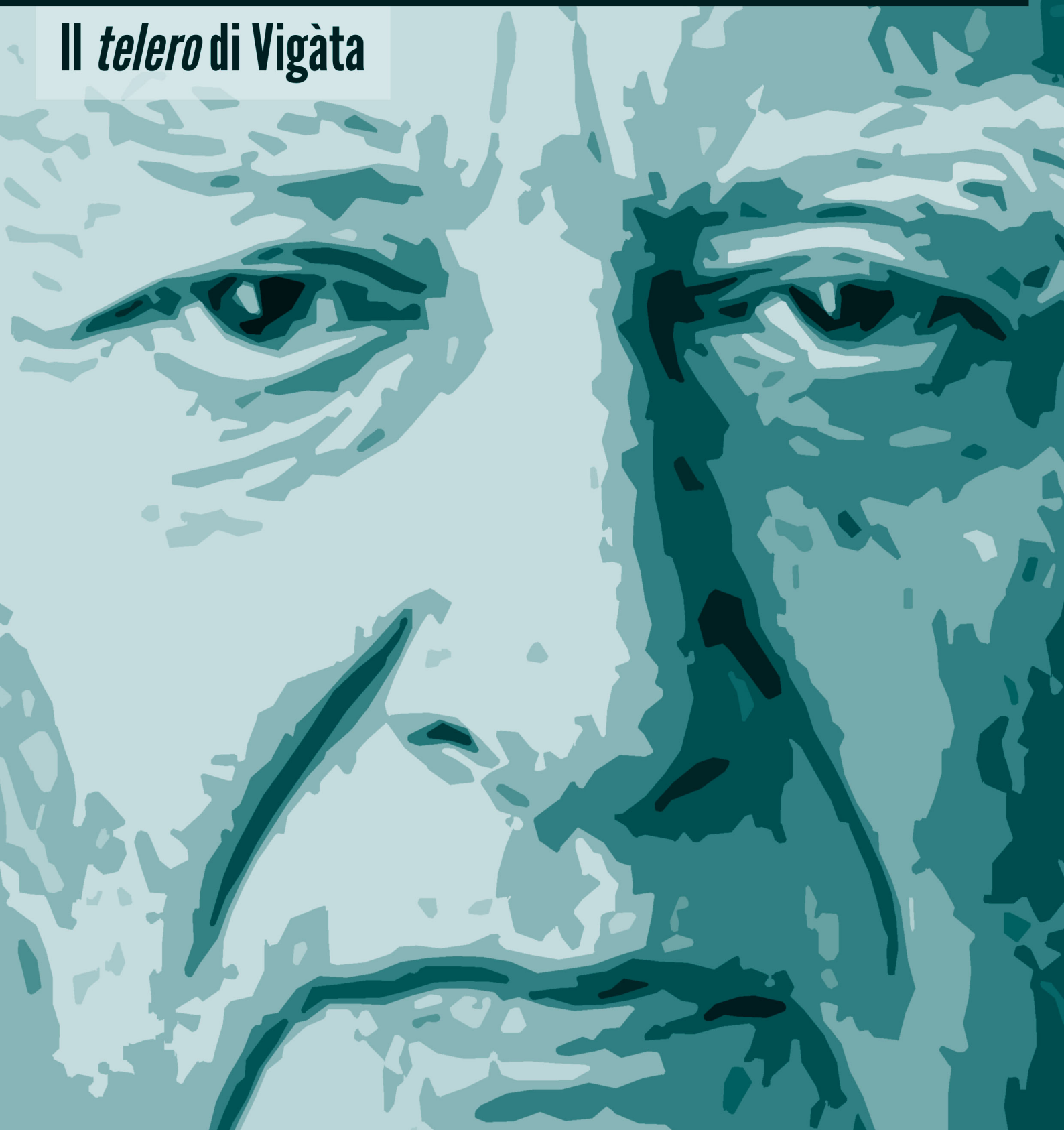


# Quaderni camilleriani

# 9

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

## Il *telero* di Vigàta



**Le Collane di Rhesis**

*International Journal of Linguistics, Philology and Literature*

DIPLLBC





## LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

## Quaderni camilleriani 9

Il *telero* di Vigàta

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

### *Direzione*

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

### *Coordinamento redazionale*

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

VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÀ, 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 9

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

## *Il telero di Vigàta*

A cura di  
Simona Demontis

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rthesis

**Quaderni camilleriani 9**

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

**Il telero di Vigàta**

ISBN: 978-88-943068-7-3

2019 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

## QUADERNI CAMILLERIANI 9

7 *Premessa*  
g.m.

8 *Il telero di Vigàta*  
GIUSEPPE MARCI

### **Testimonianze**

23 *Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale*  
GIOVANNI CAPRARA

37 *Un affetto sorprendente*  
GIUSEPPE FABIANO

### **Saggi**

45 *Sull'intertestualità e le sue funzioni ne Il re di Girgenti. Il caso de I Beati Paoli*  
SABINA LONGHITANO

59 *Camilleri entre film et littérature. Conception d'une unité didactique pour étudiants universitaires dans un contexte d'italien langue étrangère*  
CATERINA CARLINI

81 *Brevi note su un romanzo poliziesco libanese: al-Wağh al-Tālit li-l-ḥubb (La terza faccia dell'amore) di Nuhà Ṭabbāra Ḥammūd*  
ANGELA DAIANA LANGONE

89 *L'identità mediterranea nella sfida traduttiva dell'italiano regionale: dai romanzi di Montalbano alla sottotitolazione*  
LUISANNA FODDE

104 *Il metodo traduttivo di Stephen Sartarelli: una prospettiva diacronica sulla resa in inglese delle opere di Andrea Camilleri*  
ELENA SANNA





## Premessa

---

L'opera di Andrea Camilleri, che abbiamo fin qui osservato nel suo fecondo fluire, richiede ora l'avvio di considerazioni di sintesi – e l'articolo che segue vuole essere un primo tentativo – che prendano in esame non più le singole parti, quanto e piuttosto l'insieme che romanzi, racconti, saggi e poesie hanno formato nel tempo intercorso tra le pubblicazioni giovanili e *Il cuoco dell'Alcyon*, ultimo dato alle stampe mentre l'Autore era ancora in vita; ma non ultimo, visto che siamo in attesa dei titoli già annunciati: la 'conversazione' *Fabbrica di una scrittura* e, soprattutto, *Riccardino*, destinato a svelare la conclusione delle inchieste di Montalbano.

I primi contributi del volume 9 rispondono a questa esigenza e tracciano una sorta di iniziale bilancio che non riguarda solo la produzione, ma anche la personalità di chi attraverso la scrittura ha voluto e saputo costruire un saldo rapporto con il lettore. Seguono poi cinque articoli che sondano altrettanti vasti ambiti da approfondire in futuro: le tessiture intertestuali; le potenzialità didattiche implicite nei romanzi camilleriani che vivono nelle pagine dei libri e nelle trasposizioni cinematografiche; l'inesauribile filone della traduzione, e quello, altrettanto ampio, del genere investigativo e della fortuna di cui gode nel mondo, in particolare nell'area mediterranea.

Siamo certi che, nei prossimi anni, si svilupperà un percorso di studio destinato a illuminare meglio la produzione di Andrea Camilleri, la coerenza civile e letteraria, la visione della vita e dello scrivere dispiegate dall'inizio alla fine con ininterrotta ricerca stilistica e inesausta passione: che la sua opera continuerà ad attirare l'attenzione degli studiosi e a suggerirci campi limitrofi di indagine. (g.m.)

# Il telero di Vigàta

---

GIUSEPPE MARCI

Ora che la morte dell'Autore ha asciugato la *fonte perenne* dalla quale le opere sgorgavano, e mentre ancora attendiamo la pubblicazione di inediti – in parte eventuali; in parte certi, quale è *Riccardino*, titolo con cui è conosciuto il più volte annunciato ultimo volume del commissario Montalbano di cui, nel 2005, “Stilos” offriva un’anticipazione<sup>1</sup> –, è necessario sviluppare ragionamenti che provino a misurarsi col monumentale insieme composto, nel corso di molti anni, da Andrea Camilleri.

Impresa invero non da poco e al limite del temerario: la bibliografia delle opere registrata nel sito del Camilleri Fans Club<sup>2</sup> comprende, infatti, 111 titoli pubblicati tra il 1959<sup>3</sup> e il 2019<sup>4</sup>. A questo elenco vanno poi aggiunti i racconti e le poesie dati alle stampe quando era «molto giovane»<sup>5</sup>, come si legge nella nota *Mani avanti*, stesa a corredo dell’edizione Sellerio de *Il corso delle cose*: è un elenco significativo, e tuttavia non completo perché, per citare almeno un caso, non comprende la poesia *Morte di Garcia Lorca*<sup>6</sup>, del 1950, una poesia ‘civile’, potremmo dirla, anticipando così un aggettivo sul

---

<sup>1</sup> Leggibile all’indirizzo: <[http://www.vigata.org/bibliografia/riccardino\\_stilos210605.shtml](http://www.vigata.org/bibliografia/riccardino_stilos210605.shtml)> [11 marzo 2019]. Non meno intensa è l’attesa di *Fabbrica della scrittura. Conversazione con Valentina Alferj*, in cui – come annuncia l’editore Sellerio – Camilleri racconta sé stesso, nel rapporto con la scrittura iniziato con le aste e proseguito nei gradi successivi rappresentati dal rapido apprendimento del leggere e dello scrivere; nell’avvio, per divertimento infantile, consistente nel «raccontarsi storie», nel «giocare con le parole», come continuerà a fare per tutta la vita.

<sup>2</sup> <<http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml>> [29 maggio 2019].

<sup>3</sup> A. CAMILLERI, *I teatri stabili in Italia (1898-1919)*, Bologna, Cappelli editore, 1959.

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell’Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, *Mani avanti*, in *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, [1978] 1998, p. 141.

<sup>6</sup> Con questo titolo il componimento è citato ne «Il Lavoro» (15 dicembre 1950) che dà conto dell’assegnazione del premio per le *Olimpiadi nazionali della cultura*. Su «L’Unità» (16 dicembre 1950) la cronaca dello stesso evento, firmata da Kino Marzullo, riporta: «Per la poesia vi erano quattro primi classificati ex aequo: Gino Baglio, di Alessandria, con *Un semplice nome*; Andrea Camilleri, di Porto Empedocle, con *In morte di Garcia Lorca*; Giovanni Geppetti, di Livorno, con *Melissa* e Amina De Angelis, di Perugia, con *Purezza*». La poesia è pubblicata in C. BETTELLI, *Il secondo ‘900. Panorama di poeti italiani dell’ultima generazione* (Padova, Amicucci, 1957), che propone cinque componimenti di Andrea Camilleri (pp. 77-80): il primo, intitolato, appunto, *Poesia prima*, ha come epigrafe “In morte di Garcia Lorca” (p. 77). Dario PUCCINI ne parla nella sua *Introduzione al Romancero della Resistenza spagnola*: «ai cronisti curiosi di cose letterarie segnalò la poesia di Raffaele Carrieri, *García Lorca*, quella di Andrea Camilleri, *Morte di Garcia Lorca*, del 1950, e quella di Mario Socrate, *Spagna fra noi*, uscita nel primo numero de “Il Canzoniere”, Roma, 15 giugno 1951» (D. PUCCINI, *Introduzione*, in ID., *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 58). Il testo della poesia è leggibile nel sito del Camilleri Fans Club (<<http://www.vigata.org/bibliografia/mortedigarcialorca.shtml>> [24 giugno 2019]). Il componimento è richiamato anche da Mauro NOVELLI (in “Il teatrino della morte. Funzioni e finzioni del cadavere nella narrativa di Andrea Camilleri”, in S. S. NIGRO, a cura di, *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 152-166) che non limita l’analisi agli inevitabili cadaveri nei quali s’imbatte il commissario Montalbano, ma fonda il ragionamento su una ben più ampia ricognizione che si spinge fino a ricordare «i toni truculenti esibiti in *Morte di Garcia Lorca*» (ivi p. 157). Atteggiamento coerente, questo di Novelli, con un concetto da lui espresso quando, riflettendo sull’iniziale produzione poetica camilleriana, aveva colto una linea di continuità con i romanzi che sarebbero seguiti a distanza di decenni: «Il vero mistero, che si cercherà di chiarire, è come persino la prova più audace, *Il re di Girgenti*, felicemente riesca nell’intento di «arrivare al massimo di comprensione, però senza tradire il suono di una lingua remota»:

quale torneremo<sup>7</sup>.

Opera ampia, dunque, elaborata in un arco lungo di tempo: che, a mio parere, va considerato nel complesso, e non limitando l'osservazione al periodo in cui Camilleri ha iniziato, cinquantenne, a pubblicare i romanzi (era il 1978), divenuti poi noti al grande pubblico a partire dagli anni novanta. Terrei anche in debita considerazione l'*incipit* della citata nota *Mani avanti*, nella quale l'Autore fornisce l'indicazione della contiguità tra il sé stesso di prima e quello che è poi diventato quando ha scelto di dedicarsi *toto corde* alla scrittura. «Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie»<sup>8</sup>. Ciò significa che ci troviamo di fronte a un narratore la cui opera non solo è vasta, ma avuto un lunghissimo tempo di incubazione, un affinamento intimo di tecniche narrative, di messa in scena dei personaggi, di elaborazione dei dialoghi, di costruzione di atmosfere, di meditazione sulla lingua, svolta *in interiore homine* e che, solo quando giunta a maturazione, si è mostrata al cospetto del pubblico. Non un regista che divenuto scrittore applica le tecniche del pristino mestiere, ma uno scrittore che ha esercitato la mano studiando le opere degli altri autori e curandone l'allestimento negli anni del lavoro registico<sup>9</sup>.

Studiando, inoltre, una lingua personale che appare nel primo romanzo *Il corso delle cose*, composto nel 1968 e pubblicato 10 anni più tardi: il *camillerese* o *vigatese*, come l'Autore preferisce chiamarla. Si compone di espressioni siciliane, di parole e frasi prese a prestito dall'idioletto familiare, di vocaboli *inventati* (quanto meno nelle loro multiformi grafie) fino a creare un *corpus* linguistico reso ricco per le interferenze dell'italiano letterario; una lingua 'viva'<sup>10</sup> che Camilleri ha proposto al lettore per successivi *livelli di*

---

inverando in definitiva un afflato ben visibile sin dalle poesie editate negli anni Quaranta e Cinquanta, pervase da un'ansiosa volontà di farsi ascoltare» (M. NOVELLI, "L'isola delle voci", in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, p. LXV; il passo citato da Novelli appartiene a: A. CAMILLERI, *Le parole raccontate*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 137).

<sup>7</sup> Con specifico riferimento alle poesie degli anni giovanili, e comunque pensando a tutta la sua scrittura, Camilleri ha affermato: «Scrivere e partecipare alla vita pubblica per me sono sempre state la stessa cosa. Le mie poesie, quelle che piacevano a Ungaretti, erano già poesie di impegno civile. Ho scritto pochissime poesie d'amore, i miei versi riguardavano la condizione dell'uomo» ("Camilleri sono", testo raccolto da P. FLORES D'ARCAIS e curato da C. SCIUTO, «MicroMega», 5 [2018], p. 25).

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, *Mani avanti*, cit., p. 141.

<sup>9</sup> Roberto Scarpa ha parlato di «due Camilleri, lo scrittore e l'uomo di teatro», collegati da «curiosità, libertà e verità», e da «felicità» (R. SCARPA, "Il viaggio teatrale di Andrea Camilleri", in A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 19). Interessante, al riguardo, anche il concetto di *talento* camilleriano, che Scarpa vede costruito nel tempo, «con testarda volontà» (*Ibidem*).

<sup>10</sup> Viva, anche in riferimento alla capacità di evolversi, come attesta Massimo Arcangeli in un contesto non privo di rilievi critici: «Per quanto negli ultimi romanzi montalbaniani – ne diamo atto a Camilleri – la dotazione delle proposte linguistiche appaia più matura e di più consistente spessore rispetto ai primi, i vari scambi accertabili negli uni come negli altri, più che la complessità della materia stilistica o delle strutture grammaticali, investono difatti generalmente la semplicità, talora disarmante, delle scelte lessicali» (M. ARCANGELI, "Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata", in G. MARCI (a cura di) *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cucc, 2004, p. 223). ARCANGELI ha poi sviluppato la sua interpretazione, durante un Seminario camilleriano tenuto a Montalbano Jonico (11 e 12 luglio 2019), quando ha affermato che la lingua dello scrittore di Porto Empedocle non è contemporanea, ma è una lingua della memoria, capace di inserire in un contesto italiano tessere lessicali siciliane ricche per il fascino derivante dal radicamento in un territorio che non è solo geografico, ma è quasi mitico. La qual cosa, contrastante con lo «spaesamento totale» della contemporaneità, ha prodotto l'effetto di aggiungere una ulteriore tessera al mosaico di personalità complesse che la Sicilia ha regalato all'Italia nei secoli. La lingua ha fatto di Camilleri uno «scrittore siciliano centralizzante e a suo modo, anche se alla rovescia, colonizzante» (valgano, queste mie annotazioni raccolte nel corso dell'intervento, in attesa della pubblicazione del testo); fino a poter dire che la Sicilia ha, da un punto di vista linguistico, 'colonizzato' il continente.

*apprendimento* e che Nino Borsellino vede fluire «nell'alveo sempre fertile, anche quando è al fondo fangoso, del plurilinguismo italiano fecondato dalle riserve dialettali della penisola»<sup>11</sup>. Alle stesse «riserve dialettali» sembra fare riferimento Mauro Novelli, quando afferma: «I vernacoli si presentano agli occhi di molti come un accogliente riscatto dalle frustrazioni della modernità avanzata: un vero e proprio baluardo identitario con cui difendersi dallo *spaesamento*»<sup>12</sup>. Senza dimenticare – ché costituisce un necessario preludio – quanto Salvatore Silvano Nigro dice a proposito del suo primo incontro (molto indietro nel tempo) con Andrea Camilleri, ancora non scrittore, ma già regista: «Mi sembrò un contastorie, che godeva della grazia di una voce possente e cavernosa, e di una lingua tutta sua: coltamente screziata. Mi venivano in mente i poeti della corte di Federico II di Svevia, Jacopo da Lentini, e Cielo d'Alcamo, soprattutto»<sup>13</sup>.

Per dare un'idea dei generi letterari frequentati da Camilleri, in primo luogo si riprendono i fortunati titoli dei due «Meridiani» che ne hanno inserito il nome in un nobile catalogo di autori pubblicati in quella collana della Mondadori: possiamo parlare, quindi, di *romanzi storici e civili* (ovvero romanzi ambientati in epoche storiche che vanno dal Settecento al Novecento, caratterizzati da un forte senso di partecipazione alla storia e alla vita sociale) e delle *storie di Montalbano* (ovvero della 'serie' di romanzi e racconti di cui è protagonista il commissario Montalbano). A questi si aggiungono i racconti *fantastici*<sup>14</sup>; i testi di tipo saggistico e memorialistico<sup>15</sup>, i romanzi redatti interamente in

---

<sup>11</sup> Borsellino aggiunge che la lingua di Camilleri trae inoltre nutrimento «dal parodismo maccheronico che rigenera il latino e da una costante espressionistica che da Dante e Boccaccio defluisce nella tradizione del comico con tutte le sue derivazioni, trasmettendo nel tempo una *funzione*, vale a dire una peculiarità istituzionale della nostra letteratura, per la modernità novecentesca eminentemente attribuibile all'opera di Carlo Emilio Gadda, come da autorevole sentenza di Gianfranco Contini» (N. BORSELLINO, «Camilleri gran tragediatore», in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, cit., p. XXVI). Mauro Novelli fa un interessante riferimento alle scelte stilistiche di Antonio Pizzuto, Gesualdo Bufalino, Stefano D'Arrigo e Vincenzo Consolo: «In effetti, se c'è qualcosa che ha accomunato gran parte dei migliori narratori siciliani del secondo Novecento, è la ricerca di una prosa umorale, nella quale la componente indigena non teme lo scontro con arcaismi, residui aulici e neologismi, disposti in una sintassi artificiosa o comunque di forte sapore letterario» (M. NOVELLI, «L'isola delle voci», cit., p. LXIII). Luigi Matt, dal suo canto, scrive: «Il dialetto è l'ingrediente fondamentale della narrativa di Andrea Camilleri (n. 1925), che dalla metà degli anni Novanta ha pubblicato un grande numero di libri incontrando sempre un successo senza paragoni in Italia. Tutte le opere di Camilleri sono contraddistinte da una peculiare contaminazione tra italiano e siciliano, la cui funzione non è la riproduzione realistica, ma la giocosa espressività. L'autore è molto abile nel coniugare originalità stilistica e leggibilità in pagine caratterizzate da una costante ricerca di effetti comici» (L. MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 119). Angelo Guglielmi aggiunge la sottolineatura del valore trasgressivo della lingua camilleriana, da lui vista «nel solco di quella tradizione che annovera calibri come Joyce e Celine e perfino Gadda. I quali creavano pastiche letterari e non romanzi di genere. Il genere serve a Camilleri per veicolare qualcosa di più ambizioso: la natura imprevedibile della lingua» (A. GNOLI, «Angelo Guglielmi. Andrea, amico mio un po' Gadda e un po' Simenon», «La Repubblica Robinson», sabato 20 luglio 2019, p. 42).

<sup>12</sup> M. NOVELLI, «L'isola delle voci», cit., p. LXII.

<sup>13</sup> S. S. NIGRO, «Il generoso contastorie vigatese», «Il Sole 24 Ore», domenica 21 luglio 2019, p. 21. Posso aggiungere, come personale testimonianza, di aver sentito Camilleri recitare a Nuoro, nel 2003, il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, con perfetta intonazione vigatese che intendeva ricostruire il dettato originale, smarrito nelle trascrizioni a opera di copisti non siciliani. Era, la sua, come esplicitamente dichiarato, una volontà di restituzione filologica del testo, resa possibile da una concomitanza di ragioni, in primo luogo dalla conoscenza di una tradizione letteraria *alta* da cui la lingua contemporanea, siciliana e *vigatese*, direttamente discende.

<sup>14</sup> I più significativi formano la trilogia: *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008) e *Il sonaglio* (2009). Ma non trascurerei il racconto «I quattro Natali di Tridicino», in Aa. Vv., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 9-46.

<sup>15</sup> Tra queste, ultima in ordine di tempo, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.

italiano, per una esigenza che lo stesso Autore ha più volte detto *sperimentale*<sup>16</sup>.

Ma si può anche considerare la questione sotto un altro profilo, raggruppando romanzi storici e civili, storie di Montalbano e racconti fantastici sulla base del comune denominatore che li unisce e li distingue dalle altre parti dell'opera. Si costituirebbe, così, un'unica categoria composta dalle *storie di Vigàta*, ovvero da tutte le opere storiche, civili, di genere poliziesco o appartenenti al fantastico, ambientate in quella città *inventata* e nello stesso tempo *tipica*<sup>17</sup>. Tali opere si esprimono nella lingua del luogo, il *vigatese*, e sembrano formare un'unica *storia*, un grande affresco che, mettendo davanti agli occhi del lettore il paese immaginario di Vigàta – ricco di peculiari caratteristiche sociali, culturali, storiche e linguistiche –, in effetti descrive un mondo (*il mondo*) in pace e in guerra, in tristezza e in allegria; nelle circostanze ordinarie della vita e in quelle straordinarie degli avvenimenti drammatici e della morte; nei tempi antichissimi e in quelli moderni e contemporanei, quando l'infinita gamma dei protagonisti e dei personaggi che hanno animato la scena sembra ritrarsi dietro le quinte e la luce dei riflettori illumina – in primo luogo, ma non esclusivamente – l'attore principale: Salvo Montalbano, il commissario di polizia nato quasi per caso e come una mera «funzione»<sup>18</sup>, che a poco a poco assume il ruolo intenso e drammatico dell'Uomo novecentesco, nel cimento con le tragedie del tempo e il travaglio delle umane esistenze; nel confronto con il suo *doppio* che non di rado si manifesta.

Aiuta a spingerci in questa direzione la *politica editoriale* adottata da Camilleri, che negli ultimi anni ha trasferito a Sellerio titoli in precedenza affidati ad altri editori: quasi volesse che l'intera storia di Vigàta fosse raccolta unitariamente, e in una sede siciliana<sup>19</sup>. È un'indicazione extratestuale di cui importa tenere conto; e costituisce un elemento non secondario del discorso su territorio e identità culturale e letteraria, quale si esprime nell'opera camilleriana.

Nella direzione di una lettura unitaria dei testi *vigatesi* che superi le distinzioni di genere, ci spinge, altresì, un pensiero di Salvatore Silvano Nigro, il quale scrive:

Camilleri si sgranchisce le gambe passeggiando liberamente nei campi aperti della letteratura, renitente alle regole che imporrebbero un colore specifico al genere di romanzo prescelto; e distinzione tra saggio storico, racconto, cronaca, denuncia e pamphlet. Camilleri ha scelto l'indistinzione. Disorienta i generi letterari. Come storico, che dà forma narrativa alle sue indagini, frequenta gli anfratti poco cartografati della storiografia: i tanti hic sunt leones della carta d'identità della nazione. Come cronista di Vigàta, scrive il giornale, il diario di bordo di una navigazione a vista dentro le disfunzioni, gli abusi, i crimini, le collusioni delinquenziali, le intimidazioni mafiose, la corruzione, le truffe, i guasti morali, politici, istituzionali di un paese fin troppo reale dentro la finzione romanzesca<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Sono: *Il tailleur grigio*, Mondadori, 2008; *Un sabato, con gli amici*, Mondadori, 2009; *L'intermittenza*, Mondadori, 2010; *Il tuttomio*, Mondadori, 2013; *La relazione*, Mondadori, 2014; *Noli me tangere*, Mondadori, 2016. A questi può essere aggiunta la raccolta di racconti apparsa, sempre per Mondadori, nella collana «Libellule»: *Il diavolo, certamente* (2012) e il 'giallo' *Km 123*, Mondadori, 2019.

<sup>17</sup> «Un critico, recensendo il mio *Cane di terracotta*, ha scritto che Vigàta, il paese geograficamente inesistente nel quale ambiente tutti i miei romanzi, è “il centro più inventato della Sicilia più tipica”» (A. CAMILLERI, *Nota dell'autore*, in ID., *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 247).

<sup>18</sup> L'affermazione, poi ripetuta nel corso degli anni, compare in un'intervista rilasciata a «L'Espresso» (25 giugno 1998): «Nel mio primo libro, *La forma dell'acqua*, Montalbano era una funzione, non un personaggio a tutto tondo» cit. in B. BENVENUTO, «Montalbano, 'teorico' del giallo», in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 61.

<sup>19</sup> Ha iniziato nel 2017 con *La mossa del cavallo* (prima edizione, Rizzoli, 1999); a seguire, sempre 2017, *Un mese con Montalbano* (in precedenza Mondadori, 1998); 2018, *La scomparsa di Patò* (in precedenza Mondadori, 2000); 2018 *Gli arancini di Montalbano*, (in precedenza Mondadori, 1999).

<sup>20</sup> S. S. NIGRO, «Prefazione», in AA.VV., *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 11.

Al momento in cui ce ne occupiamo, ovvero nell'attesa di *Riccardino*, il *corpus* delle *storie di Vigàta* pubblicate dall'editore palermitano si compone di 58 titoli<sup>21</sup> che, letti nel loro insieme, offrono l'immagine di un mondo, riconoscibile e omogeneo, pur con tutte le differenze derivanti dai tempi attraversati, dai caratteri dei personaggi ricorrenti (come Montalbano), e quindi più definiti, o di quelli che hanno ruoli minori ma pur sempre significativi; da una moltitudine di 'comparse' che partecipano a questo *colossal*, ciascuna con la sua identificazione comica o drammatica, caricaturale o grottesca; mai macchiette, figure schizzate alla svelta e messe lì come per caso.

Introducendo *Il quadro delle meraviglie* (e il titolo – direbbe Sciascia – cade a taglio nel nostro ragionamento), Roberto Scarpa chiama lo stile di Camilleri (del Camilleri scrittore, uomo di teatro, lettore; lettore, in particolare, di Simenon e del suo commissario Maigret): «rappresentazione multipla della realtà»<sup>22</sup>. La definizione si adatta al lavoro dello scrittore e del regista teatrale, ma crea suggestivi contatti con mondi di immagini elaborati da artisti che con tecniche diverse hanno realizzato opere alle quali possiamo fare riferimento. Penso ai cicli pittorici di Diego Rivera (1886-1957), alla sua volontà di raffigurare la gloria e la sofferenza del popolo indigeno, prima e dopo l'arrivo degli europei; la subalternità coloniale che a poco a poco si trasforma in soggezione al capitalismo; la lotta per difendere l'identità e affermare il diritto all'indipendenza che diviene lotta di chi lavora e aspira a migliori condizioni di vita. Nella pittura di Rivera c'è il Messico, in primo luogo, ma poi, con *The Marriage of the Artistic Expression of the North and of the South on this Continent*, la raffigurazione abbraccia l'intera America, tanto che l'opera è conosciuta come *Pan American Unity* (1940): amplissimo murale che fa sintesi di un continente, delle genti che lo hanno abitato, del loro destino. Passati circa 80 anni, mutate le generali visioni del mondo anche per il vantaggio dello sviluppo tecnologico, nella stessa città di San Francisco che ospita l'opera di Rivera, un fotografo e artista francese, JR (1983), ha realizzato un murale digitale interattivo animato da una moltitudine di personaggi; migliaia di foto assemblate in un unico collage: «Come artista – ha dichiarato JR – sono responsabile dell'orchestra ma sei tu che decidi come vuoi essere rappresentato per sempre»<sup>23</sup>.

Tra le due opere evocate, ce n'è una terza che, forse non inopportunamente, può essere qui richiamata per contenuti e dimensioni: si tratta di un *telero*, nome con il quale si definisce un grande dipinto su tela contenente cicli storici e narrativi. Il termine – che nel veneziano *telèr* già nel XV e XVI secolo designava a Venezia le decorazioni murali – è entrato nella lingua italiana nel 1960. Nel 1961 Carlo Levi (1902-1975) realizzò *Lucania '61*, un *telero*, appunto, di circa venti metri di lunghezza per tre di altezza, animato da 160 personaggi. Il pittore vi racconta una storia simbolica della Lucania, «una visione totale, una visione cosmica, del mondo, della vita dell'uomo» articolata in quelle che Mario Soldati (1906-1999) ha chiamato «tre cantiche»: «l'epoca geologica», «la vita agricola», «la vita civile»; o, anche: «il passato magico», «il presente con tutti i suoi problemi del lavoro», «l'avvenire, l'organizzazione politica dell'uomo verso l'avvenire»<sup>24</sup>. Non «un'opera astratta, programmatica» (e quindi ideologica), ma capace di far vivere anche il sentimento di una generazione, ciò che «la nostra generazione

<sup>21</sup> Le indagini del commissario Montalbano sono 29, altrettanti i titoli che comprendono romanzi, racconti e saggi.

<sup>22</sup> R. SCARPA, "Il viaggio teatrale di Andrea Camilleri", cit., p. 24.

<sup>23</sup> C. MARIANI, "Il mio gigantesco collage digitale abbraccia tutta San Francisco", «Sette Corriere della sera», 21 giugno 2019, p. 88.

<sup>24</sup> Il filmato contenente il commento di Mario Soldati a *Lucania '61* è visibile all'indirizzo: <<https://youtu.be/gnI18bgKQ7U>> [22 luglio 2019, ore 10,00].

avrebbe voluto essere», come afferma Italo Calvino (1923-1985), fermandosi in particolare sul viso di Rocco Scotellaro (1923-1953), «che illumina tutto il quadro» e diviene protagonista di una pittura in cui sono riuniti «tutti i diversi piani che sono presenti nei nostri pensieri: conoscenza storica e conoscenza poetica, trasfigurazione lirica e realtà pratica»<sup>25</sup>. Renato Guttuso (1911-1987), dal suo canto, la dice «opera umana, ricca, profondamente popolare» e aggiunge di credere «che non ci sia nella pittura italiana di questo secolo [il Novecento] nessuna opera che possa avvicinarsi a questa: a me fa pensare a Giuseppe Verdi»<sup>26</sup>.

Levi e Camilleri, (come del resto Soldati, Calvino, Scotellaro e Guttuso), differenti per età e per specificazione delle visioni politiche, condividono tuttavia una tensione verso l'avvenire che li connota come appartenenti a generazioni vissute sotto la cappa del fascismo e desiderose di costruire un mondo fondato su principi opposti rispetto a quelli del regime imperante negli anni della loro giovinezza. Ma contemporaneamente sanno che esiste un mondo reale, difficilmente spiegabile se lo osserviamo con gli occhiali della politica. Anche mettendosi «da un punto di vista liberale e “progressista”»<sup>27</sup>, certi fenomeni – quale ad esempio il brigantaggio cui Levi riferisce le parole citate – risultano incomprensibili, non è possibile analizzarli nella loro essenza e intervenire su di essi in maniera appropriata. La soluzione sta nell'arte, nella pittura e nel racconto, nei vasti *teleri* che offrano la composita dimensione dell'esistenza, come elemento conoscitivo. E nel ruolo dell'artista che volge uno sguardo carico di *pietas* sul mondo e sugli esseri umani che lo popolano.

C'è da aggiungere che lo scrittore di Porto Empedocle ha avuto, rispetto a Levi e agli altri appena ricordati, l'opportunità di osservare il passaggio dal moderno al postmoderno, di verificare il venir meno nella sfera pragmatica dei principi politici nei quali aveva creduto, di constatare come la speranza progressiva che negli anni sessanta pareva prossima alla realizzazione, e quasi inevitabile, sia poi impallidita e sia andata esaurendosi, senza che nessun mondo nuovo nascesse. O forse anche per questo. Ciò nondimeno ha conservato la determinazione da cui è stato sorretto sino alla fine e, senza perdere il gusto divertito (e divertente) delle sue narrazioni, ha saputo aggiungere più espliciti toni meditativi e intonazioni etiche che si esprimono in numerose interviste e pubbliche prese di posizione – tra le quali spicca quella in cui pronuncia l'ammonimento: «Ci tengo, quale cittadino italiano, a dire questa frase: Non in nome mio»<sup>28</sup> –, per sublimarsi nel racconto profetico della *Conversazione su Tiresia*.

Come JR, anche Camilleri è «responsabile dell'orchestra», è «un maestro concertatore»<sup>29</sup> capace di coordinare i personaggi che affollano la sua mente e gli chiedono di essere descritti con caratteristiche definite nella realtà, ricreate dalla fantasia di un artista che del mondo originario dell'infanzia e della giovinezza conserva la sonorità e vuole restituirla con un metodo filologico che non arretra di fronte alla molteplicità, né si lascia intimidire dalle irregolarità ortografiche, grammaticali e sintattiche, cui anzi attinge per il processo creativo.

Personaggi, parole, e paesaggi: i tre elementi si intrecciano, dal primo titolo all'ultimo, in una trama tessuta con deliberata intenzione ed esplicita corrispondenza. Certo, quando parliamo di paesaggio dobbiamo anche ricordare che nell'immaginario collettivo il

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1955, p. 125.

<sup>28</sup> Il filmato è visibile all'indirizzo: <<https://youtu.be/REKXvV1gD2g>> [22 luglio 2019, ore 16,30].

