traduzione linguistici e culturali si intersecano inevitabilmente. Ad esempio, mentre il riferimento alle *milanciane alla parmigiana* può risultare praticamente trasparente a ogni lettore del testo di partenza, l'allusione al *tinnirume*, al contrario, risulterà di difficile comprensione al lettore italiano non siciliano. Come per il dialetto, Camilleri mette in atto diverse strategie di comprensione che analizzeremo nelle sezioni seguenti e che non solo favoriscono la comprensione del testo di partenza da parte del lettore, ma rappresentano anche uno spunto per la traduzione.

In secondo luogo, alcuni riferimenti apparentemente trasparenti dal punto di vista denotativo possono presentare valenze connotative non immediatamente scontate per tutti i lettori italiani. Ad esempio, un piatto come la *pasta al forno* ha un valore denotativo probabilmente chiaro, tuttavia non tutti i lettori potrebbero interpretarne il valore connotativo di piatto prettamente domenicale e festivo.

Riassumendo, i riferimenti culturali culinari possono rappresentare un elemento parzialmente straniante anche per il lettore non siciliano del testo di partenza, in parte perché legati a una cultura culinaria che il lettore potrebbe conoscere solo parzialmente e in parte per l'ulteriore filtro rappresentato dal dialetto.

#### 4. La traduzione dei riferimenti culturali culinari

##### 4.1. Traduzione e ideologia

Las literaturas “fuertes”, siempre presentes en los mercados editoriales extranjeros, han tenido más posibilidades de convertir algunos de sus culturemas en elementos fijos de otros sistemas culturales. En España, por ejemplo, las bliny rusas o el samovar han tenido más posibilidades de existir en la conciencia de los lectores que el bigos polaco<sup>23</sup>.

L'affermazione di Zakwaska si può ricollegare alle riflessioni prodotte in precedenza sul potenziale valore sovversivo della traduzione in quanto attività culturale. L'autrice considera che i riferimenti legati a sistemi culturali forti abbiano maggiori possibilità di essere adottati in altri sistemi culturali attraverso la letteratura. I riferimenti culturali culinari, appunto in quanto elementi strettamente legati a una determinata cultura e portatori di valori simbolici, sono probabilmente gli elementi culturali con maggiore probabilità di essere *trasportati* da una lingua all'altra.

A questo punto, ci chiediamo se la traduzione dei riferimenti culinari possa contribuire, almeno parzialmente, al sovvertimento dell'egemonia culturale di alcuni sistemi su altri. Può la cucina italiana (e siciliana in questo caso) rappresentare un elemento di attrazione per il lettore della cultura di arrivo e favorire un metodo di traduzione orientato alla cultura di partenza? Il «caso Camilleri»<sup>24</sup> rappresenta, appunto, un caso unico nel panorama letterario italiano e ha sicuramente contribuito alla diffusione della cultura siciliana (e italiana) in altri paesi con un sistema tendenzialmente dominante nel

<sup>22</sup> M. TAFFAREL, *Problemas de traducción*, cit.

<sup>23</sup> A. BOŽENA, Z. ZAKWASKA, “Il caso Camilleri: letteratura e storia entre el polaco y el castellano”, «Transfer», IX (2014), p. 20.

<sup>24</sup> A. BUTTITTA, *Il caso Camilleri: letteratura e storia*, Atti del Convegno tenuto a Palermo, 8-9 marzo 2002, Palermo, Sellerio, 2004.

panorama letterario (come ad esempio gli Stati Uniti). La cucina rappresenta un fattore culturale in cui l'Italia ha un ruolo di primo piano riconosciuto a livello mondiale, il che può rappresentare un sovvertimento delle relazioni di potere tra i polisistemi culturali.

Nonostante questa affermazione intuitiva richieda un'analisi più sistematica e approfondita, una rapida ricerca ci permette di notare l'enorme quantità di ricette tratte dai libri della serie di Montalbano tradotte all'inglese, a volte accompagnate da passi dei suoi romanzi.

#### 4.2. I problemi di traduzione dei riferimenti culturali culinari

L'introduzione alla traduzione de *La scienza in cucina* di Artusi da parte delle traduttrici olandesi Mieke Geuzebroek e Pietha De Voogd<sup>25</sup> offre degli interessanti spunti di riflessione sui problemi di traduzione legati ai riferimenti culturali culinari:

Il nostro paese, l'Olanda, non ha una propria cultura gastronomica, ma siamo grandi viaggiatori e perciò veniamo a conoscenza di tante altre culture culinarie e altri atteggiamenti verso il cibo. [...] Il libro non è facile. Non solo perché nell'Artusi si trovano tanti ingredienti che da noi non si conoscono, ma anche a causa dei riferimenti letterari, i termini dialettali, la grande varietà di nomi per un solo pesce, e così via. Il cardo: mai visto, in Olanda, e mai sentito nominare. Dopo qualche ricerca abbiamo scoperto il nome olandese – *kardoen* – che assomiglia addirittura al nome italiano. Allora un tempo dev'essere esistito e conosciuto. Adesso, una decina di anni dopo, vediamo cardi spagnoli nei negozi degli immigrati turchi ad Amsterdam, come pure le cime di rapa. Quindi per il nostro grande piacere adesso possiamo prepararli anche in Olanda. A proposito delle cime di rapa: neanche voi italiani siete d'accordo sulla questione dei broccoli – broccoletti – cime di rapa. I nomi variano da un posto all'altro. Siccome noi non conosciamo le cime di rapa, la traduzione è un vero problema. Abbiamo risolto traducendo letteralmente: *raapscheuten*. Una parola olandesissima che però purtroppo non serve a comprare la verdura nel negozio, essendo del tutto sconosciuta. E poi noi olandesi non siamo abituati a mangiare uccelli. Non spariamo ai tordi facendoli cadere dagli alberi per metterli in padella. Queste ricette hanno suscitato tanta ilarità nel pubblico olandese [...]. È impensabile per voi, ma abbiamo aggiunto all'elenco delle spiegazioni la voce 'olio': da noi non va da sé che per olio s'intenda l'olio d'oliva.

Questo brano ci fornisce uno spunto per analizzare i possibili problemi di traduzione creati dai riferimenti culturali culinari.

#### Problemi linguistici: denotazione e connotazione

Il principale problema linguistico di traduzione consiste nella cosiddetta «non equivalenza denotativa lessicale»<sup>26</sup>, ossia nell'inesistenza nella lingua di arrivo dell'elemento menzionato nel testo di partenza. Le traduttrici sopracitate segnalano, ad esempio, le cime di rapa, che non esistono in Olanda. L'inesistenza di un determinato ingrediente o di un piatto nella lingua di arrivo obbliga il traduttore ed elaborare una strategia che permetta al lettore del testo di arrivo di comprendere a cosa si riferisca l'autore.

Spesso il traduttore si trova di fronte alla necessità di aggiungere ulteriori spiegazioni o parafrasi per rendere lo stesso concetto del testo di partenza. Ad esempio le traduttrici olandesi parlano della necessità, nel caso di ricette che includono l'uso dell'olio, di

<sup>25</sup> M. GEUZE BROEK, P. DE VOOG, *Introduzione alla traduzione de La scienza in cucina di Pellegrino Artusi*, 2005, <<http://www.pellegrinoartusi.it/>> [24 maggio 2017].

<sup>26</sup> R.M. RODRÍGUEZ ABELLA, "El hombre de mi vida: análisis de la traducción de los culturemas del ámbito gastronómico", in C. NAVARRO *et al.* (a cura di) *La comunicación especializada*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 233.

specificare che si tratta di olio d'oliva. Tuttavia, non sempre è possibile utilizzare spiegazioni o perifrasi. Nel caso, ad esempio, dei titoli dei romanzi, i traduttori sono obbligati ad utilizzare altre tecniche di traduzione per rispettare la sinteticità. Nel titolo della raccolta di racconti *Gli arancini di Montalbano*, ad esempio, si menziona uno dei piatti siciliani per eccellenza. Nel caso della traduzione allo spagnolo, la traduttrice ha evitato il riferimento culturale optando per la traduzione *La nochevieja de Montalbano*, dato che il racconto principale della raccolta si svolge proprio la notte di Capodanno. All'interno del racconto, la traduttrice invece opta per mantenere la parola *arancini* del testo originale. Nella trasposizione all'inglese dell'episodio televisivo (la raccolta di racconti non è stata tradotta), gli adattatori britannici optano per un prestito del francese ormai entrato in uso anche in inglese. Il titolo dell'episodio è, infatti, *Montalbanos's Croquettes*.