<sup>29</sup> G. MARCI, “‘Abbunnanza’ o ‘Abbunnanzia’?”, «Bianco e nero», *Camilleri secondo Camilleri*, n. 590, marzo 2018, p. 84.

paesaggio di Vigàta è duplice perché quello letterario si fonde con l'altro, proposto dalla trasposizione televisiva. All'enorme successo delle *storie di Vigàta*, infatti, ha giovato la serie di film che, dal 1999 a oggi, ha portato sugli schermi le indagini del commissario Montalbano, con indici di ascolto altissimi in Italia e programmazione in molti altri Paesi.

Per esigenze di produzione, i film sono stati girati non a Porto Empedocle e dintorni, luoghi che hanno ispirato la fantasia di Camilleri nell'ideazione di Vigàta, bensì a Ragusa Ibla, Scicli, Vittoria, Modica. Si è così creato un interessante gioco tra la forza del testo letterario e la suggestione di un prodotto televisivo di alta qualità per sceneggiatura, regia, recitazione, musiche, ambientazione negli esterni e cura degli interni. Entrambi – il testo letterario e quello televisivo – in una sorta di sfida che ha prodotto non pochi e non piccoli vantaggi sotto il profilo dell'immagine della Sicilia e delle conseguenze economiche per la regione<sup>30</sup>, ma che anche è stata produttiva sul piano della conoscenza e per l'osservazione dei modi originali in cui, in questo caso, si è sviluppato il rapporto tra prodotto artistico e realtà<sup>31</sup>. Un gioco di rimandi divenuto produttore di senso e capace di «creare una sorta di unica Storia di Montalbano che, come è facile accorgersi, fa già parte del folklore locale e globale, mediatico e non»<sup>32</sup>.

Possiamo convenire con questo pensiero di Gianfranco Marrone, a patto di ricordare che quella *storia di Montalbano* è una parte della *storia di Vigàta*: la quale inizia (quando ancora Vigàta non aveva il nome) col primo romanzo, *Il corso delle cose*, dove troviamo gli elementi fondamentali del paesaggio fissati in maniera certa e destinati a proiettarsi da lì fino a *Il cuoco dell'Alcyon*: il paese affacciato sul mare, il porto con i suoi traffici, il molo, la spiaggia, la collina di marna bianca detta la Scala dei Turchi, gli abitanti, il loro modo di essere, le situazioni economiche, l'emigrazione; in primo luogo l'emigrazione verso gli Stati Uniti dove molti vigatesi vanno, per tornarne con nuove competenze, anche linguistiche.

Certo non si può sostenere che il Camilleri del 1968 avesse in mente un progetto narrativo dettagliato che poi ha reso esecutivo e realizzato nel successivo cinquantennio; ma di sicuro in mente aveva un universo di storie tra loro collegate che aspettavano di essere palesate, solo che il 'contastorie' trovasse modalità, parole, tono e ritmi giusti per convincere il pubblico ad ascoltarlo. Sono stati necessari più di vent'anni perché questo incontro potesse realizzarsi: quando è accaduto, ne è derivata la forza che scaturisce dalla sintonia, dalla consapevolezza dell'intesa.

Lo dimostra *Il cuoco dell'Alcyon*, ultimo romanzo pubblicato e del quale nella *Nota alla nota* Camilleri scrive: «mi pare un buonissimo libro di Montalbano»<sup>33</sup>. Affermarlo, può sembrare una smargiassata; è, invece, l'onesta constatazione di un artefice che sa di aver soddisfatto il pubblico, col quale si intende. Ne sono prova due *spie* che vorrei conclusivamente citare. La prima riguarda il paesaggio, mirabile paesaggio marino con il quale Camilleri aveva aperto il suo lavoro: «Che tramonto bello!», scriveva nell'*incipit*

<sup>30</sup> Una rapida consultazione della rete, ad esempio, fornisce i dati rimarchevoli relativi al traffico dell'aeroporto Pio La Torre di Comiso, aperto nel maggio del 2013 e destinato ad accogliere il turismo internazionale (e prevalentemente inglese) attratto verso le zone iblee dal successo del film di cui è protagonista Montalbano.

<sup>31</sup> Gianfranco Marrone, che ha analizzato in chiave semiotica l'adattamento televisivo dell'«universo sociale e antropologico, geografico e ideologico» dei romanzi di cui Montalbano è protagonista, ha scritto: «Più che domandarsi se le avventure di Montalbano abbiano un qualche aggancio col mondo preteso reale, e se dunque lo rappresentino degnamente, è più conducente chiedersi quanto esse siano efficaci, intervengano cioè in esso, formandolo e trasformandolo» (G. MARRONE, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018, p. 11).

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 251.



de *Il corso delle cose*, riferendosi alla «sagoma frastagliata di Capo Russello»<sup>34</sup> che spiccava contro luce sul mare. A distanza di tanti anni quel mare, mare vero della Sicilia, mare descritto da Camilleri e filmato da Alberto Sironi per la serie di Montalbano, quei mari si sono fusi in una sola acqua che tutti conosciamo e amiamo allo stesso modo, per cui non c'è necessità di aggiungere parole. E *Il cuoco dell'Alcyon* non ne aggiunge; non c'è più bisogno di dire, basta vedere con gli occhi della mente e condividere la sensazione: «C'era 'na bella vista, il mari di Vigàta pariva a portata di mano»<sup>35</sup>. Altrettanto bella è la verandina della casa di Montalbano a Vigàta nel romanzo, a Puntasecca nel film<sup>36</sup>, dove Montalbano siede con un collega «siculo americano, [che] si chiama Jack Pennisi»<sup>37</sup>, o, alla siciliana, «Pennisi Jachino»<sup>38</sup>. È un momento di calma prima della convulsa e tragica conclusione, i due uomini si fanno simpatia e chiacchierano volentieri insieme: «Lo sai che 'sto posto è vero bello? Non c'è mosione, nenti trafficu, c'è aria bona, la pilaja è granni»<sup>39</sup>.

Sembrano chiacchiere convenzionali, fatte per passare il tempo; eppure c'è una parola che ritorna da una lontananza di tempo, appena modificata nella grafia, carica di significati e ci svela che stiamo leggendo un capitolo nuovo di quella *storia di Vigàta*. Non voglio, ora, soffermarmi su questi significati dei quali ci potremmo occupare in un'altra occasione, preferisco, invece, chiudere ricordando i versi nei quali per la prima volta quella parola compariva, nel 1995, in un prezioso libretto pensato per raccogliere e postillare parole e frasi del mondo vigatese che cominciava a delinearsi, e fin da allora era mescolato per l'incontro delle culture e delle visioni del mondo, della lingua italiana, del siciliano e dell'inglese parlato dai siculo-americani che, stando negli 'Stati', delle parole sconosciute sentite laggiù apprendevano non la grafia ma il suono:

Tengo uno storo abbascio città  
dove se vuoi farmi fone  
qui tutto è pace e tranquillità  
nemmanco il vento ci fa musione...<sup>40</sup>

Camilleri glossa: «Musione. Movimento. Dall'inglese *motion*. È parola che appartiene a quel linguaggio misto di siciliano, napoletano e americano adoperato non tanto dagli emigrati ma dai loro figli nati negli Stati Uniti»<sup>41</sup>.

Potremmo limitarci a dire che Camilleri, il meno ideologico tra gli scrittori che affrontano il tema dell'identità, con quattro versi e una glossa ci spiega la sua concezione. Ma come si fa a non aggiungere che questo atto filologico diviene base della visione *civile* che anima lo scrittore e ne ispira l'opera, dal primo all'ultimo titolo?

Certo è che quei versi, non suoi ma in un certo senso assunti come propri (e implicitamente citati, vent'anni dopo, con la ripresa della parola *musione/mosione*), sono un non trascurabile tassello della vasta *commedia umana* in cui il nostro Autore ha raccontato la storia di un mondo sempre in lotta per trovare accettabili dimensioni di vita ma capace di conservare, in tale difficile impresa, un gusto sapido e uno sguardo divertito.

<sup>34</sup> A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, [1978] 1998, p. 13

<sup>35</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 137

<sup>36</sup> Della «casa del commissario Montalbano» a Punta Secca parla F. SEDDA in *Effetto Montalbano. Realtà, traduzioni, poetiche*, articolo in corso di stampa che ho potuto leggere per la cortesia dell'Autore, che ringrazio.

<sup>37</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 138.

<sup>38</sup> Ivi, p. 167.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 74.

<sup>41</sup> Ivi, p. 73.

Senza trascurare il fatto che il «maestro concertatore» è stato capace di coinvolgere il pubblico, riuscendo a renderlo un elemento dell'opera.

Il tempo dimostrerà quale ruolo Andrea Camilleri ha esercitato nel panorama letterario del Novecento<sup>42</sup> e dei primi due decenni dell'attuale secolo: ma fin d'ora possiamo, su un altro piano, valutare il raro fenomeno di uno scrittore che, senza abdicare alla sua poetica, ha saputo non solo conquistare milioni di lettori ma perfino divenire, per ciascuno di essi, come *uno di famiglia*, capace di costruire storie parentali che riguardano non un singolo nucleo familiare ma la comunità che tutti insieme formiamo, nelle diverse regioni e, finalmente, nell'Italia tutta.

---

<sup>42</sup> Per Romano Luperini la scomparsa di Andrea Camilleri chiude la storia intellettuale novecentesca: «Camilleri non è stato solo un brillante intrattenitore, capace, grazie alle sue straordinarie doti inventive (nel linguaggio, ricco, vario, infiltrato sempre da una vena dialettale, e nelle trame delle sue storie, ricche di imprevisti), di catturare con abilità l'attenzione di ogni lettore: è stato anche un fine letterato, degno erede di una grande tradizione siciliana, e un intellettuale militante. Ha compiuto il prodigio di essere nel contempo uno scrittore autenticamente popolare, un artista vero e l'ultimo intellettuale, capace di parlare non solo di letteratura, ma del mondo, l'unico sopravvissuto dopo la morte di Sciascia e di Pasolini. E una cosa purtroppo è certa: con lui muore una possibilità di essere scrittori e intellettuali insieme, con lui il Novecento è davvero finito» (<<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/1003-per-camilleri,-intellettuale-militante.html>> [3 agosto 2019]).

## Bibliografia

- ARCANGELI, MASSIMO, “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 203-232.
- AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002.
- BENVENUTO, BEPPE, “Montalbano, ‘teorico’ del giallo”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 61-75.
- BETTELLI, CASIMIRO, *Il secondo '900. Panorama di poeti italiani dell'ultima generazione*, Padova, Amicucci, 1957.
- BORSELLINO, NINO, “Camilleri gran tragediatore”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. IX-LVII.
- CAMILLERI, ANDREA, *I teatri stabili in Italia (1898-1919)*, Bologna, Cappelli editore, 1959.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, [1978] 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998 (poi Palermo, Sellerio, 2017).
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999 (poi Palermo, Sellerio, 2017).
- CAMILLERI, ANDREA, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999 (poi Palermo, Sellerio, 2018).
- CAMILLERI, ANDREA, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000 (poi Palermo, Sellerio, 2018).
- CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il tailleur grigio*, Milano, Mondadori, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un sabato con gli amici*, Milano, Mondadori, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'intermittenza*, Milano, Mondadori, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il diavolo, certamente*, Milano, Mondadori, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La relazione*, Milano, Mondadori, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, “I quattro Natali di Tridicino”, in Aa. Vv., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 9-46.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Km 123*, Milano, Mondadori, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- GNOLI, ANTONIO, “Angelo Guglielmi. Andrea, amico mio un po' Gadda e un po' Simenon”, «La Repubblica Robinson», sabato 20 luglio 2019.
- LEVI, CARLO, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1955.
- MARCI, GIUSEPPE (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004.
- MARCI, GIUSEPPE, “‘Abbunnàzza’ o ‘Abbunnànzia’?”, «Bianco e nero», *Camilleri secondo Camilleri*, n. 590, marzo 2018, pp. 84-87.

- MARIANI, CARLO, “Il mio gigantesco collage digitale abbraccia tutta San Francisco”, «Sette Corriere della sera», 21 giugno 2019.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.
- MATT, LUIGI, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Il generoso contastorie vigatese”, «Il Sole 24 Ore», domenica 21 luglio 2019.
- NOVELLI, MAURO, “L’isola delle voci”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. LIX-CII.
- NOVELLI, MAURO, “Il teatrino della morte. Funzioni e finzioni del cadavere nella narrativa di Andrea Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 152-166.
- PUCCINI, DARIO, *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- SCARPA, ROBERTO, “Il viaggio teatrale di Andrea Camilleri”, in A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 9-30.
- SCIUTO, CINZIA (a cura di), “Camilleri sono”, testo raccolto da P. FLORES D’ARCAIS, «MicroMega», 5 (2018), pp. 3-32.

### Sitografia

- Camilleri Fans Club, *Riccardino*, <[http://www.vigata.org/bibliografia/riccardino\\_stilos210605.shtml](http://www.vigata.org/bibliografia/riccardino_stilos210605.shtml)>.
- Camilleri Fans Club, *Bibliografia*, <<http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml>>.
- CAMILLERI, ANDREA, “Morte di Garcia Lorca”, <<http://www.vigata.org/bibliografia/mortedigarcialorca.shtml>>.
- Lucania '61*, regia di M. MIDA (1962), <<https://youtu.be/gnI18bgKQ7U>>.
- Fanpage.it, *Migranti, Camilleri: “I porti siano aperti, questa è politica nazista: non sarò complice”*, <<https://youtu.be/REKXvV1gD2g>>.
- LUPERINI, ROMANO, *Per Camilleri, intellettuale militante*, <<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/1003-per-camilleri,-intellettuale-militante.html>>.





# Testimonianze





# Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale

---

GIOVANNI CAPRARA

## 1. Premessa

Conobbi Andrea Camilleri la primavera del 2005. Fu il primo di una lunga serie di incontri che si sarebbero poi ripetuti in occasioni e luoghi diversi, nel corso degli anni. Spesso in coincidenza di un mio passaggio nella capitale o in prossimità delle feste natalizie, com'era divenuto ormai abitudine negli ultimi tempi. Avevo da poco cominciato a frequentare un dottorato presso l'Università di Malaga, prima che questa mi aprisse definitivamente le porte della docenza, che mi avrebbe condotto alla realizzazione del primo progetto di ricerca sull'opera di Andrea Camilleri, 'difeso' in una università pubblica spagnola. Avevo letto le prime traduzioni in castigliano e ne ero rimasto alquanto deluso.

Fra di noi ci sono stati un enorme rispetto e una reciproca simpatia, trasformatisi negli anni in affetto, un sentimento condiviso pure da tanti amici comuni che lo hanno conosciuto. Varcare la soglia di casa Camilleri era come entrare in un tempio sacro: percepivo ogni volta una forte emozione, piuttosto difficile da controllare pur avendo frequentato varie volte quella casa. Il richiamo della sua voce dal fondo del corridoio mi giungeva solenne e mi orientava verso la meta. Improvvisamente poi la chiamata cessava, soltanto un attimo prima di oltrepassare la frontiera che divideva il mondo che mi ero lasciato alle spalle dall'abitazione dove lui mi aspettava. Sembrava un rituale studiato a tavolino da un regista premuroso e attento ai particolari. Non poteva essere altrimenti trattandosi di Camilleri.

Avveniva l'incontro: mi riceveva sempre seduto, il mento leggermente proteso in avanti, le mani sollevate e già disposte all'abbraccio. Attorno a noi lo spazio era occupato da memorie: reperti di una vita, ricordi lasciati forse da visitatori in transito, quale ero anch'io in quelle circostanze. Fatti i primi convenevoli, le parole cominciavano a invadere la stanza. Il timbro della sua voce all'inizio mi immobilizzava: era quello il momento esatto in cui realizzavo l'idea di trovarmi dinanzi al mito.

Nel suo studio c'era rappresentata tutta la Sicilia, piccoli e grandi oggetti che accompagnavano le giornate dello scrittore: c'erano amuleti che occupavano gli angoli diversi della scrivania, c'erano un Camilleri in miniatura che se ne stava *mutanghero* coricato su un divanetto e un *pupo* dallo sguardo saraceno, sotto un'armatura di latta, che ostentava fiero la sua scimitarra. C'era poi l'immane posacenere, testimone di tante ore trascorse a scrivere e immaginare storie. Ma c'erano soprattutto libri, appunti e un piccolo computer sempre acceso.

Si parlava di libri, non soltanto dei suoi, e delle prossime uscite. Si parlava di lingua, quella sua 'invenzione' che, dopo un primo cauto approccio da parte sua, iniziava ad assumere proporzioni interessanti tanto da renderla oggetto di studi più approfonditi, di tesi internazionali; proprio quello che io avevo intenzione di fare. Trattandosi di un dottorato in traduzione, era mio interesse affrontare soprattutto la questione interpretativa

del *vigatese* e la sua traducibilità in una lingua, certamente familiare, qual era lo spagnolo, che presupponeva però notevoli difficoltà e inevitabili perdite. Camilleri, generosamente, mi stava offrendo le chiavi per aprire il suo ‘scricigno’.

Ricordo con viva emozione quei momenti.

Finito il dottorato, realizzato dunque il mio desiderio di poter lavorare sull’opera tradotta di Camilleri, i nostri incontri divennero motivo di confronto e aggiornamento. Nel suo studio si plasmavano idee: si parlava di passato, di presente, ma soprattutto di futuro. E il futuro erano le iniziative accademiche alle quali da lì a poco avrei partecipato. Era il 2014: intervenni al mio primo *Seminario sull’opera di Andrea Camilleri*, a Cagliari. Fui invitato a parlare delle traduzioni in spagnolo (ricordo che affrontai alcune questioni relative alla traduzione de *Il ladro di merendine*). Devo tantissimo a quella iniziativa: ciò che all’inizio sembrava soltanto un incontro fra accademici, interessati sì all’opera dell’autore siciliano ma senza ‘pretese’, come mi piace ricordare adesso, un incontro qualsiasi, assunse immediatamente delle proporzioni tali che divenne in pochissimo tempo un progetto internazionale. Se non fosse stato per l’accanimento ‘accademico’ di alcuni appassionati, quella iniziativa non sarebbe mai arrivata dove oggi è.

Camilleri ripeteva di non esser ‘degnò’ di tante attenzioni, ma poi si entusiasmava quando gli raccontavamo i risultati raggiunti e i luoghi dove si sarebbero celebrati gli incontri a lui dedicati. I *Seminari camilleriani* hanno viaggiato molto e hanno raggiunto mete sensazionali: da Beirut a Città del Messico, e poi Fortaleza, Parigi, Pécs, Barcellona, Varsavia, Montalbano Jonico, Matera, Málaga, Sassari e, soprattutto, Cagliari, tutte città in cui si sono svolti, e spesso anche ripetuti, gli incontri che organizzavamo.

Anche Camilleri, in un certo senso, viaggiava con noi. Vi partecipava emozionato, senza però muoversi dalla sua eterna poltroncina di raso e dall’immancabile sigaretta accesa tra le mani. Più che l’età, e i naturali acciacchi, secondo me Camilleri non accettava l’idea di non poter fumare sugli aerei! Per questo, forse, preferiva aspettare il nostro ritorno e godersi i racconti che gli facevamo, sulle mete raggiunte e sugli esiti degli studi che avanzavano.

La sua emozione ci ripagava sempre. Camilleri era capace di trasformare brevi appuntamenti in intensi momenti di lavoro, in propizie occasioni per allestire nuovi progetti. I suoi consigli sono spesso diventati realtà. E le parole fluivano, avvolte nella nicotina dell’abitazione romana, avendo lui coscienza del fatto che quelle non dette avevano più senso di quelle dette, interpretando sempre alla lettera il pensiero siciliano *a megghiu parola è chidda ca nun si dici*. Anche i ricordi fluivano: sembrava quasi che Camilleri li leggesse su appunti di carta invisibili, tanto erano precisi i particolari che raccontava. Le sue parole avevano un ordine perfetto: mai una di più, mai una di meno, parevamo calibrate, scelte una a una, come del resto faceva anche con alcuni gesti che ormai erano diventati familiari, solenni, dopo tanti incontri. Come i suoi sorrisi affettuosi che accompagnavano dall’inizio alla fine ogni visita.

Era molto soddisfatto anche del risultato dei *Quaderni camilleriani*, l’altra grande iniziativa a lui dedicata, frutto di uno stretto sodalizio – un vero e proprio patto – tra gli atenei di Cagliari e Málaga. L’ho visto tenerseli stretti, a volte li annusava persino, un attimo prima di depositarli in mani più sicure. Sembrava quasi volesse coccolarli, un po’ come faceva con noi. Ho sempre pensato che quei piccoli gesti fossero chiare dimostrazioni della riconoscenza che lui aveva nei nostri confronti, per il lavoro profuso, per l’amore e l’interesse che noi accademici e studiosi della sua opera dimostravamo nei confronti suoi e dell’intero mondo letterario che lo componeva: il suo mondo!

Anche se negli ultimi tempi la cecità ha negato ai suoi occhi il piacere della vista e quel mondo a colori è stato improvvisamente sostituito da immagini sfocate prima e poi

soltanto da ombre, lui continuava a 'vederci' molto bene. Mi stupiva sempre: tanto era forte il controllo sulle emozioni e sui ricordi, anche quelli più lontani, quelli legati alle vicende del passato che, con impressionante lucidità, riusciva a farmi partecipe di quelle vicende che hanno reso protagonista la sua esperienza. In questo modo lui *vedeva*, era il narratore onnisciente di quei racconti di vita attraverso i quali riusciva a sapere di noi, conosceva le nostre esperienze e le nostre esistenze. Sapeva di me e mi chiedeva, come si chiede a chi è volato lontano, «[...] e in Spagna, che si dice in Spagna?». Io in quei momenti mi sentivo un po' ambasciatore, assumevo il compito di riferire con precisione e sintesi notizie e curiosità del paese da cui venivo. A lui piaceva la Spagna, la conosceva bene, ne ammirava la cultura, soprattutto quella letteraria, e credo fosse affascinato anche dall'opera di alcuni autori il cui ricordo lo riportava indietro negli anni, a quando era un ragazzo e scriveva poesie.

Ricorderò sempre i silenzi di Camilleri. Non erano mai casuali: erano liberi e circolari. I racconti orali che spesso regalava avevano un principio e una fine e c'era sempre un particolare che offriva lo spunto su cui costruire un'idea, un motivo su cui riflettere. Da un ricordo, da una serie infinita di dati e di date, la sua voce potente e rotta raccontava e la sua mente ricostruiva, con estrema lucidità, tutta una vita, fatta di esperienze e di pensieri, quelli dell'esperto uomo di teatro, del regista, del *contastorie*, come lui soleva definirsi. Se da un suo ricordo nascevano progetti, da una sua lacrima, la stessa che rivedo scivolare sul volto dell'anziano narratore intento a ricordare gli ultimi istanti di vita del padre, si propagavano emozioni. Quelle che ci ha lasciato e che conserveremo per sempre nei nostri cuori.

## 2. Andrea Camilleri in spagnolo

L'esperienza con la narrativa di Camilleri mi aveva offerto la possibilità di apprezzarne subito le qualità letterarie. Ma c'era un elemento fra i tanti che aveva richiamato la mia attenzione: la lingua. Mi colpì profondamente l'audacia di Camilleri nel mescolare l'italiano con altre lingue e con altri dialetti. Farne una lingua mescidata che aveva più le sembianze dell'esperimento che altro. I richiami alle opere di alcuni autori italiani erano ovviamente naturali, pur nascondendo Camilleri una propria autenticità. Quel gioco che lui faceva aveva per me molti significati: affettivi innanzitutto, ma anche familiari, pur non essendo 'isolano' come lui. Quel suo modo di raccontare generava un rapporto intimo con l'autore e con la sua letteratura: era come se Camilleri, pur con una musicalità diversa, con suoni diversi e con ritmi diversi, mi consentisse di riprendere contatto con una sorta di linguaggio ancestrale che fluiva nuovamente nella mia mente. Era una lingua diversa da quella che si parlava a casa, ma pur sempre familiare, piena di significati e ricordi, bellissimi, di immagini di festa, di vacanze e di chi purtroppo non c'era più.

Da qui la necessità di quel confronto con lui, nella primavera del 2005, a Roma.

La lettura del Camilleri 'spagnolo' era stata invece una delusione: ero sconcertato dalla quasi totale mancanza di 'coincidenze', prima di tutto linguistiche, tra il Camilleri che avevo conosciuto e che stavo cominciando ad amare in italiano e quello che leggevo tradotto. Anzi, sembravano addirittura autori diversi: diversi i contesti linguistici, diversi i suoni, diversi insomma quei sentimenti che proprio non fluivano, nello spagnolo. Sembrava che nulla, o quasi, avessero in comune quei due interpreti. Nacque così l'esigenza del confronto diretto con lui. Non sapevo se effettivamente quel mistero linguistico che Camilleri adoperava cautamente fin dalla sua prima esperienza narrativa, ma che in un certo senso sarebbe poi diventato uno dei motivi del suo successo, quella chiara scelta del narratore d'impastare la lingua, di amalgamarla, al punto da renderla esempio 'unico' in quel momento letterario che si stava producendo in Italia (fine anni

'90, inizio del nuovo millennio), fosse ingenerosamente resa in una lingua spagnola che dominavo, tanto da poterne criticare i risultati. Camilleri in spagnolo non filava, almeno non come nella lingua originale. Criticarne i risultati creava in me una sensazione scomoda: ero sconcertato e impaurito dall'idea che quella critica fosse da lui interpretata come una critica nei suoi confronti.

Nel testo tradotto si perdeva l'originalità di quell'invenzione linguistica primaria: non si notavano affatto le sfumature che rendevano il racconto più un 'esempio' di lingua che un 'esperimento' vero e proprio, una naturale trasposizione che non avveniva, ma che anzi lasciava spazio a dubbi e incertezze sulla qualità dei traduttori e anche sulla limitatezza o sull'esigua duttilità, o scarsa elasticità e tendenza alla sperimentazione, del castigliano. Ma non sull'autore! Per non parlare poi della lontananza culturale che si palpava in modo evidente proprio in quell'assenza di sfumature lessicali e sintattiche. Insomma, la Sicilia non c'era o io non la trovavo. Non sapevo se fosse soltanto una mia suggestione o se quel limite del non tradotto fosse già stato oltrepassato e perduto per sempre.

Avevo bisogno di lui, dovevo assolutamente valutare se davvero quella lingua del testo originale fosse così importante. Dovevo capire da dove proveniva, capirne le funzioni, il contesto, quello che l'autore stava costruendo, capirne i significati, i limiti, per definire nella mia ricerca quali dovessero essere i punti su cui costruire teorie ed analisi. Avevo assoluto bisogno di sapere da lui cosa pensasse del trasferimento linguistico avvenuto in spagnolo, cosciente del fatto che non fosse un cultore di quella lingua (anche se una volta mi ha confidato che lo spagnolo lo conosceva, dopo aver letto García Lorca, al quale aveva dedicato anche una poesia), e magari mi aiutasse a confrontarlo con altre esperienze traduttologiche. Mi interessava sapere del suo rapporto con i traduttori, dei consigli dati e delle impressioni avute.

Dai primi incontri con Camilleri nacquero due contributi pubblicati in Spagna nelle pagine della rivista "Trans", numero 10 (2006)<sup>1</sup>, la stessa in cui avevo pubblicato nel 2004 un altro studio a lui dedicato<sup>2</sup>, dove già avevo affrontato la questione della lingua e della traduzione; il nome di Andrea Camilleri cominciava già a comparire su riviste specializzate in traduttologia. Mi diceva: «Dalla Spagna no, dalla Spagna non mi ha mai cercato nessuno [...]», e questo per me non poteva essere. Stando all'autore, purtroppo non si era creato quel contatto ravvicinato che Camilleri era invece riuscito a stabilire con altri traduttori, soprattutto francesi e tedeschi. Loro lo cercavano e lui rispondeva. Aveva capito l'importanza di quel dialogo. Camilleri mi stava dicendo due cose: primo, che il mondo era cambiato, che i rapporti tra autore e traduttore ormai potevano essere più 'intimi', tanto da dialogare in alcuni casi anche attraverso veloci *messaggini* per risolvere puntuali dubbi linguistici; secondo, mi diceva che i traduttori spagnoli, per prudenza o, chissà, per disinteresse, o forse perché i tempi della traduzione non consentivano di fermarsi a dialogare con l'autore, non avevano fatto ricorso a lui. Cioè: non avevano considerato la possibilità di poter chiedere direttamente una mano a chi aveva creato e scritto quelle cose. Era quindi chiaro che dubbi non ve n'erano e che il testo così com'era stato tradotto, e pubblicato, andasse bene, per loro.

Nessuno fino ad allora si era chiesto se potesse mancare qualcosa a quelle traduzioni, o almeno se qualcosa non funzionasse a dovere. Ma questo qualcosa poi lo si è visto nel corso degli anni, quando si è capito che l'idea del confronto con i traduttori era valida, e quando è cambiato l'atteggiamento di alcuni di loro; è cambiato anche il comportamento

<sup>1</sup> G. CAPRARA, "Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri", «Trans», Revista de Traductología, 10 (2006), pp. 147-156.

<sup>2</sup> G. CAPRARA, "Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor", «Trans», Revista de Traductología, 8 (2004), pp. 41-52.

di qualche editore, che finalmente ha capito che la via della 'sperimentazione' (parola grossa per la lingua iberica, dedita più che altro alla difesa della propria identità) era la via della ricerca. La causa della stretta osservanza delle teorie accademiche nella cultura linguistica della Spagna di quegli anni poteva essere messa in discussione, almeno per ciò che riguardava la traduzione del nostro autore. Bisognava criticare la staticità di quel sistema perché l'atteggiamento di 'prudenza' e di 'conservatorismo' linguistico (certamente il mercato editoriale e le sue leggi, il rispetto per una lingua e per una cultura iberica, avevano un peso enorme) nei confronti delle traduzioni di Camilleri in spagnolo non rendeva giustizia alla sua opera.

Posso affermare, quindi, che il mio primo rapporto con l'autore avesse principalmente un interesse per il testo tradotto, per la ricerca di confronto tra le lingue e per la necessità di scoprire, se vi erano, i termini per la 'mediazione', anche con i teorici, oltre che con i traduttori ovviamente, come poi sarebbe avvenuto. Non mi colpì tanto l'atteggiamento di 'chiusura' al dialogo: vivevo in Spagna già da tempo e avevo iniziato a conoscere da vicino le tante ambiguità del carattere iberico.

Lo scarso interesse che avevo percepito nei confronti delle mie ricerche da parte dei traduttori è, però, fortunatamente cambiato nel corso degli anni. Era prematuro giungere già da allora a delle considerazioni negative? Il 'tradimento', così come io lo percepivo, e che ipotizzavo fin dall'inizio nei miei lavori, per l'opera di Camilleri, era motivato principalmente dal fatto che quel testo tradotto era freddo e distante dall'idea originale dell'autore. Non ne rispettava le sfumature lessicali, si percepiva quasi come una sorta di standardizzazione che poco trasferiva dell'idea originale, di quell'invenzione, come ho detto prima, della lingua di Camilleri. E allora tanto valeva leggere Camilleri che qualsiasi altro scrittore. Confrontavo le due versioni, più lo facevo e più mi rendevo conto della distanza. Non si sapeva ancora molto circa le intenzioni di Andrea Camilleri con la sua lingua (forse nemmeno lui in quel momento era in grado di ipotizzare cosa potesse accadere in futuro). Il fatto che, qualche anno dopo, lo stesso autore avrebbe definito la sua opera (e quindi anche la sua lingua) un *work in progress* mi ha aiutato a capire che Camilleri è riuscito a costruire un mondo intorno a lui, eccezionale e forse unico, fatto di lingua e quindi anche di traduzioni in grado di rinnovarsi.

Camilleri ha continuato a produrre storie, tante, e a creare personaggi. Nel corso degli anni, man mano che aumentava la sua produzione letteraria si consolidava, in lui e in chi ha studiato a fondo la sua opera, la chiara consapevolezza che la lingua fosse la sua vera immagine, fosse lui stesso, fosse il suo modo naturale di esprimersi, di confrontarsi con i lettori, anche attraverso l'uso di una lingua inventata che col tempo è diventata reale. Un elemento, la lingua di Camilleri, il cui funzionamento non era facile da capire, ma era comunque in grado di riprodurre emozioni e situazioni di volta in volta diverse. Quella lingua ci confidava il lasciapassare per poter conoscere i 'segreti' letterari dell'autore, non soltanto circa le sue origini, la sua cultura, la sua identità siciliana, ma di riflesso anche quelli dei personaggi da lui creati, creature, sì frutto della fantasia, ma vero riflesso dell'Italia di oggi e pure di quella di ieri. La lingua di Camilleri è un chiarissimo segno identitario e potrebbe esserlo ancor di più, se si continuerà a studiarla e a difenderla, come da tempo stiamo facendo. È già patrimonio della nostra cultura e potrebbe diventare anche patrimonio della cultura dell'Umanità.

### 3. I numeri della traduzione

Il successo dell'opera di Andrea Camilleri, ovviamente, lo si può misurare anche in chiave traduttiva, basti pensare alle centinaia di opere giunte nelle mani dei lettori di tutto il mondo. La produzione del nostro autore, infatti, è andata ben oltre i confini nazionali: ha

ottenuto riconoscimenti a scena aperta dappertutto, una popolarità enorme, unica nel suo genere e nel contesto letterario italiano. Molte delle sue 111 opere finora pubblicate in Italia sono state tradotte in 38 lingue.

Di seguito un breve cenno a questa colossale operazione editoriale<sup>3</sup>: in albanese sono stati tradotti 5 romanzi di Camilleri; 2 in arabo (pubblicati in Egitto); 1 in basco; 10 in bulgaro; 61 in castigliano; 46 in catalano; 2 in ceco; 2 in cinese; 2 in coreano; 11 in croato; 12 in danese; 6 in ebraico; 1 in estone; 9 in finlandese; 64 in francese; 1 in gaelico; 2 in galiziano; 5 in giapponese; 27 in greco; 27 in inglese (GB); 2 in inglese (Nuova Zelanda); 33 in inglese (USA); 5 in lituano; 4 in norvegese; 29 in olandese; 28 in polacco; 24 in portoghese (Brasile); 19 in portoghese (Portogallo); 4 in rumeno; 5 in russo; 3 in serbo-montenegrino; 3 in sloveno; 8 in svedese; 1 in moorè e in swahili (Tanzania); 70 in tedesco; 5 in turco e 7 in ungherese. Fanno un totale di 546 traduzioni, traduzione più traduzione meno (forse qualcuna mi è sfuggita), senza contare ovviamente quelle in processo di realizzazione. Non possiamo non trascurare anche alcuni racconti pubblicati in diverse riviste e antologie: 3 in giapponese; 2 in inglese (USA); 4 in francese; 28 in tedesco; 3 in castigliano; 1 in greco e 2 in olandese.

Numeri, certo, ma anche dati chiarissimi che ci consentono di poter definire la grandezza di Camilleri in un contesto internazionale. La Spagna, con le sue quattro lingue ufficiali, è il paese che detiene il primato per il maggior numero di traduzioni pubblicate delle opere di Camilleri: sono 110 in totale le traduzioni in castigliano, catalano, basco e galiziano. Seguono poi la Germania (70), la Francia (64), la triade Inghilterra, Stati Uniti e Nuova Zelanda (62), anche se si tratta sempre della stessa traduzione in lingua inglese, e il Portogallo (43), tra mercato iberico e brasiliano. Sono numeri che incuriosiscono anche quelli relativi alle altre lingue: cinese, giapponese, russo, ebraico, estone, polacco, olandese e, addirittura, moorè e swahili, lingue del Burkina Faso e della Tanzania. Non so che effetto faccia sapere di essere stati pubblicati nel continente africano, ma ad Andrea Camilleri, ne sono certo, sarà spuntato un sorriso sornione sul volto. Un trionfo 'planetario' dunque.