Tuttavia, un problema linguistico di traduzione non è quasi mai esclusivamente legato al valore denotativo di un'espressione o termine. Quando un lettore italiano incontra un riferimento alle *cime di rapa* viene automaticamente proiettato in una determinata area geografica, quella del barese. Il lettore olandese, invece, non solo faticherà a visualizzare l'ingrediente, ma tale ingrediente, nel suo immaginario, rimane anche inevitabilmente slegato dal proprio territorio. Allo stesso modo, l'arancino non ha solo la caratteristica di essere un piatto siciliano, ma è anche un cibo di strada, quindi assume un determinato valore culturale. Ma non solo, il lettore fedele della serie di Montalbano, conosce anche il valore affettivo di questo piatto per il commissario. Per il commissario si tratta di un cibo legato alla dimensione familiare e affettiva:

Adelina ci metteva due giornate sane sane a prepararli. Ne sapeva, a memoria, la ricetta. Il giorno avanti si fa un aggrassato di vitellone e di maiale in parti uguali che deve còciri a foco lentissimo per ore e ore con cipolla, pummadoro, sedano, prezzemolo e basilico. Il giorno appresso si prepara un risotto, quello che chiamano alla milanisa, (senza zaffirano, pi carità!), lo si versa sopra a una tavola, ci si impastano le ova e lo si fa rifriddàre. Intanto si còcino i pisellini, si fa una besciamella, si riducono a pezzettini 'na poco di fette di salame e si fa tutta una composta con la carne aggrassata, trituro a mano con la mezzaluna (nenti frullatore, pi carità di Dio!). Il suco della carne s'ammisca col risotto. A questo punto si piglia tanticchia di risotto, s'assistema nel palmo d'una mano fatta a conca, ci si mette dentro quanto un cucchiaino di composta e si copre con dell'altro riso a formare una bella palla. Ogni palla la si fa rotolare nella farina, poi si passa nel bianco d'ovo e nel pane grattato. Doppo, tutti gli arancini s'infilano in una padeddra d'oglio bollente e si fanno friggere fino a quando pigliano un colore d'oro vecchio. Si lasciano scolare sulla carta. E alla fine, ringraziannu u Signiruzzu, si mangiano!

### **Problemi extralinguistici: la cultura gastronomica dei due polisistemi**

La sovrapposizione tra il valore denotativo e connotativo di un termine (o una serie di termini) appartenenti alla cultura alimentare produce dei problemi di traduzione che sono già inevitabilmente di tipo extralinguistico.

Un paese con una cultura gastronomica fortemente radicata come l'Italia non solo possiede una lingua che rispecchia una grande varietà di piatti ed ingredienti. La centralità del cibo nella vita quotidiana si rivela inevitabilmente nella nostra letteratura, come nel caso di Camilleri. Possiamo affermare che la cucina ha per il commissario Montalbano anche un valore simbolico. Pertanto, anche quando la traduzione di un determinato piatto o ingrediente nella lingua di arrivo è apparentemente immediata, il valore connotativo della cucina per il personaggio può risultare straniante per il lettore del testo di arrivo.

Nel caso specifico dell'Italia, inoltre, esiste una grande differenziazione regionale che non è solo linguistica ma anche culturale. Nel caso della cucina, ogni zona d'Italia presenta delle specificità a livello di portate e ingredienti che possono risultare di difficile

comprensione per il lettore del testo di arrivo. Di seguito, analizzeremo questo punto in riferimento alle opere di Andrea Camilleri.

### **Problemi specifici legati all'opera di Camilleri: i riferimenti culinari siciliani e l'uso del dialetto**

Nelle opere di Camilleri è la cucina siciliana ad essere maggiormente rappresentata. Alcuni riferimenti culinari presentati dall'autore, pertanto, possono essere in parte stranianti anche per lo stesso lettore italiano. In questo senso, la cucina regionale in Italia assume un ruolo simile a quello del dialetto e dell'italiano regionale essendo un elemento in parte straniante e in parte familiare per gli abitanti delle altre regioni, punto di forza e di debolezza allo stesso tempo dell'identità italiana. Possiamo pertanto affermare che i lettori del testo di partenza affrontano difficoltà simili a quelle dei lettori delle opere tradotte, ma sono in un certo senso avvantaggiati dalla capacità di associare determinate connotazioni al cibo, quasi di cogliere a livello intuitivo il valore affettivo e simbolico del cibo.

In secondo luogo, i riferimenti culturali culinari si sovrappongono all'uso del dialetto creando possibili problemi di comprensione allo stesso lettore italiano. Come per il dialetto, tuttavia, lo stesso problema di traduzione può essere parte della soluzione, dato che l'autore utilizza strategie di diverso tipo per spiegare i riferimenti dialettali più complessi, come ad esempio l'uso di perifrasi, l'affiancamento del corrispondente italiano alla parola dialettale, l'intervento di un altro personaggio come pretesto per spiegare un piatto.

Nel prossimo capitolo, presenteremo una serie di esempi tratti dai romanzi di Camilleri per analizzare il modo in cui i traduttori allo spagnolo e all'inglese affrontano i problemi sopracitati.

## **5. Esempi di traduzione dei riferimenti culturali culinari**

### **5.1. Introduzione: corpus e obiettivi**

Di seguito analizzeremo una serie di esempi di riferimenti culturali culinari tratti dal romanzo *Il cane di terracotta* e le relative traduzioni allo spagnolo, *El perro de terracota* tradotto da María Antonia Menini Pagès e *The Terracotta Dog* tradotto da Stephen Sartarelli. Si tratta di un corpus limitato il cui obiettivo non è tanto quello di giungere a conclusioni sui metodi e le tecniche di traduzione utilizzati, quanto di fornire lo spunto per alcune riflessioni sui problemi di traduzione creati dalla presenza di riferimenti culturali culinari in un testo letterario. Gli obiettivi di questa analisi sono quindi i seguenti:

1. Analizzare il valore denotativo e connotativo dei riferimenti culturali nel testo di partenza.
2. Verificare la sovrapposizione dei riferimenti culturali culinari agli elementi linguistici dialettali.
3. Verificare se i riferimenti culturali del testo di partenza possono risultare stranianti per il lettore italiano.
4. Analizzare le tecniche di traduzione adottate nelle due lingue di arrivo.
5. Verificare se esiste una tendenza verso un determinato metodo di traduzione e quindi se la traduzione è più orientata alla cultura di partenza (*adequacy*) o alla cultura di arrivo (*acceptability*).

6. Riflettere sulle possibili motivazioni che spingono i traduttori di due lingue e culture (nella fattispecie, culture gastronomiche) diverse a utilizzare metodi di traduzione differenti.

## 5.2. Tecniche di traduzione: classificazione

Per l'analisi del corpus utilizzeremo il concetto di tecnica di traduzione secondo la seguente classificazione<sup>27</sup>:

| TECNICA                       | DESCRIZIONE   |
|-------------------------------|---|
| <b>Adattamento</b>            | Sostituzione di un elemento culturale della cultura di partenza con uno della cultura di arrivo.  |
| <b>Amplificazione</b>         | Aggiunta di elementi non presenti nel testo di partenza (parafrasi esplicative, spiegazioni, ecc.).   |
| <b>Calco strutturale</b>      | Traduzione letterale di una struttura sintattica presente nel testo originale.  |
| <b>Descrizione</b>            | Sostituzione di un elemento del testo di partenza con la sua descrizione.   |
| <b>Equivalente</b>            | Uso di un termine o espressione riconosciuti come equivalenti dal dizionario o dall'uso linguistico.  |
| <b>Generalizzazione</b>       | Uso di un termine più generico rispetto all'originale o neutro.   |
| <b>Prestito</b>               | Uso di una parola o espressione della lingua di partenza.   |
| <b>Traduzione letterale</b>   | Traduzione parola per parola di un'espressione.   |
| <b>Variazione linguistica</b> | Cambiamento di elementi legati alla variazione diatopica o diastratica. Questa tecnica si utilizza, ad esempio, quando si sostituisce un termine legato al dialetto geografico con un termine legato al dialetto sociale (ad esempio della varietà popolare). |

## 5.3. Corpus

Il corpus presentato è composto da dieci esempi tratti dal testo originale e dalle rispettive traduzioni allo spagnolo e all'inglese. I riferimenti culturali e le loro rispettive traduzioni vengono evidenziati in grassetto nei testi. Il corsivo viene riportato dalle traduzioni.

### *Esempio 1*

#### **Italiano**

Nel forno troneggiava una teglia con quattro porzioni di **pasta 'ncasciata**, piatto degno dell'Olimpo.

#### **Spagnolo**

En el horno vio una tartera con cuatro enormes porciones de **pasta 'ncasciata**, un plato digno del Olimpo.

#### **Inglese**

In the oven sat, as on a throne, a casserole with four huge servings of **pasta 'ncasciata**, a dish worthy of Olympus.

<sup>27</sup> M. TAFFAREL, *Problemas de traducción*, cit. A. HURTADO, ALBIR, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra, 2011<sup>5</sup>.