Cosa dire dei traduttori? Anche in questo caso i numeri parlano chiaro. Voglio citarli, sperando di non dimenticare nessuno, in modo da offrire al lettore un quadro generale di quanto realizzato in ogni lingua e soprattutto da chi, considerato che con tanti di loro si è creato un rapporto di profonda stima, di amicizia e di riconoscenza. I traduttori di Camilleri sono attualmente 113. Alcuni, grazie anche all'opera tradotta del nostro autore, sono diventati celebri nei loro paesi, partecipano spesso a incontri letterari, a seminari universitari, ma soprattutto molti di loro rispondono adesso entusiasti al richiamo di noi ricercatori, che cerchiamo un confronto per capire e per interpretare l'enorme mole di lavoro che si nasconde dietro un progetto di traduzione. Dunque confronto, ma soprattutto conoscenza, perché essendo consapevoli di ciò che si nasconde dietro una traduzione è possibile avvicinarsi a quella cultura, a quel popolo, capirne gli stili e i gusti letterari. E anche questo io l'ho vissuto come un mistero dell'opera di Camilleri: tradotta e apprezzata in tutte le latitudini crea consensi là dove essa arriva. È il caso di Moshe Kahn (traduttore tedesco), di Serge Quadrupani (francese) o Stephen Sartarelli (inglese). È il caso del catalano Pau Vidal e dei castigliani Carlos Mayor, David Paradela e soprattutto di María Antonia Menini Pagés, finora la traduttrice camilleriana più prolifica in Spagna. Chi sono dunque i suoi traduttori e quante opere hanno tradotto?

---

<sup>3</sup> Ringrazio per la ricostruzione di queste informazioni il 'sito ufficiale' dedicato ad Andrea Camilleri, <[www.vigata.org](http://www.vigata.org)> e, in particolare, Filippo Lupo per la gentile concessione delle informazioni qui raccolte. Alcuni aggiornamenti inoltre sono stati ricavati dal sito web ufficiale della UNESCO: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=Camilleri%20Andrea&fr=0>> [22 marzo 2019].

Questo viaggio inizia dalla lingua greca: Christos Robòtis e Euthymiou Mara hanno tradotto 2 opere rispettivamente, Maria-Roza Traikoglou 1, Fotini Zervou 13, Labrinòs Fòtos 1, Dimitra Dotsi 1, Giorgos Kasapidis 1; in olandese Patty Krone ha tradotto 4 opere in coppia con Yond Boeke, Marieke Van Laake 1, Manon Smits 3, Willy Hemelrijk 12, Pietha de Voogd 1, Etta Maris 1, Liesbeth Dillo 2, Maaïke Dicke 1, Toni Mulder 1, Els van der Pluijm 1; in castigliano Juan Carlos Gentile Vitale ne ha tradotte 13, María Antonia Menini Pagés 23, Elena de Grau Aznar 1, David Paradela 2, Teresa Clavel Lledó 9, Carlos Mayor Ortega 7, Javier González Rovira 1, José Moreno 1 e Oriol Sánchez Vaqué 1; in catalano Anna Casassas ha tradotto 5 romanzi, Xavier Riu 1, Pau Vidal 35, Pep Julià 1 e Enric Salom 4; in basco Josu Zabaleta Kortabarria ha tradotto 1 romanzo; in galiziano Carlos Acevedo ne ha tradotti 2; in tedesco Monika Lustig ha tradotto 5 romanzi, Schahrzad Assemi 2, Moshe Kahn 32, Christiane von Bechtolsheim 20, Eduard von Bülow 1 in collaborazione con Moshe Kahn, Rita Seuß e Walter Kögler ne hanno tradotti 7, Sigrid Vagt 1, Annette Kopetzki 11, Hinrich Schmitt-Henkel 1, Joseph Farrel, in collaborazione con Alan Thawley ed Eileen Horne, ne ha tradotto 1 e Karin Krieger 2; in francese Dominique Vittoz ha tradotto 24 opere, Louis Bonalumi 1, Serge Quadruppani 37, Maruzza Loria, in collaborazione con Serge Quadruppani, ne ha tradotti 3, Madeleine Rossi 1 e anche Marilène Raiola ne ha tradotto 1; in gaelico Séamas Mac Annaidh ha tradotto 1 libro; in portoghese, tra mercato iberico e brasiliano, Giuseppe D'Angelo ha tradotto 4 romanzi in coppia con Maria Helena Kühner, Maria Jorge Vilar De Figueredo 2, Simonetta Neto 11, Jessica Falconi 1, Joana Angélica d'Ávila Melo 13, Antònio Maya 1, Eliana Aguiar 1, Ana Maria Chiarini 1 ed anche Aline Leal 1; in inglese, anche qui chiarendo però che la distribuzione avviene in Gran Bretagna, Stati Uniti e Nuova Zelanda, Stephen Sartarelli ha tradotto 33 romanzi; in lingua polacca Maciej A. Brzozowski ha tradotto 4 romanzi, Jarosław Mikołajewski 5, Anna Wasilewska 4, Stanisław Kasprzysiak 4, Krzysztof Żaboklicki 4, Monika Woźniak 8, Paweł Bravo 1 e Tomasz Kwiecień 1; in svedese Barbro Andersson ne ha tradotti 8; in danese Cecilia Jakobsen ne ha tradotti 4 e Thomas Harder 8; in lituano Inga Tulisevskaitė ne ha tradotti 2, Laura Vilkaitė 1, Vaiva Daraskeviciute 1 e Lina Tilindyte 1; in ceco Alice Flemrova ha tradotto 2 opere; in norvegese Jon Rognlien ne ha tradotte 2; in finlandese Helinä Kangas 9; in ebraico Meron Rapoport 1, come Hakibbutz Hameuchad; in russo Emil Solonovich ne ha tradotti 3, sia K. Denisevic che E. Cemogina ne hanno tradotto 1; in ungherese Kornél Zaránd 1, Lukacs Margit 4, Kornél Zaránd 1 così come Kürthy Ádám András; in serbo-montenegrino Ivana Radovanovi 1; in rumeno Emanuel Botezatu 3; in croato Juraj Gracin 9 e Miob Naklada 2; in bulgaro Vessela Lulova Tzalova ne ha tradotti 8 e Daniela Ilieva 1; in estone Pau Merike ne ha tradotto 1; in arabo (per l'Egitto) Ayman Mahmud ha tradotto 1 libro come anche Emad El-Baghdady; in giapponese Chigusa Ken ne ha tradotti 3; Založba Mladinska Knjiga 3; in sloveno Veronika Simoniti ne ha tradotti 3; in turco Erdal Turan ha tradotto 2 romanzi, Güliz Akyüz Yildirim 1, Kemal Atakay e Sema Tuksavul 1; in albanese Amik Kasoruh 2, Diana Kastrati 2 e Ledia Dushi 1; chiude questa classifica la traduzione in lingua mooré e in swahili per il Burkina Faso e per la Tanzania, purtroppo però non sono riuscito a scoprire il nome del traduttore, pur avendo contattato l'editore.

In molti casi, alcuni traduttori hanno lavorato su un'unica opera. In altri, invece, i numeri sono maggiori e dimostrano una discreta 'continuità' editoriale. Non conosco il sistema di contrattazione dei traduttori da parte degli editori, né le qualità a essi richieste, perlomeno non così bene da poter esprimere un giudizio. Certo è che, con tutte le difficoltà che comporta il dare continuità alla traduzione di un'opera così ampia, salire su quel 'treno in corsa', come lo ha definito il traduttore spagnolo Carlos Mayor, non deve essere semplice. Per cui le responsabilità aumentano, i rischi anche, e non si sa mai dov'è

il limite tra la 'continuità' (e anche il rispetto dell'opera realizzata da chi ti ha preceduto) e la 'sperimentazione' (comunque difficile e rischiosa, e non molto condivisa dagli editori). In alcuni casi, però, questa nuova tappa è iniziata. Nel corso degli ultimi anni, mentre questo lungo treno in movimento iniziava a prendere forma, ho avuto la percezione del fatto che qualcosa sia cambiato. Voglio pensare che questo cambiamento, in parte, sia anche merito dei tanti Seminari dedicati all'opera di Andrea Camilleri, in cui la presenza dei traduttori è cresciuta a ogni edizione; in alcuni casi con molti di loro si è creato uno splendido rapporto di amicizia, tanto da poter ipotizzare altri progetti futuri. Il cambiamento, e mi riferisco soprattutto alle traduzioni castigliane di Camilleri, si è reso più evidente, soprattutto per ciò che riguarda la sperimentazione linguistica. Il gioco, lo stesso che l'autore riproduce nell'originale, si è trasferito anche alla lingua tradotta, per cui certe regole, certi impedimenti accademici, sono caduti e hanno lasciato spazio a nuove invenzioni, non tutte condivise dagli accademici, certo, ma comunque ipotizzate dai teorici.

Un altro aspetto che vorrei qui sottolineare è la strana coincidenza di alcune situazioni. Si osservi come non esista un andamento regolare nella corrispondenza tra traduttori e lingue, cioè: in tedesco quattordici diversi traduttori hanno ricevuto l'incarico di tradurre l'opera di Camilleri, in olandese undici, in polacco, castigliano e portoghese nove, sei in francese, cinque in greco e catalano. Incuriosisce come in inglese, invece, l'opera di Camilleri sia stata tradotta esclusivamente da un unico traduttore.

Curiosa la scarsa corrispondenza tra la tradizione giallistica nordica svedese, danese e norvegese e l'interesse per l'opera di Camilleri, tradotta, certamente, ma non tanto come è avvenuto in altre comunità linguistiche, vedi la Grecia.

L'opera di Camilleri riceve il riconoscimento internazionale nel 1998 grazie alla pubblicazione di quella che sarà la prima traduzione francese. Il traduttore è Serge Quadrupani, l'opera è *La forma dell'acqua*. Poi, nel 1999, in successione, saranno tradotti *Un filo di fumo* (in Irlanda e Catalogna), *La stagione della caccia* (in Grecia), *Il birraio di Preston* (in Francia e in Spagna), *Il cane di terracotta* (in Spagna, in Catalogna, in Germania, in Francia e in Portogallo), *La voce del violino* (in Olanda e in Giappone), *La concessione del telefono* (in Francia, in Germania, in Catalogna e nel resto della Spagna), *Un mese con Montalbano* (in Spagna, Catalogna e Portogallo) e poi alcuni racconti apparsi in due diversi numeri della rivista giapponese Hayakawa's Mystery Magazine. Dal '98 ad oggi, tantissime case editrici si sono interessate all'opera di Camilleri, giungendo a pubblicare più di 500 traduzioni. Un merito a parte ha il libro che tuttora detiene il primato, *Il cane di terracotta*: tradotto in 27 lingue, è fino a questo momento l'opera più tradotta di Camilleri. Seguono *La forma dell'acqua* 26, *Il ladro di merendine* 22, *La voce del violino* 21, *La gita a Tindari* 18, *La concessione del telefono* 13, *Il birraio di Preston* e *Un mese con Montalbano* 12, *Un filo di fumo* e *La stagione della caccia* tradotte in 11 lingue.

Ancora in attesa di essere tradotte: *Favole del tramonto*, *Le parole raccontate*, *L'ombrello di Noè*, *Teatro*, *La novella di Antonio da Palermo*, *Un inverno italiano*, *Un onorevole siciliano*, *Di testa nostra*, *Dentro il labirinto*, *Un'amicizia*. Angelo Canevari, *Come la penso*, *I racconti di Nenè*, *La lingua batte dove il dente duole*, *La creatura del desiderio*, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, *Segnali di fumo*, *Il quadro delle meraviglie*, *Le vichinghe volanti*, *Quanto vale un uomo*, *La cappella di famiglia*, *Esercizi di memoria*, *Ora dimmi di te*. Lettera a Matilda, *La casina di campagna*, *Conversazioni di Tiresia*, *Km 123* e l'ultimo, *Il cuoco dell'Alcyon*.



#### 4. Cosa hanno detto di lui i traduttori

Ho avuto l'onore di conoscere e ascoltare a Cagliari Moshe Kahn, sensibile ed esperto traduttore tedesco. Contrariamente a quanto spesso avviene con alcuni autori, anzi meglio, con alcuni autori che usano un proprio modo di esprimersi, com'è appunto il caso di Camilleri, Kahn ha spesso affermato che un traduttore il più delle volte «deve veramente sgobbare» quando è costretto a tradurre un testo che si rifiuta di «arrivare in un'altra lingua». Nel suo caso, invece, tradurre Camilleri è sempre stata un'attività definita da Kahn «rilassata e leggera». Lo ha ribadito pochi mesi fa nel numero speciale dedicato a Camilleri da *MicroMega*<sup>4</sup>. Se non fosse che a dirlo è Moshe Kahn verrebbe da pensare: “Ma cosa sta dicendo?”. Invece, essendo proprio Moshe Kahn, capisco perché lo dice. Per Kahn, tradurre l'opera di Camilleri in tedesco vuol dire farlo in un modo aperto, spontaneo, consona a tutte le possibili soluzioni, sapendo che il lavoro deve essere realizzato creando adeguate e libere trasposizioni. Kahn ha spesso fatto riferimento all'«ispirazione», e non l'ha fatto a caso. Tradurre è molto più che trovare la ‘semplice’ resa di un testo. Il traduttore deve saper cercare quanti più equilibri possibili (sintattici, ritmici, stilistici, ecc.), deve cioè usare un ampio ventaglio di possibilità per risolvere tutti i problemi, e non solo quelli linguistici, creati dal testo. È quello che diceva il prof. Luis Jolicoeur dell'Università Laval di Quebec in Canada, in un recente incontro a Málaga, a proposito della difficoltà del tradurre alcuni autori (si parlava, guarda caso, di Camilleri). Per un'adeguata trasposizione da una lingua ‘inventata’, non è plausibile soltanto la riproduzione del testo, ma è più appropriato creare un ‘ventaglio’ di interpretazioni. Non ci vuole un'unica strategia, ma una serie di strategie diverse, complementari, per traghettare questa ‘cosa’ che chiamiamo lingua da una parte all'altra. Moshe Kahn, intervenuto al convegno organizzato a Palermo su Camilleri nel 2002<sup>5</sup>, spiegò che il dialetto non può essere tradotto. Però va fatto, in tutti i suoi aspetti. L'insegnamento di Kahn è quello di provare almeno a ‘fingere’, cioè trovare nella lingua di arrivo una combinazione di proposte capaci di riprodurre se non la stessa almeno un'idea della lingua originale. Un dialetto, secondo Kahn, è sempre e prima di tutto un ‘fenomeno’ locale, che interpreta un luogo e, aggiungo io, un'identità. Di questo luogo, di questa identità, attraverso quel dialetto, ci parla Camilleri. Ma l'autore ci trasmette anche tante altre cose: modi di dire, di fare, di pensare, di mangiare, ecc. Se ci aggiungiamo anche le ragioni sociali, i contesti storici, situazionali, questa differenza aumenta e se, inoltre, ci associamo anche certe variazioni morfologiche, sintattiche e semantiche di quella lingua, vediamo allora che le cose si complicano invece di migliorare. Il fenomeno del verbo a fine frase, per esempio, o l'uso del passato remoto, una delle principali caratteristiche delle parlate meridionali, ne sono un esempio. Nel caso di lingue ibride, come quella di Camilleri, il dialetto è spesso usato quando la lingua viene meno, quando quella lingua non basta o non si trova, o non riesce a supplire le necessità linguistiche di chi parla e scrive. Se l'autore si esprime meglio in quel determinato contesto linguistico, anziché nella lingua standard, un motivo ci sarà. È il meraviglioso contesto nel quale l'italiano è stato «salvaguardato e non abbandonato», afferma Kahn in *MicroMega*<sup>6</sup>. Se poi ci aggiungiamo anche l'ironia e la comicità mediante le quali, nel testo, si creano situazioni divertenti che hanno un proprio significato nel ritmo della trama, si capisce allora quanto fosse importante la necessità che questo autore aveva di usare la sua parlata.

<sup>4</sup> M. KAHN, “Ogni traduzione è una nuova sfida”, «*MicroMega*», 5 (2018), p. 159.

<sup>5</sup> M. KAHN, “Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo, 2004, p. 180.

<sup>6</sup> M. KAHN, “Ogni traduzione è una nuova sfida”, cit., p. 160.

Camilleri crea in totale una decina di varietà linguistiche: usa un certo italiano regionale (un ibrido italiano-siciliano) insieme ad alcuni dialetti italiani (fra i più sollecitati, il genovese, il veneziano, il toscano, il romanesco e, ovviamente, il siciliano), ricorre spesso a un italiano maccheronico (definito anche un italiano impossibile), a uno neo-standard, a uno colloquiale, letterario, aulico (rintracciabile in quello di fine Ottocento). Usa molto l'italiano popolare, ma anche quello burocratico e quello che imita la dizione dello straniero, di chi non è italiano oppure non lo è del tutto, per esempio il siculo-americano degli emigrati negli Stati Uniti. Per non parlare poi delle varietà nazionali, soprattutto spagnola, inglese, francese e tedesca. Un incrocio di possibilità che, più si analizza, più richiede la necessità di essere mantenuto nel trasporto linguistico.

Non esistono testi intraducibili, ma esistono strategie per renderli meno intraducibili. L'invenzione di Camilleri altro non è che 'alterità' linguistica: è una lingua come tutte le altre e come tale è anche 'altro'. In questa alterità va trovata l'invenzione. L'autore inventa perché, come abbiamo visto, ha i suoi motivi per farlo. Il traduttore deve adattarsi a queste trappole che l'autore mette sul suo cammino e deve creare nuovi spazi, nuovi contesti nella lingua in cui traduce, nuove possibilità linguistiche per venirne fuori.

Non è possibile rendere la lingua di Camilleri esattamente come essa è, facendo esclusivamente ricorso alla sostituzione del dialetto della lingua di origine con un dialetto della lingua meta. Certo è difficile rendere in un'altra lingua ogni singola particolarità del *vigatese*, ma ci si può almeno provare. Quello che funziona nell'originale di Camilleri non funziona nel testo tradotto. Ecco quindi che si parla di strategie, o meglio, di strategie 'compensatorie' capaci di rendere almeno idonea ogni occasione e prepararla quindi al suo adattamento al contesto linguistico ignoto.

Un traduttore deve innanzitutto lavorare con la propria lingua: non deve soltanto conoscerla, ma deve dominarla in modo tale da poterne ricavare effetti che ai più sembreranno 'impossibili'. Deve capire che prima di tutto dovrà conoscere profondamente la propria lingua, per capire fin dove potrà elevarla. È come tendere un elastico; è come ipotizzare sperimentazioni in grado di intravedere fin dove arriva la robustezza della materia chiamata lingua, che la compone, e allentare l'elastico un attimo prima che questo si spezzi. Il traduttore, quindi, è l'ago della bilancia che tiene in equilibrio due termini: libertà e responsabilità. Libertà di tradurre e responsabilità della resa. Da lui e dalle sue scelte dipenderanno il buon esito o meno dell'opera tradotta.

Stephen Sartarelli, oltre ad aver tradotto Camilleri per il mercato statunitense, inglese e neozelandese, ha tradotto anche numerosi autori italiani. Dinanzi alle difficoltà che i testi di Camilleri pongono, Sartarelli dà soluzioni diverse. Fa ricorso ad alcuni 'slang' locali, che cambia di volta in volta a seconda dei casi e delle situazioni, crea giochi di parole in un inglese 'approssimativo', a tal punto da far rabbrivire gli accademici, anche i più progressisti, di quella lingua. Crea un inglese quasi 'maccheronico': ne riproduce suoni, esprimendo al massimo la lingua inglese, fin dove i limiti (e gli editori) glielo consentono. Conia parole nuove, inventa termini. Usa inflessioni locali di alcune parlate, fra tutte la *brooklynese* e la *newyorkese*; impone quindi una lingua proveniente da un contesto urbano, al cui interno però, data l'enorme proporzione dei suoi limiti territoriali, vivono milioni di persone e con essi infiniti modi o interpretazioni di vita. Riproduce le parlate dei poliziotti siciliani già più che americanizzati, sia nella lingua che nello stile di vita, insomma gioca con la lingua e la reinventa a ogni occasione. Interpreta un'idea che condivide con Camilleri: la lingua è un gioco e come tale deve essere riprodotta anche in un'altra cultura. Ma ciò non vuol dire fraintendere le intenzioni dell'autore: colui che fa ricorso a un dialetto nel raccontare un episodio della sua storia, lo fa perché in quel frangente la lingua viene meno. La lingua non rende lo stesso effetto che invece il dialetto riesce a mantenere. Per cui è pericoloso cadere in quella che Sartarelli ha definito, nel

corso del suo ultimo intervento durante il *VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri*, tenutosi il 22-23 novembre del 2018 presso l'Università di Málaga, la 'tirannia' della scorrevolezza. Rinunciare all'originalità di una lingua in favore di una traduzione neutra può essere pericoloso.

Pau Vidal ha raccontato in più di un'occasione di aver pensato all'inizio di ricorrere al dialetto delle Isole Baleari per tradurre il *vigatese* di Camilleri in catalano. Dal punto di vista geografico e funzionale, quella traduzione funzionava e l'esperimento aveva avuto anche un accettabile riconoscimento da parte della critica e dei lettori. L'atmosfera mediterranea, in un certo senso, si rispecchiava in quella lingua. Ben presto però, Vidal si è reso conto che la difficoltà principale del tradurre Camilleri non è la riproduzione delle varianti della lingua, piuttosto la duplicità dei codici che in essa esistono. All'interno dell'opera di Camilleri, infatti, si creano situazioni linguistiche così diverse da far pensare spesso a doppi binari e, in questo caso, come avviene anche in Spagna ormai da tempo, la nascita dei fenomeni di bilinguismo puro è una realtà. Quindi, per Vidal, l'esigenza primaria è stata quella di risolvere la convivenza di più codici linguistici che, come in un'orchestra, interpretassero all'unisono lo stesso spartito. Anche nel corso dell'ultimo Seminario sull'opera di Andrea Camilleri, tenutosi a Montalbano Jonico/Matera (12-14 luglio 2019), Vidal ha sostenuto l'idea che, se un traduttore di Camilleri non è in grado di far divertire il lettore, con le prese in giro di Montalbano, con la lingua impossibile di Catarella, allora che traduce a fare Camilleri? È così che Pau Vidal dà una svolta alla sua esperienza e inizia a manipolare la traduzione in modo tale da renderla un amalgama di strategie. Anche lui comincia a usare differenti metodi: fa uso di pleonasmi e dislocazioni, aumenta l'uso dei colloquialismi, introduce termini che richiamano la componente geografica dialettale di alcune zone della Catalogna, col fine di provocare un effetto estraniante nella lingua di arrivo. Vidal popolarizza la lingua catalana, l'adatta a Camilleri, ma senza identificarne un'area precisa, prende spunti diversi, direi 'un po' qua e un po' là': non adatta l'autore alla lingua del luogo, ma è la lingua che si adatta all'autore. Infatti, Vidal fa ricorso ad alcuni linguaggi gergali, usa un lessico comune e semplice, quando la situazione lo permette ovviamente, e sembra un po' 'infischiarne' delle raccomandazioni degli accademici (fra tutte quella di non sostituire un dialetto con un altro dialetto). Fa esattamente quello che non dovrebbe fare, ma funziona e piace. Il siciliano di Camilleri diventa un ibrido del catalano di Vidal, del maiorchino, del leridano, del barcellonese, del perpignanese o del gerundense. E ha funzionato!

Un altro traduttore, il cui lavoro è degno di nota, è senza dubbio Serge Quadruppani. Una volta chiarito che l'esperimento linguistico dell'autore siciliano si restringe a tre macro-concetti (lingua standard, dialetto e camillerese), possiamo dire che Quadruppani usa essenzialmente questi codici anche nelle traduzioni in francese: nei passaggi in dialetto del testo originale, quando il testo non è sufficientemente vicino all'italiano, e quando l'autore dà un significato ad un termine offrendo una propria traduzione, Quadruppani lo imita, usa la stessa strategia. Riproduce il testo in dialetto, quindi, e a seguire la traduzione in francese, segnalando nel corpo del testo la particolarità delle espressioni utilizzate. I lettori, generalmente, odiano le note a piè di pagina. L'italiano sicilianizzato, ovvero il camillerese, si compone di termini che non vengono ricondotti al dialetto, ma sono diventati quasi regionalismi (si pensi a *taliare* o a *spiare*). Gli italiani hanno apprezzato la stranezza dei testi camilleriani. La parlata di Agrigento, per esempio, che, con l'aggiunta delle parlate locali di altre zone della Sicilia e di epoche più o meno recenti, ha aumentato la difficoltà di controllo di quella lingua. Quadruppani usa termini del sud della Francia e non di lingue ufficiali (bretone o basco francese). Li ha piazzati in alcuni punti del testo e funzionano. Il francese meridionale si è piuttosto diffuso nel resto della Francia, tanto che i francesi ne capiscono alcuni termini, un po' come gli italiani

fanno con alcune parlate locali. I termini usati da Quadruppani diffondono l'aroma del sud. C'è insomma molta letteralità nelle sue traduzioni. Quadruppani 'provoca' la lingua, crea inversioni, come quella del soggetto-verbo, del *Montalbano je suis*, per intenderci, che si avvicina molto all'originale; accentua l'uso del passato remoto, rendendolo specialmente 'forzato' in certi momenti; sperimenta sull'uso di alcune forme pronominali, gioca con le 'storpiature' lessicali, *s'arappeler* per esempio. Insomma, si nota un'evoluzione in quella lingua che mi porta ad affermare che il traduttore è andato ben oltre le regole. In Francia queste scelte sono condivise dalla tendenza, abbastanza generalizzata negli ultimi anni, di rispettare lo stile della lingua del testo origine, indipendentemente da quale essa sia; un modo come un altro per sfuggire a certa 'dittatura' della fluidità, alla tirannia della scorrevolezza, a cui accennavo poc'anzi, del grammaticalmente corretto. Diciamo che tra Serge Quadruppani e Stephen Sartarelli possono anche esistere delle strategie comuni: Quadruppani opta per una meridionalizzazione del francese, un po' logica e un po' inventata, e attraverso l'uso dei dialetti provenzali opera una specie di sicilianizzazione del francese; Sartarelli fa altrettanto, con storpiature sintattiche, calchi, gerghi e slang newyorkesi, disposto a sperimentare con la lingua.

Infine, Carlos Mayor, attualmente traduttore ufficiale dell'opera di Camilleri per la Spagna e l'America Latina per quanto riguarda il castigliano. Anche Mayor ha spesso ribadito che dinanzi alla difficoltà creata dall'autore e alla sua reinvenzione dell'italiano, la necessità di dover far ricorso a un ventaglio di strategie è essenziale. Ma Carlos Mayor ha insistito anche su un altro aspetto, a parer mio molto interessante, che vorrei qui sottolineare: la metafora del treno in movimento che ricordavo poc'anzi. Con questa immagine, Mayor sintetizza magnificamente la difficoltà incontrata (nel suo caso) nel dover dare continuità a un lavoro di traduzione già iniziato. Pur se l'immagine del treno potrebbe in un certo senso dar adito a una sorta di atteggiamento tradizionalista, rispettando quindi e continuando quanto già fatto dai predecessori, Mayor introduce nelle sue traduzioni (e lo fa anche lui come se di un *work in progress* si trattasse) novità sintattiche e lessicali che rompono quel senso di 'apatia' nei confronti della sperimentabilità traduttiva. Per Mayor non è tanto interessante la diversità linguistica del dialetto, quanto la diversità dei registri. A seconda dei casi si devono creare nuove situazioni traduttive. Il rispetto della comicità, dell'ironia, di certi giochi che Camilleri provoca con la sua lingua impastata, devono avere soluzioni capaci di funzionare anche in una lingua straniera, ma che siano comprensibili e credibili, un po' come accade anche nel testo originale.

Nei prossimi anni sarà essenziale spingersi oltre le lingue principali fin qui descritte e verificare dunque il lavoro fatto da altri traduttori e con diverse combinazioni linguistiche. L'importante sarà affrontare questi studi nell'ottica dell'apertura e del confronto e, in un certo senso, della contrastività, non perdendo però mai di vista la difficoltà che comporta non soltanto veicolare una lingua (da un mondo all'altro), ma soprattutto veicolare una cultura. Il lavoro dei traduttori, spesso malamente apprezzato, deve trovare il giusto riconoscimento. La voce di un autore, quando la sua opera oltrepassa le barriere linguistiche, è la voce di chi lo traduce. Non possono ricadere le responsabilità sempre su chi traduce. L'opera di Camilleri, viva e ancora in *progress*, avrà lunga vita anche grazie alle traduzioni che continueranno a perpetuare la sua letteratura, quei mondi, fatti di personaggi e di avventure, al limite del reale e del fantastico, ai quali così tanto ci siamo affezionati.

Vorrei cogliere conclusivamente l'occasione per un saluto personale ad Andrea Camilleri: la vorrei ringraziare, professore, per quello che ha dato a me e ai milioni di

persone che l'hanno conosciuta e che hanno apprezzato la sua letteratura. Ma, soprattutto, che le hanno voluto bene. La vorrei ringraziare per le ore che mi ha dedicato, per i consigli e i silenzi che mi ha regalato, per le parole con cui mi ha fatto capire lo spessore della sua letteratura, l'importanza del passato che lei ha così tenacemente difeso fino all'ultimo, e per avermi parlato sempre di futuro.

Devo tanto al maestro Camilleri, all'uomo e al narratore, e devo tanto anche a chi mi ha consentito di avvicinarmi a lui, di lavorare sulle sue opere e sui testi tradotti. Facendolo ho avuto la fortuna di incontrare persone meravigliose che come me amano la sua opera e hanno capito come attraverso di essa sia possibile conoscere non soltanto la storia dell'Italia ma anche quella di tutta l'umanità, perché Camilleri è stato un protagonista del tempo presente e al tempo stesso è anche memoria di quello già passato. Ci ha rappresentato nella sua vasta produzione: ha affrontato con estrema lucidità i singoli difetti, le piccole e grandi colpe, i pregi e i limiti di tutti noi, uomini e donne, cittadini del nostro e del suo tempo. Camilleri lo ha descritto attraverso i suoi personaggi, che altro non sono che la nostra rappresentazione in quel mondo spesso irrealista creato dallo scrittore. Ci ha insegnato ad amare le culture a noi vicine e a rispettare quelle lontane, dei popoli che vivono intorno a noi.

Delle enormi potenzialità della sua opera, sono fermamente convinto. Se non fosse stato così non avrei dedicato questi ultimi anni della mia attività accademica all'opera di Andrea Camilleri, cercando di farlo conoscere ai miei studenti spagnoli. Grazie alla lettura dell'opera di Camilleri, ma soprattutto grazie alle possibilità da essa offerte, ho capito il vero senso del rispetto per l'identità di ognuno e l'importanza della cultura. Di questo ho tenuto conto nel plasmare i numerosi progetti accademici in cui sono presenti Camilleri e il suo mondo.

Di queste cose abbiamo spesso parlato nel corso del nostro brevissimo rapporto, Camilleri e io, in compagnia di tanti amici e familiari, da quel lontano pomeriggio romano del 2005 fino a qualche mese fa, quando l'ho incontrato per l'ultima volta: un bicchiere di birra in mano, entrambi ignari che sarebbe stata l'ultima occasione in cui ci saremmo stretti la mano, perché, dinanzi a una figura come la sua, era possibile credere che il dono dell'Immortalità esista veramente.

### **Bibliografia**

- CAPRARA, GIOVANNI, “Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor”, «Trans», *Revista de Traductología*, 8 (2004), pp. 41-52.
- CAPRARA, GIOVANNI, “Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri”, «Trans», *Revista de Traductología*, 10 (2006), pp. 147-156.
- KAHN, MOSHE, “Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo, 2004, p. 180.
- KAHN, MOSHE, “Ogni traduzione è una nuova sfida, in Camilleri sono”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 158-162.

### **Sitografia**

- Camilleri Fans Club*, <<http://www.vigata.org/>>.
- UNESCO, *Index Translationum*, <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=Camilleri%20Andrea&fr=0>>.

# Un affetto sorprendente

---

GIUSEPPE FABIANO

L'affetto sorprendente è quello che ha caratterizzato il rapporto tra Andrea Camilleri e i suoi lettori e non solo. Anche gli 'altri', infatti, hanno saputo apprezzarne le doti umane prima ancora che quelle intellettuali, seppure le prime certamente sono anche derivate e arricchite dalla lucidità e limpidezza delle seconde. Credo si sia sempre colta nei messaggi di Camilleri la sua profonda conoscenza dell'animo umano, certamente legata agli avvenimenti che ha attraversato in quasi un secolo di storia personale. Relativamente agli eventi storici, politici e sociali, infatti, ha vissuto gli anni connotati via via dal fascismo, dalla guerra, dal periodo post bellico e dalla ricostruzione, dalla dominanza politica della Democrazia Cristiana e dall'influenza della Chiesa, dallo sfaldamento del sistema partitico dei primi anni '90 del secolo scorso, dalla disfatta del comunismo, dal berlusconismo e dalla parentesi renziana fino all'avvento del salvinismo ostentante, arrogante, divisivo e abrasivo. Sul piano più strettamente lavorativo e culturale ha avuto modo di incontrare le migliori 'menti' della cultura e dell'arte e assistere alla trasformazione della televisione, del teatro e della letteratura. Seppure arrivato tardi alla notorietà come scrittore, Camilleri ha di fatto sempre esercitato quella sua naturale vocazione alla riflessione e al pensiero che certamente hanno contribuito alla costruzione del suo stile narrativo, e non mi riferisco qui al suo personalissimo linguaggio, ma proprio al modo di condurre la narrazione che svela il suo desiderio di rapportarsi al lettore attraverso i fatti<sup>1</sup>. Un rapportarsi al lettore che si è esteso nel tempo a chiunque lo volesse ascoltare: di pari passo con il successo letterario si sono moltiplicate le interviste, i commenti, le dichiarazioni che grazie alla sua cultura e alla profonda conoscenza dell'animo umano, delle piccole storie quotidiane a dei 'ricorsi' della grande Storia, hanno assunto sempre il tono dell'analista e del saggio, dell'invito alla prudenza e al guardare le cose da un altro punto di vista, del rispetto verso persone e idee anche se diverse dalle proprie. Talvolta, nei suoi scritti come nelle sue dichiarazioni, si è potuto percepire, derivato dalla sua esperienza di vita, un certo disincanto, ma mai il disimpegno e il disinteresse. Anzi era sempre più presente laddove intravedesse la negazione del rispetto dell'umanità o della cultura come patrimonio essenziale. E il passare degli anni, l'assottigliarsi cosciente del tempo a disposizione lo hanno indotto a moltiplicare la sua presenza nella vita delle persone, consapevole di voler contribuire a lasciare questo mondo con la speranza, per chi rimane, di non ritrovare situazioni disumane e scontri ideologici già vissuti e portatori di odio e nefandezze.

Il tutto senza autocelebrazioni o esaltazioni.