Il piatto descritto nel testo originale può risultare straniante per una parte dei lettori italiani, in particolare per la difficoltà di associare il termine *'ncasciata* a un corrispondente in italiano. L'autore non mette in atto alcun procedimento di comprensione in questo caso, anche se il riferimento alla *teglia* può far intuire al lettore di che tipo di piatto si tratta. Entrambi i traduttori utilizzano un prestito lessicale in corsivo senza ulteriori spiegazioni. Anche il lettore del testo di arrivo può essere guidato dal riferimento a *tartera* e *casserole*, ma ha scarse probabilità di poter associare il termine ad un piatto concreto. In generale, possiamo affermare che entrambi i traduttori hanno optato per una strategia orientata alla cultura di partenza piuttosto che a una maggiore facilità di lettura.

### **Esempio 2**

#### **Italiano**

- Che mi hai accattato?
- Ci faccio **la pasta con le sardi** e pi secunnu **purpi alla carrettera**.

#### **Spagnolo**

- ¿Qué me has comprado?
- Le preparo **pasta con sardinas** y, de segundo, **pulпитos a la carrettera**.

#### **Inglese**

- What'd you buy for me?
- I'm gonna make you **pasta con le sarde**, and **purpi alla carrettera** for after.

Nota del traduttore: *Pasta con le sarde* is a classic Sicilia dish served usually with bucatini, broad spaghetti-like strings that are hollow in the middle. The sauce consists of fresh sardines, tops of wild fennel, pine nuts, raisins, garlic and saffron. *Purpi alla carrettera* is octopus served in a sauce of olive oil, lemon and a great deal of hot pepper.

Nel testo originale troviamo due riferimenti culinari. Il primo, *pasta con le sardi*, risulta probabilmente chiaro al lettore del testo di partenza nonostante il parziale riferimento dialettale. Non è scontato, tuttavia, che il lettore conosca come viene preparato esattamente il piatto. Il secondo riferimento, *purpi alla carrettera*, è probabilmente meno immediato per il lettore italiano, innanzitutto per la presenza di due termini dialettali. Nella versione spagnola si opta per una traduzione letterale, nel secondo caso accompagnata al prestito lessicale *carrettera*. Tuttavia, l'uso di questo prestito probabilmente non serve a guidare il lettore del testo di partenza nella comprensione del riferimento culturale. Il termine originale, infatti, deriva da carro o carrettiere, mentre in spagnolo *carrettera* indica una strada. In ogni caso, il riferimento culinario resta oscuro anche per il lettore del testo di partenza, nonostante l'associazione con carrettiere possa essere più immediata. Il traduttore inglese, al contrario, opta per l'uso di due prestiti lessicali in corsivo, mantenendo pertanto i riferimenti originali. Questi, tuttavia, vengono spiegati in dettaglio in un'appendice alla fine del libro. In questo caso notiamo, pertanto, due strategie di traduzione diverse: la traduttrice spagnola opta per una strategia tendenzialmente più orientata al lettore del testo di arrivo, mentre il traduttore inglese, al contrario, utilizza una strategia totalmente orientata a mantenere i riferimenti culturali originali spiegandoli al proprio lettore in un elemento paratestuale.

**Esempio 3****Italiano**

- Ti ho portato la **petrafèrnula**.

Era un dolce oramai difficile a trovarsi, a Montalbano piaceva molto, ma chissà perché i pasticceri non lo facevano più.

**Spagnolo**

- Te traigo una **petrafernula**.

Era un pastel muy difícil de encontrar, que a Montalbano le gustaba mucho, pero no sabía por qué razón los pasteleros ya no lo hacían. **Su pasta era dura y estaba hecho con cidra finamente triturada, cocida con miel y aderezada con especias.**

**Inglese**

- I brought you a **petrafèrnula**.

This was a cake now very hard to find, which Montalbano loved, but it was anyone's guess why the pastry shops had stopped making it.

Il testo originale menziona un dolce della tradizione probabilmente poco conosciuto al lettore non siciliano. Come nell'esempio anteriore, Camilleri ci fornisce un indizio per comprendere di che piatto si tratta, senza entrare nei dettagli: il narratore interviene infatti affermando che *era un dolce oramai difficile a trovarsi*. La traduttrice spagnola opta per l'uso di un prestito lessicale in corsivo ampliato però da una spiegazione all'interno del testo, come se il narratore stesso intervenisse per spiegare al lettore di che dolce si tratta. Anche il traduttore inglese utilizza un prestito lessicale in corsivo senza però avvalersi di ulteriori strategie di comprensione per il lettore. Come nel testo originale, l'intervento del narratore indica al lettore di che tipo di pietanza si tratta. In entrambi i casi, la strategia di traduzione è orientata a mantenere il riferimento culturale presente nel testo di partenza.

**Esempio 4****Italiano**

Certo che lo saccio. Ci sono **mostazzoli di vino cotto**, quelli che ti piacciono. Me soro Mariannina li ha fatti apposta per te.

**Spagnolo**

Pues claro que lo sé. Hay **mostachones de vino cocido**, los que a ti te gustan. Mi hermana Mariannina los hizo especialmente para ti.

**Inglese**

Of course. **Mostaccioli with mulled wine**, the way you like 'em. My sister Mariannina made them just for you.

Il testo originale menziona un dolce tipico della Sicilia e di diverse regioni d'Italia, conosciuto in italiano come mostacciolo. La particolarità del mostacciolo (*mostazzolo*) siciliano è quella di avere come ingrediente il vino cotto. È possibile che questo riferimento culinario risulti parzialmente straniante per una parte dei lettori italiani che, pur intuendo che si tratta di un tipo di dolce, non saprà ricollegarlo a un'immagine in concreto. L'autore utilizza il nome dialettale adattandolo parzialmente alla fonetica dell'italiano (*mostazzolo*). La traduttrice allo spagnolo opta per un adattamento sostituendo il riferimento originale con un dolce tipico della zona di Siviglia, i *mostachones*, e aggiungendo il riferimento al *vino cocido*, dato che nella ricetta sivigliana tale ingrediente non viene utilizzato. Il lettore del testo d'arrivo viene quindi proiettato in una dimensione geografica e culturale diversa da quella del testo di partenza. Il traduttore all'inglese mantiene parzialmente il riferimento originale utilizzando un prestito

dell'italiano (*mostacciolo*) e specificando l'ingrediente che distingue il dolce siciliano dalle altre varietà regionale (*with mulled wine*). In questo esempio, i due traduttori hanno scelto strategie opposte: la traduttrice allo spagnolo opta per una strategia orientata alla cultura d'arrivo, mentre il traduttore inglese avvicina il proprio lettore alla cultura del testo di partenza.

### **Esempio 5**

#### **Italiano**

Non ordinò subito il caffè, prima si dedicò a un sostanzioso e profumato piatto di **pasta al forno** che lo sollevò dalla cupezza in cui l'aveva sprofondato l'arte culinaria della signora Giulia.

#### **Spagnolo**

Antes se entregó a un delicioso y perfumado plato de **pasta al horno** que lo sacó del abismo oscuro en el que lo había hundido el arte culinario de la señora Giulia.

#### **Inglese**

First, he went to work on a hefty, fragrant dish of **pasta al forno** that lifted him out from the gloom into which the culinary art of Signora Giulia had plunged him.

Nota del traduttore: *Pasta al forno*: a casserole of pasta and a variety of other ingredients that may include meat, egg, vegetables, tomato, or cream sauces, and so on.

Il testo originale menziona un piatto molto noto della gastronomia siciliana, la pasta al forno. Come affermato in precedenza, si tratta di un riferimento culturale praticamente trasparente per il lettore del testo di partenza, anche se è possibile che non tutto il pubblico sappia che si tratta di una pietanza prettamente domenicale o festiva. La traduzione allo spagnolo utilizza, per questo riferimento, una traduzione letterale: la *pasta al horno* è un piatto adottato in Spagna, anche se con ingredienti e modalità di preparazione diverse. Si tratta comunque di una strategia di traduzione che, tendenzialmente, mantiene il riferimento culturale del testo di partenza. Nella versione inglese, il traduttore opta per una strategia già adottata in precedenza: utilizzare un prestito lessicale e ampliare il riferimento spiegandolo in una nota a fine libro. Anche in questo caso, come nei precedenti simili, la traduzione è orientata alla cultura del testo di partenza.

### **Esempio 6**

#### **Italiano**

Nel frigorifero trovò **pasta fredda con pomodoro, vasalicò e passuluna, olive nere**, che mandava un profumo d'arrisbigliare un morto, e un secondo piatto d'**alici con cipolla e aceto**.

#### **Spagnolo**

En el refrigerador encontró **pasta fría con tomate, albahaca, pasas de Corinto y aceitunas negras**, cuyo aroma hubiera sido capaz de resucitar a un muerto, y un segundo plato de **boquerones con cebolla y vinagre**.

#### **Inglese**

In the refrigerator, Montalbano found a plate of **cold pasta with tomatoes, basil and black passuluna olives** that gave off an aroma to wake the dead, and a second course of **fresh anchovies with onions and vinegar**.

Il testo originale presenta due piatti. Nel primo caso il riferimento culturale è chiaro per il lettore del testo di partenza, con l'eccezione del riferimento alle *passuluna*, le olive nere

appassite. L'autore, per facilitare la comprensione, affianca la spiegazione in italiano al termine dialettale. Tuttavia, non esiste nessun elemento dichiarativo tra i due termini (ad esempio una congiunzione), motivo per cui nella versione spagnola la traduttrice interpreta erroneamente che *passuluna* e *olive nere* siano due ingredienti diversi. Le *passuluna* diventano pertanto *pasas de corinto* (uva passa). I nomi degli altri ingredienti vengono tradotti letteralmente, così come nel caso del secondo piatto citato, le *alici con cipolla e aceto*.

Una strategia simile è adottata anche dal traduttore inglese, il quale traduce letteralmente il nome dei vari ingredienti. Nel caso sopracitato, tuttavia, decide di esplicitare la relazione tra *passuluna* e olive nere fondendo i due riferimenti in *black passuluna olives* mantenendo, quindi, il riferimento originale attraverso un prestito. Lo stesso procedimento viene adottato anche nel secondo caso, con la specificazione *fresh* per *anchovies* dato che il lettore straniero probabilmente assocerà il termine *anchovy* a un pesce conservato sotto sale.

### *Esempio 7*

#### **Italiano**

Le **milanzane alla parmigiana** che la cammarera gli aveva lasciate nel forno gli parsero di colpo scipite, ma non poteva essere, non era così, si trattava di un effetto psicologico nel vedersi tanto testa di minchia dintra la televisione.

#### **Spagnolo**

Las **berenjenas a la pamesana** que la asistenta le había dejado en el horno se le antojaron repentinamente sosas, pero no era posible que lo fueran, no lo eran, se trataba de un efecto psicológico del hecho de verse convertido en un idiota en la televisión.

#### **Inglese**

The **eggplant Parmesan** his housekeeper had left for him in the oven suddenly tasted flavorless. But that was impossible, it couldn't be right. It must have been some sort of psychological effect from seeing himself look like such a stupid shit on television.

In questo esempio viene menzionato un celebre piatto della tradizione gastronomica italiana, con una piccola variante dialettale nell'uso di *milanzane*. Il piatto, celebre anche oltreconfine, ha infatti un equivalente tanto in spagnolo come in inglese, equivalente che viene appunto utilizzato da entrambi i traduttori.

### *Esempio 8*

#### **Italiano**

Magari questo giorno Adelina dunque non l'aveva deluso, ogni volta che stava per raprire il forno o il frigo gli si riformava dintra la stessa trepidazione di quando, picciliddro, alla matina presto del due novembre cercava il canestro di vimini nel quale durante la notte i morti avevano deposto i loro regali. Festa ormai persa, cancellata dalla banalità dei doni sotto l'albero di Natale, così come facilmente adesso si cancellava la memoria dei morti. Gli unici a non scordarseli, i morti, anzi a tenacemente tenerne acceso il ricordo, restavano i mafiosi, ma i doni che inviavano in loro memoria non erano certo trenini di latta o **frutti di martorana**.

#### **Spagnolo**

Tampoco esta vez Adelina lo había defraudado; cada vez que abría el horno o el refrigerador, experimentaba en su interior el mismo estremecimiento que cuando de pequeño se levantaba a primera hora de la mañana del 2 de noviembre e iba a buscar el cesto de mimbre, en el que los muertos habían depositado sus regalos durante la noche. Era una fiesta que ya se había perdido, borrada por la banalidad de los regalos del árbol

de Navidad, con la misma facilidad con que ahora se borraba el recuerdo de los muertos. Los únicos que no se olvidaban de ellos, es más, los que con más perseverancia mantenían encendido su recuerdo, eran los mafiosos, pero los recuerdos que enviaban a su memoria no eran en modo alguno trencitos de hojalata o **frutas de mazapán**.

### Inglese

Every time he was about to open the oven or the fridge, he still felt the same trepidation he used to feel as a little boy when, on the second of November, he would look for the wicker basket in which the dead had left their gifts during the night – a celebration now lost, obliterated by the banality of presents under the Christmas tree, obliterated like the memory of the dead themselves. The only ones who did not forget their dead, and who indeed tenaciously kept their memory burning, were the mafiosi; but the presents they sent in remembrance were certainly not little tin trains or **marzipan fruits**.

Il testo originale si riferisce a un tipico dolce siciliano, simile al marzapane, tradizionalmente preparato per la commemorazione dei defunti. Il dolce è famoso anche oltre i confini siciliani ma, trovandosi nei circuiti turistici anche in altri momenti dell'anno, non viene probabilmente associato alla festività del due di novembre. In questo brano, l'autore associa il dolce alla festa dei morti, ma in modo indiretto, per cui non è scontato che il lettore italiano colga questa relazione. In entrambe le versioni straniere, i traduttori optano per un equivalente utilizzando il termine più generico *marzapane* ed evitando il riferimento *martorana*. Il collegamento con la festività del due novembre probabilmente non viene colto dal lettore straniero, in particolare da quello di lingua inglese, che non solo non conosce la commemorazione dei defunti, ma che probabilmente associa il marzapane al periodo natalizio. In entrambi i casi, pertanto, i traduttori hanno optato per una strategia maggiormente orientata alla cultura della lingua di arrivo.

### Esempio 9

#### Italiano

- Perché non resta a mangiare con noi? Abbiamo cose da vecchi, dobbiamo tenerci leggeri: **tinnirume** e triglie di scoglio a oglio e limone.

[...] **Il tinnirume, foglie e cime di cucuzzeddra siciliana, quella lunga, liscia, di un bianco appena allordato di verde**, era stato cotto a puntino, era diventato di una tenerezza, di una delicatezza che Montalbano trovò addirittura struggente. Ad ogni boccone sentiva che il suo stomaco si puliziava, diventava specchiato come aveva visto fare a certi fachiri in televisione.

#### Spagnolo

- Es comida de viejos, cosas livianas: **verduras** y salmonetes con aceite y limón.

[...] **Las verduras consistían en hojas y sumidades de calabacita siciliana, de aquella variedad alargada y lisa de un color blanco apenas teñido de verde** eran tan tiernas y delicadas, que a Montalbano se le fundían en la boca. A cada bocado, al comisario tenía la sensación de que le limpiaban el estómago y se lo dejaban tan pulido como los de ciertos faquires que había visto en la televisión.

#### Inglese

- Why don't you stay and have supper with us? We're just having some old-people fare, since we're supposed to eat light: **soft vegetables** and striped mullet with oil and lemon.

[...] **The soft vegetables, which consisted of the leaves and flowers of Sicilian courgettes – the long, smooth kind, which are white, lightly speckled with green** – had come out so tender, so delicate, that Montalbano actually felt deeply moved. With each bite he could feel his stomach purifying itself, turning clean and shiny the way he'd seen happen with certain fakirs on television.

Il testo originale fa riferimento a un piatto tipicamente siciliano e senza un vero equivalente in italiano. Il *tinnirume* (letteralmente le tenerezze) sono germogli di zucchine lunghe (*cucùzza*). Questo tipo di piatto viene di solito consumato per depurare lo stomaco. L'autore spiega indirettamente il valore di questa pietanza affermando che il commissario *sentiva che il suo stomaco si puliziava*. Il termine è di difficile comprensione per il lettore non siciliano anche da punto di vista denotativo. Nonostante l'autore faccia capire al lettore che tratta di una verdura, il riferimento alla *cucuzzeddra* non è di immediata comprensione per il pubblico.

In entrambe le versioni straniere, i traduttori hanno optato per una generalizzazione del termine *tinnirume* con *verduras* y *soft vegetables*. I traduttori utilizzano una strategia simile anche nella frase successiva: entrambi spiegano in cosa consiste la verdura, menzionando che si tratta di foglie e cime di zucchine. Curiosamente, la traduttrice spagnola non utilizza il termine più comune *calabacines*, ma *calabacitas*, forse per evidenziare il fatto che si tratta di un tipo specifico di zuccina. Da parte sua, il traduttore inglese, che in un primo momento utilizza il termine *courgette*, in una seconda revisione del testo, pubblicato nella raccolta *Death in Sicily: the First three Novels in the Inspector Montalbano Series*, sostituisce il termine con *zucchini*, probabilmente per avvicinare il lettore alla cultura del testo originale. In entrambe le traduzioni, tuttavia, notiamo una strategia maggiormente orientata al pubblico del testo d'arrivo.

### **Esempio 10**

#### **Italiano**

- Che preparò?

- **Attupateddri al suco.**

Attupateddri, cioè quelle piccole chioccioline marrone chiaro che quando cadevano in letargo secernevano un umore che solidificava diventando una sfoglia bianca che serviva a chiudere, attuppare appunto, l'entrata del guscio.