## 1. Non chiamatemi Maestro

Era il quarto o quinto nostro incontro, eravamo nella saletta biblioteca della sua casa romana, quando ad un certo punto mi dice: "Professore, non mi chiami Maestro, non mi

---

<sup>1</sup> Mi verrebbe da valorizzare e nobilitare uno slogan egocentrico molto attuale ipotizzando che Camilleri, prima di scrivere o di consegnare un suo libro all'editore, pensasse: prima il lettore!

piace, io sono Andrea, preferisco mi chiami così”. Pochi istanti di sorpresa e quindi la mia risposta: «Grazie, pure io preferisco che non mi chiami Professore: Pino o Giuseppe vanno benissimo». Un sorriso reciproco e una stretta di mano a rinnovare, come usava un tempo, una reciproca stima e simpatia. Un piccolo ricordo, poche parole, per tracciare una sintesi di chi fosse Andrea Camilleri, nel suo spazio privato e nella sua dimensione personale e relazionale.

In un mondo e in un tempo dove, non solo per molto meno ma certamente per molto, molto poco, alcuni personaggi ambiscono al titolo di Maestro e si ergono dal pulpito di una presunta superiorità e supremazia intellettuale, etica, professionale, ecco tracciato, in un piccolo aneddoto, il profilo umano e la statura di Andrea Camilleri. Una semplicità di fondo che non strideva con l’immensa cultura di cui era custode. Mi piace definirlo un portatore sano di cultura che dispensava *a tinchitè*, ma sempre con modestia e quasi sottovoce.

Già queste semplici considerazioni possono in qualche modo delineare il perché del grande affetto di cui Andrea Camilleri ha goduto non solo presso i suoi affezionati lettori ma anche in chi, pur non conoscendolo come scrittore e taluni pur non amandolo particolarmente in tale veste, ne hanno riconosciuto le doti intellettuali e umane, anche, per così dire, nel campo avverso.

Un affetto testimoniato in vita attraverso la presenza sempre di un pubblico numerosissimo alle iniziative pubbliche cui Camilleri ha partecipato, con presenza diretta e più spesso, ultimamente, con presenza in video o con articoli e interviste sui giornali. Un affetto che lo ha seguito nei giorni di ricovero in ospedale e poi in quelli successivi alla sua scomparsa<sup>2</sup>.

Ma è possibile giustificare tale mole di affetto solo come conseguenza della popolarità e del successo come scrittore? O ancora come dovuto alla sua saggezza e capacità di lettura dei fenomeni sociali e alle interviste rilasciate nelle varie sedi? O ancora a quella sua semplicità e umanità nelle relazioni interpersonali cui facevo riferimento prima?

## 2. Un intellettuale delle emozioni

Non c’è dubbio che Andrea Camilleri sia stato uno dei più attenti, lucidi, profondi intellettuali del nostro tempo.

Un intellettuale, Andrea Camilleri che, accanto a tanti personaggi, appartenenti o ricondotti a questa categoria, soprattutto per l’aspetto razionale e culturale, se ne è distinto per la profondità dei sentimenti e la notevole e naturale capacità comunicativa ed empatica. Un intellettuale nel senso dell’*Intelligere*, cioè vedere al di là del fenomeno, nel cogliere il non visibile, il non rappresentato, nel camminare, nel suo processo di comprensione, accanto a quell’Altro da sé che definiva un altro Io, una parte di noi stessi seppure con sembianze diverse. Un intellettuale in cui appariva chiara la consapevolezza che ogni evento attuale è comunque il prodotto di cose passate, di eventi precedenti. Un intellettuale che temeva la perdita della memoria nella coscienza dei singoli e dei popoli e, soprattutto, la perdita della memoria dei sentimenti e delle emozioni. E credo che, proprio le doti umane e la sua capacità di rispetto dell’essere umano in quanto tale, abbiano contribuito a renderlo amato in tutto il mondo.

---

<sup>2</sup> Poche le voci dissonanti e i messaggi cinici, soprattutto via web, che, nel momento e durante il ricovero in ospedale, hanno criticato aspramente le ultime prese di posizione di Camilleri sull’uso strumentale dei simboli religiosi e sulle politiche antimigranti. Espressioni denotanti un livello di imbarbarimento e di arroganza sia da parte di cosiddetti intellettuali che di ‘militanti’ ideologici. A loro e ai loro cari, nello spirito ecumenico camilleriano, si può solo augurare che non abbiano mai esperienza di certe disgrazie.



Chi come me ha avuto la fortuna di conoscerlo ha potuto sentire come immediatamente il personaggio lasciava naturalmente posto alla persona con la sua ironia, al senso profondo del rispetto dell'altro, anche se con idee politiche o sociali non coincidenti con le sue, al piacere di parlare ma soprattutto ascoltare per poi parlare ancora e poi ancora ascoltare senza badare al tempo. E nel suo ascoltare e nel suo parlare si coglieva la sua solida base etica. Da laico convinto, nel suo argomentare, non emergevano elementi morali o moralistici ma certamente si stagliava una profonda essenza etica. Quella stessa etica che è stata quasi sempre il filo conduttore della sua narrazione: un'etica mai imposta, mai didattica, mai arrogante, ma sempre espressa come un invito a riflettere, a guardare le cose da più punti di vista e con il valore di fondo portante sintetizzato nella dignità e nel rispetto dell'altro, sempre e comunque. Milioni di persone lo hanno amato e alcuni di noi hanno avuto la fortuna, seppure in campi diversi, di proporlo nel nostro insegnamento cercando di trasmettere ai nostri studenti non solo la ricchezza dei contenuti narrativi, ma anche e soprattutto la forza della grande umanità di Camilleri.

### **3. L'intelligenza emotiva tramite la 'parolizzazione' e la 'silenziazione' delle emozioni**

Ma sento che ancora quanto detto non basta a spiegare l'affetto verso Camilleri perché psicologicamente risulta ancora predominante l'elemento razionale, mentre *l'affetto sorprendente* ha connotazioni più profonde ed emotive. E allora forse dobbiamo andare più a fondo cominciando a riconoscere a Camilleri la capacità di aver consentito, intanto ai suoi lettori, attraverso le storie e i personaggi, di entrare in contatto con la propria e l'altrui intelligenza emotiva. In psicologia, con il concetto di intelligenza emotiva si intende la capacità di sentire, riconoscere e nominare le emozioni distinguendone le singole sfumature. Certamente nella narrazione di Camilleri l'intelligenza emotiva è stata espressa non solo come narrazione o intuizione ma soprattutto come rappresentazione, come figurazione: il tutto grazie anche a quella che mi piace definire la 'parolizzazione' delle emozioni. Una 'parolizzazione' ben bilanciata, in una dicotomia solo apparentemente paradossale, dalla 'silenziazione' del narratore per dare spazio alla voce narrativa interna del lettore e a quel processo di complicità, completamento, azione attiva tanto valorizzato da Umberto Eco che lega l'autore con il suo lettore<sup>3</sup>. Una funzione questa della *parolizzazione* e della *silenziazione* che da un punto di vista psicologico assume un valore importante: quello dell'ascolto emotivo vicariato. Infatti, attraverso l'ascolto emotivo dei personaggi, il lettore può riconoscere un proprio ascolto emotivo interno, ritrovare dentro di sé emozioni e affetti, riconoscerli o rifiutarli, così come può identificarsi nei personaggi o in parti di essi oppure rifiutarli come altro da sé. Insomma si crea un circuito lettore-storia-personaggi-lettore che determina una partenza e un arrivo senza soluzione di continuità. Il lettore, infatti, viene attirato da Camilleri nella storia narrata quasi come un co-protagonista, un osservatore partecipante alla scena rappresentata (come avviene nella finzione teatrale e nella vita reale). Camilleri lo attira anche nella sua curiosità di conoscere ciò che non c'è, conoscere o, se non è possibile, immaginare quello che manca in una storia e arrivare a delinearla attraverso una connessione di punti, magari lontani tra loro, che alla fine conducono a un disegno compiuto come nelle riviste di enigmistica. E i punti non sono solo i fatti, la trama, la storia: sono soprattutto le persone della storia. I personaggi infatti, in genere, nei racconti di Camilleri, sembrano abbandonare il ruolo e la funzione narrativa per assumere sempre di più la connotazione rappresentazionale di persone in cui i comportamenti, gli affetti,

---

<sup>3</sup> Camilleri solitamente non descrive le emozioni dei suoi personaggi: le fa emergere dai dialoghi, dal comportamento, dal silenzio valorizzando quella importante quota di 'non verbale' che caratterizza le comunicazioni e le relazioni umane.

gli impeti passionali, le sfumature emotive e sentimentali, le regole sociali rappresentano elementi legati tra loro dalla necessità della verosimiglianza narrativa con la realtà. E i 'punti' da congiungere diventeranno quindi quelli espressi dagli elementi più interni, più intimi legati al passato, al presente e all'immaginato futuro dei personaggi e, uniti tra loro, daranno la possibilità di conoscerne le emozioni.

Il grande successo mondiale è testimone proprio dell'abilità narrativa di Camilleri non tanto e non solo come costruttore di storie ma soprattutto come evidenziatore di emozioni e di relazioni. Emozioni e relazioni che sono elemento comune del genere umano a qualunque latitudine e contesto. Solo questo può giustificare non solo il successo commerciale delle traduzioni nelle varie lingue ma anche la sfida raccolta da editori e traduttori di impegnarsi a far conoscere un autore le cui peculiarità, specificità, particolarità narrative di luoghi, personaggi, lingua non credo abbiano uguali nel mondo. Paradossale che l'uso della lingua camilleriana, che certamente tiene lontano molti lettori, sorprendentemente ne avvicina e affascina tanti più altri. Ancora più sorprendente il fatto che una volta entrati nel labirinto del linguaggio camilleriano esso non spaventa ma anzi affascina, trattiene, fidelizza, stuzzica, emoziona, trascina.

Chi si ferma davanti alle prime parole nell'idioletto camilleriano è un lettore che sceglie la storia, la fluidità del discorso, la correttezza grammaticale e sintattica, l'esposizione di un quadro da osservare, la purezza e la nitidezza e la facilità di lettura. Chi raccoglie la sfida entra in un mondo più profondo, più intimo che richiama assonanze e dissonanze, che impone di fermarsi e comprendere, che fa risuonare dentro emozioni e riflessioni.

In questo risuonare dentro si ritrovano anche elementi archetipici come la nozione di tempo del racconto e della vita ben espressa da Ricœur. Un tempo raccontato e un racconto del tempo dove i contrasti trovano dignità di esistere allo stesso modo delle armonie, dove la vicinanza e l'allontanamento sono necessario equilibrio dell'espressione del ciclo vitale.

In tal senso è anche possibile comprendere come Camilleri, seppure non abbia mai fatto mistero del suo essere "non credente" e nei suoi libri spesso abbia criticato persone appartenenti all'Istituzione ecclesiastica, abbia allo stesso modo dichiarato la sua devozione a San Calogero e ammirazione verso i sacerdoti impegnati nel sociale. Non a caso lui, intellettuale certamente laico, ha avuto un moto di forte risentimento per la manipolazione dei simboli religiosi a fini strumentali, da qualunque parte provenisse.

Andrea Camilleri quindi ha rappresentato in questo squarcio del nostro tempo una figura sicuramente degna di rispetto, di considerazione ma soprattutto ha riscosso quell'affetto sorprendente cui si fa riferimento nel titolo. Per tutti noi ha rappresentato un modello di attaccamento intellettuale ed emotivo, una base sicura da cui partire per leggere i suoi libri e per leggere i fatti personali e della vita, una poliedrica personalità, capace di sorprenderci per stimolare nuove curiosità e riflessioni, un *contastorie* da cui ascoltare e apprendere i trucchi per orientarsi nel mondo. Tutti lo abbiamo sentito come 'uno di noi'. È un'espressione questa che spesso denota l'atteggiamento di un singolo o più spesso di un gruppo che si rivolge a un 'superiore' per inglobarlo, per portarlo dall'alto di un immaginario piedistallo sul terreno comune. In Camilleri invece si è potuto comprendere come fosse lui a voler essere 'uno di noi', con un senso di reciprocità particolare e completo tra scrittore e lettore. Insomma, come ha concluso nel suo magnifico monologo su Tiresia, in lui persona e personaggio sono sempre stati insieme con una prevalenza della prima rispetto all'effimero apparire del secondo, quando alla parola personaggio si associano il successo, la popolarità, la ricchezza e soprattutto il senso di superiorità.

#### 4. Il grande vuoto e il grande pieno

È innegabile che la morte di Camilleri, pur lasciando a tutti noi un grande vuoto, ha d'altro canto lasciato soprattutto un grande pieno. Camilleri amava il vuoto perché era lo spazio da poter riempire, perché era il luogo dove costruire possibili pieni. Non ha mai fatto mistero di come i suoi libri nascessero da piccoli dettagli che gli consentivano di scrivere le storie o meglio, di sviluppare il suo *cunto* in cui i personaggi della trama si vestivano degli abiti delle loro emozioni, spesso ancora prima dei loro comportamenti narrativi.

Chi come me ha avuto la fortuna di incontrarlo e conoscerlo, di condividere con lui riflessioni e anche aneddoti ironici ha evidentemente assorbito la forte carica di umanità al punto che la stessa semplicità e armonia – una sorta di spontaneo ‘stile relazionale’ – si percepiscono in tutte le occasioni di incontro tra gli studiosi e i colleghi del circuito dei seminari camilleriani. Una carica di umanità, di affetto e certamente di riconoscenza nei confronti di Andrea Camilleri che probabilmente, al di là delle nostre intenzioni volontarie si riesce anche a trasmettere ad allievi, amici e partecipanti alle varie iniziative inerenti la sua narrazione. Un dato questo condiviso con molti colleghi in occasione della scomparsa di Camilleri testimoniato dai numerosi messaggi di condoglianze da noi ricevuti a vario titolo e da varie persone. Probabilmente anche noi, in modo spontaneo e assolutamente sincero, abbiamo nelle varie occasioni e nei vari ruoli espresso non solo l'ammirazione per il personaggio, ma soprattutto il valore del legame affettivo con la persona. Non c'è dubbio: Andrea Camilleri era e sarà, per sempre, uno di noi!



# Saggi



# Sull'intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*

---

SABINA LONGHITANO

## 1. Introduzione

*Il re di Girgenti* (d'ora in avanti abbreviato in *RG*) è forse il romanzo più ambizioso di Camilleri: ispirato a un fatto storico, narra, sullo sfondo della Sicilia rurale a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo, la storia di Michele Zosimo, un contadino eletto re in una sollevazione popolare nel 1718 per essere giustiziato poco dopo.

La narrazione echeggia il *cuntu* popolare, con elementi tematici e stilistici tipici della tradizione orale in un impasto linguistico prettamente camilleriano, con fenomeni di *code-switching*, cioè commutazione di codice, *code mixing*, cioè giustapposizione di codici, e ibridazioni – all'interno di una stessa parola –, fra dialetto, vari registri dell'italiano, spagnolo e latino<sup>1</sup>.

Numerosi e importanti riferimenti intertestuali sono stati messi in evidenza dalla critica, e la questione dell'intertestualità è stata problematizzata in vari sensi: le distinzioni marcate da Paccagnini<sup>2</sup> sulla presenza de *I promessi sposi* ne *RG* possono essere generalizzate. L'intertestualità può configurarsi come (i) la presenza esplicita e riconoscibile di un testo attraverso riprese dirette ed indirette; (ii) l'influenza o le suggestioni di un determinato testo o autore; (iii) suggestioni evocate da chi interpreta, indipendentemente dalle intenzioni dell'autore. Paccagnini distingue inoltre le funzioni dell'intertestualità: una fonte può essere ripresa seriamente o ironicamente; può essere contaminata con altre fonti e infine può essere utilizzata *e contrario*, come un controesempio<sup>3</sup>.

È quindi importante considerare sia le intenzioni che le motivazioni di Camilleri nell'utilizzare una determinata fonte, ma anche – e fondamentalmente – se il riconoscimento di una determinata fonte da parte del lettore sia inteso come un effetto *per se*, in un tipico gioco postmoderno, o se invece la relazione di Camilleri con le fonti non sia quella di uno scrittore civile, che utilizza tutta la propria esperienza come lettore, romanziere, regista (ma anche poeta, soggetto politico, cittadino, essere umano), per conformare la propria peculiare modalità narrativa, con uno stile che ricrea aspetti della narrazione orale popolare, riattualizzando e riutilizzando le fonti per inserirle nel proprio discorso.

---

<sup>1</sup> J. VIZMULLER ZOCCO, "La lingua de 'Il re di Girgenti'", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo, Sellerio, 2004, pp. 87-98.

<sup>2</sup> E. PACCAGNINI, "Il Manzoni di Andrea Camilleri", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 111.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 126-127.

## 2. La dimensione intertestuale de *Il re di Girgenti*

Come in quasi tutti i romanzi storici camilleriani, la narrazione prende origine da un fatto registrato in una cronaca locale, che viene citato in una Nota finale:

Nel giugno del 1994 [...] mi capitò di sfogliare un libretto intitolato Agrigento. E subito lessi queste parole che riporto e che si riferivano a un episodio del 1718 accaduto in quella città, quando si chiamava ancora Girgenti: “Il popolo riuscì allora a sopraffare la guarnigione sabauda, strumento di un sovrano scomunicato dal pontefice, assunse il controllo di Girgenti e puntò a riorganizzare il potere politico disarmando i nobili, facendo giustizia sommaria di diversi amministratori, funzionari e guardie locali, e addirittura proclamando re il proprio capo, un contadino di nome Zosimo. Ma la mancanza di un realistico programma politico privò di sbocchi positivi quella protesta distruttiva, e poco dopo fu facile per il Capitano Pietro Montaperto avere ragione degli insorti e riprendere il controllo della città”. Restai strammato. Ma come, Agrigento, dove ho studiato fino al liceo, era stata, sia pure per poco, un regno con a capo un contadino e nessuno ne sapeva praticamente niente? Comprai il libretto [...] lo lessi trovandolo estremamente interessante. Due mesi dopo andai in vacanza al mio paese che dista qualche chilometro da Agrigento e riuscii a mettermi in contatto con Antonino Marrone. Fu gentilissimo, mi spiegò che quella vicenda l’aveva letta nelle *Memorie storiche agrigentine* di Giuseppe Picone, edito nel 1866 [...]. Picone dedica all’episodio due frettolose mezze paginette, definendo «belva inferocita» lo Zosimo e mantenendosi sempre sulle generali, tanto che non si capisce se il re sia stato giustiziato o se sia morto d’influenza. Di Zosimo si parla macari nel primo dei tre volumi di Luigi Riccobene, *Sicilia ed Europa* (Sellerio 1996): una decina di righe in tutto, dalle quali si apprende che Zosimo beveva vino miscelato con polvere da sparo. Tutte queste omissioni, distrazioni, tergiversazioni non fecero che confermarmi nel proposito di scrivere una biografia di Zosimo senza fare altre ricerche, tutta inventata<sup>4</sup>.

Camilleri ha espresso numerose volte il proprio impegno nel restituire alla memoria collettiva storie dimenticate perché vissute da soggetti che si trovano ai margini della Storia: contadini, braccianti, gente di provincia, non solo isolani ma *isolati*, lontani dal centro degli avvenimenti. E si colloca così all’interno di una tradizione letteraria siciliana che, da Verga a Pirandello a Tomasi di Lampedusa a Sciascia, considera la Sicilia come una metafora della condizione periferica, costruendo con le loro narrazioni un ‘romanzo delle periferie’ collettivo:

Nel mio studio sul *Gattopardo* [...] mi ha portato più lontano il presupposto teorico che il testo stesso debba la sua presa a un processo di immancabile, latente, estensione del senso. Tal da fare della Sicilia del romanzo *una* periferia, ma anche *la* periferia in generale; del 1860 *una* rivoluzione mancata, ma anche *la* rivoluzione mancata in generale<sup>5</sup>.

Come tante pagine di scrittori siciliani, da Verga a Pirandello, a Tomasi di Lampedusa, a Sciascia, anche queste non fanno della Sicilia *una* periferia, ma, sommandosi, ottengono un *romanzo delle periferie* [...] cercando un difficile ma non impossibile equilibrio tra la dimensione universale dei processi [...] e le specificità dei luoghi, dei problemi, delle etnie, dei singoli individui e delle loro storie<sup>6</sup>.

Dopo una revisione della letteratura critica su *RG*, mi sembra si possano identificare due filoni principali d’intertestualità: il primo seicentesco, barocco, controriformista, magico, religioso e superstizioso, che prevale nella prima parte del romanzo, e il secondo

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 447. D’ora in poi citato come *RG*.

<sup>5</sup> F. ORLANDO, “Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi”, in M. U. OLIVIERI (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 63-87; *apud* G. MARCI, “Il re di Girgenti”, lo ‘scrittore italiano’ e la cognizione della diversità”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 110.

<sup>6</sup> G. MARCI, “Il re di Girgenti”, lo ‘scrittore italiano’ e la cognizione della diversità”, cit., p. 110.



settecentesco, civile, storico, sociale, legato al pensiero riformista e illuminista settecentesco ed al verismo ottocentesco.

È Gioacchino Lanza Tomasi ad indagare il primo filone dell'intertestualità camilleriana, forse il più pervasivo, incarnato fra l'altro nella figura dell'avidio e feroce *pispico* Rajna che è modellata sulla figura storica del vescovo Trajna, strettamente legata alla fondazione di Palma di Montechiaro, «città di santi», da parte della famiglia Tomasi; e dalle agiografie di questi santi e soprattutto della barocca santa Rosalia, patrona di Palermo per averla salvata dalla pestilenza – oltre che dai trattati di demonologia studiati da Padre Uhù –, si mutua un'atmosfera barocca, magica, oscurantista, controriformista:

[...] in questo senso, *Il re di Girgenti* è più una discendenza del *Don Quijote*, de *Las novelas ejemplares*, del *Buscón* e di altra letteratura picaresca. Anche la sconcezza di Camilleri rimanda a Quevedo [...]. Lo *humus* illuminista di Parigi non filtra neppure da una fessura, mentre l'oscurantismo vi si aggira incontrastato [...]. Il clima che pervade il romanzo di Camilleri più che per citazione diretta, emerge dal profondo: letture e tradizione orale, memorie di una Sicilia controriformista [...] la cesura con il laicismo è profonda<sup>7</sup>.

Non concordo con Lanza Tomasi sull'assenza totale dell'*humus* illuminista, o quanto meno civile, evocato prima di tutto in riferimenti intertestuali espliciti e importanti, *I promessi sposi* – e, in misura minore la *Storia della colonna infame* –, fortemente mediati dalla lezione civile di Sciascia<sup>8</sup>, presente anche nei riferimenti alla controversia liparitana, e *La vita di Cola di Rienzo*<sup>9</sup>, l'anonima cronaca di una ribellione repubblicana nella Roma del XIV secolo, ripresa sia nella versione originale che nella reinterpretazione dannunziana del 1912 (*Vita di Cola di Rienzo*): ma nel secondo caso si tratta di una ripresa e contrario, per «rovesciare il superuomo mancato»<sup>10</sup>, cioè la rappresentazione dannunziana del tribuno Cola.

Verso la fine del romanzo, inoltre, Camilleri evoca<sup>11</sup> un peculiare poeta illuminista siciliano, Giovanni Meli (*alias* Abate Meli, anche se abate non era), il cui *Poema eroicomico Don Chisciotti e Sanciu Panza*<sup>12</sup>, in dodici canti con un epilogo intitolato “Visioni”, è evocato in riferimento agli ideali professati da Zosimo durante il suo brevissimo regno<sup>13</sup>. Il tema della testa del toro, che diventa il simbolo della rivolta di Zosimo, è presente nel *cantu decimu*, ott. 59 e 63, mentre il tema delle leggi scritte sull'*arbulu di zorbu* (RG, pp. 373-374) è presente a partire dall'ottava 56 del *cantu duodecimu*, e non è un caso che in questo stesso canto Meli metta in bocca a Sanciu Panza, che si fa *zappaturi* (e che così riesce perfino a raffrenare la natura balzana di don Chisciotte), mestiere pacifico, una lode della condizione del villano.

E sempre a proposito del villano, tema dalle molteplici sfaccettature nella letteratura italiana fin dalle sue origini, Nigro osserva che

Camilleri [...] tace sulla scena primaria, ancora una volta letteraria e libresca, che il suo romanzo tuttavia evoca tra 'parità' e 'storie' livellate dalla 'moralità' contadina e assestatesi

<sup>7</sup> G. LANZA TOMASI, “Invenzione e realtà ne ‘Il re di Girgenti’”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 79.

<sup>8</sup> E. PACCAGNINI, “Il Manzoni di Andrea Camilleri”, cit., *passim*.

<sup>9</sup> S. S. NIGRO, “Quattro note in margine al risvolto de ‘Il re di Girgenti’”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 28-30.

<sup>10</sup> Ivi, p. 29.

<sup>11</sup> N. BORSELLINO, “Teatri siciliani della storia. Da Sciascia a Camilleri”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 50.

<sup>12</sup> G. MELI, *Opere*, Palermo, Salvatore di Marzo - Francesco Lao, 1857, pp. 413-491.

<sup>13</sup> Alla fine della “Nota” di Camilleri a RG, p. 447, si legge: «Le poche pagine che non sono di fantasia il lettore le riconoscerà agevolmente. Come agevolmente potrà riconoscere le citazioni (ad esempio, le «leggi» di Zosimo, scritte su un albero scortecciato, sono prese in prestito dall'abate Meli)».

in quell'«ingegnoso embrione di etica civile» che è l'evangelio apocrifo dei villani di Guastella<sup>14</sup>.

*Le parità e le storie morali dei nostri villani* del barone siciliano Serafino Amabile Guastella<sup>15</sup> offrono a Camilleri una modalità di caratterizzazione della cultura contadina senza traccia d'idealismo, sia esso romantico o pseudo-rousseauiano, riallacciandosi invece a quella «vena sotterranea della letteratura italiana che torna a saltar fuori in ogni secolo»<sup>16</sup> della satira contro il villano

che rappresenta con accanimento derisorio le durezze della vita contadina [...]. Guastella è in questa linea, con in più una punta volteriana nel mettere in primo piano i capovolgimenti dello spirito cristiano attuati dal costume popolare: quella dimensione di *refrattarietà al cristianesimo* che Guastella mette in luce<sup>17</sup>.

Mi sembra insomma che il tema del villano funzioni come un punto di raccordo fra i due filoni principali, assommando in sé sia aspetti mitici e fiabeschi, che l'«ingegnoso embrione di etica civile»<sup>18</sup> a cui si riferisce Guastella, con la sua valenza di 'antivangelo' individuata da Sciascia e in virtù di una prospettiva antiidealistica, antipaternalistica, antimistificatoria. È questa la lezione che Camilleri impara da Guastella: e perciò *RG* si può configurare allo stesso tempo come una fiaba, una 'parità' morale, un 'antivangelo' dei contadini, ma anche come un fatto storico, la cronaca di una rivolta, l'embrione di una società con una diversa moralità, una interpretazione della storia siciliana attraverso una microstoria: «il re è la sponda verso la quale fa rimbalzare la storia della Sicilia»<sup>19</sup>.

Oltre a Guastella, un'altra possibile fonte tematica e stilistica di Camilleri sul mondo contadino mi sembra sia quella dell'*Almanacco per il popolo siciliano* (1924) di Francesco Lanza, per cui Camilleri ha parole di genuina ammirazione:

Era il generoso tentativo di consolidamento della cultura contadina in vista di farne ragione e forza. Va detto che il possidente benestante Lanza, da sempre socialista, dopo il '21 aveva aderito al comunismo: di quel partito anzi diventerà segretario della sezione locale<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> S. S. NIGRO, "Quattro note in margine al risvolto de 'Il re di Girgenti'", cit., p. 28.

<sup>15</sup> La prima edizione de *Le parità e le storie morali dei nostri villani* fu pubblicata a Ragusa da Piccitto e Antoci nel 1884. Un'edizione completa delle *Opere* di S. A. Guastella è stata pubblicata a Chiaramonte Gulfi da Giuseppe Vacirca nel 1936; Italo Calvino ha curato un'edizione delle *Parità*, con presentazione di Roberto Leydi, Milano, Rizzoli, 1976, la cui introduzione è inclusa nella raccolta di saggi calviniani *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 79-94; l'edizione più recente delle *Parità* è quella a cura di Natale Tedesco, Palermo, Flaccovio, 1995.

<sup>16</sup> I. CALVINO, "Le parità e le storie morali dei nostri villani di Serafino Amabile Guastella", *Sulla fiaba*, cit., p. 84.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 84-85.

<sup>18</sup> S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*. Edizione digitale a cura della Pro Loco di Avola, <<http://www.prolocoavola.it/files/LE%20PARITA%20E%20LE%20STORIE%20MORALI.pdf>> [20 marzo 2019]. Vale la pena di citare qui l'intero passaggio, *incipit* del capitolo V: «Vivendo a stecchetto dal primo all'ultimo giorno dell'anno, il nostro villano ha proceduto il Prudhon nella teorica che la proprietà sia il furto legale: anzi ritiene per fermo che il vero, il legittimo padrone della terra dovrebbe esser lui, che la coltiva e feconda, non l'ozioso e intruso possessore che ingrassa col sudore degli altri. E da codesta persuasione sgorga in lui una serie di pensamenti, che, quando più, quando meno, discordano dal Vangelo e ha creato un ingegnoso embrione di etica civile con tante distinzioni e sotto distinzioni da disgradarne uno scolastico».

<sup>19</sup> S. VALZANIA, "Tucidide, Ranke, Manzoni e Camilleri: letteratura e storia", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 140.

<sup>20</sup> A. CAMILLERI, *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, p. 9.

Ed è proprio la “ragione e forza” della morale contadina quella che crea e anima il contadino Zosimo nel romanzo camilleriano.

È nell'*incipit* del Capitolo terzo della seconda parte, quando comincia la narrazione della tremenda siccità che sarebbe durata due anni provocando una carestia che a sua volta sarà la causa di una prima rivolta popolare in cui il giovanissimo Zosimo avrà già una parte importante, che riecheggia l'*Almanacco*:

Il viddrano, da quando mondo è mondo, jetta sangue e sudore sul tirreno tutti i tricentosessantacinque jorni dell'anno.

A ghinnaro, frivaro e marzo si chiantano viti, sommacco, patati, grano d'India, granone, miloni, zucche, cocomari, milanzane; si siminano lattuca e pumadoro; s'impalano e s'innestano gli àrboli che fanno gemme, i pira, le poma, le pèrsiche, le mènnele, i castagni e gli aulivi che sono stati già arrimondati.

E nei tre mesi di ghinnaro, frivaro e marzo non cadi manco una stizza d'acqua (RG, p. 167).

E l'*incipit* di Lanza:

Non t'aspettare dal nuovo anno grandi cose. Sarà del tutto eguale agli altri anni passati: tu bagnerai del tuo sudore la terra e ne avrai pane.

[...]

Il verno fa più dura la vita del contadino. All'acqua e al vento egli deve dare opera e senno alla terra. Per mietere a giugno bisogna sudare a gennaio.

Compiute le semine e la raccolta delle ulive, continuano i bisogni della campagna. Si colgono gli agrumi, ultimo e primo vanto dell'anno, e gli alberi e la vigna voglion cure e amore. Bisogna pensare ai vivai, alle piantagioni e agli innesti.

[...]

Gennaio ha da essere secco se dicembre fu ricco di piogge [...].

Dura è la vanga; che il freddo fa cascare le mani dal manico; ma bisogna dar la prima zappa alle fave. Si pota la vigna, e intanto si tagliano e s'appuntano i pali. L'ultimo olio geme dai torchi, e il Calabrese affila l'accetta per la rimonda. Si preparano i vivai e si trapiantano gli arboscelli. Il villano accorto già appronta la pece per gli innesti, e le barbatelle per la nuova vigna<sup>21</sup>.

Se il tono e lo stile di Camilleri nell'elenco dei lavori dei contadini della primavera, l'estate e l'autunno, come nell'esempio *supra*, sono mutuati dall'*Almanacco*, il controcanto è rappresentato dalle osservazioni alla fine di ognuno di questi paragrafi (RG, pp. 167-169) che concludono ogni volta con una nota sull'assoluta siccità, in un terribile crescendo.

Molto ci sarebbe da dire sulla presenza sia tematica che stilistica nella narrativa camilleriana – e non solo ne RG – di tutta l'opera di Lanza, in particolare dei *Mimi siciliani* (1923), di cui Camilleri scrive: «Su un tessuto popolare che privilegiava i temi basilari della tradizione, orale e no, contadina, quali la fame, il sesso, la stoltezza, la superstizione, Lanza innestava un ricamo stilistico a un tempo coltissimo e spericolato»<sup>22</sup>. Ma bisogna rimandare questa disamina a un prossimo articolo.

All'interno del filone barocco, una fonte evocata all'interno di un episodio particolare, con funzioni specifiche, è la citazione, ancora *e contrario*, del *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz, “Fedele nella lettera. Tradito nel senso”<sup>23</sup> che insieme al biblico *Canticus canticorum* ha una funzione evidentemente ironica, messa in bocca a una delirante duchessa Isabella durante il torrido incontro sessuale, non certo mistico, con Gisùè

<sup>21</sup> F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, Roma, Associazione Nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d'Italia, 1924, <<http://www.francescolanza.it/ALMANACCO%20PER%20IL%20POPOLO%20SICILIANO.htm>> [15 aprile 2019].

<sup>22</sup> A. CAMILLERI, *Gocce di Sicilia*, cit., p. 10.

<sup>23</sup> S. S. NIGRO, “Quattro note in margine al risvolto de ‘Il re di Girgenti’”, cit., p. 30.

Zosimo. Ancora al primo filone possiamo ascrivere l'evocazione dell'*Inno Orfico alle Moire*, Μοιρῶν, θυμίαμα ἀρώματα<sup>24</sup>, che Zosimo canta dopo aver suonato un flauto in un rituale per poter rivedere per l'ultima volta l'ombra della moglie, appena morta: «Μοῖραι ἀπερῆσαι, νυκτὸς φίλα τέκνα μελαινῆς...» (RG, p. 311).

Il filone civile è rappresentato fin dall'*incipit* «Ora comu ora, i Zosimu se la passavano bona», che evoca l'*incipit* de *I Malavoglia*<sup>25</sup>, mentre Paccagnini<sup>26</sup> ha osservato che l'*incipit* de *La sera del dì di festa*, «Dolce e chiara è la notte e senza vento», è chiaramente presente in «La mattina era chiara e senza vento» (RG, p. 305). Ancora Nigro<sup>27</sup> individua un motivo tratto da *Les Misérables* di Victor Hugo nell'ambiguità fra eroismo e tradimento che caratterizza la narrazione delle origini della relativa prosperità della famiglia Zosimo: così come Gisuè pensa di derubare il principe e invece gli salva, suo malgrado, la vita, Thènardier nella battaglia di Waterloo sta per rubare un orologio a un colonnello credendolo morto, e verrà invece considerato il suo salvatore.

I tanto complicati quanto superflui sotterfugi architettati dal duca per propiziare l'incontro sessuale fra sua moglie e Gisuè Zosimo ricordano la machiavelliana *Mandragora*. Ed è stato osservato come non manchino motivi non solo fiabeschi e della leggenda popolare ma anche specificamente novellistici<sup>28</sup>.