#### **Spagnolo**

- ¿Qué ha preparado?

- **Tapahuecos con salsa.**

Tapahuecos, así llamaban en la zona a aquellos caracolitos de color marrón claro que, cuando entraban en letargo, segregaban un líquido que se solidificaba y convertía en una especie de hojaldre que tapaba la entrada de la concha.

#### **Inglese**

- What did you make?

- **Attupateddri in tomato sauce.**

*Attupateddri were small light brown snails which, when they went into hibernation, would secrete a fluid that solidified into a white sheet, which served to close – attuppari in Sicilian – the entrance to the shell.*

In quest'ultimo esempio, vediamo come l'autore utilizza un termine dialettale, *attupateddri*, e guida il lettore nella comprensione attraverso l'intervento del narratore. I due traduttori utilizzano strategie diverse. Mentre la traduttrice spagnola decide di utilizzare una traduzione letterale, *tapahuecos*, il traduttore inglese utilizza un prestito del testo originale. La strategia di comprensione utilizzata dall'autore per il lettore del testo originale è anche parte della soluzione del problema di traduzione causato dall'uso del dialetto.

## 6. Risultati

La seguente tabella illustra i risultati dell'analisi del corpus per quanto riguarda le tecniche e i metodi di traduzione utilizzati. Abbiamo considerato tutte le tecniche utilizzate: ad esempio, se il traduttore usa un termine in siciliano spiegandolo in una nota, consideriamo che le tecniche applicate sono sia il prestito che l'amplificazione.

Come affermato in precedenza, si tratta di un corpus troppo ridotto per giungere a delle vere e proprie conclusioni. Lo scopo di questi dati è piuttosto quello di offrire uno spunto di riflessione sulle possibili tendenze di traduzione riscontrate nei testi. Abbiamo pertanto raggruppato le tecniche di traduzione in due categorie:

1. Tecniche che tendono all'accettabilità (equivalente, adattamento, generalizzazione): il loro uso tende a mascherare la presenza di un riferimento culturale (e in alcuni casi dialettale) nel testo di partenza. Si tratta di una strategia orientata alla cultura d'arrivo giacché rende la traduzione di più facile lettura per il pubblico straniero.
2. Tecniche che tendono all'adeguatezza (traduzione letterale, ampliamento, prestito): il loro uso evidenzia la presenza di un riferimento culturale nel testo di partenza e fa risaltare l'attività di traduzione. Si tratta di una strategia orientata alla cultura di partenza, che evidenzia la presenza di un'altra lingua e cultura sacrificando in parte la facilità di lettura per il pubblico straniero.

| TECNICA DI TRADUZIONE | SPAGNOLO | INGLESE   |
|-----------------------|----------|-----------|
| Equivalente           | 2        | 2         |
| Adattamento           | 1        | -         |
| Generalizzazione      | 1        | 1         |
| <b>Accettabilità</b>  | <b>4</b> | <b>3</b>  |
| Traduzione letterale  | 5        | 1         |
| Amplificazione        | 1        | 3         |
| Prestito              | 3        | 8         |
| <b>Adeguatezza</b>    | <b>9</b> | <b>12</b> |

In primo luogo, notiamo che esiste una maggiore tendenza ad utilizzare tecniche di traduzione orientate alla cultura di partenza quando nel testo originale si incontrano elementi culturali stranianti anche per il lettore italiano. Quando l'autore introduce riferimenti culinari sovrapposti all'uso del dialetto, i traduttori tendono ad orientarsi verso la cultura di partenza mantenendo l'effetto di straniamento attraverso il prestito o la traduzione letterale. Viceversa, vengono utilizzate tecniche di traduzione orientate alla cultura di arrivo quando nel testo originale si fa riferimento ad elementi culturali trasparenti per il lettore italiano. La presenza di elementi culturali e linguistici specificamente siciliani potrebbe spingere i traduttori a cercare di evidenziare questa stratificazione linguistica e culturale.

In secondo luogo, evidenziamo nelle traduzioni all'inglese una maggiore tendenza, rispetto allo spagnolo, ad utilizzare tecniche orientate alla cultura di partenza e che possono risultare, pertanto, più stranianti per il lettore. Tra le varie tecniche tendenti all'adeguatezza, il prestito, molto utilizzato dal traduttore inglese, è quella che rivela in modo più deciso la presenza del testo di partenza. Attribuire le scelte metodologiche dei traduttori ad alcune motivazioni in concreto richiederebbe una ricerca più approfondita

tanto a livello quantitativo (una maggiore quantità di dati) che qualitativo (un'intervista guidata ai traduttori stessi). È impossibile per noi sapere se i traduttori vengano guidati da scelte stilistiche personali, o se i fattori culturali (la maggiore vicinanza della cultura gastronomica spagnola a quella italiana o, viceversa, la forza di attrazione che la cultura gastronomica italiana esercita su quella britannica e nordamericana) possano aver giocato un ruolo determinante.

## 7. Conclusioni

L'impiego di un metodo di traduzione tendenzialmente straniante da parte del traduttore inglese può risultare sorprendente se consideriamo che i mercati editoriali inglese e americano a cui si rivolge la traduzione prediligono solitamente testi in cui l'intervento del traduttore risulta pressoché trasparente, come afferma Venuti parlando dell'invisibilità del traduttore:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text <sup>28</sup>.

Lo stesso traduttore, Stephen Sartarelli, conferma l'ipotesi di Venuti chiedendosi «fino a che punto può Camilleri farsi americano per soddisfare alle esigenze degli editori e alle aspettative di un pubblico di lettori purtroppo poco disposti ad immaginarsi al posto dell'altro, del non-americano, e rimanere sempre Camilleri?<sup>29</sup>» Egli stesso ci offre una prima risposta quando afferma:

[...] Credo comunque una risposta parziale si possa trovare nell'accenno fatto in partenza: che l'alterità stessa del linguaggio di Camilleri sia sempre in via di diventare comune, che la facciamo comunque nostra, noi lettori, leggendolo, per via del contatto che l'autore ci fa avere con questo suo mondo, che è anche nostro o che diventa nostro grazie proprio all'amore che lui prova per questo mondo e per questo linguaggio. La distanza che si sperimenta leggendo, via via che si comincia a capire, diventa presto piacere; e l'amore dell'autore, diventato nostro pure esso, diventa immedesimazione<sup>30</sup>.

La distanza sperimentata dal lettore straniero è in fondo la stessa che sente all'inizio della lettura il pubblico italiano del testo originale. Cominciare a leggere Camilleri non è semplice e, inizialmente, la comprensione dei riferimenti dialettali o del linguaggio popolare di personaggi come Adelina richiede notevoli sforzi. Tuttavia, poco a poco, la diversa fonetica delle parole risulta armonica, i termini dialettali diventano parte del bagaglio lessicale del lettore, le costruzioni sintattiche atipiche risultano familiari. Il piacere della lettura delle opere di Camilleri deriva non solo dall'indiscutibile abilità narrativa dell'autore ma anche dal costante processo di apprendimento di una lingua e una cultura nuove, lingua e cultura che ogni lettore italiano può sentire in fondo vicine ed affini alla sua nonostante la distanza. In ogni paese d'Italia sarebbe credibile costruire un personaggio come Montalbano, che parla una lingua diversa e gusta piatti differenti, ma con cui ogni lettore si può immedesimare.

<sup>28</sup> L. VENUTI, *The Translator's invisibility*, cit., p. 1.

<sup>29</sup> S. SARTARELLI, "L'alterità linguistica di Camilleri in inglese", in A. BUTTITTA (a cura di) *Il caso Camilleri: letteratura e storia*, Atti del Convegno tenuto a Palermo, 8-9 marzo 2002, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 218-219.

<sup>30</sup> *Ibid.*



In precedenza ci chiedevamo se la cucina italiana e siciliana possano rappresentare un elemento di attrazione per il lettore della cultura di arrivo e favorire un metodo di traduzione orientato alla cultura di partenza sovvertendo, in parte, i tradizionali canoni di traduzione. Alla luce delle riflessioni raccolte, la risposta va forse trovata non tanto nei riferimenti culturali in sé, ma nel loro valore simbolico e universale. Abbiamo infatti affermato che la cucina, così come il dialetto, assume il valore simbolico di lingua della verità. Forse è proprio in questo valore che dobbiamo cercare la chiave di interpretazione del successo di Camilleri, nella sua capacità di risvegliare nel lettore sensazioni, ricordi, associazioni comuni, che vanno al di là dei confini regionali e perfino nazionali. L'affermazione del traduttore inglese sembra confermare che la distanza iniziale creata dalla presenza di una lingua e cultura diverse si trasforma poco a poco in familiarità, una volta che il lettore riesce a comprendere anche intuitivamente il mondo del commissario e quindi aspetta con la sua stessa impazienza di sapere che piatto Adelina gli ha preparato per cena, o cosa prevede il menù della trattoria di Enzo. La possibilità per un lettore straniero di immedesimarsi in un personaggio, una cultura e, in parte, una lingua lontane e diverse dalla sua rende Camilleri un autore estremamente rilevante per la traduzione e la traduttologia e permette ai suoi traduttori di essere un po' meno invisibili.

## Bibliografia

- BOŽENA, ANNA, ZAKWASKA, ZABOKLICKA, “Il caso Camilleri: letteratura e storia entre el polaco y el castellano”, «Transfer», IX (2014), pp. 18-31.
- BUTTITTA, ANTONIO (a cura di), *Il caso Camilleri: letteratura e storia*, Atti del Convegno tenuto a Palermo, 8-9 marzo 2002, Palermo, Sellerio, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, “Il ladro di merendine”, in M. Novelli (a cura di), *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 411-638.
- , *Death in Sicily: the First three Novels in the Inspector Montalbano Series* (trad. di Stephen Sartarelli), London, Penguin, 2013.
- , *El perro de terracota* (trad. di María Antonia Menini Pagès), Barcelona, Salamandra, 2006.
- , *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- , *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- , *La nochevieja de Montalbano* (trad. di María Antonia Menini Pagès), Barcelona, Salamandra, 2001.
- , *The Terracotta Dog* (trad. di Stephen Sartarelli), London, Penguin, 2005.
- CASAZZA, ANDREA, *Le uova di Camilleri*, «Il Secolo XIX», 2002, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/2002/Archivio/Int44\\_Cam\\_ott2002\\_Se.html](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2002/Archivio/Int44_Cam_ott2002_Se.html)> [27 febbraio 2018].
- DE MONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001.
- EVEN ZOHAR, ITAMAR, *Papers in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics & Semiotics, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1978.
- GEUZEBROEK, MIEKE, DE VOOG, PIETHA, *Introduzione alla traduzione de La scienza in cucina di Pellegrino Artusi*, 2005, [www.pellegrinoartusi.it](http://www.pellegrinoartusi.it) [24 maggio 2017].
- HOUSE, JULIANE, *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1977.
- HURTADO ALBIR, AMPARO, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra, 2011<sup>5</sup>.
- LUQUE NADAL, LUCÍA, “Cómo las metáforas recurren a conocimientos ontológicos y culturales. Fundamentos teóricos del Diccionario Intercultural e Interlingüístico”, in J. KORHONEN *et al.* (a cura di), *Phraseologie global - areal - regional. Akten der Konferenz EUROPHRAS*, Helsinki, vom 13.-16.8.2008, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2009, Tapahueco, pp. 259-366.
- MESSINA, SEBASTIANO, *Gli arancini di Montalbano e i segreti di nonna Elvira*, «Repubblica», 2005, <[http://www.repubblica.it/2005/g/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/incoca/incoca/incoca.html](http://www.repubblica.it/2005/g/sezioni/spettacoli_e_cultura/incoca/incoca/incoca.html)> [27 febbraio 2018].
- MOLINA MARTÍNEZ, LUCÍA, *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006.
- MONTANARI, MASSIMO, *Il cibo come cultura*, Roma, Laterza, 2007.
- NORD, CHRISTIANE, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St Jerome Publishing, 1997.
- NIDA, EUGENE, *Language structure and translation*, Stanford, Stanford University Press, 1975.
- RODRÍGUEZ ABELLA, ROSA MARÍA, “El hombre de mi vida: análisis de la traducción de los culturemas del ámbito gastronómico”, in C. NAVARRO *et al.* (a cura di), *La comunicación especializada*, Bern, Peter Lang, 2008, pp. 319-355.

- SARTARELLI, STEPHEN, “L’alterità linguistica di Camilleri in inglese”, in A. BUTTITTA (a cura di), *Il caso Camilleri: letteratura e storia*, Atti del Convegno tenuto a Palermo, 8-9 marzo 2004, pp. 213-219.
- TAFFAREL, MARGHERITA, *Problemas de traducción de la variación lingüística. La traducción de dialectos geográficos y sociales en la novela “Il cane di Terracotta” de Andrea Camilleri al castellano*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- TOURY, GIDEON, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator’s invisibility: a history of translation*, London, Routledge, 1995.
- VLAHOV, SERGEJ, FLORIN, SIDER, “Neperovodimoe v perevode. Realii”, in B. OSIMO (a cura di), *Manuale del Traduttore*, Milano, Hoepli, 2004.

# La scomparsa di Patò: Camilleri tra pagina e schermo

---

GABRIELE OTTAVIANI

Cinquant'anni prima, durante le recite del "Mortorio", cioè della Passione di Cristo secondo il cavalier D'Orioles, Antonio Patò, che faceva Giuda, era scomparso, per come la parte voleva, nella botola che puntualmente, come già un centinaio di volte tra prove e rappresentazioni, si aprì: solo che (e questo non era nella parte) da quel momento nessuno ne aveva saputo più niente. Il fatto era passato in proverbio, a indicare misteriose scomparse di persone o di oggetti.

[...]

Giuda murì (Giuda morì)

Patò spirì (Patò sparì)

Spirì Patò (Morì Patò)

Cu l'ammazzò? (Chi l'ammazzò?)

Quantu patì (Quanto soffrì)

E po'; pìrchì (E poi perché)

Patò spirò? (Patò morì?)<sup>1</sup>

Diciotto anni fa, nel 2000, Andrea Camilleri, di recente insignito del titolo di *Distinguished Professor* presso l'ateneo romano di Tor Vergata, diede alle stampe per l'editore Arnoldo Mondadori *La scomparsa di Patò*, un romanzo molto particolare, ironico, divertito, divertente, sardonico, che, come altre sue numerose – è, per la gioia di tutti gli appassionati, oltre che autorevole, anche assai prolifico – prove letterarie<sup>2</sup>, non

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000, p. 7.

<sup>2</sup> Viene da pensare, per esempio, a *La mossa del cavallo*, visto anche che di recente ne è stata fatta (col sottotitolo *C'era una volta Vigata*, un po' troppo 'facile', pleonastico, smaccato e gratuitamente à la Leone, non perfettamente a fuoco col contesto, perché non si tratta certo di una sfida all'Ok Corral) una versione filmica, comunque molto riuscita e soprattutto fortunata anche dal punto di vista degli ascolti televisivi. Tali ascolti sovente tributano (segno di stima, affetto e passione popolare) grandi numeri alle produzioni nate da idee di Camilleri: nella fattispecie si parla di 7.966.000 spettatori per uno share del 32,3%, ovvero di fatto un televisore su tre fra quelli accesi in quei frangenti era sintonizzato sulla Montelusa del 1877. In quella città, in seguito alle misteriose morti dei suoi colleghi, era giunto il nuovo ispettore capo ai mulini Giovanni Bovara, con il compito, certo niente affatto facile, di individuare i grandi evasori dell'odiosa tassa sul macinato imposta, come tante altre normative piovute dall'alto – senza avere la benché minima contezza delle realtà sulle quali si andava a intervenire – dal nuovo governo unitario che si poneva l'obiettivo di piemontesizzare l'Italia. Nativo di Vigata, ma ligure d'adozione, lo zelante Bovara scopre, attraverso le sue indagini, l'ingegnoso raggirò di insospettabili notabili del paese ai danni dello Stato, il che lo catapulterà in grossi guai giudiziari dal sapore pirandelliano, gaddiano e sciasciano, da cui sarà costretto a difendersi con arguzia. Il film, comunque, forse non risulta del tutto convincente, in quanto si avverte una lieve distonia fra il *mood* che il lettore percepisce a partire dal testo, rispetto a quello che appare sullo schermo, laddove però, sotto la direzione del sempre valido Gianluca Maria Tavarelli (*Portami via, Un amore, Qui non è il paradiso, Liberi, Paolo Borsellino, Non prendere impegni stasera, Maria Montessori – Una vita per i bambini, Aldo Moro – Il presidente, Le cose che restano, Una storia sbagliata*), su soggetto di Camilleri e sceneggiatura dello stesso, assieme ai fidi Francesco Bruni e Leonardo Marini, e per l'interpretazione del bravissimo Michele Riondino (*Il passato è una terra straniera, Fortapàsc, Dieci inverni, Marpiccolo, Noi credevamo, Il segreto dell'acqua, Henry, Qualche nuvola, Gli sfiorati, Acciaio, Bella addormentata, Il giovane favoloso, Pietro Mennea – La freccia del Sud, Maraviglioso Boccaccio, La ragazza del mondo, Falchi*); e come regista a teatro ha diretto *La vertigine del Drago*, di Alessandra

appartiene al filone delle fortunatissime, da ogni punto di vista, avventure del commissario Salvo Montalbano. Montalbano è ormai immarcescibilmente legato, grazie alla televisione che continuamente, e in giro per il mondo, ne ripropone le gesta, all'immagine di Luca Zingaretti, benché in realtà, come appaia evidente leggendo, sulle pagine sia molto più simile fisicamente a Pietro Germi. Sono di quest'anno gli ultimi due gradevolissimi episodi (benché certo rispetto ai primi si avverta l'evoluzione dal punto di vista narrativo e del *découpage*, che li ha resi altro, molto diversi, più platealmente antifrastici rispetto alla realtà sempre più mercificante e corriva del nostro tempo), sempre per la regia di Alberto Sironi e con gran parte del cast – su tutti Cesare Bocci, Peppino Mazzotta e Angelo Russo – confermato nei ruoli cui ormai da lustri danno vita: *La giostra degli scambi* e *Amore*, i cui dati Auditel, rispettivamente 11.386.000 spettatori, col 45,1% di share, e 10.816.000 spettatori, per il 42,8% di share, generano solluchero nel direttore della rete che li trasmette e livida invidia in tutti gli altri. Le vicende sono sempre ambientate a Vigata, città che, come Fela corrisponde a Gela e Montelusa ad Agrigento, è riverbero letterario della natia Porto Empedocle, e si svolgono in un tempo passato, nella fattispecie sul finire del diciannovesimo secolo.