Non si può fare a meno comunque di osservare un contrasto fra fonti di sapore secentesco e fonti di sapore sette-ottocentesco, che mi sembra funzionale alla rappresentazione di una società che, per quanto periferica, marginale, è comunque attraversata da istanze culturali nuove e diverse, di cui è portatore proprio un contadino. È infatti la figura di Zosimo a incarnare questa contraddizione: un contadino sapiente, che assomma tratti della rappresentazione classica del villano, da Bertoldo a Giufà, tratti mitico-fiabeschi barocchi nella caratterizzazione della sua infanzia e formazione, per acquisire infine tratti sapienziali e messianici, da re-taumaturgo, ma che, da capopolo, è rappresentato anche come un pensatore, un legislatore, portatore di quell'embrione di moralità "naturale" a cui si riferisce più volte Guastella, con un sapore volteriano, diderotiano che rimanda al filtro di Sciascia. Camilleri gli mette in bocca uno slogan, «La verità è sempre rivoluzionaria» (RG, p. 66), che richiama l'intestazione del primo numero, del 1921, dell'*Ordine Nuovo* diretto da Antonio Gramsci «Dire la verità è sempre rivoluzionario».

Ed è perciò che nella descrizione della sua morte si intrecciano due fonti riconducibili a questi due filoni: il *som de l'escalina* dell'Arnaldo Daniello dantesco (*Purgatorio*, XXVI, 136-148) riferito non al paradiso ma alla morte rappresentata con una allusione al volo finale del calviniano barone rampante<sup>29</sup>, che si attualizza nell'immagine dell'aquilone, la *comerdia* camilleriana. E del resto la *Commedia*, non a caso insieme all'*Oratio de hominis dignitate* di Pico della Mirandola, è menzionata come una delle letture di Zosimo appena poche pagine prima (RG, pp. 423-24).

È proprio per questa duplicità di fonti che

il re di Girgenti oltrepassa, infatti, i confini della verisimiglianza [...]. Il tema di una sovranità contadina esaltata e subito detronizzata non poteva che trascinarlo [*scil.* Camilleri] verso un

<sup>24</sup> Inno 59 nell'edizione di W. QUANDT, *Orphei Hymni*, Berlin, Weidmann, 2005.

<sup>25</sup> N. LA FAUCI, "L'allotropia del tragediatore", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 171.

<sup>26</sup> E. PACCAGNINI, "Il Manzoni di Andrea Camilleri", cit., p. 126.

<sup>27</sup> S. S. NIGRO, "Quattro note in margine al risvolto de 'Il re di Girgenti'", cit., p. 30.

<sup>28</sup> E. PACCAGNINI, "Il Manzoni di Andrea Camilleri", cit., p. 126.

<sup>29</sup> S. S. NIGRO, "Il sistema Camilleri", «Micromega» 5 (2018), p. 36.

territorio fino ad allora inesplorato, in cui la realtà possa convivere con la magia, i fatti con i prodigi, il comico con il tragico<sup>30</sup>.

### 3. Il re di Girgenti come controcanto de *I Beati Paoli*

In un panorama così ricco e complesso, non ho resistito alla tentazione di mettermi alla ricerca di nuove fonti per ragionare soprattutto sulla loro *funzione* all'interno della narrazione camilleriana, identificandone una non notata finora dai critici e, a mio avviso, molto prominente. Si tratta de *I Beati Paoli*, un *feuilleton* siciliano firmato William Galt (pseudonimo del siciliano Luigi Natoli), pubblicato fra il 1909 e il 1910 e trasformatosi in un successo duraturo non solo nella Sicilia urbana ma anche in quella contadina:

sin dal suo primo apparire fu seguito con il più grande interesse, né entrò soltanto nelle case della povera gente e nelle portinerie delle abitazioni del medio ceto, ma, quasi con prepotenza, salì anche negli appartamenti della borghesia siciliana [...]. Divenne, al contempo, sillabario e testo sacro, tenuto al capezzale del *pater familias* che ne leggeva i diversi capitoli ai parenti e vicini. In Sicilia, *I Beati Paoli* è ancor oggi l'unico libro che molta gente del popolo abbia letto nel corso della sua vita<sup>31</sup>.

Lo sfondo storico de *RG* e *I Beati Paoli* (d'ora in avanti *Beati Paoli*) è esattamente lo stesso. Entrambi cominciano la narrazione nella Sicilia della fine del XVII secolo, nell'ultimo periodo della dominazione spagnola dell'isola che, cominciata nel 1282 con gli Aragonesi e passata sotto la Corona spagnola nel 1516, termina nel 1713. Come conseguenza del trattato di Utrecht, la corona di Sicilia passerà brevemente in mano ai Savoia, allora degli oscuri duchi, fra il 1713 e il 1720.

Nel 1711 esplose inoltre un lungo conflitto fra i poteri locali e la Chiesa, conosciuto come "Controversia liparitana", che terminerà solo un secolo dopo, che fu trattata da Sciascia in un'opera di teatro, *la Recitazione della controversia liparitana*, del 1969. E non è un caso che Sciascia si interessasse anche alla vicenda de *I Beati Paoli* in *Nero su Nero*:

per Sciascia non è vero che nei *Beati Paoli* non si parli di rivoluzione: se ne parla, ma in negativo, come di qualcosa che non ci fu e non ci poté essere, assenza che segnò per sempre il popolo siciliano ed è appunto sceneggiata nel romanzo<sup>32</sup>.

Come un controcanto, Camilleri narra una rivolta contadina che, prima di essere repressa sanguinosamente, riesce a esprimere il suo re e le proprie istanze di rinnovamento.

Sia Camilleri che Natoli (*Beati Paoli*, p. 138) si riferiscono inoltre al catastrofico terremoto che colpì tutta la Val di Noto fra il 10 e l'11 gennaio del 1693, ma stranamente Camilleri lo data al 16 settembre dello stesso anno: la differenza fra fonti fittizie e storiche ne *RG* è nulla, giacché il narratore le tratta allo stesso modo: e questa potrebbe forse essere una spiegazione dell'errore di datazione, a partire dalla funzione mitica del *cuntu* nonché dell'atmosfera magico-fiabesca in cui viene menzionato il terremoto. La zona attorno alla casa di Zosimo, infatti, ne è risparmiata per la supplica che il contadino-mago rivolge al Signore di lasciargli piangere in pace la morte del suo primogenito.

I romanzi di Natoli e Camilleri convergono nella narrazione del cambio di dominio, rappresentato dall'arrivo del nuovo re Savoia e dalla cerimonia di incoronazione del Vicerè di Sicilia. Mi sembra che la narrazione di Camilleri si possa leggere tenendo sullo

<sup>30</sup> N. BORSELLINO, "Teatri siciliani della storia. Da Sciascia a Camilleri", cit., p. 43.

<sup>31</sup> R. LA DUCA, "Nota" all'edizione de *I Beati Paoli* di Flaccovio, Palermo 1971, *apud* M. BARBATO, "Nota editoriale", L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 9-10.

<sup>32</sup> M. BARBATO, "Nota editoriale", cit., p. 16.

sfondo quella di Natoli, come una sorta di controcanto contadino alla prospettiva sia aristocratica che borghese, ma comunque urbana, de *Beati Paoli*.

La differente prospettiva da cui viene considerato uno stesso evento è evidente nel riferimento alla Pace di Utrecht, così presentata ne *Beati Paoli*:

Il regno di Sicilia era stato concesso a Vittorio Amedeo di Savoia per l'atto del trattato di Utrecht. È noto che la successione di Filippo di Borbone [...] non era stata accolta favorevolmente dalle Potenze [...]. Anche la Sicilia aveva sofferto per le vicende della guerra [...]. Si capisce che [...] la restaurazione del regno di Sicilia con un re proprio [...] appariva come la fine di uno stato penoso, il risorgimento del regno, [...] la ricchezza e la gloria. A nessuno [...] passava per la testa che Vittorio Amedeo, dello Stato che gli poneva in capo la corona regale, avrebbe fatto una provincia di un ducato<sup>33</sup> (*Beati Paoli*, pp. 172-173).

Natoli insiste sull'importanza dell'arrivo di un nuovo re in Sicilia, cosa che non succedeva dalla visita di Carlo V nel 1535, e sulla gioia, le speranze, le aspettative e l'orgoglio dei palermitani, che si manifesta nell'allestire una fastosa accoglienza al nuovo re. Ne *RG* si manifesta un atteggiamento molto più distante e disincantato:

Si cunta e si boncunta che propio in quell'anno, che era il milli e setticento e tridici, li nazioni che si facivano la guerra si intinzionarono a fare la paci. I re si arreunirono in una citate che di nome faceva Utreccchiti e si misiru d'accordo doppo sciarre, azzuffatine e male parole. Stavano assittati sutta all'arbolo d'aulivo e c'erano presenti i meglio della chiurma di Zosimo. S'arreunivano ogni duminica [...]. Finiti questi discorsa, Tanu Gangarossa disse che in paisi aviva sentito dire che in un certo posto avevano fatto una certa paci in basi di la quali la Sicilia cangiava re.

«Vero è» spiegò Zosimo. «A seguito di l'accordo che questi potenti ficiro, la nostra terra passa da essiri proprietà degli spagnoli a essiri proprietà di un duca che di nome fa Vittorio Amedeo di Savoia e che pirciò da duca passa a re. E nui semo sempre uguali a ciciri o a favi che s'accattano e si vinnino [...] «Tu pensi che con questo re cangia qualcosa?» [...] «Tu l'accanusi la poisia: «Tutti lo sannu, lu sapi puru u mulu/ ca u viddranu lu piglia sempre 'n culu» [...]. «Ma la poisia si può cangiari» fece Zosimo. «Accussi, per esempio: «È scrittu 'n celu, lu jornu spunterà/ ca futtemu lu Re, u Papa e a Nobiltà» [...]. Una cosa l'avemu [...]. La fantasia. Che è l'arma più pircolosa (*RG*, pp. 326-27).

Zosimo e i suoi compari non si fanno nessuna illusione sull'arrivo del nuovo re né sulla propria condizione, che rimane di assoluta subalternità. Le ultime parole di Zosimo anticipano la ribellione che lo farà re e richiamano un famoso slogan del 1968, 'La fantasia al potere'.

Se Natoli osserva che «era incominciata l'immigrazione dei regnicoli per vedere il re» (*Beati Paoli*, p. 258), ne *RG* si narra proprio di questa «immigrazione di regnicoli», nella fattispecie Turiddu e Zosimo:

«Jorno trenta sugnu a Palermo» fece Turiddu «pirchi lu marchisi avi a parlari col re [...]».

«Io non ho mai avuto occasione d'accanusciri Palermu» disse Zosimo.

«Pirchi non ci veni?» spiò Turiddu.

«E come?»

«Con noi [...] Il marchisi mancu li talia i sò servi» (*RG*, p. 335).

Natoli narra di due sbarchi successivi del re: il primo, appena accennato, la mattina all'Arenella, che era il vecchio porto di Palermo, e il secondo, che verrà in seguito narrato nei dettagli, l'indomani sera al Molo Grande:

<sup>33</sup> Cito sempre dall'ultima edizione, quella di Sellerio del 2016.

Quella mattina, il 10 ottobre, erano arrivati i trenta vascelli inglesi e genovesi, che trasportavano Vittorio Amedeo, la sua corte, il suo seguito nella capitale del regno. Approdati prima all'Arenella, e ricevuta la visita dello arcivescovo, e poco dopo quella di alcuni signori e dei due deputati al Senato, le navi verso sera avevano gettato l'ancora nel Molo grande, e il re aveva manifestato la volontà di sbarcare il giorno dopo verso ventitré ore d'Italia (*Beati Paoli*, p. 210).

Camilleri sceglie di narrare solo il primo sbarco del re, che non a caso è il meno sfarzoso e importante, e avviene in una zona periferica, marginale, di Palermo:

La matina del deci di ottobiro del milli e setticento tridici attraccò, nel porto di Palermo, un ligno inglesi che portava il novo re di Sicilia a pigliari possesso della terra che ci avivano arrigalato a Utrecchiti [...]. Davanti al ligno inglesi [...] c'era il Senato della citate, vistuto tutto scocchi e maniglie, che aspittava il regale sbarco. Mezza Palermo affollava i contorni [...].  
Dalla scala prima scinnirono di corsa una trentina di guardie sguizzere [...]. Passò una mezzorata e non capitò più nenti. Poi, finalimenti in cima alla scaletta apparse uno, vistuto di panno grigio chiaramenti di scarsa qualitati, di stazza media. Un cammareri o un aiutanti di campo di Sua Maistà. Arrivato 'n terra il cammareri, principiò a scinniri uno sicco e alto, dalla faccia 'mperiosa, vistuto con gran ricchezza, il cappello tutto piume. Era il re. Scoppiò il battimano e [...] si fece avanti il principe Niccolò Branciforti dell'Arenella incaricato di leggiri un'ode di bonvinuto scritta dal Canonico Verruso (*RG*, p. 329-330).

Questa scena, un'invenzione di Camilleri per riempire il vuoto lasciato da Natoli, che si limita solo a menzionare il primo sbarco, con la sua teatrale comicità tutta basata sullo *scangio*, un meccanismo teatrale tipicamente pirandelliano confacente alla più intima natura dei siciliani, su cui Camilleri ha scritto e detto molto, sembra un comico controcanto alla storia ufficiale narrata da Natoli. Quello che sembra un *cammareri* risulta infatti essere il re.

Ne *Beati Paoli* c'è un riferimento alla pratica, comune all'epoca, di comporre odi per occasioni solenni, odi che potevano essere riciclate, *mutatis mutandis*, in altre occasioni:

Il poeta aveva adattato alla circostanza un dialogo a cinque voci cantato dieci anni innanzi per il natalizio di Filippo V; da un re all'altro, nuovi entrambi, entrambi estranei e non legati all'isola da nessuna memoria, da nessun avvenimento, la differenza era nulla; le lodi rese all'uno e le speranze concepite per questo, potevano benissimo valere per l'altro, poiché la cortigianeria ha un solo vocabolario che si adatta a qualunque diadema (*Beati Paoli*, p. 274).

Questo motivo è ripreso e variato da Camilleri:

Il canonico Verruso aviva macari scritto, una decina di jorni avanti, un'ode per la partenza del Viceré spagnolo: ci aviva cangiato sulamente qualichi cosa (per esempio: "tu che parti" addivintò: "tu che arrivi") e l'aveva data para para al principe (*RG*, p. 330).

Camilleri inoltre descrive a modo proprio le celebrazioni che seguono allo sbarco ufficiale del re, quello del Molo Grande, in particolare il comico interludio della *corrida de toros* come parte dei festeggiamenti che termina con due nobili incornati nelle loro «parti nobili»: ciò gli dà l'occasione di inventarsi un poema che narra vividamente l'avvenimento per il divertimento del popolo, con lo stile epico-cavalleresco popolare dei cantastorie (*RG*, p. 338), che di nuovo si configura come un controcanto rispetto all'ampollosa retorica ufficiale.

A conclusione della narrazione dello sbarco del re, un altro esempio del controcanto che Camilleri costruisce a partire dalla narrazione di Natoli, opponendo la prospettiva contadina a quella urbana, è quello della previsione sulla durata del nuovo re. Mentre Natoli asserisce che «nessuno pensava che non sarebbero passati nemmeno 5 anni, e i

fatti avrebbero disperso auguri e voti e cancellato ogni memoria di quel solenne avvenimento» (*Beati Paoli*, p. 272), Camilleri, dopo un dettagliato elenco delle leggi varate dal nuovo re, conclude lapidariamente che «fu chiaro a tutti che so' Maistà, ni li primi vinti jorni di regnu, si era jocata la corona di Sicilia» (*RG*, p. 334).

Il *tòpos* dei fratellastri con due destini profondamente diversi, uno figlio legittimo e l'altro illegittimo dello stesso padre, è tipico del *feuilleton* e fondamentale nel romanzo di Natoli, il cui eroe è proprio il figlio bastardo di un nobile. Anche Cola di Rienzo, nella *Vita* dell'Anonimo romano, è caratterizzato come il figlio bastardo di un imperatore. Ma ne *RG* questo *tòpos* è rovesciato: il padre in questo caso è un contadino, e non un nobile, e il protagonista è il suo figlio legittimo, Zosimo, anch'egli un contadino, mentre il figlio illegittimo, un aristocratico che vuole sottrarre ai contadini il loro olio, viene ingannato e beffato da Zosimo. Il rovesciamento del *tòpos* è tutto a favore dell'affermazione di una moralità diversa, quella contadina a cui si riferisce Guastella nelle *Parità*.

#### 4. Camilleri tragediatore

Camilleri, si sa, gioca all'auto-citazione, nel senso che si ispira a fatti delle proprie ricche memorie familiari per costruire personaggi e situazioni nei propri libri. Ne *RG*, si descrivono i riti campestri carnevaleschi dedicati ad un santo pagano della fertilità, Santu Campagnolu:

Caminanno, i cantatori màscoli [...] agitando in aria un cetriolo, cantavanu: O santu Campagnolu/ mi lu dasti stu citrolu/ mi lu dasti grossu e duru/ ca s'attrova ni lu scuru. I cantori fimmine [...] pigliavano un melone nel quali era stato fatto un pirtuso nico e cantavano: O gran santu Campagnolu/ cu 'u muluni m'acconsolu!/ quant'è beddru e sapurusu/ Cu s'u gusta stu pirtusu? (*RG*, 365).

In *Gocce di Sicilia*, un libro in cui, come ne *Il gioco della mosca*, Camilleri narra aneddoti personali, che chiariscono aspetti specifici del suo ricco 'lessico familiare' – a volte esteso all'intero paese – o a volte svelano l'origine di alcuni personaggi, motivi o istanze ricorrenti nei suoi romanzi, si racconta la storia dell'eccentrico zio Alfredo, che, fra altre sue bizzarrie, si inventava dei santi per i quali creava riti e preghiere:

Tra i santi da lui creati io mi ricordo san Callèpedo [...], san Culàrio [...] e soprattutto San Filano, procacciatore di mariti alle giovani nubili [...]. Il culto di san Filano era rigorosamente vietato agli òmini [...]. I riti [...] erano officiati dal Gran Sacerdote u zz'Arfredu [...]. Le seguaci [...] al canto dell'inno: «O santissimu Filanu/ grannissimu ruffianu/ tròvami un partitu/ dùnami un maritu» sottoponevano al santo i loro pregi e le loro virtù<sup>34</sup>.

A questo proposito mi pare utile chiamare in causa la definizione di Nunzio La Fauci del narratore camilleriano come 'tragediatore': la narrazione del tragediatore è metanarrazione, in quanto esso stesso, definito dalla «funzione della sua espressione», è sempre il protagonista della narrazione: «con la scomparsa della funzione, anche le storie scomparirebbero: esse valgono qualcosa solo perché è il tragediatore con quell'espressione a farsene narratore-protagonista»<sup>35</sup>. In un certo senso, il narratore camilleriano narra sempre se stesso.

Riferendosi specificamente a *RG*, Camilleri ha dichiarato:

<sup>34</sup> A. CAMILLERI, *Gocce di Sicilia*, cit., 33-34.

<sup>35</sup> N. LA FAUCI, "L'allotropia del tragediatore", cit., p. 163.



Sulla mia scrittura [...] c'è una cosa che mi interessa dire: quello che io ho adoperato [...] è un certo uso di costruzioni e parole che non appartengono al parlare borghese ma al parlare contadino. Io sono stato da bambino grande ascoltatore di Minico. Minico era un raccontatore di cose straordinarie e di vicende. C'è tantissimo Minico dietro il mio *Re di Girgenti*, un vero contadino che mi insegnava la virtù della pelle del serpente per *attagnari u sangu*, quando con la falce si facevano male, o andare a prendere una certa erba [...]. E poi c'è il debito grosso con Pirandello dialettale [...]. Pensate alla traduzione pirandelliana del *Ciclope* di Euripide<sup>36</sup>.

Ma la funzione di Minicu, che è ancora quella del tragediatore, comporta una complessa operazione di espressionismo linguistico in cui il narratore, a partire dall'antica tradizione siciliana di «lingua scritta e letteraria e d'una quasi parimenti antica riflessione linguistica», si presenta come un «allotropo pubblico», una figura pubblica che si pone quindi consapevolmente «non tanto il problema privato di esprimersi, quanto quello pubblico di rappresentarsi», un narratore nostalgico perché contemporaneo, che spesso tradisce la propria appartenenza al nostro oggi, la cui voce «pullula di cliché dell'espressione italiana di oggidì», in una scrittura con forme simildialettali implausibili che «non originano dalla competenza nativa, dall'italiano regionale del tragediatore, ma dalla sua consapevole e idiosincratia invenzione»<sup>37</sup> e la cui rapidità sembra mirare più alla *performance* orale che essere fatta per la lettura.

Comunque sia, Camilleri si autorappresenta come un narratore orale, portatore non tanto di intrattenimento, ma

di etica, di visione del mondo, di saggezza, di capacità di *portare il racconto* come sapevano fare i contadini di cui parla Sciascia, la sera, sulle aie dove avevano lavorato, con un valore che si fondava sulla moralità implicita del gusto del narrare e con l'idea di *servizio* da rendere all'ascoltatore<sup>38</sup>.

Questa considerazione finale va intesa come un raccordo – una *concordanza* – fra l'analisi della funzione delle fonti che ho presentato e lo stile, il tono e gli intenti del Camilleri narratore.

## 5. Conclusioni

In questo articolo, oltre a presentare un sommario *status quaestionis* delle fonti de *Il re di Girgenti*, ho identificato una polarizzazione di quelle principali – fonti barocche *versus* fonti di tipo sette-ottocentesco, spesso, come abbiamo visto, filtrate dal magistero di Sciascia, funzionale alla rappresentazione di una società contadina – e quindi marginale per definizione – portatrice di una moralità e di valori *altri*. Questi due filoni confluiscono nella figura del villano Zosimo e in tutto l'arco della sua vicenda, come in una 'parità' guastelliana.

La relazione intertestuale con *I Beati Paoli*, su cui mi sono soffermata, si configura quindi, nello stesso senso, come un controcanto contadino a una narrazione borghese degli stessi eventi e un'ulteriore rappresentazione di una diversa moralità. Ed è di questa diversa moralità che in questo complesso romanzo vuol farsi portatore il narratore-tragediatore camilleriano, che non vuol essere altro che Camilleri stesso.

E allora, per concludere, mi domando se ciò sia o no compatibile con una definizione di Camilleri come autore postmoderno. La *quaestio* sul carattere postmoderno della

<sup>36</sup> A. CAMILLERI, "Conclusione", AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 224.

<sup>37</sup> N. LA FAUCI, "L'allotropia del tragediatore", cit., p. 164 e sgg.

<sup>38</sup> G. MARCI, "CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell'opera camilleriana", «Micromega» 5 (2018), p. 51.

produzione camilleriana, e de *RG* in particolare, è stata sollevata da Paolo Mauri, con un prudente punto interrogativo, in un articolo del 2004, “Camilleri postmoderno?”, che conclude così:

postmoderno significa alla fine, per l'autore, l'aver giocato in maniera originale con le carte che erano già in tavola e che lui conosceva per averci giocato in altro modo [...] aveva giocato con Pirandello come regista, con Sciascia come lettore, ma soprattutto con Simenon. [...] Alla fine potremmo dire che Camilleri s'è messo in gioco nei suoi libri, nel senso che ha messo in gioco tutta un'esperienza di vita e di lettere, divertendosi nel citare e nel fabbricare storie<sup>39</sup>.

Alla luce di quanto esposto finora, non mi sembra che la definizione di Mauri implichi necessariamente un atteggiamento o un carattere postmoderno: l'intertestualità come uso libero, spregiudicato e dialettico delle fonti, che implica una loro contaminazione, è ciò che qualsiasi tragediatore o affabulatore ha sempre fatto, nonché una risorsa letteraria fin dal mondo classico ma soprattutto nel dibattito rinascimentale sull'*imitatio*, la *variatio* e l'*aemulatio*, un dibattito che definisce a mio avviso la modernità sia rispetto alla cultura medievale che a quella romantica e infine al postmoderno.

Il problema rimane comunque quello di definire il contenuto dell'etichetta “postmodernismo”, come ha osservato Berardinelli:

Cari lettori e lettrici:

forse non ve ne siete accorti, ma la vostra vita si è svolta finora all'interno di un'epoca chiamata postmoderna.

La parola la conoscete. Circola da parecchi anni. Arriva quasi sempre all'improvviso, nel corso di un articolo, in mezzo a una conversazione, durante un dibattito alla radio o alla tv. Qualcosa, in definitiva, è postmoderno, qualcuno è quello che è perché è postmoderno, un fenomeno strano e inspiegabile si spiega in quanto postmoderno. Con questo termine ondeggiante, suggestivo, decisivo, che sembra alludere a qualcosa di preciso e di tecnico e insieme sfuma nell'epocale, si riesce a dire tutto il male e tutto il bene. Postmoderno è un'accusa. Postmoderno è una lode. Se è postmoderno vuol dire che è degenerativo, peggiore, peggiorato, poco serio, un po' scadente, ripetuto male, irresponsabile, frivolo. Se è postmoderno, però, sarà anche più attuale, più moderno ancora, rivolto al futuro, divertente e leggero, colto senza essere noioso, sofisticato senza essere elitario, complesso senza essere oscuro<sup>40</sup>.

La questione fondamentale, più che l'intertestualità *per se*, sembra essere quella dell'atteggiamento dell'autore rispetto alla propria narrazione da una parte ed al lettore dall'altra:

Negli anni Ottanta e Novanta il postmoderno ha proposto una figura d'intellettuale che ha rappresentato solo il lusso dell'occidente: o l'intellettuale-oracolo [...] o l'intellettuale cinico-ironico [...]. Due forme diverse di disimpegno. Se il postmoderno è stato il periodo culturale della fine della storia e delle contraddizioni, e se la cultura del postmoderno è stata quella che ha espresso il lusso e il privilegio di una civiltà padrona che poteva ignorare ciò che avveniva fuori dei suoi confini, questo postmoderno è finito<sup>41</sup>.

Queste due figure già identificate da Berardinelli («Come Eco è lesto e goliardico, Citati è assorto e profondo»<sup>42</sup>) mi sembrano entrambe estremamente lontane dall'atteggiamento

<sup>39</sup> P. MAURI, “Camilleri scrittore postmoderno?”, AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 178.

<sup>40</sup> A. BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 15.

<sup>41</sup> R. LUPERINI, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 28.

<sup>42</sup> A. BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, cit., p. 21.

del Nostro, basate come sono sull'idea del «lusso dell'Occidente»: la postmodernità sembra implicare infatti un gioco apertamente intellettuale ed esclusivo in cui la citazione è assolutamente fine a se stessa, ammicca al lettore illudendolo di comprendere qualsiasi aspetto di qualsiasi cultura in maniera leggera, decontestualizzata e disimpegnata, svuotando i testi citati della loro peculiarità all'immetterli nel proprio discorso:

Il messaggio centrale del postmoderno sembra comunque essere questo: separazioni, rigorose alternative, contrapposizioni drammatiche, attriti minacciosi e angosciose dissonanze sono cose del passato. La cultura è ormai socializzabile e seducente. Non mette più sotto processo il sistema sociale, non frequenta utopie che non siano fin da ora realizzabili. La tradizione è finita e questo semplifica le cose. Gli intellettuali sono persone come tutte le altre, somigliano ai loro innumerevoli colleghi e non agli autori gloriosi. Infine ogni forma di cultura, dal pensiero dei Presocratici alla metafisica indù, dal simbolismo rinascimentale alle mitologie precolombiane, da San Tommaso a Tristan Tzara, è citabile.

La citazione sta al posto della cosa, allude, ammicca, fa balenare, eccita, esalta, addolcisce, sublima, mitiga. Soprattutto, nel postmoderno, elimina la distanza fra culture e contesti, sdrammatizza gli attriti. Nobilita la banalità, crea un ambiente attuale a esperienze e saggezze quanto mai remote e alienanti rispetto al nostro stile di vita e alla nostra mentalità<sup>43</sup>.

Si può affermare questo sull'intertestualità camilleriana? Credo proprio di no. Camilleri stesso riassume la propria posizione in questa semplicissima dichiarazione: «Io ricevo ciò che ho rubato, in qualche modo mi viene ridato, restituito, reintrecciato»<sup>44</sup>. Sia la propria autorappresentazione come tragediatore che il contenuto delle sue storie, le scelte intertestuali e le funzioni che all'intertestualità assegna lo configurano come un intellettuale impegnato, uno scrittore civile che *crede* nella possibilità di interpretare le storie, e la Storia, da una prospettiva diversa, e nella *necessità* di questo tipo di narrazione:

C'è un libro, intitolato *Dovuto agli irochesi* [Edmund Wilson, *Apologies to the iroquois* NDR], alla civiltà pre-americana, dovuto agli indiani! Nel momento nel quale io mi sono trovato le tre righe che riguardavano Zosimo, seppi che avrei scritto non per la singolarità del fatto, che poi non era così singolare, ma perché dovevo qualcosa ai miei irochesi, qualcosa dovuto ai contadini siciliani, dovuto alle occupazioni delle terre del dopoguerra, dovuto alla loro generosa storia sempre sconfitta! Per questo ho scritto *Il re di Girgenti*, non tanto per la singolarità del fatto ma perché mi permetteva di scrivere di un sogno che mi auguro continui ad esserci<sup>45</sup>.

E questa è indubbiamente la motivazione che ha dato vita non solo a *RG* ma anche a tutti i cosiddetti romanzi storici di Camilleri. Nel riassumere la polemica che oppose Camilleri a Consolo sul tema dell'impegno sociale dello scrittore:

Ma è possibile – si chiede Camilleri – fare lo scrittore in Italia senza dichiararsi impegnato? E il Calvino della *Grande bonaccia delle Antille*, che fa un racconto allegorico che terremota la sinistra di allora [...] ecco, quel Calvino di allora è uno scrittore impegnato o disimpegnato?<sup>46</sup>

Se queste sono le intenzioni di Camilleri, questa la sua autorappresentazione come intellettuale, questo il suo uso dell'intertestualità, non credo ci sia posto per una sua definizione in termini di postmoderno: più che al Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o al Queneau di *Esercizi di Stile* (non a caso tradotto in italiano proprio da Calvino) possiamo piuttosto accostarlo, com'è già stato fatto, a Manzoni, ma anche alla felicità e spregiudicatezza narrativa della brillante modernità del *Furioso* ariostesco.

<sup>43</sup> A. BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, cit., p. 20.

<sup>44</sup> A. CAMILLERI, "Conclusioni", cit., p. 223.

<sup>45</sup> Ivi, p. 225.

<sup>46</sup> M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 45-46.

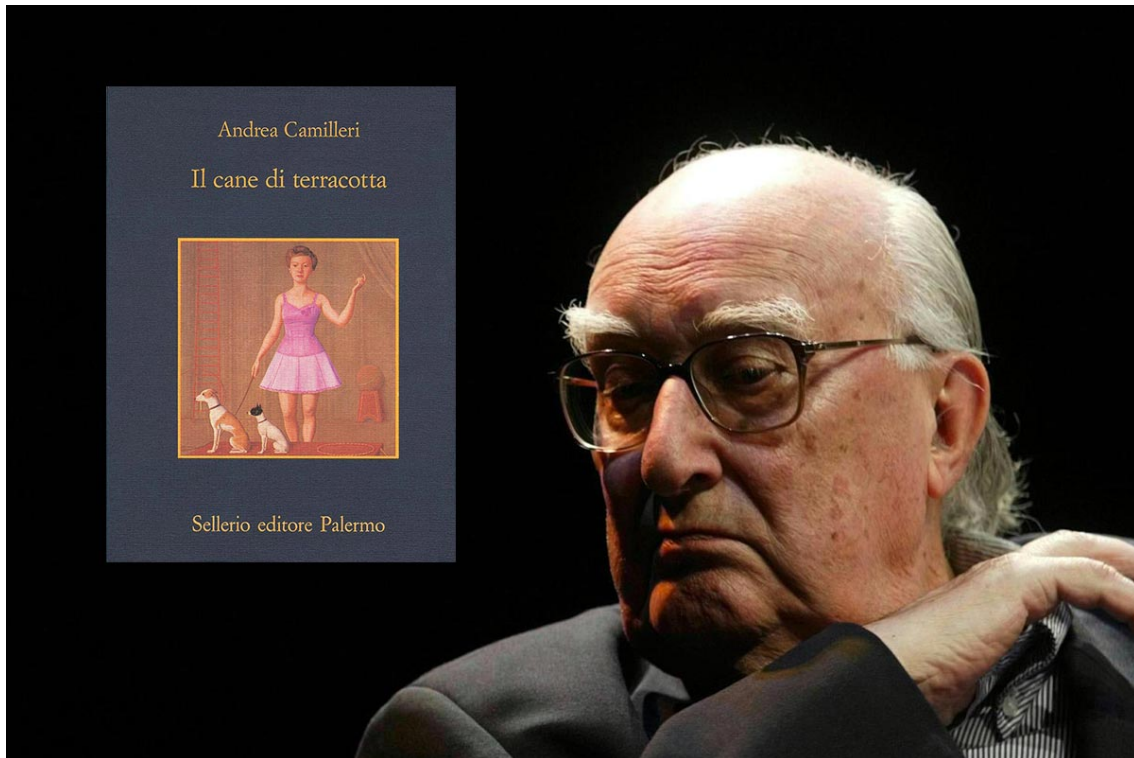
## Bibliografia

- BARBATO, MAURIZIO, “Nota editoriale”, in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 2016.
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- BORSELLINO, NINO, “Teatri siciliani della storia. Da Sciascia a Camilleri”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 48-53.
- CALVINO, ITALO, “Le parità e le storie morali dei nostri villano di Serafino Amabile Guastella”, in *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 79-94.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell’Altana, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, “Conclusione”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 220-225.
- GUASTELLA, SERAFINO AMABILE, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, 1884. Edizione digitale della Pro-LoCo Avola, 2014, <<http://www.prolocoavola.it/files/LE%20PARITA%20E%20LE%20STORIE%20MORALI.pdf>> [10 aprile 2019].
- LA DUCA, ROSARIO, “Nota”, in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 1971.
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’allotropia del tragediatore”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 161-176.
- LANZA, FRANCESCO, *Almanacco per il popolo siciliano*, Roma, Associazione Nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d’Italia, 1924, <<http://www.francescolanza.it/ALMANACCO%20PER%20IL%20POPOLO%20SICILIANO.htm>> [04 maggio 2019].
- LANZA TOMASI, GIOACCHINO, “Invenzione e realtà ne ‘Il re di Girgenti’”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 76-86.
- LUPERINI, ROMANO, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- MARCI, GIUSEPPE, “‘Il re di Girgenti’, lo ‘scrittore italiano’ e la cognizione della diversità”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 99-110.
- MARCI, GIUSEPPE, “CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell’opera camilleriana”, «Micromega», 5 (2018), pp. 49-62.
- MAURI, PAOLO, “Camilleri scrittore postmoderno?”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 177-179.
- MELI, GIOVANNI, *Opere*, Palermo, Salvatore di Marzo - Francesco Lao, 1857.
- NATOLI, LUIGI, *I Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 2016.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Quattro note in margine al risvolto de ‘Il re di Girgenti’”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 28-30.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Il sistema Camilleri”, «Micromega», 5 (2018), pp. 33-37.
- ORLANDO, FRANCESCO, “Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi”, in M. U. OLIVIERI (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 63-87.
- PACCAGNINI, ERMANNINO, “Il Manzoni di Andrea Camilleri”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137.
- QUANDT, WILHELM, *Orphei Hymni*, Berlin, Weidmann, 2005.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2004.
- VALZANIA, SERGIO, “Tucidide, Ranke, Manzoni e Camilleri: letteratura e storia”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 138-141.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, “La lingua de ‘Il re di Girgenti’”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 87-98.

# Camilleri entre film et littérature. Conception d'une unité didactique pour étudiants universitaires dans un contexte d'italien langue étrangère

---

CATERINA CARLINI



## 1. Le contexte d'enseignement

Quand, en juillet 2017, nous avons décidé, M. Giuseppe Marci et moi-même, de concevoir un séminaire à Beyrouth sur la figure d'Andrea Camilleri, avec la participation de l'Université libanaise, je me suis dit que le premier pas serait celui de proposer et de faire connaître cet écrivain à mes étudiants de Master<sup>1</sup>.

Ce projet n'était pas sans risques, un véritable défi, compte tenu de la complexité linguistique des romans de Camilleri où l'Auteur mélange et fond dans un style personnel l'italien standard, le dialecte, la langue parlée, l'italien populaire, le registre littéraire, le langage bureaucratique<sup>2</sup>. En même temps cette particularité sociolinguistique allait me

---

<sup>1</sup> Je suis lectrice d'italien au Centre de langues et de traduction de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université libanaise, où l'on délivre une licence et un master en langues vivantes appliquées-option langue italienne et un Master de recherche en langues vivantes appliquées-Communication interculturelle-Études libano-italiennes. Parmi les cours du Master consacrés à la langue et à la culture italienne il y a deux cours de littérature italienne et un cours d'histoire de la langue italienne.

<sup>2</sup> A cet égard, Mariantonia Cerrato, dans son analyse sociolinguistique des romans de Camilleri, affirme: «Nei suoi romanzi Camilleri tende ad avvicinare i due poli – *lingua* e *dialetto* – fondendo i registri familiari e parlati in uno stile personalissimo. Lo scrittore documenta l'uso linguistico concreto, che affonda le sue

fournir l'occasion d'introduire en classe une réflexion fondamentale dans l'apprentissage de l'italien comme langue étrangère, soit l'attitude d'un bon nombre d'Italiens à s'exprimer en dialecte dans la vie quotidienne et dans des contextes informels, ou bien le fait d'alterner le recours à l'italien et au dialecte pour mettre de l'emphase dans la communication<sup>3</sup>. Ensuite, lors de mon expérimentation en classe, j'ai pu constater avec surprise que la richesse de la langue de Camilleri suscitait un vif intérêt, ce que l'on peut facilement comprendre si l'on pense que les Libanais pratiquent couramment la commutation de code, c'est-à-dire le passage du dialecte libanais à l'anglais et/ou au français et viceversa<sup>4</sup>.

Ceci dit, il s'agissait de didactiser certains textes des romans de Camilleri et, pour le faire, je les ai d'abord expérimentés avec mes étudiants pour voir leur réaction. À la fin j'ai fait un sondage qui m'a beaucoup fait réfléchir à l'impact l'Auteur chez eux et m'a beaucoup aidé à construire une unité didactique.

## 2. Une première expérimentation en classe et le retour des étudiants

Les étudiants de Master qui apprennent la littérature italienne contemporaine et l'histoire de la langue italienne ont en principe le niveau C1 du Cadre européen commun de référence pour les langues<sup>5</sup> et donc la capacité de «comprendre des textes [...] littéraires longs et complexes et en apprécier les différences de style»<sup>6</sup> ou, encore, avoir des compétences sociolinguistiques telles que «reconnaître un large éventail d'expressions idiomatiques et dialectales et apprécier les changements de registres»<sup>7</sup>. Je me suis donc dit qu'on pourrait expérimenter un parcours littéraire centré sur l'écrivain Andrea Camilleri.

Ensuite il s'agissait de décider quels textes littéraires proposer, ce qui n'était pas facile si l'on considère que la langue de Camilleri peut être complexe aussi pour un lecteur italien, vu le recours perpétuel aux formes dialectales de la part de l'auteur.

De plus, il fallait prendre en compte la question de la didactisation des textes, dans la mesure où les manuels de littérature italienne contemporaine qui proposent cet Écrivain sont rares et le seul manuel pour étudiants étrangers qui mentionne Camilleri cite: «quest'ultimo, addirittura, sta facendo parlare di sé come del più autentico 'caso' della nostra narrativa contemporanea. Si tratta di fenomeni stagionali oppure di autentiche rivelazioni? Come sempre, sarà il futuro a dirci la verità»<sup>8</sup>. [ma trad.: il fait parler de lui comme d'un cas authentique de la littérature contemporaine. S'agit-il d'un phénomène passager ou d'une véritable révélation? Comme toujours, c'est l'avenir qui nous dira la vérité]», ceci en 2008.

Il s'agissait donc de didactiser *ex novo* les textes choisis. Au début, pour voir la

---

radici nell'*italiano neostandard*, nell'*italiano parlato* e nel dialetto [...] non trascura nemmeno registri aulici e letterari, varietà di lingua settoriali – come quella *burocratica* – e varietà diastratiche – come l'*italiano popolare*» (M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati, 2012, p. 87).

<sup>3</sup> M. CERRATO, "Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto", in V. SZÓKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2018, p. 85.

<sup>4</sup> Ce phénomène sociolinguistique qui approche les Italiens et les Libanais a bien été approfondi par G. BERRUTO, dans *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 61-62.

<sup>5</sup> CONSEIL DE L'EUROPE, *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Les Éditions Didier, 2001.

<sup>6</sup> CONSEIL DE L'EUROPE, CECRL, cit., p. 27.

<sup>7</sup> Ivi, p. 95.

<sup>8</sup> P. E. BALBONI, A. BIGUZZI (a cura di), *Letteratura italiana per stranieri*, Perugia, Guerra Edizioni, 2008, p. 273.

réaction de mes étudiants, j'ai proposé la lecture de quelques pages tirées des romans policiers de la série du commissaire Montalbano parce que je savais que je pourrais alterner la lecture avec le visionnement de séquences filmiques de la série télévisée et créer par conséquent plus facilement un intérêt pour les textes littéraires. Mais j'ai aussi proposé deux lectures linguistiquement plus accessibles et agréables, écrites en italien: *Acqua in bocca*<sup>9</sup> et *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*<sup>10</sup>.

Avant de créer une unité didactique j'ai proposé la lecture non didactisée de quelques textes, dans les deux classes du master:

- 1) Lecture guidée: j'ai commencé par une lecture guidée de l'incipit des romans *Il cane di terracotta*<sup>11</sup> et *La forma dell'acqua*<sup>12</sup>, à l'aide d'un dictionnaire en ligne – *Il Camilleri-linguaggio* – que l'on trouve dans le site web *Camilleri Fans Club*, [www.vigata.org](http://www.vigata.org)<sup>13</sup>. La compréhension des premières pages était compliquée et demandait ma médiation linguistique, mais, au fur et à mesure qu'on avançait dans la lecture, les mots en dialecte sicilien et en italien régional devenaient plus familiers.
- 2) Visionnement du film: ensuite, j'ai proposé le visionnement de la série télévisée *Il cane di terracotta* sous-titrée en italien, ce qui m'a confirmé la facilité à engendrer un certain intérêt chez les étudiants (les mystères à dévoiler, le suspense, mais aussi le charme de Salvo Montalbano et des policiers de son équipe).
- 3) Recherche et accès à des documents sur internet: nous avons fait une recherche guidée sur internet pour découvrir le profil d'Andrea Camilleri: en commençant par le *Camilleri Fans Club* pour finir par les entretiens avec Andrea Camilleri sur YouTube.
- 4) *Micromega*: nous avons lu quelques articles de la revue *Micromega* pour nous renseigner sur l'origine de la série télévisée basée sur les romans policiers ayant comme personnage principal le commissaire Montalbano<sup>14</sup>.

En conclusion, j'ai soumis un questionnaire à mes étudiantes, ce qui a été très utile pour mieux comprendre leur idée sur l'Auteur et sur les aspects qui avaient éveillé leur curiosité. C'est aussi à partir de leurs réponses que j'ai ensuite conçu l'unité didactique sur Andrea Camilleri.

### Questionnaire et réponses des étudiantes:

#### • Qu'est-ce qui t'a frappé le plus dans la vie de Camilleri?

Les étudiantes ont été frappées par le grand nombre de romans à succès, par l'imagination de l'auteur et par son bagage culturel. Une étudiante a aussi apprécié le renvoi à la légende des sept dormants d'Ephèse et à la 18ème sourate du Coran que l'on retrouve dans le roman *Il cane di terracotta*. Mais il y a aussi des épisodes de la vie d'Andrea Camilleri qui

<sup>9</sup> A. CAMILLERI, C. LUCARELLI, *Acqua in bocca*, Roma, Edizioni minimum fax, 2010.

<sup>10</sup> A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Firenze, Milano, Giunti/Bompiani, 2018.

<sup>11</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1996.

<sup>12</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2018 [1994].

<sup>13</sup> M. GENCO (a cura di), *Dizionario Camilleriano/Italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia*, 2001, <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)> [18 mars 2019].

<sup>14</sup> Cfr. «Micromega» 5 (2018): G. MARCI, «CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell'opera camilleriana», pp. 49-54; A. SIRONI, «La creazione del cinema televisivo Italiano», pp. 82-89; C. DEGLI ESPOSTI, «La sfida di Montalbano in TV», pp. 96-103. L. RICCERI, «Alla ricerca di Vigata», pp. 104-110.

ont éveillé leur curiosité, comme par exemple le fait qu'il ait été expulsé du collège épiscopal et le fait qu'il ait obtenu son bac en 1943 sans passer un examen<sup>15</sup>.

• **Qu'est-ce qui t'a attiré le plus dans les oeuvres et les documents lus et analysés? romans, films, interviews?**

En général toutes les étudiantes ont apprécié le recours à la langue utilisée: le dialecte et l'italien avec des influences régionales; mais en plus de ça elles ont apprécié l'ironie de Camilleri, sa capacité à évoquer la Sicile et à transmettre le désir de découvrir cette région. Un autre élément qui les a attirées c'est la popularité internationale de Camilleri et le fait que ses œuvres aient été traduites dans le monde entier, même si elles sont fortement centrées géographiquement, linguistiquement et culturellement sur la Sicile. Pour conclure, elles ont beaucoup aimé le roman *Il cane di terracotta* et le film pour la télé qui a été réalisé à partir du roman.

• **Quelles difficultés as-tu rencontrées? Comment les as-tu surmontées?**

Toutes les étudiantes ont déclaré qu'au début la difficulté était la langue et qu'il fallait s'entraider avec le glossaire, mais, au fur et à mesure que la lecture avançait, il y avait la récursivité du lexique dialectal, certains mots sont devenus familiers et la lecture plus fluide.

• **A ton avis, est-il souhaitable de proposer Camilleri en classe de langue et de littérature? Pourquoi? De quelle façon à ton avis faudrait-il proposer cet écrivain pour que les étudiants puissent l'apprécier? (quels textes, quelles activités, quelle approche)?**

Tout le monde a reconnu que Camilleri est adapté à un public ayant un niveau avancé en italien et qu'il s'agit d'un auteur intéressant pour la langue utilisée, parce qu'elle reflète un aspect de la culture italienne: les variétés linguistiques régionales et les dialectes. Elles sont conscientes que, compte tenu de la difficulté représentée par la langue, il faut didactiser les textes, tout en tenant compte du niveau des étudiants, qui devraient être de préférence des adultes. À leur avis le fait d'alterner la lecture de passages littéraires avec le visionnement de séquences filmiques serait utile à entretenir la motivation des étudiants et à faciliter la compréhension des dialogues. À cet égard, elles ont remarqué par exemple que dans la série TV le recours au dialecte est limité.

**3. Pourquoi introduire Camilleri dans l'enseignement de l'italien et de la littérature italienne**

La littérature peut représenter un moyen privilégié d'accès à la culture du pays dont on étudie la langue; en plus elle peut offrir des contextes significatifs pour comprendre et interpréter un nouveau langage spécifique. Elle peut développer des compétences transversales comme la capacité de l'étudiant à interpréter, son effort à formuler des hypothèses; elle développe l'esprit critique et la conscience émotionnelle des étudiants.

Lire les oeuvres de Camilleri, et ici je me réfère en particulier aux romans policiers, signifie approcher l'univers humain représenté par les personnages que Camilleri propose dans chaque roman, en commençant par le commissaire Montalbano. Mais aussi plonger dans la culture sicilienne faite d'interactions sociales, lieux, parfums, saveurs, langue, une langue qui s'écarte de l'italien standard, mais qui devient chez Camilleri création

<sup>15</sup> Il s'agit d'épisodes autobiographiques que Camilleri raconte dans A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te*, cit.



stylistique, poésie, sonorité.

S'il est vrai que cet auteur est encore peu présent dans les manuels scolaires, la richesse des ressources en ligne (interviews, essais, articles, le site web [www.vigata.org](http://www.vigata.org), les films) permet un accès facile à des informations sur cet auteur qui est de plus en plus un personnage médiatique. Souvent présent à la télévision, il introduit les épisodes de la série TV *Il commissario Montalbano*, il fait encore des spectacles de théâtre (que l'on pense à *Conversazione su Tiresia*).

Voilà donc quelques raisons qui justifieraient l'ajout d'Andrea Camilleri au programme de langue et de littérature:

- La richesse culturelle et le renvoi à l'image de la Sicile.

À cet égard on pourrait bien exploiter en classe les articles publiés dans le site web [www.vigata.org](http://www.vigata.org) "Da Vigàta a Montelusa inseguendo Montalbano", où les lieux choisis comme décors des films sont très bien répertoriés et tracent un itinéraire de découverte de la Sicile.

- Le style et la langue de Camilleri.

Le recours au dialecte ou aux variantes siciliennes de l'italien favorise la réflexion autour de la question de la langue en Italie. Il serait donc intéressant de réfléchir avec les étudiants aux implications historiques – puisque l'histoire de la langue italienne est une discipline du Master –, linguistiques et sociolinguistiques. Par exemple on pourrait attirer l'attention des étudiants sur les situations dans lesquelles Camilleri a recours au dialecte ou à des variantes régionales et sur les contextes dans lesquels, au contraire, il passe à l'italien standard.

- Le charisme de Camilleri.

Le charisme de l'Auteur est un aspect à ne pas négliger et qui peut susciter facilement l'intérêt des apprenants. Il s'agit d'un intellectuel qui est aussi un grand communicateur. Sa présence perpétuelle à la télévision et sur internet renforce l'intérêt des jeunes. Dans les épisodes autobiographiques qu'il raconte dans ses nombreuses interviews (souvent publiées sur YouTube) et récemment aussi dans *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda* il apparaît comme un personnage héroïque, témoin d'un siècle d'histoire. En effet il continue à écrire et se produire malgré ses 93 ans et malgré sa presque totale cécité raconte les récits de son passé de jeune révolutionnaire, anticonformiste, ses choix à contrecourant, mais toujours au nom d'un idéal de liberté de pensée.

#### 4. Principes didactiques

Le parcours didactique que j'ai créé se fonde sur les résultats de l'expérimentation faite en classe avant de didactiser les matériels (voir par. 2 « Une première expérimentation en classe et le retour des étudiants ») et sur les principes pédagogiques suivants :

- Création d'une unité didactique répartie en unités d'apprentissage [UA ou UdA], soit en blocs unitaires qui se déroulent en une séance de travail, selon le principe globalité-analyse-synthèse<sup>16</sup>, comme l'explique bien Paolo E. Balboni:

---

<sup>16</sup> L'UA [...] naît d'une interaction entre: a. une considération neurolinguistique qui se base sur deux principes fonctionnels: – la 'bimodalité', c'est-à-dire la division fonctionnelle des deux hémisphères cérébraux, le droit préposé aux activités globales, analogiques, et le gauche, préposé aux activités

d'abord le texte est affronté de *manière globale*, avec des tâches de compréhension graduées, des plus simples aux plus complexes [...] qui se basent sur des stratégies comme l'exploitation maximale de la redondance du texte et la formulation d'hypothèses sociopragmatiques basées sur la connaissance du monde; b. ensuite il est vu de *manière analytique*, aussi bien pour comprendre de manière approfondie l'input que pour élaborer des hypothèses linguistiques, socio-culturelles, pragmatiques: cette phase peut inclure quelques explications de la part de l'enseignant, mais dans une optique constructiviste et coopérative il vaut mieux guider les élèves à la découverte des mécanismes de fonctionnement de la langue [...]; c. on arrive à une *synthèse*, c'est-à-dire à une consolidation de ce qui a été inféré et analysé, qui est appliqué aussi bien dans des exercices que dans des activités plus créatives, de solution de problèmes, de simulation, de création de textes, etc [...]<sup>17</sup>.

- Adaptation des passages littéraires.

Compte tenu de la complexité et de la longueur des textes il a été nécessaire de faire des réductions sans pour autant dénaturer le sens des passages choisis; j'ai aussi inséré plusieurs notes de bas de page pour faciliter la compréhension et pour ne pas fatiguer excessivement les étudiants pendant la lecture (ce qui les aurait démotivés). Dans le choix des trois passages littéraires de mon unité didactique j'ai observé le critère de la gradualité en commençant par un texte bref pour arriver graduellement à des textes plus longs, avec des tâches de compréhension graduées, des plus simples aux plus complexes<sup>18</sup>.

- Texte littéraire et film.

L'alternance de la lecture de passages littéraires avec le visionnement de séquences filmiques est une stratégie visant à faciliter la compréhension et à entretenir la motivation. Dans le cas de mon unité didactique le film contribue à rendre encore plus évident pour mes étudiants ce qui est présent dans les passages littéraires: la variété du répertoire linguistique liée à la provenance géographique, au niveau social des personnages, à la situation de communication<sup>19</sup>.

En même temps le passage du texte écrit au texte audiovisuel permet d'attirer l'attention des étudiants sur les différences et les affinités linguistiques, comme par exemple la disparition dans la série télévisée de la voix du narrateur, la reprise telle quelle de certains dialogues, le remplacement d'expressions siciliennes par d'autres en italien standard<sup>20</sup>.

---

rationnelles, séquentielles, logiques; – la 'directionnalité', c'est-à-dire le fait que, bien que les deux modalités coopèrent continuellement, les modalités émotionnelles et globales précèdent les modalités rationnelles et analytiques; b. une considération psychologique, en particulier de la psychologie de la Gestalt, qui voit la perception comme un processus séquentiel de globalité, analyse, synthèse. P. E. BALBONI, *Modèles opérationnels pour l'éducation linguistique*, Perugia, Guerra Edizioni, 2007, pp. 42-43 [trad. fr. par Odile Chantelauve].

<sup>17</sup> P. E. BALBONI, *Modèles opérationnels pour l'éducation linguistique*, cit., p. 46.

<sup>18</sup> B. D'ANNUNZIO, M. C. LUISE, *Studiare in lingua seconda. Costruire l'accessibilità ai testi*, Perugia, Guerra Edizioni, 2008, pp. 18-19.

<sup>19</sup> P. DIADORI, "L'uso didattico del testo audiovisivo", in P. DIADORI (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Milano, Le Monnier, 2015, pp. 330-331.

<sup>20</sup> Voir à cet égard l'étude de C. CALVO RIGUAL sur les changements linguistiques que l'on peut observer dans la série télévisée sur Montalbano par rapport aux romans, "La traduzione dell'elemento diatopico siciliano nella serie televisiva *Il commissario Montalbano*", in G. CAPRARA (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rthesis», 2017, p. 65.

#### 4.1. Structure de l'unité didactique

L'unité didactique sera répartie en une phase initiale de motivation, en trois unités d'apprentissage qui correspondent à trois séances de travail et en une phase de synthèse qui représente le moment de la production autonome de l'étudiant et peut coïncider avec l'évaluation finale. Chaque unité d'apprentissage sera articulée en une phase de globalité et en une phase analytique.

<b>1. PHASE DE MOTIVATION</b>	
<b>2. GLOBALITÉ ET 3. ANALYSE</b>	<b>UdA.1 Visionnement d'une séquence filmique + lecture d'un passage littéraire</b>
	<b>UdA.2 Lecture d'un 2ème passage littéraire</b>
	<b>UdA.3 Lecture d'un 3ème passage littéraire + visionnement d'une séquence filmique</b>
<b>4. SYNTHÈSE</b>	

- Phase de motivation<sup>21</sup>.

C'est le moment où l'on introduit le sujet; la phase de motivation sert donc à contextualiser et créer des attentes. On se concentre sur le profil d'Andrea Camilleri à travers un apprentissage par découverte<sup>22</sup>.

- Globalité

La première phase des trois unités d'apprentissage est toujours consacrée à l'écoute et au visionnement des séquences filmiques choisies et à la lecture globale des passages littéraires sélectionnés pour en saisir le sens général. En fait, à la fin de la lecture/écoute/visionnement, les apprenants – de préférence en couple ou en petits groupes – font des activités de compréhension générale: vrai/faux, de choix multiple, d'appariement.

- Analyse

Après la phase de la compréhension globale on passe à des activités d'exploration du texte: le lexique dialectal, le recours aux temps verbaux typiques de l'italien régional de Sicile, le langage de la mafia, les métaphores. Tout ceci à travers des grilles, des tableaux à compléter, des exercices d'appariement.

<sup>21</sup> Il n'y a pas d'apprentissage sans motivation. La phase de motivation sert donc à introduire le sujet avec une série d'activités qui stimulent l'étudiant: activités d'élicitation et d'exploration, présentation de matériels authentiques, photos, recherches sur la toile. Voir P. E. BALBONI, *Fare educazione linguistica. Insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*, Novara, UTET Universitaria, Le lingue di Babele, 2013, pp. 19-21.

<sup>22</sup> Théorie pédagogique et psychologique élaborée par J. S. Bruner. L'apprentissage par découverte est une méthode inductive dans laquelle l'élève doit découvrir par lui-même une partie des connaissances à apprendre. Il se base souvent sur des expériences, des problèmes dont les élèves doivent trouver la méthode de résolution et formuler des hypothèses.

- Synthèse

C'est une consolidation de ce qui a été inféré et analysé à la fin des trois unités d'apprentissage. Les étudiants vont réutiliser avec autonomie ce qu'ils ont appris à travers des exercices, ou bien à travers des activités plus créatives (solution de problèmes, jeux de rôle, production de textes, etc.).

## 5. L'unité didactique *Il cane di terracotta*

J'ai choisi *Il cane di terracotta*, l'un des romans les plus populaires, dont l'intrigue est mystérieuse et passionnante. On lira les 12 premières pages du roman avec des adaptations: réductions, note de bas de page et on alternera le visionnement de brèves séquences filmiques.

### 5.1. Phase de motivation

À partir d'une série d'images et de questions données, les étudiants travaillent par petits groupes et formulent des hypothèses, en faisant une sorte de remue-méninge. Une fois les hypothèses faites, on met en commun les différentes solutions formulées par les groupes avec la médiation de l'enseignant. Ensuite les étudiants passent à une recherche guidée sur la toile pour vérifier les hypothèses initiales. À la fin il y aura une nouvelle mise en commun avec le retour final de l'enseignant qui va ajouter, le cas échéant, d'autres informations fondamentales sur le profil de l'Auteur.

À partir d'une série d'images données :



1) Poser des questions spécifiques pour que les étudiants, par petits groupes, puissent formuler des hypothèses sur le profil d'Andrea Camilleri. Ce ne sera pas évident d'arriver à recomposer le *puzzle*, mais ce qui compte c'est la curiosité que cette démarche va pouvoir déclencher chez les étudiants.

*Ex.: Quanti anni daresti ad Andrea Camilleri? Che significato attribuisi a tutte queste immagini? Cerca di ipotizzare che relazione c'è fra le immagini, la vita e l'attività lavorativa dello scrittore.*

2) Mise en commun des hypothèses.

3) Recherche sur la toile pour vérifier l'exactitude des hypothèses et compléter le *puzzle*.

4) Retour de l'enseignant.

## 5.2. Unité d'apprentissage 1



On passe à la découverte des textes: texte filmique et passage littéraire.

La comparaison film/roman facilite la compréhension, stimule les étudiants à observer les *incipit* différents des deux textes (littéraire et filmique), les amène aussi à se questionner sur les choix du metteur en scène et à développer leur esprit critique.

1) On visionne la première séquence filmique du film (4 minutes): l'arrestation du chef mafieux *Tano u Grecu*.



2) Après le premier visionnement on pose des questions générales: où se déroule l'action, quels sont les personnages, que se passe-t-il? La scène à laquelle on assiste est-elle logique?



3) Après le deuxième visionnement, des questions un peu plus spécifiques: *pourquoi le vieil homme est-il calme à la maison avant que les agents l'arrêtent? La porte est-elle fermée?*



On essaiera de provoquer les étudiants afin qu'ils saisissent toute une série de détails (la porte ouverte, le boss qui semble attendre les agents, les regards entre Montalbano et Tano u Grecu) qui font comprendre que le guet-apens est une mise en scène.

4) Ensuite on passe à la lecture de l'*incipit* de *Il cane di terracotta* (1<sup>er</sup> passage littéraire: 15 lignes) où j'ai fait des réductions et ajouté de notes en bas de page. Le fait de passer de la séquence filmique à la lecture du passage littéraire devrait stimuler les étudiants à mettre en évidence l'*incipit* différent du roman et à se questionner sur le choix du metteur en scène de la série TV de s'écarter de l'*incipit* du roman.

A stimare da come l'alba stava appresentandosi, la iurnata s'annunziava certamente smèusa<sup>23</sup>, fatta cioè ora di botte di sole incaniato<sup>24</sup>, ora di gelidi stizzichii di pioggia, il tutto condito da alzate improvvise di vento. Una di quelle iurnate in cui chi è soggetto al brusco cangiamento di tempo, e nel sangue e nel ciriveddro<sup>25</sup> lo patisce, capace che si mette a svariare continuamente di opinione e di direzione, come fanno quei pezzi di lattone<sup>26</sup>, tagliati a forma di bannèra<sup>27</sup> 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 madre, che era cagionevole<sup>28</sup> assai e spesso si serrava nella càmmara di letto, allo scuro, per il malo di testa e allora non bisognava fare rumorata casa casa, camminare a pedi lèggio<sup>29</sup>. Suo patre invece, timpesta o bonazza<sup>30</sup>,

<sup>23</sup> Strana.

<sup>24</sup> Molto caldo, afoso.

<sup>25</sup> Cervello.

<sup>26</sup> Lattóne s. m. [dall'arabo lāṭūn: v. ottone]. – Forma ant., ma viva ancor oggi in alcuni usi region., col sign. di «latta, lamiera».

<sup>27</sup> Bandiera.

<sup>28</sup> Debole.

<sup>29</sup> Leggero.

<sup>30</sup> Bonaccia, mare calmo e senza vento.

sempre la stessa salute manteneva, sempre del medesimo intifico<sup>31</sup> pinsèro se ne restava, pioggia o sole che fosse.

Magari questa volta il commissario non smentì la natura della sua nascita: aveva appena fermato l'auto al decimo chilometro della provinciale Vigàta-Fela, come gli era stato detto di fare, che subito gli venne gana<sup>32</sup> di rimettere in moto e tornarsene in paese, mandando a patrasso<sup>33</sup> l'operazione. Arrinisci a controllarsi [...]<sup>34</sup>.

- Globalité

A) Che titolo daresti a questo brano?

B) Quali delle seguenti affermazioni sono vere o false?

1. Quella giornata era caratterizzata da un clima molto stabile.

Vero  Falso

2. Il clima di quella giornata era molto mutevole e poteva influenzare l'umore di chi è metereopatico.

Vero  Falso

3. L'umore delle persone metereopatiche viene paragonato alle banderuole segnamento che si muovono e girano se c'è vento.

Vero  Falso

4. Montalbano era spesso soggetto a sbalzi d'umore causati dal clima.

Vero  Falso

5. Montalbano aveva ereditato la tendenza ad avere sbalzi d'umore da suo padre.

Vero  Falso

6. Quel giorno Montalbano, a causa del malumore decise di cambiare programma e se ne tornò a casa.

Vero  Falso

7. In questa occasione stava appunto per cambiare programma, ma si trattenne.

Vero  Falso




---

<sup>31</sup> Identico.

<sup>32</sup> Dial. voglia.

<sup>33</sup> Facendo fallire.

<sup>34</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 9.



- Analyse

On guide les élèves à la découverte des mécanismes de fonctionnement de la langue, les différences entre dialecte et italien standard, le sens des métaphores. Ils vont travailler en couple ou en petits groupes.

1. In questo brano sono numerosi i riferimenti al clima meteorologico, anche se non sempre in lingua italiana standard: individuali e indica, nella colonna a destra, la forma corrispondente in italiano standard.

Epressioni usate da Camilleri	Sinonimi in italiano standard
jurnata smeusa	
botte di sole incaniato	
gelidi stizzichii di pioggia	
alzate improvvise di vento	<i>improvvisate folate di vento</i>
..	
..	

2. Spiega la metafora usata da Camilleri per indicare il temperamento del Commissario Montalbano quando dice «come fanno quei pezzi di lattone<sup>35</sup>, tagliati a forma di bannèra<sup>36</sup> o di gallo, che sui tetti ruotano in ogni senso ad ogni minima passata di vento».

### 5.3. Unité d'apprentissage 2

On passe à la lecture du 2<sup>ème</sup> passage littéraire: 21 lignes. Ici aussi j'ai fait des réductions et j'ai mis des notes de bas de page.

#### L'incontro fra Montalbano e Gegè

Gegè era un piccolo spacciatore<sup>37</sup> di roba<sup>38</sup> leggera e organizzatore di un bordello<sup>39</sup> all'aperto conosciuto come la mannara<sup>40</sup> [...]. Gegè era ad aspettarlo, passava nurbùso<sup>41</sup> avanti e narrò lungo la sua auto. S'abbracciarono e si baciarono, era da tempo che non si praticavano. «Andiamo ad assittarci nella mia macchina, stanotti fa friscoliddro» disse il commissario. «Mi hanno messo in mezzo» attaccò Gegè appena assittato. «Chi?». «Persone alle quali non posso negarmi. Tu sai che io, come ogni commerciante, pago il pizzo per travagliare in santa pace e per non fare succedere burdello, fatto ad arte, nel burdello che ho. Ogni mese che u Signuri Iddio manda in terra, c'è uno che passa e incassa». «Per conto di chi? Me lo puoi dire?». «Passa per conto di Tano u Grecu». Montalbano strammò<sup>42</sup>, magari se non lo diede a vedere all'amico [...]. «Verso le otto di stasira stessa passò il solito omo per l'incasso, era la iurnata stabilita per pagare il pizzo. Si pigliò li sordi che io gli desi, ma, invece di ripartirsene, questa vota raprì lo sportello della machina e mi disse d'acchianare» [...]. Dopo una mezzorata mi fa scinniri in un posto che non c'era anima criata<sup>43</sup>, mi fa signo di pigliare una

<sup>35</sup> Lattòne s. m. [dall'arabo lātūn: v. ottone]. – Forma ant., ma viva ancor oggi in alcuni usi region., col sign. di «latta, lamiera».

<sup>36</sup> Bandiera.

<sup>37</sup> Chi vende illegalmente: spacciatore di droga.

<sup>38</sup> In gergo, droga.

<sup>39</sup> Casa di appuntamenti, casino.

<sup>40</sup> Recinto in cui si rinchiede un gregge.

<sup>41</sup> Nervoso.

<sup>42</sup> Si meravigliò.

<sup>43</sup> Anima viva.

trazzera<sup>44</sup>. Non passava manco un cane. A un certo momento, e nun saccio<sup>45</sup> da dove minchia sbucò, mi si para davanti Tano u Grecu. Mi pigliò un colpo, le gambe fatte di ricotta. Capiscimi, non è vigliaccaggine, ma quello tiene cinco micidii» [...]. «Senza manco salutàrimi, mi spio<sup>46</sup> se ti conoscevo».

Montalbano credette di non avere inteso bene. «Se conoscevi a chi?». «A tia, Salvù, a tia». [...] mi disse di dirti che ti voli vidiri». «Quando e dove?». «Stanotte stissa, all'arba. Dove, te lo spiego subito». «Lo sai che vuole da me?». «Questo non lo saccio e non lo voglio sapiri. [...] Tano u Grecu in proposito era stato esplicito, come gli aveva riferito Gegè: Montalbano non doveva far sapere niente a nessuno e all'appuntamento doveva andarci da solo [...]»<sup>47</sup>.

#### • Globalité



1. Il rapporto fra Montalbano e Gegè risale all'infanzia, anche se poi i due hanno preso strade diverse. Quali sono gli affari di Gegè?

- vende droga e gestisce un giro di prostituzione.
- vende droga leggera.
- gestisce un ovile.

2. Perché i due si devono incontrare?

- Gegè deve riferirgli qualcosa.
- Desidera incontrarlo poiché non lo vedeva da tanto tempo.
- Ha paura che qualcuno voglia ucciderlo e cerca protezione in Montalbano.

3. Indica quali delle affermazioni seguenti sono corrette:

- Tano u Grecu è un personaggio molto pericoloso della malavita locale.
- Tano u Grecu si serve di Gegè per organizzare un incontro con Montalbano.
- Tano u Grecu vuole che Montalbano si rechi all'appuntamento con gli uomini della squadra di polizia.

#### • Analyse

Le but des trois activités de cette phase est celui de faire explorer le texte, découvrir le langage de la mafia, remarquer les différences entre dialecte et italien standard (temps verbaux, syntaxe).

<sup>44</sup> Sentiero campestre.

<sup>45</sup> So.

<sup>46</sup> Chiese.

<sup>47</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 10, pp. 13-16.

1) Analizzate il discorso di Tano quando parla del «pizzo» e poi rispondete alle domande.



«Tu sai che io, come ogni commerciante, *pago il pizzo* per travagliare in santa pace e per non fare succedere burdello, fatto ad arte, nel burdello che ho. Ogni mese che u Signuri Iddio manda in terra, *c'è uno che passa e incassa*. «Per conto di chi? Me lo puoi dire?». «Passa per conto di Tano u Grecu». Montalbano strammò<sup>48</sup>, magari se non lo diede a vedere all'amico. [...] «Verso le otto di stasira stessa *passò il solito omo per l'incasso*, era la iurnata stabilita per *pagare il pizzo*»<sup>49</sup>.

- Chi paga il pizzo?
- Perché si paga il pizzo?
- Quando si paga?
- Come avviene il pagamento?

Dopo aver formulato delle ipotesi confrontatevi con gli altri gruppi e poi verificate l'esattezza e la completezza delle vostre risposte su Wikipedia<sup>50</sup>.



<sup>48</sup> Si meravigliò.

<sup>49</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 14.

<sup>50</sup> <[https://it.wikipedia.org/wiki/Pizzo\\_\(mafia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Pizzo_(mafia))> [22 février 2019]: «Il pizzo, nel gergo della criminalità mafiosa italiana, è una forma di estorsione praticata da Cosa nostra che consiste nel pretendere il versamento di una percentuale o di una parte dell'incasso, dei guadagni o di una quota fissa dei proventi, da parte di esercenti di attività commerciali ed imprenditoriali, in cambio di una supposta 'protezione' (termine generale identificativo di tale tipo di estorsione) dell'attività [...]. I soggetti presi di mira sono costretti al pagamento attraverso intimidazione e minaccia di danni fisici, economici ed anche morali, che vengono effettivamente cagionati in caso di mancato o ritardato pagamento, e che possono, in alcuni casi, arrivare alla distruzione fisica dell'attività o addirittura all'uccisione dell'imprenditore o di uno dei suoi familiari. Il fenomeno è ampiamente diffuso, e si calcola che colpisca circa 160.000 imprese con un movimento di più di 10 miliardi di euro. A Palermo l'80% delle attività commerciali o imprenditoriali paga il pizzo».