Il romanzo si apre, in esergo, con una citazione, sopra riportata, di Camilleri medesimo, legata a filo doppio a un'opera di un altro letterato siciliano, Leonardo Sciascia, ossia *A ciascuno il suo*, nella quale si fa riferimento a un evento poi divenuto proverbiale per indicare, un po' come il Godot beckettiano, un'attesa destinata a non trovare soddisfazione, l'inaspettata sparizione di persone o cose.

Nel caso specifico quella di Patò, o meglio del ragioniere Antonio Patò, interprete esperto del ruolo di Giuda Iscariota nel corso della tradizionale recita del Mortorio, ossia la Passione di Cristo, il giorno di Venerdì santo, durante la settimana che precede la Pasqua che celebra la resurrezione di Gesù dopo la crocifissione: nell'opera teatrale del cavalier D'Orioles è previsto infatti che colui che tradì il Signore per trenta denari debba precipitare negli inferi cadendo da una botola del palcoscenico. L'evento ebbe luogo, ma l'uomo non lasciò più traccia al di fuori della finzione scenica.

Un accadimento del genere non poteva non stimolare la fervida fantasia di un autore prolifico e sempre capace di rinnovarsi, pur mantenendo costanti certi tratti del suo stile, che lo rendono riconoscibilissimo e che lo fanno accostare, *mutatis mutandis*, ad altri autori come Montalbán, cui ha dedicato il suo protagonista più noto, o Petros Markaris. Camilleri, dopo aver scritto racconti sul medesimo tema, amplia la narrazione fino a raggiungere la forma del romanzo, come già aveva fatto nella *Concessione del telefono*, vicenda kafkiana ambientata in una Sicilia che ancora si sente vessata dalla protervia del governo centrale di impostazione sabauda. Ne è protagonista Filippo Genuardi, piccolo commerciante di legnami, che invia tre lettere al prefetto Vittorio Marascianno per richiedere l'installazione di una linea telefonica che metta in comunicazione diretta il suo magazzino e l'abitazione del suocero, ricco uomo d'affari: la corrispondenza burocratica diviene in questo romanzo espressione, anche linguistica, dello scollamento dalla realtà contingente che caratterizza l'autorità.

*La scomparsa di Patò* è una sorta di collage, di dialogo tra sordi esilarante e tragicomico dalle mille chiavi interpretative e dai numerosi registri, un faldone smisurato di lettere dattiloscritte o vergate a mano, documenti ufficiali con tanto di timbro o articoli di quotidiano: la narrazione della vicenda affiora mediante questo prodigioso e intelligentissimo gioco di specchi, quasi una specie di *divertissement* enigmistico, un

---

Mortelliti, con supervisione ai testi di Andrea Camilleri), già incarnazione, sempre sul piccolo schermo, sempre sotto la guida del succitato Tavarelli, di Salvo Montalbano negli anni giovanili.

catalogo di tradizioni, usi, costumi, malcostumi sempiterni, bizantinismi mai così attuali, equivoci, innocenza, istinto di sopravvivenza e servilismo.

Siamo nel 1890: il ragioniere Antonio Patò, impiegato di specchiata moralità, conosciuto e stimato da tutti, che lavora presso il piccolo istituto di credito locale di Vigata, una filiale della Banca di Trinacria, è pronto per incarnare, come ormai gli capita da anni, il ruolo ambito e allo stesso tempo piuttosto antipatico, visto che la *naïveté* popolare raramente consente di distinguere in maniera netta fra finzione e realtà, quando si è presi dall'impeto e dall'emozione, di Giuda nella rappresentazione del Mortorio. La sua recitazione è appassionata, così come le contumelie che gli vengono rivolte dagli spettatori, uomini buoni e di provata fede cattolica.

La rappresentazione ha inizio sul grande palco, allestito in uno slargo messo a disposizione da uno degli alti papaveri del luogo, il marchese Simone Curtò, che ha concesso anche l'uso di quattro magazzini, le cui porte danno sul cortile padronale del palazzo, affinché i numerosi interpreti possano usarli come camerini.

Il clou è la precipitosa caduta all'inferno di Giuda, impiccato. Ma a fine spettacolo Patò non c'è: nel suo camerino non si trovano né gli abiti né il costume di scena.

La devota moglie è comprensibilmente in ansia; passa il tempo, le indagini, caratterizzate dalle schermaglie "gueschiane" tra polizia, ossia la pubblica sicurezza, e carabinieri, braccio armato del potere regio, iniziano: su un muro di Vigata il 23 marzo compare una scritta, già riportata in precedenza, ovverosia "Muri Patò o s'ammucciò (si nascose)?" La sparizione è dunque divenuta di dominio pubblico, le illazioni si sprecano, la figura del ragioniere comincia ad addensare su di sé varie ombre.

Mangiafico Elisabetta, coniugata Patò, chiede più di ogni altro che sia fatta chiarezza sulla scomparsa del marito: ha il sostegno di amicizie importanti, non solo il cognato, il Capitano del regio Esercito Arnoldo Mangiafico, ma soprattutto Sua Eccellenza, il Senatore Pecoraro Grande Ufficiale Artidoro, Sottosegretario di Stato al Ministero dell'Interno, parente dello scomparso ragioniere, che inizia a dare vita a una corrispondenza, un vero e proprio carteggio da fare invidia a *Storia di una capinera*, una serie di lettere tramite le quali in teoria non vuole interferire, ma in realtà, ovviamente, fa pressione eccome, muovendosi fra ufficialità e ufficiosità, tra virtuosismi fumosi, *latinorum* maccheronico, parole desuete e melliflue profferte con scopo più che chiaramente intimidatorio.

La competizione fra le forze dell'ordine ovviamente fa in modo che tra i due litiganti il terzo goda, e i giornali sguazzano nel *bailamme*, attraverso un fuoco incrociato di accuse e insulti: ognuno cerca di nascondere la verità. Perché? Ma per motivi politici, va senza dirsi.

Come se non bastasse il caos (e la contrada in cui è nato l'amico di famiglia di Camilleri, il Nobel Luigi Pirandello, non c'entra nulla) ci si mettono anche due sudditi di sua maestà britannica: il reale astronomo di corte Alistair O'Rodd è incrollabilmente certo che il ragioniere sia precipitato nientedimeno che in una frattura del *continuum* spazio-temporale, mentre Michael Christopher Enscher (nome non casuale, anzi, parlante, come quelli della tradizione plautina e come i molti cui Camilleri ci ha abituato nel corso della sua vasta produzione), di professione archeologo, sostiene che la spiegazione sia da ricercare nella scala di Penrose, ossia la scala impossibile, una rampa che cambia la propria direzione di un angolo retto quattro volte mentre la si sale o la si scende, per ritornare al punto di partenza in un giro infinito, un'illusione ottica che falsifica la prospettiva. Patò è finito sulla scala e non può far altro che salire senza soluzione di continuità. Verso dove? Ah, saperlo. Come ci è finito? Ah, saperlo. Come si può riportarlo indietro? Ah, saperlo. Insomma, Enscher è di aiuto come un contrattempo, e vige una confusione degna della *Biblioteca di Babele* («Forse mi inganneranno la vecchiaia e la

paura, ma sospetto che la specie umana – l'unica – stia per estinguersi e che la Biblioteca sia destinata a permanere: illuminata, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta. Ho appena scritto infinita. Non ho interpolato quell'aggettivo per un'abitudine retorica; dico che non è illogico pensare che il mondo sia infinito. Coloro che lo ritengono limitato, sostengono che in luoghi remoti i corridoi e le scale e gli esagoni possono inconcepibilmente finire – il che è assurdo. Coloro che lo immaginano senza limiti, dimenticano che è limitato il numero possibile dei libri. Io mi arrischio a insinuare questa soluzione dell'antico problema: La biblioteca è illimitata e periodica. Se un eterno viaggiatore l'attraversasse in qualunque direzione, verificherebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine). La mia solitudine si rallegra di questa elegante speranza...»<sup>3</sup>), o dell'assalto ai forni di manzoniana memoria.

Ma se la spiegazione fosse invece da ricercarsi in qualcosa che riguarda il lavoro di Patò in banca? In un complotto? Una intimidazione? C'entra forse la mafia? O un'amnesia? O forse bisogna, come insegna Poe, guardare laddove è più evidente?

Il romanzo, in primo luogo proprio per le sue caratteristiche compositive, è certamente arduo ma al tempo stesso godibilissimo e geniale: coraggiosa e niente affatto semplice, tanto che la fase di studio del progetto non è stata breve (e la dimostrazione ulteriore che, nonostante la popolarità assoluta – per un altro target però, un pubblico abituato a fruire del prodotto filmico comodamente nella propria casa, non avvezzo a uscirne per recarsi in sala – del nome dell'autore del *Birraio di Preston* e la presenza nel cast di personaggi che non appartengono certo alla genia dei carneadi, *La scomparsa di Patò* nascesse già come un progetto estremamente di nicchia sta nella dilatata tempistica dell'uscita in sala, ben due anni dopo la fine delle riprese, nel 2012, situazione purtroppo comune a tutte le produzioni piccole e poco appetibili per distributori ed esercenti, tanto che, benché abbia ricevuto anche una candidatura ai Nastri d'argento, il numero di sale in cui uscì, per la durata complessiva di poco meno di un mese, fu ridottissimo, e gli incassi ammontarono a solo 112619 euro<sup>4</sup>), è dunque, com'è sempre la trasposizione sullo schermo della pagina scritta, ma a maggior ragione quando si tratta di personaggi frutto del genio di letterati popolari che ognuno ha connotato con precisione nel proprio immaginario, l'operazione che compie Rocco Mortelliti, genero di Andrea Camilleri, con un cui soggetto si era già confrontato in occasione della *Strategia della maschera* del 1999, con Pino Caruso, Mariano Rigillo, Pino Micol, Beatrice Macola, sé medesimo e lo stesso Camilleri nel ruolo dell'archeologo Briano Teo Calvani, quando nel 2010 gira, quasi interamente a Naro, ma anche nella Valle dei Templi, a Canicattì e presso la Scala dei Turchi, celeberrima falesia di Realmonte, una omonima pellicola, che compare, come già si è accennato, nelle sale solamente due anni dopo.

Coraggiosa, ma non particolarmente – o meglio, non completamente – riuscita, in tutta onestà, proprio per quel che concerne il mero aspetto filmico, in quanto viene a essere abbattuta quella fondamentale caratteristica che deve costituire il nocciolo della settima arte nel momento in cui si decide di trasporre un'opera nata per il tramite di un altro mezzo espressivo, nel caso specifico la pagina: la giusta distanza, per citare uno dei migliori titoli del compianto Carlo Mazzacurati. In un film, infatti, l'andamento per emersione della vicenda attraverso la proposizione della messe documentaria via via più ingarbugliata non può essere riprodotto – non sarebbe nemmeno corretto farlo, persino formalmente – in maniera pedissequa, con la scusa del mantenersi fedeli all'opera, atteggiamento comunque importante, visti i numerosi travisamenti compiuti (viene alla mente il caso marchiano di *The secret scripture*, pessimo film di Jim Sheridan con

<sup>3</sup> J.-L. BORGES, *La Biblioteca di Babele*, Milano, Einaudi, 1955, pp. 75-76.

<sup>4</sup> Fonte: <<https://www.mymovies.it/film/2010/lascomparsadipato/>> [5 giugno 2018].

Vanessa Redgrave, Rooney Mara, Eric Bana, Theo James, Aidan Turner e Jack Reynor, che riduce in telenovela di bassa lega l'ottimo romanzo di Sebastian Barry, di cui abolisce almeno una dozzina di linee narrative e personaggi fondamentali per la contestualizzazione storica, sociale, culturale, economica e politica della vicenda e stravolge tutto ciò che almeno nominalmente conserva), perché ci si ritroverebbe dinnanzi a un'opera francamente assai faticosa da fruire, oltre che banalizzata.

Mortelliti, che si regala hitchcockianamente anche un piccolo cameo, aggiungendo di sana pianta un personaggio credibile e giusto per il contesto, ma che nel libro non c'è, quello del barbiere, fa dunque benissimo a intervenire, ma pare rimanere un po', per così dire, a metà del guado, dando allo spettatore un'impressione di incompiutezza, di aver riprodotto, comunque in maniera meritoria, più il testo che non il *mood* del testo stesso: questo nonostante vi siano delle differenze, che però d'altro canto non appaiono realmente significative, né necessarie per una migliore resa della pellicola, interpretata, va detto, con souplesse da un buon numero di validi professionisti: Nino Frassica, Neri Marcorè, Maurizio Casagrande, Flavio Bucci, Gilberto Idonea, Simona Marchini, Danilo Formaggia, Roberto Herlitzka, Manlio Dovì, Alessandra Mortelliti, Guia Jelo, Franco Costanzo, Giacinto Ferro, Alessia Cardella e Giovanni Calcagno, tra gli altri.

Che il delegato Bellavia divenga infatti napoletano anziché siciliano non appare rilevante, anzi, se possibile, riduce la brillantezza di quel gioco di schermaglie tra i protagonisti, mentre sembra una scelta più che altro fotografica e iconografica quella che fa sì che il cadavere del capomafia Calogero Pirrello venga rinvenuto fra le rovine dei templi dell'omonima valle e non nella sua casa di campagna. Aggiungere il dettaglio che il marchese Curtò, legatissimo alla madre, sia un tenore è invece una scelta interessante, dato che inserisce nella narrazione il doppio livello non solo del morboso legame con l'anziana madre ma anche dell'ambizione frustrata legata alla dimensione del palcoscenico e del plauso del pubblico, che ben conosce e giustamente apprezzano Herlitzka e Jelo, i cui personaggi sulla pagina sono solo menzionati (e il primo, tra l'altro, con un nome differente). Si decide però di abbandonare una linea narrativa davvero rilevante – e non si capisce perché, visto che l'economia e il bilanciamento del prodotto filmico non ne avrebbero affatto risentito, anzi – quando si opta per non far comparire in nessun modo i succitati personaggi degli scienziati inglesi O'Rodd ed Enscher.

In generale, comunque, questi processi testimoniano soprattutto un fondamentale elemento: l'esigenza comunicativa innata nell'essere umano, il bisogno di raccontare, ognuno con i suoi mezzi, e quindi ben vengano, sempre. Del resto la letteratura, ma vale anche per il cinema, è osservare le luci nelle case degli altri, per parafrasare Chiara Gamberale, e, come scrive Paolo Cognetti: «La letteratura è diversa. È la vita che non ha senso, mi capisci? La gente scrive delle storie per dargliene uno»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> P. COGNETTI, *Una cosa piccola che sta per esplodere*, Roma, minimum fax, 2013, p. 79.



## **Bibliografia**

- BARRY, SEBASTIAN, *Il segreto*, Milano, Bompiani, 2011.
- BORGES, JORGE-LUIS, *La Biblioteca di Babele*, Milano, Einaudi, 1955.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- , *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- , *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- , *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000.
- , *La giostra degli scambi*, Palermo, Sellerio, 2015.
- , *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017.
- COGNETTI, PAOLO, *Una cosa piccola che sta per esplodere*, Roma, minimum fax, 2013.
- GAMBERALE, CHIARA, *Le luci nelle case degli altri*, Milano, Mondadori, 2011.
- SCIASCIA, LEONARDO, *A ciascuno il suo*, Milano, Einaudi, 1966.
- VERGA, GIOVANNI, *Storia di una capinera*, Milano, Mondadori, 1991.



# 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, MAEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CAEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿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)





Può darsi che ci rivediamo tra cent'anni in questo stesso posto. Me lo auguro, ve lo auguro.

*Andrea Camilleri*

Certo è che a distanza di tanti anni, solo a scorrere il martirologio della magistratura sicula che va da Cesare Terranova, a Rocco Chinnici, a Gaetano Costa, a Rosario Livatino, a Giovanni Falcone, a Paolo Borsellino (e a tutti gli altri magistrati, poliziotti, giornalisti che qui, per ragioni di spazio, non possiamo ricordare ma ai quali siamo immensamente grati per i risultati ottenuti e per la lezione civile infissa nelle nostre coscienze e nelle pagine della storia) si può comprendere quanto il seme della semplice virtù possa stare sepolto per tanto tempo sotto una coltre di cattive abitudini e poi risorgere come un fiore alimentato da quell'attaccamento alla propria terra che Casanova, invece, riteneva insuperabile fattore di collusione con la disonestà e l'ingiustizia.

*Paolo Maninchedda*