2) Gegè racconta a Montalbano ciò che gli è successo quel giorno: quale tempo verbale usa per narrare i fatti? Tu useresti lo stesso tempo verbale? Che riflessione puoi fare sulla scelta linguistica? Riscrivi il dialogo con l'uso dei tempi verbali secondo l'italiano standard<sup>51</sup>.

Verso le otto di stasira stessa passò il solito omo per l'incasso, era la iurnata stabilita per pagare il pizzo. Si pigliò li sordi che io gli desi, ma, invece di ripartirsene, questa vota rapri lo sportello della machina e mi disse d'acchianare<sup>52</sup>.

3) Analizza questa parte del dialogo fra Gegè e Montalbano «Se conoscevi a chi?». «A tia, Salvù, a tia». «Perché ha scelto proprio a mia?». Questa forma sintattica si discosta dall'italiano standard ed è per l'appunto una forma dialettale. In cosa consiste la differenza? Scrivi la stessa frase in italiano standard<sup>53</sup>.

### 5.4. Unité d'apprentissage 3

On passe à la lecture du 3<sup>ème</sup> passage littéraire avec des réductions. C'est le passage le plus long (38 lignes), avec des activités de compréhension globale plus complexes: deux questions générales à réponse ouverte, une activité d'appariement (mettre en relation la paraphrase et le texte littéraire). Ensuite on visionnera la seconde séquence filmique de 2 minutes environ (min. 5.10-7.38) et on posera aux étudiants des questions sur les différences entre l'*incipit* du roman et l'*incipit* du film.

#### L'appuntamento con Tano u Grecu

1 Benché non l'avesse mai veduto di prisenza, lo riconobbe subito [...] «Haiu del vino  
2 buono» fece Tano come un vero padrone di casa. «Grazie sì» disse Montalbano [...]. «E  
3 veramente bono» si complimentò Montalbano. «Un altro?». Il commissario, per non  
4 cadere in tentazione, allontanò con un gesto brusco il bicchiere.  
5 «Vogliamo parlare?». «Parliamo. Dunque, io le ho detto che ho deciso di farmi  
6 arrestare...». «Perché?». La domanda di Montalbano, a pistolettata, lasciò l'altro  
7 imparpagliato<sup>1</sup>. Fu un attimo, si ripigliò. «Ho bisogno di farmi curare, sono malato». «Mi  
8 permette? Dato che lei pensa di conoscermi bene, saprà magari che io sono pirsuna che  
9 non si fa pigliare<sup>2</sup> per il culo». «Ne sono persuaso». «Allora perché non mi rispetta e la  
10 finisce di contarmi minchiate?». «Lei non ci crede che sono malato?». «Ci credo. Ma la  
11 minchiata che lei vuole farmi ammuccare<sup>3</sup> è che per essere curato lei ha necessità di farsi  
12 arrestare» [...].  
13 «Se le dicessi che i tempi cangiano e che la rota gira di corsa?». «Questo mi convince di  
14 più». «Vede, la bonarma<sup>4</sup> di me patre, che era omo d'onore ai tempi in cui la parola onore

<sup>51</sup> L'italien dialectal sicilien se caractérise par la tendance à utiliser le passé simple à la place du passé composé pour indiquer des actions ou des événements proches. Les étudiants devront donc observer cette discordance.

<sup>52</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 14.

<sup>53</sup> Une autre caractéristique de l'italien dialectal des régions du sud de l'Italie est la construction du complément d'objet animé, introduit par la préposition «à». Aussi dans ce cas les étudiants devront remarquer les différences par rapport à l'italien standard où, par contre, on ne met pas de préposition devant le COD.

<sup>1</sup> Senza parole.

<sup>2</sup> Fam. prendere.

<sup>3</sup> Inghiottire; per metafora, prendere per buona una notizia non necessariamente veritiera.

<sup>4</sup> Buonanima.

15 significava, spiegava a mia picciliddro<sup>5</sup> che il carretto sul quale viaggiavano gli uomini  
 16 d'onore aveva bisogno di molto grasso per fare girare le ruote, per farle camminare spedite.  
 17 Poi, passata la generazioni di me patre, quando fui io ad acchianare sul carretto,  
 18 quarcheduno dei nostri disse: ma perché dobbiamo continuare ad accattare il grasso che  
 19 ci serve dai politici, dai sinnaci, da quelli che hanno le banche e compagnia bella?  
 20 Fabbrichiamolo nuatri<sup>6</sup>, il grasso che ci serve! Bene!  
 21 Bravo! Tutti d'accordo [...]. I carretti si moltiplicarono, ci furono più strate da camminare.  
 22 A un certo momento un grandi ingegnu fece na bella pinsata, si addumandò che cosa  
 23 significasse continuare a camminari col carretto. Siamo troppo lenti – spiegò – ci fottono in  
 24 velocità, tutto il mondo ora camina con la machina, non si può ammucciare<sup>7</sup> il progresso!  
 25 Bene! Bravo! E tutti a correre a cangiare il carretto per l'automobile, a pigliàrisi la patente.  
 26 [...] ci fecero sapiri che le nostre machine erano troppo lente, che ora come ora  
 27 abbisognava satàre<sup>8</sup> sopra una machina da corsa, una Ferrari, una Maserati [...]. A farla  
 28 breve, questi picciotti non taliano in faccia a nisciuno, appena ti vedono in difficutà con  
 29 una machina lenta, ti jettano fòra strata senza pinsarci due volte e tu ti ritrovi dintra un  
 30 fosso con l'ossa del collo rotte». «E lei la Ferrari non la sa portare». «Esatto. Perciò, prima  
 31 di morire in un fosso, è meglio che mi tiro sparte<sup>9</sup>» [...]. «Ho capito benissimo.  
 32 Ora ripigliamo il discorso dal principio». «Stavo dicendo che io mi faccio arristari, ma mi  
 33 necessita tanticchia<sup>10</sup> di triatro<sup>11</sup> per salvare la faccia». «Non capisco». «Ora vegnu e mi  
 34 spiego». Si spiegò a lungo, bevendo ogni tanto un bicchiere di vino.  
 35 Finalmente Montalbano si fece persuaso delle ragioni dell'altro [...]. Minuziosamente,  
 36 picinosamente<sup>12</sup> misero a punto i dettagli dell'arresto per evitare che qualche cosa si  
 37 mettesse di traverso. Quando finirono di parlare, il sole era già alto.  
 38 Prima di nèsciri dalla casuzza e dare principio alla recita<sup>13</sup>, il commissario taliò<sup>14</sup> a lungo  
 39 Tano occhi negli occhi. «Mi dica la virità». «Agli ordini, dutturi Montalbano». «Perché  
 40 ha scelto proprio a mia?»  
 41 «Perché lei, e me lo sta dimostrando, è uno che le cose le capisce»<sup>15</sup>.



<sup>5</sup> Bambino.

<sup>6</sup> Noi altri.

<sup>7</sup> Nascondere.

<sup>8</sup> Saltare.

<sup>9</sup> Metta in disparte, mi ritiri dall'attività.

<sup>10</sup> Un po'.

<sup>11</sup> Messinscena.

<sup>12</sup> Discutendo tutti i particolari.

<sup>13</sup> Messinscena.

<sup>14</sup> Guardò.

<sup>15</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., pp. 19-25.

- Globalité

- 1) Quale richiesta fa Tano u Grecu a Montalbano?
- 2) Alla fine, Montalbano accetta la proposta di Tano?
- 3) Collega le 8 frasi che parafrasano il brano letto con le righe corrispondenti del testo.
  - a) I due si incontrano e bevono un bicchiere di vino prima di entrare nel vivo della conversazione. RIGHE: 1-4
  - b) Tano rivela a Montalbano di essere malato e per farsi curare vuole essere arrestato. RIGHE: ...
  - c) Montalbano in un primo momento pensa che Tano lo stia prendendo in giro. RIGHE: ...
  - d) Montalbano ricorda a Tano che in passato aveva già avuto bisogno di cure e in quell'occasione si era rivolto ad una clinica privata di Trapani riuscendo a fare tutto in segreto senza che la polizia ne venisse al corrente. RIGHE: ...
  - e) Tano spiega a Montalbano che i tempi sono cambiati e che le nuove generazioni di mafiosi hanno cambiato il modo di lavorare e non considerano più i vecchi mafiosi come persone che contano; per questo ha paura che questi possano ucciderlo. RIGHE: ...
  - f) Poi Tano precisa che vuole farsi arrestare, ma occorre fare in modo che l'arresto sembri vero in modo da non cadere nel ridicolo. E spiega a Montalbano il suo piano. RIGHE: ...
  - g) Dopo aver ascoltato Tano, Montalbano si convince, ma è curioso di sapere per quale motivo Tano si è rivolto a lui. RIGHE: ...
  - h) Tano gli risponde di aver fiducia nella capacità di Montalbano di comprendere la complessità della situazione. RIGHE: ...
- 4) Ora visiona la seconda sequenza filmica (minuti 5.10-7.38) e rispondi alle seguenti domande.



- a) A quale parte del romanzo che hai letto si riferisce questa sequenza?
- b) Rispetto alla prima sequenza vista, in quale momento si svolgono i fatti? Come spieghi questa scelta registica?<sup>1</sup>

- Analyse

Dans cette phase je propose aux étudiants quatre activités :

1. comparer les dialogues du film aux dialogues du roman. Ils vont ainsi mettre en évidence le fait que certains dialogues du film correspondent exactement aux dialogues du roman, sans modifications.
2. Inférer le sens de certains mots appartenant au vocabulaire régional de l'Italie du sud comme « minchia » et « minchiata ».
3. e 4. Stimuler les étudiants à réfléchir aux discours métaphoriques du boss mafieux. Cette phase analytique demande aux étudiants de saisir certains aspects culturels: les comportements mafieux, le langage métaphorique de la mafia, le recours à certaines expressions linguistiques dialectales.

1) Quali differenze noti nei dialoghi rispetto al romanzo stesso? Rivedi la sequenza, se necessario, e sottolinea nel testo i dialoghi che sono stati riutilizzati nel film.

2) Il termine *minchia* e il suo derivato *minchiata* ricorrono nel testo: a) “*A un certo momento, e nun saccio<sup>2</sup> da dove minchia sbucò*; b) “*Allora perché non mi rispetta e la finisce di contarmi minchiate?*”; c) “*la minchiata che lei vuole farmi ammucicare<sup>3</sup> è che per essere curato lei ha necessità di farsi arrestare*”.

Sono delle forme regionali tipiche dell'Italia del sud. Secondo te, cosa significano? Fai una ricerca per scoprirne la derivazione dal latino.

3) Cosa intende dire Tano u Grecu quando dice che “*i tempi cangiano e che la rota gira di corsa*”? e che “*questi picciotti non taliano in faccia a nisciuno, appena ti vedono in difficortà con una machina lenta, ti jettano fòra strata senza pinsarci due volte*”?

4) Spiega la metafora del *carretto* e della *Ferrari*.

### 5.5. La synthèse. Phase finale de l'unité didactique

C'est la phase finale où les étudiants produisent des textes en autonomie, de façon créative, mais elle peut être aussi une phase de réflexion sur ce qu'on a appris. Elle peut coïncider avec le moment de l'évaluation de l'unité didactique.

1) Eseguite in coppia, a scelta, una delle seguenti attività.

- a) Dopo aver visionato le due sequenze filmiche tratte dal film *Il cane di terracotta* ed aver letto le prime pagine del romanzo omonimo come spieghi la scelta del regista di voler iniziare il film con l'arresto di Tano u Grecu e quella di proseguire con un *flashback*? Perché, secondo te, il regista non è stato fedele all'*incipit* del romanzo? Condividi questa scelta?

<sup>1</sup> Comme la seconde séquence vue est un *flashback*, on amènera les étudiants à mettre en évidence cette technique, et à réfléchir au choix fait par le réalisateur du film.

<sup>2</sup> So.

<sup>3</sup> inghiottire; per metafora, prendere per buona una notizia non necessariamente veritiera.

- b) Metti in relazione l'espressione usata dal narratore nel terzo brano letto "*ad un certo punto i due minuziosamente, picinosamente misero a punto i dettagli dell'arresto per evitare che qualche cosa si mettesse di traverso*" (righe 38-40) con la prima sequenza filmica vista. Che collegamento c'è? Successivamente, in coppia, immaginate e scrivete il dialogo fra Montalbano e Tano nel quale i due mettono a punto il piano dell'arresto. Se occorre, rivedete i primi 5 minuti del film.

2) Lavoro in coppia: nella mentalità mafiosa cosa significano questi termini ed espressioni? Fate una breve ricerca:

- *omo d'onore*
- *picciotto*
- *pagare il pizzo*

3) Molte forme dialettali sono facilmente riconducibili alle rispettive forme nell'italiano standard. Quali varianti ortografiche noti? Completa la tabella.

DIALETTO	ITALIANO STANDARD	RIFLESSIONE
timpesta	tempesta	La "i" si trasforma in ...
vidiri	vedere	
stissa		
sapiri		
scinniri		
pinsero		
tia		
mia		
arristari		
stanotti		
omo	uomo	La "u" si trasforma in ...
bono		
novo		
tempu		
dutturi	dottore	
nirbuso		

5) Cosa significa *magari* nelle frasi qui sotto?

- *Magari questa volta il commissario non smentì la natura della sua nascita.*
- *Montalbano strammò<sup>4</sup>, magari se non lo diede a vedere all'amico*
- *Dato che lei pensa di conoscermi bene, saprà magari che io sono pirsuna che non si fa pigliare<sup>5</sup> per il culo.*

- anche
- magari
- però

<sup>4</sup> Si meravigliò.

<sup>5</sup> Fam. prendere.



Ha lo stesso significato che ha in italiano?

### **Approfondissements**

- 1) Gli studenti lavorano in coppia e realizzano l'intervista impossibile al personaggio: uno studente svolge il ruolo dell'intervistatore e l'altro svolge il ruolo del Commissario Montalbano. Nell'intervista si rievocheranno gli episodi dell'incontro con Gegè, con Tano u Grecu e l'arresto.
- 2) In coppia: drammatizzare il dialogo fra Montalbano e Tano u Grecu.
- 3) Produzione orale e/o scritta (testo argomentativo). Secondo te un commissario di polizia può decidere di incontrare un malavitoso e stare al suo gioco senza peraltro informare il suo capo? Per quale motivo lo ha fatto? Condividi la sua scelta?

### **6. Conclusion**

La didactisation des matériels est un travail qui demande des compétences spécifiques faisant partie du bagage professionnel de l'enseignant. Le fait de didactiser les romans d'un écrivain comme Camilleri a été un travail délicat qui a demandé beaucoup d'efforts. Si d'un côté la richesse culturelle incontournable de ses romans et l'épaisseur intellectuelle de l'Écrivain le rendent un auteur à ajouter impérativement au programme de littérature, il n'en reste pas moins que sa langue est complexe, même pour un étudiant de niveau avancé. Heureusement mes étudiantes libanaises sont en principe trilingues et il leur arrive de mélanger l'anglais, le français et leur langue maternelle – le dialecte libanais – dans la communication orale. C'est peut-être aussi pour ces raisons qu'elles étaient fascinées par la richesse linguistique et le mélange des styles et des registres de Camilleri.

Mais en plus de cela, les précieuses suggestions de mes étudiantes dans leur questionnaire (voir paragraphe 2) ont beaucoup facilité la tâche de concevoir une unité didactique adaptée au public universitaire. L'expérimentation a bien réussi, la preuve en est que deux étudiantes ont choisi de rédiger leur mémoire de recherche sur Andrea Camilleri.

Les points forts ont été nombreux: *in primis* le Colloque *Camilleri / La Méditerranée: à la croisée des chemins et des récits* qui a eu lieu à Beyrouth en octobre 2018 et qui a attiré l'attention d'étudiants et de professeurs autour de la figure d'Andrea Camilleri. En outre l'articulation de l'unité didactique, équilibrée et fondée sur les principes suivants: la motivation initiale, l'alternance entre la lecture de passages littéraires significatifs facilités et le visionnement de séquences filmiques, la conception des activités par couple ou en petit groupe qui, de façon graduelle, proposaient la compréhension globale et analytique des textes, la production créative.

Je remercie chaleureusement mes étudiantes parce que sans elles je n'aurais pas fait cette expérience didactique et créative. Un remerciement tout particulier je voudrais l'adresser à M. Giuseppe Marci pour avoir contribué, à travers l'organisation du Colloque à Beyrouth, au voyage commun de découverte d'Andrea Camilleri au Liban.

## Bibliographie

- BALBONI, PAOLO EMILIO, *Modèles opérationnels pour l'éducation linguistique*, Perugia, Guerra Edizioni, 2007 [trad. fr. Olive Chantelauve].
- BALBONI, PAOLO EMILIO, *Fare educazione linguistica. Insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*, Novara, UTET Universitaria, «Le lingue di Babele», 2013.
- BALBONI, PAOLO EMILIO, Biguzzi, Anna (a cura di), *Letteratura italiana per stranieri*, Perugia, Guerra Edizioni, 2008.
- BERRUTO, GAETANO, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- CALVO RIGUAL, CESÁREO, “La traduzione dell'elemento diatopico siciliano nella serie televisiva *Il commissario Montalbano*”, in G. CAPRARA (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2017, pp. 64-79.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2018 [1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, LUCARELLI, CARLO, *Acqua in bocca*, Roma, Edizioni minimum fax, 2010.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- CERRATO, MARIANTONIA, “Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto”, in V. SZÓKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2018, pp. 85-96.
- CONSEIL DE L'EUROPE, *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Les Éditions Didier, 2001.
- D'ANNUNZIO, BARBARA, LUISE, MARIA CECILIA, *Studiare in lingua seconda. Costruire l'accessibilità ai testi*, Perugia, Guerra Edizioni, 2008.
- DEGLI ESPOSTI, CARLO, “La sfida di Montalbano in TV”, «Micromega», 5 (2018), pp. 96-103.
- DIADORI, PIERANGELA, “L'uso didattico del testo audiovisivo”, in P. DIADORI (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Milano, Le Monnier, 2015, pp. 330-341.
- GENCO, MARIO (a cura di), *Dizionario Camilleriano/Italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia*, 2001, <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)> [26 mai 2019].
- MARCI, GIUSEPPE, “CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell'opera camilleriana”, «Micromega», 5 (2018), pp. 49-54.
- RICCERI, LUCIANO, “Alla ricerca di Vigata”, «Micromega», 5 (2018), pp. 104-110.
- SIRONI, ALBERTO, “La creazione del cinema televisivo Italiano”, «Micromega», 5 (2018), pp. 82-89.
- SPERA, LUCINDA, “L'uso didattico del testo letterario”, in P. DIADORI, (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Milano, Le Monnier, 2015, pp. 323-329.

## Brevi note su un romanzo poliziesco libanese: *al-Wağh al-Tālīt li-l-ḥubb* (La terza faccia dell'amore) di Nuhà Ṭabbāra Ḥammūd

---

ANGELA DAIANA LANGONE

Numerosi romanzieri italiani – in particolare isolani – condiscono i loro gialli di rimandi all'altra riva del Mediterraneo, soprattutto arabo: si pensi al siciliano Andrea Camilleri e ai suoi celebri *Il ladro di merendine*<sup>1</sup> e *Il cane di terracotta*<sup>2</sup>, o anche al sardo Giorgio Todde con *Paura e carne*<sup>3</sup>.

Cosa accade invece nella produzione giallistica della riva sud del Mediterraneo? Tale interrogativo appare quanto mai attuale se si considera che il poliziesco arabo, declinato nei suoi vari sottogeneri, è nato in tempi recentissimi e, solo nell'ultimo decennio, gli specialisti hanno iniziato a volgere la propria attenzione a questo fenomeno letterario<sup>4</sup>.

Genere che vede i suoi prodromi moderni in alcune opere del premio Nobel egiziano Nağīb Maḥfūz (1911-2006)<sup>5</sup> o in altri scrittori ancora, il poliziesco pare avere una discreta fortuna nel Maghreb e soprattutto in Marocco dove si sviluppa prima per opera di autori che scrivono romanzi in francese e solo in un secondo momento in arabo. Non sarà un caso, per l'appunto, che buona parte della produzione scientifica relativa a tale genere si concentri soprattutto, anche se non esclusivamente, sull'area maghrebina<sup>6</sup>.

Il Marocco è la patria del primo romanzo poliziesco d'espressione araba: se, come poc'anzi spiegato, diversi erano i romanzi arabi che anticipavano il genere e svariati erano quelli pienamente appartenenti al filone giallo, ma redatti in lingue europee (il francese in Marocco e in Algeria), *al-Ḥūt al-a'mà* ("La balena cieca"), pubblicato da 'Abd al-Ilāh

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.

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

<sup>3</sup> G. TODDE, *Paura e carne*, Segrate, Frassinelli, 2003.

<sup>4</sup> Delle testimonianze di questa tendenza sono senz'altro rappresentate dalla pubblicazione del volume di B. SAGASTER, M. STROHMEIER, S. GUTH (eds.), *Crime Fiction in and around the Eastern Mediterranean*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016, nonché dal recente convegno internazionale che si è tenuto a Parigi il 28 e 29 marzo 2019, dal titolo "Le récit policier arabe", organizzato congiuntamente dall'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, dall'Institut du Monde Arabe, dall'Université Paris 8 e dall'Università Americana di Beirut.

<sup>5</sup> Si veda A. BUONTEMPO, "Il crimine nell'opera di Nağīb Maḥfūz", «La Rivista di Arablit», 3 (2012), pp. 66-78.

<sup>6</sup> Sull'Algeria si vedano B. BURTSCHER-BECHTER, *Algerien – ein Land sucht seine Mörder. Die Entwicklung des frankophonen algerischen Kriminalromans*, Frankfurt, IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1999; B. BURTSCHER-BECHTER, "Naissance et enracinement du roman policier en Algérie", «Algérie Littérature/Action», 31-32 (1999), pp. 221-231; G. S. SANTANGELO, "Cronistoria socio-politica della narrativa poliziesca in Algeria (e dintorni)", in L. MARTINELLI, E. RICCI (a cura di), *Narrazioni in giallo e nero*, Palermo, Palermo University Press, 2018, pp. 121-145. Sul Marocco, si veda A. D. LANGONE, "Why So Late an Arabic Detective Novel?", in O. KHOMITSKA, B. HORVAT (eds.), *Proceedings of the First International Conference on the History of Arabic Literature*, Kyiv, Mayster Knyh, 2016, pp. 107-118. Resta comunque imprescindibile, per una visione d'insieme, la lettura di J. SMOLIN, *Moroccan Noir. Police, Crime, and Politics in Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

al-Ḥamdūšī (Meknès 1958-) e Mīlūdī Ḥamdūšī (Meknès 1947-) nel 1997 è con molta probabilità la prima opera del genere in lingua araba<sup>7</sup>.

Nel 2001 anche il Libano si appresta a dare alla luce un suo primo esperimento di giallistica. Va senza dubbio considerato che, proprio come altrove, anche in Libano alcuni romanzi concepiti precedentemente a questa data presentano, in dosi limitate, ingredienti comuni al genere poliziesco<sup>8</sup>. Il caso più celebre è senz'altro rappresentato dal romanzo *al-Wuḡūh al-Bayḏā'* ("I visi bianchi") composto nel 1981 da Ilyās Ḥūrī (Beirut 1948-), scrittore libanese di fama internazionale<sup>9</sup>. Tuttavia, leggendo con attenzione quest'opera di Ḥūrī<sup>10</sup>, il lettore si accorgerà immediatamente che il crimine non è altro che un pretesto per denunciare la situazione tragica in cui versa Beirut durante la guerra civile che ha segnato il Paese per anni. In seguito al ritrovamento del cadavere di un uomo, tale Ḥālid Aḥmad Ḡābir, un giornalista decide di indagare sul caso, intervistando i conoscenti della vittima, senza tuttavia trovare né movente, né arma del delitto, né colpevole. Fin dall'*incipit*, è evidente che lo scrittore sia ben più interessato a descrivere il tessuto urbano di una Beirut tormentata e dilaniata dalla guerra piuttosto che a occuparsi di sviluppare il giallo.

Di fatto, il romanzo poliziesco appare solo più tardi, dalla penna di una donna, Nuḥā Ṭabbāra Ḥammūd, nata a Beirut nel 1933, nota come autrice di racconti per l'infanzia<sup>11</sup>: si tratta del romanzo *al-Waḡh al-tāliṭ li-l-ḥubb* ("La terza faccia dell'amore")<sup>12</sup>. È la stessa autrice a spiegare il significato del titolo nella *muqaddima* (introduzione) al romanzo:

Ho scelto "La terza faccia dell'amore" come titolo per questo romanzo perché l'amore ha tre facce: la prima è quella dell'innamoramento e della speranza, la seconda è quella della delusione e della disperazione, infine, la terza è quella dell'odio e del crimine<sup>13</sup>.

Su un romanzo di poco più di duecento pagine, non potrà non colpire che, malgrado la sua copertina riporti a mo' di didascalia l'indicazione «*riwāya būlīsiyya*» (romanzo poliziesco), l'omicidio appare solo a pagina centoventisei, ossia quasi al termine della narrazione.

Fino a quel punto, il romanzo, disseminato di analessi, sembra un tipico romanzo d'amore la cui azione si svolge tra Beirut, Londra, Ginevra e San Paolo del Brasile. I titoli dei capitoli riflettono tale scansione spazio-temporale: «Beirut 1992», «Beirut 1982»,

<sup>7</sup> 'A. AL-ḤAMDŪŠĪ, M. ḤAMDŪŠĪ, *al-Ḥūt al-'a'mā* ["La balena cieca"], al-Ribāt, 'Ukāz, 1997. Il romanzo è disponibile anche in traduzione spagnola: A. EL HAMDUCHI, M. HAMDUCHI, *La Ballena Ciega*, trad. di A. ALBERDI IBARGUREN, Madrid, Verbum, 2015.

<sup>8</sup> Per una prima presa di contatto, si rimanda all'antologia di scrittori libanesi curata da I. HUMAYDANE (éd.), *Beyrouth noir*, Paris, Asphalte, 2017.

<sup>9</sup> Professore all'Università Columbia di New York, all'Università americana di Beirut e all'Università libanese, Ḥūrī è romanziere, drammaturgo, critico letterario le cui opere sono state tradotte in molte lingue. Tra i romanzi tradotti in italiano: E. KHOURY, *Il viaggio del piccolo Ghandi*, trad. di E. BARTULI, Roma, Jouvence, 2002; E. KHOURY, *La porta del sole*, trad. di E. BARTULI, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014; E. KHOURY, *Specchi rotti*, trad. di E. BARTULI, Milano, Feltrinelli, 2014.

<sup>10</sup> I. ḤŪRĪ, *al-Wuḡūh al-Bayḏā'* ["I visi bianchi"], Bayrūt, Dār al-Ādāb, 1981.

<sup>11</sup> Membro dal 1996 dell'Unione degli Scrittori Libanesi, Nuḥā Ṭabbāra Ḥammūd è autrice di diversi romanzi tra cui *Suḥd wa-zilāl* ["Insonnia e ombre"], Bayrūt, Dār al-Ġadīd, 1996 e *Ḥamasāt imra'a šarqiyya* ["Bisbigli di una donna orientale"], Bayrūt, al-Ma'ārif, 2004. Diverse sue opere sono destinate all'infanzia e le sono valse il premio Šūmān nel 2007 e il premio del miglior racconto rivolto ai bambini arabi nel 1999. Sino ad ora nessuna sua pubblicazione è stata tradotta in altre lingue.

<sup>12</sup> Il riferimento bibliografico completo è N. ṬABBĀRA ḤAMMŪD, *al-Waḡh al-tāliṭ li-l-ḥubb* ["La terza faccia dell'amore"], Bayrūt, Dār al-Fārābī, 2001. Il romanzo, a nostra conoscenza, non risulta tradotto in nessuna lingua europea.

<sup>13</sup> N. ṬABBĀRA ḤAMMŪD, *al-Waḡh al-tāliṭ li-l-ḥubb*, cit., p. 7.

«Londra 1982», «Beirut 1993», ove l'anno cadenza la guerra civile che influenza inevitabilmente l'evoluzione dell'amore tra i due protagonisti, Hilāl e Fādiya.

Entrambi studenti dell'Università Libanese di Beirut, Hilāl e Fādiya si conoscono durante la preparazione degli esami insieme e così si innamorano. A un forte sentimento seguono il fidanzamento e la promessa di matrimonio, sullo sfondo della guerra civile. Ma nel 1982 il conflitto si inasprisce con la cosiddetta operazione «Pace in Galilea»<sup>14</sup> o, per meglio dire, l'invasione del Libano da parte dell'esercito israeliano: la famiglia di Fādiya prende così la decisione di riparare a Londra, pianificando il rientro per l'anno accademico successivo, qualora lo consentano le condizioni di sicurezza in Libano. I due amanti sono disperati: l'ultimo giorno insieme, Fādiya decide di concedersi a Hilāl e di perdere la sua verginità.

Trasferitasi a Londra, ma con la speranza di rientrare in Libano all'inizio dell'autunno, Fādiya non dimentica il suo Hilāl tanto da non mancare a nessun appuntamento telefonico con lui la sera, alle nove in punto. I giorni si susseguono e l'intensità del conflitto non accenna a diminuire.

Nel frattempo, Fādiya scopre di aspettare un bambino, ma non vuole comunicarlo a sua madre per paura che lei la costringa ad abortire per evitare lo scandalo di un concepimento al di fuori del matrimonio.

La ragazza non vuole rinunciare al suo bambino, frutto del suo grande amore per Hilāl, e al contempo si interroga angosciata sul futuro del nascituro e sul suo sostentamento: il suo fidanzato ha appena iniziato a lavorare in un'agenzia turistica di Beirut, ma il lavoro scarseggia e non ha ancora i mezzi per raggiungerla in Inghilterra.

Nell'albergo in cui soggiorna con la sua famiglia, un imprenditore molto più anziano di lei, tale Ğalīl al-Šaqūf, le rivela da subito la sua infatuazione e desidera sposarla. Per Fādiya, il matrimonio con il maturo uomo d'affari rappresenterebbe un'ancora di salvezza: racconta pertanto di essere stata fidanzata in Libano, ma anche di essere pronta a rompere il fidanzamento che, infatti, tronca brutalmente al telefono con Hilāl, ignaro della gravidanza.

Sposatasi infine con l'anziano Ğalīl, Fādiya gli fa credere che sia lui il padre del bambino, nonostante nasca solo sette mesi dopo il loro matrimonio: si chiama Rābiḥ, in realtà figlio di Hilāl e di Fādiya. La giovane donna può ormai godere di una vita agiata con un marito che la ricopre incessantemente di regali costosi, gioielli e diamanti.

Tuttavia l'idillio si interrompe presto. Il marito della protagonista rivela la sua vera natura ignobile e sadica e la sua reale professione: è un contrabbandiere di diamanti. Al rientro della coppia in Libano, terminata la guerra, Fādiya si imbatte per caso in Hilāl, sposatosi nel frattempo con una donna ricca molto più anziana. La passione riemerge immediatamente, sembra non essersi mai sopita, come se non fosse trascorso neanche un giorno. I due diventano amanti e, dopo un certo periodo di clandestinità, desiderano uscire allo scoperto. Ğalīl è già a conoscenza del tradimento della moglie perché per mesi l'ha fatta pedinare da una sorta di investigatore privato che ha fotografato i numerosi incontri segreti. Di fronte alle prove schiaccianti dell'adulterio, Ğalīl inizia a soggiogare la moglie con ogni tipo di violenza psicologica e ogni sorta di umiliazione:

---

<sup>14</sup> Si tratta di una vasta operazione militare lanciata, dal 6 giugno al 29 settembre 1982, dall'esercito israeliano capeggiato da Ariel Sharon in piena guerra civile libanese, con lo scopo di eliminare la resistenza palestinese dell'OLP, costringere la Siria a lasciare il Libano e favorire la vittoria delle Forze libanesi con l'accesso alla presidenza del loro leader, Bachir Gémayel. Per approfondimenti si rimanda, fra gli altri, a G. CORM, *Il mondo arabo in conflitto. Dal dramma libanese all'invasione del Kuwayt*, Milano, Jaca Books, 2005, pp. 74-84.

Beveva il caffè come ogni mattina leggendo il giornale. Mise la tazzina da parte e disse a Fādiya: «Ascolta questa notizia: è stato arrestato un uomo che ha ucciso la moglie quando l'ha trovata nella camera da letto con l'amante».

Aveva un luccichio negli occhi che lei non gli aveva mai visto prima. La attraversò un brivido di terrore.

Continuò: «Cosa pensi di questo omicidio?».

Fādiya cercò di controllarsi e gli rispose con una voce che fingeva noncuranza: «Penso che sia stupido».

«E perché?» le chiese il marito.

«Perché ha commesso un crimine che lo porterà in galera invece di divorziare da lei con buona pace di entrambi».

Le ribatté ironicamente: «E lasciare che si sposi con il suo amante? No, no. Cosa farei, secondo te, se fossi al posto di quell'uomo?»

Lui avvicinò il viso a quello di lei. Lei sentiva il cuore che le batteva all'impazzata.

Proseguì il marito: «Vi avrei uccisi insieme. Molte sono le attenuanti per un delitto d'onore»<sup>15</sup>.

Malgrado l'angoscia e il terrore generati dalle manipolazioni e dai maltrattamenti subiti dal marito, Fādiya si risolve a chiedergli il divorzio, ma questi rifiuta categoricamente minacciando, con più virulenza, di ucciderla: «*afḍal 'an 'arāki mayyita 'ala 'an 'uṭalliqaki*» (“preferisco vederti morta piuttosto che divorziare”)<sup>16</sup>. Nonostante le minacce continue, i due amanti non mettono fine alla loro relazione e in uno dei loro incontri clandestini vengono barbaramente uccisi con numerosi colpi di arma da fuoco.

È solo a questo punto che l'intreccio conosce il proprio giro di boa e la tormentata storia d'amore si trasforma in un romanzo poliziesco. Entra in scena per la prima volta l'ispettore Salīm, al quale spetterà il compito di individuare il colpevole tra diversi indiziati: la donna delle pulizie, l'autista, la moglie di Hilāl, il marito di Fādiya il cui alibi all'inizio appare granitico. Alla fine, indagando sui meccanismi dell'amore malato, l'ispettore Salīm risolve il caso che si rivela essere un delitto d'onore.

Raccogliendo romanzi gialli del *Bilād al-Šām*, Stephan Guth nota acutamente che «interestingly enough, almost half of these texts are authored by women», senza tuttavia fornire una spiegazione<sup>17</sup>.

Se si analizza il contesto in cui Nuhā Ṭabbāra Ḥammūd scrisse il suo romanzo appare evidente come il poliziesco non sia altro che un chiaro riflesso delle lotte sociali, dei cambiamenti e delle conquiste avvenute nel Paese dei cedri. Gli anni in cui si trova a scrivere Nuhā Ṭabbāra Ḥammūd sono caratterizzati da numerose riforme legislative a favore dei diritti della donna. Nel 1996, Laure Moghaïzel (1929-1997), avvocato e personaggio di spicco della lotta all'emancipazione femminile in Libano, fece pressione affinché il governo libanese ratificasse la Convenzione per l'Eliminazione di ogni forma di discriminazione nei confronti delle donne. Il 10 febbraio 1999, l'articolo 562 del Codice penale che si riferiva al delitto d'onore è stato emendato come omaggio postumo a Laure Moghaïzel e grazie alla determinazione del già ministro della Giustizia, Bahige Tabbara. Fino al 1999, tale articolo stabiliva che chiunque potesse beneficiare di uno sconto di pena nel caso in cui avesse sorpreso il coniuge, sua madre, sua figlia o la propria sorella in flagrante adulterio o in rapporti sessuali illegittimi con un terzo<sup>18</sup>. Nel 1999, il

<sup>15</sup> N. ṬABBĀRA ḤAMMŪD, *al-Wağh al-tālit li-l-ḥubb*, cit., pp. 107-108.

<sup>16</sup> Ivi, p. 112.

<sup>17</sup> Cfr. S. GUTH, “Thus Ruled the Court (Ḥukm al-‘ādala): A Collection of True Criminal Cases from Syria Turned into Narratives”, in B. SAGASTER, M. STROHMEIER, S. GUTH (eds.), *Crime Fiction in and around the Eastern Mediterranean*, cit., p. 75.

<sup>18</sup> «Pourrait bénéficier d'une excuse absolutoire [allègement de peine] quiconque – ayant surpris son conjoint, son ascendant, son descendant ou sa sœur en flagrant délit d'adultère ou de rapports sexuels illégitimes avec un tiers».

carattere sistematico dell'alleggerimento di pena è stato soppresso, lasciandolo l'eventuale riduzione a discrezione del giudice, primo importante passo per l'abrogazione dell'articolo nel 2011<sup>19</sup>.

È dunque in questa cornice di rivendicazioni di diritti a favore della donna e di lotta contro il femminicidio che emergono i primi romanzi polizieschi libanesi vergati principalmente da donne. Essi non rappresentano che una costola, inserita nel nuovo genere del poliziesco, di tutta una produzione letteraria rivolta a infrangere tabù intoccabili della tradizionale società araba, la cui precorritrice è stata senza dubbio Ġāda al-Sammān (Damasco 1942-)<sup>20</sup>. Quest'ultima, come ben sottolineato da Isabella Camera d'Afflitto<sup>21</sup>, rappresenta il punto di riferimento per qualsiasi donna araba che intenda occuparsi di letteratura. In particolare, nei racconti composti tra il 1963 il 1974, Ġāda al-Sammān inanella mariti, genitori, fratelli, cugini che avvelenano, accoltellano, decapitano e smembrano ragazze 'colpevoli' di aver oltrepassato i limiti imposti dalla loro società patriarcale. Così, nel racconto '*Adrā' Bayrūt*' ("La vergine di Beirut") l'autrice accusa di connivenza le donne stesse: la madre è complice nel rituale dell'assassinio della propria figlia pur di salvaguardare l'onore della famiglia. Ella è presente nella stanza in cui il marito e i figli forzano la ragazza, che è rimasta incinta fuori dal matrimonio, a ingurgitare veleno. È lei ad affrettarsi a chiudere le tende per nascondere il crimine, è lei ad abbandonare la figlia sul punto di morte per recarsi a sorseggiare placidamente del caffè con i vicini di casa e a guardare la televisione come se nulla fosse accaduto<sup>22</sup>.

Per prima, Nuhā Ṭabbāra Ḥammūd riesce a incanalare tutta questa materia, già sviluppata da grandi autrici come Ġāda al-Sammān, nel romanzo poliziesco libanese, non riuscendo però ancora a ribaltare le convenzioni misogine del genere, quelle convenzioni di cui si sono in parte sbarazzate alcune sue omologhe del Mediterraneo come l'algerina Nasīma Būlūfa (1972-) con il suo romanzo *Nabḍāt 'āḥir al-layl* ("Battiti alla fine della notte")<sup>23</sup> o come la spagnola Alicia Giménez-Bartlett che, riguardo a Petra Delicado, protagonista della sua serie, ha dichiarato:

Quería un personaje que fuera mujer y que tuviera protagonismo. Porque la mujer en la novela negra o es la víctima, que aparece muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien<sup>24</sup>.

Il romanzo poliziesco si rivela una sorta di sismografo del reale capace di registrare i mutamenti in corso nel mondo arabo. In questo senso, il carattere incompleto e la totale assenza di questo genere in taluni paesi arabi sono elementi importanti e sui quali è

<sup>19</sup> La Camera dei deputati della Repubblica libanese ha adottato, il 17 agosto 2011, la legge n. 162 con cui annulla l'articolo 562 del Codice penale, che accordava attenuanti a chi uccidesse o maltrattasse la moglie, la madre, la figlia o la sorella in seguito ad adulterio o rapporto sessuale illecito.

<sup>20</sup> Nata in Siria, ma libanese d'adozione, molto prolifica, innovativa e provocatrice, Ġāda al-Sammān è autrice di numerosi romanzi, racconti e saggi sull'identità sui conflitti irrisolti e sul ruolo della donna nella società araba. Tra le sue pubblicazioni disponibili in traduzione italiana: G. SAMMAN, *Vedova d'allegria*, a cura di I. CAMERA D'AFFLITTO, Catanzaro, Abramo, 1991; G. SAMMAN, *Incubi di Beirut*, trad. di L. CAPEZZONE, Catanzaro, Abramo, 1993; G. SAMMAN, *Un taxi per Beirut*, Roma, Jouvence, 1995.

<sup>21</sup> I. CAMERA D'AFFLITTO, "Le scrittrici arabe raccontano: il coraggio di parlare", in M. HERNANDO DE LARRAMENDI, G. FERNÁNDEZ PARRILLA, B. AZAOLA PIAZZA (a cura di), *Autobiografía y literatura árabe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 155-164.

<sup>22</sup> G. AL-SAMMĀN, "'Adrā' Bayrūt [La vergine di Beirut]", in G. AL-SAMMĀN, *Raḥīl al-Marāfi' al-qadīma* [La partenza dei vecchi porti], Bayrūt, Manšūrāt Dār al-Ādāb, 1973, pp. 149-166.

<sup>23</sup> N. BŪLŪFA, *Nabḍāt 'āḥir al-layl* ["Battiti alla fine della notte"], Alger, Editions Vescera, 2014.

<sup>24</sup> M. A. TIRONE, "Petra Delicado: identità e ruoli di genere nella serie di Alicia Giménez Bartlett", «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», giugno 2018, pp. 177-178.

necessario interrogarsi; una prima risposta potrebbe essere rintracciata nelle parole della scrittrice svizzera Anna Cuneo:

Pour que surgisse la forme romanesque du polar, quelques conditions préalables étaient nécessaires. Il fallait que le pouvoir ne soit pas entièrement dévolu à un roi – ou à un dictateur – qui le détiendrait de façon absolue. Il fallait, sous une forme ou une autre, une démocratie, dans laquelle tous les hommes sont égaux devant la loi. Il fallait une législation qui définisse ce qu'était un crime [...]. Pour que la société démocratique fonctionne, il fallait une police. Une fois l'habeas corpus institué, il fallait, pour que la police puisse arrêter un suspect en tentant de ne pas se tromper, un enquêteur. Qu'il fasse ou non partie de la police, il est censé débusquer le crime, et ouvrir la porte à la justice<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> CUNEO Anna, “Le polar, forme moderne de la tragédie”, «Culture EnJeu», 31 (2011), <<http://www.cultureenjeu.ch>> [13 marzo 2019].



## Bibliografia

- AL-ḤAMDŪŠĪ, ‘ABD AL-ILĀH, ḤAMDŪŠĪ, MĪLŪDĪ, *al-Ḥūt al-’a’mā* [“La balena cieca”], al-Ribāt, ‘Ukāz, 1997.
- AL-SAMMĀN, ĠĀDA, “‘Adrā’ Bayrūt [La vergine di Beirut]”, in Ġ. AL-SAMMĀN, *Raḥīl al-Marāfi’ al-qaḍīma* [La partenza dei vecchi porti], Bayrūt, Manšūrāt Dār al-Ādāb, 1973, pp. 149-166.
- BŪLŪFA, NASĪMA, *Nabḍāt ’āḥir al-layl* [“Battiti alla fine della notte”], Alger, Editions Vescera, 2014.
- BUONTEMPO, ALESSANDRO, “Il crimine nell’opera di Nağīb Maḥfūz”, «La Rivista di Arabit», 3 (2012), pp. 66-78.
- BURTSCHER-BECHTER, BEATE, *Algerien – ein Land sucht seine Mörder. Die Entwicklung des frankophonenen algerischen Kriminalromans*, Frankfurt, IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1999.
- BURTSCHER-BECHTER, BEATE, “Naissance et enracinement du roman policier en Algérie”, «Algérie Littérature/Action», 31-32 (1999), pp. 221-231.
- CAMERA D’AFFLITTO, ISABELLA, “Le scrittrici arabe raccontano: il coraggio di parlare”, in M. HERNANDO DE LARRAMENDI, G. FERNÁNDEZ PARRILLA, B. AZAOLA PIAZZA (a cura di), *Autobiografía y literatura árabe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 155-164.
- CAMILLERI ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CORM, GEORGES, *Il mondo arabo in conflitto. Dal dramma libanese all’invasione del Kuwayt*, Milano, Jaca Books, 2005.
- CUNEO, ANNA, “Le polar, forme moderne de la tragédie”, «Culture EnJeu», 31 (2011), <<http://www.cultureenjeu.ch>> [13 marzo 2019].
- GUTH, STEPHAN, “Thus Ruled the Court (*Ḥukm al-’ādala*): A Collection of True Criminal Cases from Syria Turned into Narratives”, in B. SAGASTER, M. STROHMEIER, S. GUTH (eds.), *Crime Fiction in and around the Eastern Mediterranean*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016, pp. 67-92.
- EL HAMDUCHI, ABDELILAH, HAMDUCHI, MILUDI, *La Ballena Ciega*, trad. di A. ALBERDI IBARGUREN, Madrid, Verbum, 2015.
- ḤAMDŪŠĪ, MĪLŪDĪ, *al-Sikkīn al-Ḥarūn* [Il coltello ostinato], ‘Ukāz, al-Dār al-Bayḍā’, 2014.
- HUMAYDANE, IMANE (éd.), *Beyrouth noir*, Paris, Asphalte, 2017.
- ḤŪRĪ, ILYĀS, *al-Wuğūh al-Bayḍā’* [“I visi bianchi”], Bayrūt, Dār al-Ādāb, 1981.
- KHOURY, ELIAS, *Il viaggio del piccolo Ghandi*, trad. di E. BARTULI, Roma, Jouvence, 2002.
- KHOURY, ELIAS, *La porta del sole*, trad. di E. BARTULI, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014.
- KHOURY, ELIAS, *Specchi rotti*, trad. di E. BARTULI, Milano, Feltrinelli, 2014.
- LANGONE, ANGELA DAIANA, “Why so Late an Arabic Detective Novel?”, in O. KHOMITSKA, B. HORVAT (eds.), *Proceedings of the First International Conference on the History of Arabic Literature*, Mayster Knyh, Kyiv, 2016, pp. 107-118.
- SAGASTER, BÖRTE, STROHMEIER, MARTIN, GUTH, STEPHAN (eds.), *Crime Fiction in and around the Eastern Mediterranean*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016.
- SAMMAN, GHADA, *Vedova d’allegria*, a cura di ISABELLA CAMERA D’AFFLITTO, Catanzaro, Abramo, 1991.
- SAMMAN, GHADA, *Incubi di Beirut*, trad. di L. CAPEZZONE, Catanzaro, Abramo, 1993.

- SAMMAN, GHADA, *Un taxi per Beirut*, Roma, Jouvence, 1995.
- SANTANGELO, GIOVANNI SAVERIO, “Cronistoria socio-politica della narrativa poliziesca in Algeria (e dintorni)”, IN L. MARTINELLI, E. RICCI (a cura di), *Narrazioni in giallo e nero*, Palermo, Palermo University Press, 2018, pp. 121-145.
- SMOLIN, JONATHAN, *Moroccan Noir. Police, Crime, and Politics in Popular Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.
- ṬABBĀRA ḤAMMŪD, NUHĀ, *Suḥd wa-ẓilāl* [“Insonnia e ombre”], Bayrūt, Dār al-Ġadīd, 1996.
- ṬABBĀRA ḤAMMŪD, NUHĀ, *al-Waġh al-tālīt li-l-ḥubb* [“La terza faccia dell’amore”], Bayrūt, Dār al-Fārābī, 2001.
- ṬABBĀRA ḤAMMŪD, NUHĀ, *Ḥamasāt imra’a šarqiyya* [“Bisbigli di una donna orientale”], Bayrūt, al-Ma’ārif, 2004.
- TIRONE, MARIADONATA ANGELA, “Petra Delicado: identità e ruoli di genere nella serie di Alicia Giménez Bartlett”, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», giugno 2018, pp. 177-178.
- TODDE, GIORGIO, *Paura e carne*, Segrate, Frassinelli, 2003.

# L'identità mediterranea nella sfida traduttiva dell'italiano regionale: dai romanzi di Montalbano alla sottotitolazione

---

LUISANNA FODDE

## 1. Introduzione

Tra i compiti principali del romanziere vi è indubbiamente quello di arricchire la lingua delle proprie opere. Il lessico è uno degli aspetti sui quali egli si concentra maggiormente. La creazione di neologismi, insieme all'utilizzo dei dialetti locali o familiari, specchio della propria origine, permette di manipolare la lingua standard, spesso trasformandola magicamente e magnificamente. Sergio Atzeni, romanziere sardo scomparso prematuramente, affermava al proposito:

Credo che la lingua sarda sia bellissima [...]. Per quanto riguarda la varietà che amo di più e che so parlare, il cagliaritano, mi dispiace che si perda perché è idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo, ed è anche la fonte di quell'italiano bislacco parlato a Cagliari, mescolando parole, costrutti linguistici. Questa è una ricchezza, ogni volta che più lingue producono mescolanza e contaminazione, c'è arricchimento [...]. Credo che uno dei compiti dello scrittore sia arricchire la lingua italiana [...]. Credo che questo sia il contributo che ogni etnia regionale dovrebbe portare. Alcuni scrittori sono stati grandissimi nel valorizzare le parlate locali [...]<sup>1</sup>.

Questo contributo ha lo scopo di esaminare alcune difficoltà che il traduttore di dialetti e regionalismi italiani incontra. In primo luogo si tenterà di descrivere in che modo tali regionalismi e dialetti vengono introdotti dagli autori e le ragioni che sottendono tali scelte. In secondo luogo si cercherà di evidenziare come tali espressioni vengono tradotte nella lingua inglese e come questo particolare processo traduttivo viene affrontato. Per fare ciò, verranno analizzate alcune opere di Andrea Camilleri il quale, come è noto, non solo utilizza il suo distintivo dialetto regionale, quello siciliano, ma anche uno specifico, talvolta estremo, idioletto<sup>2</sup>. In particolare tenteremo di mettere in evidenza l'uso dello strumento dialettale per la costruzione della identità mediterranea dei personaggi camilleriani, nel rispetto della tematica di questi Quaderni. In terzo ed ultimo luogo ci si soffermerà su un secondo processo traduttivo, quello della sottotitolazione, al fine di evidenziare le differenze che in questa particolare operazione di costruzione della identità mediterranea si manifestano più o meno marcatamente. Allo scopo verrà utilizzata la versione della serie TV tratta dai romanzi di Camilleri sottotitolata dalla BBC, andata in onda per la prima volta nel Regno Unito dal 2012 al 2013.

---

<sup>1</sup> S. ATZENI, in G. SULIS, "La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità", «La Grotta della Vipera», 66/67 (1994), p. 37.

<sup>2</sup> M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2013, p. 40.

## 2. La traduzione delle varietà regionali italiane

Come si è detto sopra, i regionalismi, i neologismi e il lessico cultural-specifico aggiungono valore alla lingua italiana. Per raggiungere tale scopo essi attuano scelte precise dando voce all'elemento locale, etnico, al diverso.

In questi casi, quindi, un romanzo può esporre il lettore a una serie di varietà linguistiche che sono marcate diatopicamente, insieme all'alternanza, o *code-mixing*, tra standard e dialetto locale. Molte di queste scelte sono usate dall'autore per identificare e descrivere i propri personaggi e dar loro caratteristiche e tratti distintivi. Le loro voci e le loro parole diventano la loro descrizione. È proprio per questo motivo che in questi casi la responsabilità del traduttore si fa davvero grande: il rispetto di ciò che sembra intraducibile diventa un ostacolo spesso insuperabile. Si veda, a mo' di esempio, quanto afferma lo scrittore Patrick Chamoiseau a proposito del processo di traduzione verso la lingua italiana del suo romanzo *Texaco* (1992):

Eravamo d'accordo che la traduzione non deve andare da una lingua pura a un'altra lingua pura, ma organizzare l'appetito delle lingue tra loro nell'ossigeno impetuoso del linguaggio. Eravamo d'accordo che una traduzione non abbia più timore dell'intraducibile, ma sciami a dar conto di tutti i possibili intraducibili. Ed eravamo d'accordo che una traduzione onori innanzitutto l'irriducibile opacità di ogni testo letterario; che, in questo mondo che ha finalmente la possibilità di risvegliarsi, il traduttore divenga il pastore della molteplicità<sup>3</sup>.

Quanto espresso da Chamoiseau sembra riferirsi a casi estremi. La traduzione dell'intraducibile è da considerarsi ricorso estremo. Il più delle volte, il traduttore si trova invece costretto a ridurre o a eliminare alcune espressioni dialettali per favorire la comprensione del metatesto. Quando ciò accade, la lingua di arrivo viene normalizzata, o standardizzata, la natura diatopica del romanzo offuscata e il processo traduttivo diventa neutrale.

È chiaro anche che i traduttori sono ben consci dei problemi che l'uso dei regionalismi e dei dialetti, o degli stili miscidati utilizzati da alcuni autori pongono. Per risolverli, essi vanno alla ricerca di soluzioni diverse. Possono forzare la lingua di arrivo con l'imposizione di forme dialettali o *slang*, oppure con la traduzione letterale dei colloquialismi per dare al lettore un senso di estraniamento.

In questo lavoro di traduzione dei dialetti o di una lingua preta di cultura locale la scelta della strategia da adottare è influenzata imprescindibilmente da fattori diversi. Ad esempio, la stretta vicinanza tra le culture di partenza e di arrivo è un elemento importante per discernere quali strutture includere e quali escludere, così come la presenza di elementi intertestuali, che esistono in entrambe le culture<sup>4</sup>. Un'altra strategia che può essere considerata praticabile è quella di tradurre un dialetto scegliendone un altro, diverso, ma tipico della lingua di arrivo. Come vedremo più avanti, Stephen Sartarelli, il traduttore inglese dei romanzi di Andrea Camilleri, ha adottato questa strategia, soprattutto nei primi romanzi dedicati al Commissario Montalbano, con risultati contrastanti.

La scelta di utilizzare esempi della produzione letteraria di Camilleri per descrivere le sfide e le difficoltà di tradurre il dialetto e regionalismi italiani è appunto questa.

<sup>3</sup> P. CHAMOISEAU, "Pour Sergio/Per Sergio", «Tradurre», 9 (2015), p. 1.

<sup>4</sup> Cfr. P. B. PEDERSEN, "How is culture rendered in subtitles?", in *MuTra-Audiovisual Translation Scenarios Conference Proceedings*, EU-High-Level-Scientific-Conference Series, Copenhagen, 2005, citato da M. DE MEO, "Subtitling dialect and culture-bound language", «Testi e Linguaggi», 4 (2010), p. 20.

Camilleri, così come anche Sergio Atzeni<sup>5</sup>, in modo a volte differente, sembra considerare la letteratura come «il paese della lingua», dove le espressioni verbali vengono manipolate per migliorare ed esaltare la comprensione e la comunicazione di determinati concetti, paesaggi, personaggi<sup>6</sup>. In entrambi questi autori, questa manipolazione diventa il tratto distintivo. Il *camillerese* è al momento la denominazione comunemente e internazionalmente accettata per definire il linguaggio, ma anche la lingua e lo stile narrativo di Andrea Camilleri.

## 2.1. La traduzione inglese del *camillerese*

In un articolo apparso qualche tempo fa sul quotidiano inglese *The Guardian*, il giornalista Paul Bailey, intervistando Camilleri, cita queste parole del Maestro:

I studied when Sicilians use the dialect and when the national language. The dialect is always confidential, a non-institutional relationship, intimate, a friendly atmosphere. The use of the Italian language creates an immediate officialness, a distance. Italian is used to make law, to suggest intimidation, power, distance, emphasis<sup>7</sup>.

In sostanza, si tratta della descrizione da parte dell'autore delle sue scelte linguistiche. Allo stesso tempo, tale spiegazione, anche considerando la natura dell'articolo, è forse troppo semplicistica e non trasmette la complessità del *camillerese*, quella sua lingua così ricca di elementi fonetici, semantici e morfo-sintattici.

Il fenomeno letterario legato all'autore Camilleri è emerso negli ultimi 15 anni, e lo ha reso l'autore di maggior successo e popolarità di Italia. Prima di allora, continua Bailey, «he was a virtually unknown septuagenarian who had written a handful of historical novels»<sup>8</sup>.

Come è noto, nel 1994 Camilleri presenta al pubblico l'ispettore Salvo Montalbano con il suo primo romanzo, *La forma dell'acqua* (*The Shape of Water* in inglese), e sebbene il suo intendimento fosse di non scrivere molti libri basati su questo personaggio, il suo successo contraddisse la volontà dell'autore, e i romanzi di Montalbano si susseguirono uno a uno senza soluzione di continuità.

Va ricordato inoltre che il motivo della tardiva affermazione di Andrea Camilleri – che a settant'anni era ancora poco conosciuto – è da molti ascritto esattamente a questa sua lingua scritta, ibrida e peculiare, a quell'«italiano bastardo», come egli stesso lo ha definito<sup>9</sup>, all'incontro tra italiano e dialetto, a questo codice così idiosincratico e indipendente<sup>10</sup>. Come sappiamo, la reazione del lettore che inizia a leggere i romanzi camilleriani è quella di chi si sente un po' estraniato dalle espressioni siciliane, da quelle intere frasi che sembrano incomprensibili, mescolate a espressioni dialettali dell'italiano comune, ma anche a vocaboli perfettamente correnti. Tuttavia, questa sensazione dura il tempo di un romanzo, poi ci abituiamo a questa lettura, e veniamo catturati dal ritmo, dallo humour, dall'ironia e dalla bellezza di questa scrittura che diventa magicamente

<sup>5</sup> Cfr. L. FODDE, “The Challenges of Translating Italian Regionalisms and Dialects: from Novels to TV Series”, in *Communicating English in Specialised Domains. Synchronic and Diachronic Perspectives. Festschrift in honour of Prof. Maurizio Gotti*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing (in corso di stampa).

<sup>6</sup> G. SULIS, “La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità”, cit., p. 39.

<sup>7</sup> P. BAILEY, “The Sage of Sicily”, «The Guardian», 14 ottobre 2006.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 54.

<sup>10</sup> M. ASSALTO, “Dacci oggi il nostro Montalbano”, «La Stampa», 27 ottobre 2002, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2002/Archivio/Art192\\_ott2002\\_Cor.html](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2002/Archivio/Art192_ott2002_Cor.html)> [17 marzo 2019].

comprensibile e piacevole, insieme all'indubbia fascinazione per la trama. E così non vediamo l'ora di poterne leggere un altro.

Il *camillerese* è quindi una varietà che occorre su tutti i piani linguistici e trasferisce sulla pagina la dimensione diamesica del parlato. I romanzi camilleriani sono caratterizzati da una operazione dialettale di elevata elaborazione che riguarda principalmente il piano semantico. A seconda del contesto, incontriamo parole sotto forme diverse, dal dialetto siciliano (*travagghiare*), al dialetto italianizzato (*travagliare*), dall'italiano dialettale (*lavurà*) alla forma pura e standard della nostra lingua (*lavorare*).

I romanzi camilleriani sono stati appunto definiti come 'multilingue' perché includono sia il socioletto che il dialetto, sia l'idioletto che lo *slang* e il gergo, insieme ovviamente all'italiano standard<sup>11</sup>.

Nel corso di un ventennio, dall'uscita del primo romanzo di Montalbano, lo stile e la scrittura dell'autore si sono progressivamente evoluti, evidenziando un chiaro incremento del lessico *camillerese* e un crescente ricorso a espedienti morfologici e fonologici, a conferma della natura diatopica delle sue opere<sup>12</sup>.

Di seguito presentiamo alcuni esempi di tali espedienti, tratti da romanzi recenti:

Si susi adascio, raggiungi ad Adelina 'n cucina. (Si alzò adagio, raggiungette Adelina in cucina)

Pronto è 'u caffè, dottori. (È pronto il caffè, dottore)<sup>13</sup>.

Terroristi o patrioti, il contrabbanno d'armi sempre reato è, 'ntirvinni Fazio. (Terroristi o patrioti, il contrabbando d'armi è sempre reato, intervenne Fazio)

D'accordo. Ma Sposito non sapi se si tratta di terroristi o di patrioti straneri, ammetterai che la cosa è diversa assà. Perciò ci vai coi piedi di chiummo. (D'accordo, Ma Sposito non sa se si tratta di terroristi o di patrioti stranieri, ammetterai che la cosa è assai diversa. Perciò ci vai con i piedi di piombo)<sup>14</sup>

In questi estratti, si possono anche osservare l'utilizzo dell'accusativo con preposizione (*raggiungi ad Adelina*), il verbo posposto o in posizione finale (*Pronto è 'u caffè; Sempre reato è*), così come l'avverbio (*diversa assà*), tutti elementi sintattici tipici dei dialetti regionali italiani.

Tuttavia, il *camillerese* comprende anche altre caratteristiche, come i prestiti da alcune varietà dell'italiano. Esempi di tali prestiti includono l'italiano burocratico, utilizzato dal commissario della polizia di Vigàta e dagli avvocati che Montalbano incontra durante le sue indagini. All'estremo opposto della gamma dialettale vi è il linguaggio popolare di Catarella, l'appuntato che «answers the switchboard at the police station and mishears almost everything he is told»<sup>15</sup>.

Come è noto, il dialetto di Catarella è fondato sull'italiano popolare, sia scritto che parlato. Per lui, la lingua *standard* rappresenta soltanto una conoscenza passiva imparata a scuola che egli mischia con il gergo burocratico della polizia, ma anche con lo *slang*

<sup>11</sup> M. C. CONSIGLIO, "Montalbano here: 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, 2008, pp. 47-68.

<sup>12</sup> Cfr. E. SANNA, "Il metodo traduttivo di Stephen Sartarelli: una prospettiva diacronica sulla resa in inglese delle opere di Andrea Camilleri", articolo dedicato a questa evoluzione del *camillerese*, presente in questo medesimo volume.

<sup>13</sup> A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 156.

<sup>14</sup> A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 133.

<sup>15</sup> P. BAILEY, "The Sage of Sicily", cit.

sportivo o commerciale, che dà luogo a incongruenze divertenti, dall'effetto a volte indubbiamente comico<sup>16</sup>.

Come si è evidenziato in precedenza, i personaggi di Camilleri vengono spesso presentati dalle loro stesse parole, così che le descrizioni dell'autore appaiono soltanto sullo sfondo, come secondarie. Anche in questo caso, la lingua dell'autore è funzionale alla trama e diventa a volte lo strumento investigativo utilizzato da Montalbano per risolvere i suoi casi:

The presence of several language varieties in Montalbano's novels is not only aimed at the simple representation of contemporary Sicily but accompanies the reader in the understanding of both characters and plot<sup>17</sup>.

La sicilianità dei personaggi di Camilleri è quindi costruita e plasmata soprattutto attraverso l'idioletto dell'autore che rende i suoi racconti autentici. Forma la loro identità mediterranea, complementandola con la descrizione dei luoghi, del cibo, dell'intreccio e delle storie<sup>18</sup>. I romanzi ne sono pervasi, la loro identità chiaramente delineata. Nel proseguo del presente lavoro, cercheremo di illustrare come l'identità mediterranea dei personaggi della serie di Montalbano, la loro sicilianità, si vada parzialmente perdendo nelle traduzioni inglesi, malgrado alcuni espedienti, che descriveremo, rendano la versione inglese 'marcata' da elementi distintivi che emergono per evidenziare la peculiarità dello stile di Camilleri anche nel testo di arrivo.

Tale ampia descrizione del *camillerese* era quindi necessaria per comprendere il difficile compito spettato al traduttore americano di Andrea Camilleri, Stephen Sartarelli. Gli ostacoli che ha dovuto affrontare e superare sono stati estremamente difficili e sebbene egli abbia familiarità con la traduzione di altri notissimi autori siciliani, come Leonardo Sciascia e Luigi Pirandello, entrambi amati da Camilleri, i romanzi di Montalbano hanno portato ulteriori difficoltà nel lavoro del traduttore, come abbiamo evidenziato. Nel contempo, poiché Sartarelli è ancora l'unico traduttore dei romanzi dedicati al Commissario Montalbano, egli ha avuto la possibilità, a suo vantaggio, di seguire lo sviluppo graduale della lingua di Camilleri. Infatti, benché il primo episodio della saga di Montalbano, *La forma dell'acqua*, presenti pochissimi esempi dialettali, e lo standard italiano sia dominante, incontriamo già quei termini rappresentativi del lessico camilleriano: *taliare*, *spiare*, *astutare*, *addrumare*, *gana*, che diventeranno familiari al lettore e ricorreranno costantemente per tutta la produzione del Maestro. Nella resa inglese di Sartarelli, tutti questi termini appaiono in forma standard<sup>19</sup>. Tale processo di normalizzazione diventa anche più marcato con la traduzione, o omissione, di espressioni che vengono ora considerate come appartenenti unicamente a Camilleri. *Essere imparpagliato*, per esempio, viene tradotto con il normale verbo inglese *to freeze*. Sartarelli stesso ha confermato questo approccio conservativo durante una recente tavola rotonda organizzata dall'Università di Cagliari. In quella occasione, egli ha anche

<sup>16</sup> M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, cit., p. 92.

<sup>17</sup> E. SANNA, "The English Translation of *Il Cane di Terracotta*", oral presentation at the Conference: *Camilleri/The Mediterranean: at the Crossroads of Paths and Tales*, Beirut, 29-30 October 2018.

<sup>18</sup> Cfr. D. KAPSASKIS, I. ARTEGIANI, "Transformations of *Montalbano* through Languages and Media: Adapting and Subtitling Dialect in *The Terracotta Dog*", in A. ESSER, M. A. BERNAL-MERINO, I. R. SMITH (eds.), *Media Across Borders*, New York, Routledge, 2016, pp. 86-87.

<sup>19</sup> *Taliare*, a seconda del contesto diventa *to look*, *to glance* oppure *to stare*, che attribuiscono ognuno connotazioni specifiche al termine più generico utilizzato nel dialetto originale.

ammesso come all'inizio osasse raramente aggiungere termini *slang* alla sua resa standard del testo di partenza<sup>20</sup>.

Come accade anche nella traduzione di altri autori dialettali<sup>21</sup>, la percezione della collocazione geografica del romanzo viene data semplicemente dall'utilizzo di prestiti dell'italiano, quali *signora, ragioniere, dottore, corso*. O dal ricorso alla terminologia culinaria, tanto cara a Camilleri.

L'altro espediente traduttivo di tipo conservativo è rappresentato dalla scelta di utilizzare un tipo di *slang* adatto alla natura poliziesca dei romanzi di Montalbano. Ecco che quindi, almeno nei primi romanzi, Sartarelli decide di far parlare quei personaggi con il tipico *slang* della polizia di New York che, come è noto, comprende anche elementi tipici del dialetto italo-americano:

Montalbano's world of cops, hoods, lovely ladies and eccentric petit-bourgeois could hardly be made to speak American ghetto jive or Scots or Faulknerian Mississippian or any other geographically specific idiom without appearing absurd. But they can be nudged in certain directions. I have tinged some of the policemen's speech with Brooklynese, for example, since many of the cops in New York City, where I used to live, happen to be (or used to be) of either Sicilian or Southern-Italian extraction<sup>22</sup>.

Nel contempo, nel corso del ventennio della saga di Montalbano, con l'aumentare delle rese dialettali e distintive dell'autore, crescono i tentativi di replicare questa complessità.

Da un lato lo stile di Sartarelli diventa più audace ed elegante, trasformando la *sicilianità* di Andrea Camilleri in una mescolanza di inglese *standard*, burocratese e *slang*. In una certa misura, egli sembra abbandonare quella invisibilità cui molti traduttori tendono, cercando a volte di forzare la lingua di arrivo, non solo facendo ricorso a termini *slang*, ma anche introducendo nuovi conii. La nota e famosa espressione popolare siciliana così spesso utilizzata da Camilleri, *santiare* ("bestemmiare") rappresenta un esempio molto significativo: la scelta traduttiva di Sartarelli, *to curse the saints*, è diventata così di successo che viene ora spesso citata da molti critici<sup>23</sup>.

Altri esempi di questo tipo di scelte traduttive, al fine di rispettare lo stile eclettico della lingua camilleriana, includono la sua decisione di tradurre letteralmente il lessico dell'autore. In questi casi, con un doppio intento: da una parte, Sartarelli permette ai suoi lettori di comprendere il significato generale di quelle espressioni, dall'altro egli fa in modo, intenzionalmente, che essi risultino lontani dal testo, stranieri in qualche modo, rendendoli consapevoli che si sia in presenza di uno stile diverso, appartenente appunto a una cultura altra, straniera. Così, *una noia mortale* diventa *a lethal bore*, *essere l'ultima ruota del carro* viene tradotto con *to be the smallest wheel of the cart*, entrambi espressioni che non appartengono né al lessico americano né a quello inglese.

Come sottolinea Elena Sanna, nei romanzi di Camilleri il significato di alcune parole diventa accessibile al lettore non solo grazie al contesto nel quale appaiono, ma anche perché l'autore utilizza profusamente delle glosse, sia a livello testuale, che, in maniera più interessante, a livello inter-dialogico. Sanna porta come esempio la parola «lippo» utilizzata nel romanzo *La caccia al tesoro*:

<sup>20</sup> S. SARTARELLI, Comunicazione orale. Tavola Rotonda, III Seminario sull'Opera di Andrea Camilleri, Università degli Studi di Cagliari, 2014.

<sup>21</sup> Cfr. L. FODDE, "The Challenges of Translating Italian Regionalisms and Dialects: from Novels to TV Series", cit.

<sup>22</sup> 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, IlionBooks 2009, pp. 8-9, <<http://www.vigata.org/bibliografia/does.thenightpref.shtml>> [02 febbraio 2019].

<sup>23</sup> S. SARTARELLI, "La chiave è l'invenzione", «MicroMega», 5 (2018), pp. 141-149.



al sciauro d'alghe e di *lippo*, "na speci di muschio verdi, profumatissimo, che cummigliava il bagnasciua dello scoglio e che brulicava di minuscoli armaluzzi marini"<sup>24</sup>.  
 [...] relishing the smell of seaweed and *lippo*, the aromatic green moss that covered the waterline and teemed with tiny sea animals<sup>25</sup>.

*La caccia al tesoro (The treasure hunt)* è il sedicesimo romanzo della serie dell'ispettore Montalbano, pubblicato in Inghilterra nel 2015, uno degli ultimi tradotti da Sartarelli. Come si è detto, il parallelismo tra la crescente complessità del *camillerese* e le scelte traduttive di Sartarelli sembra essere palesemente chiaro. Il lessico del traduttore 'forza' ancora una volta la lingua inglese *standard* al fine di riflettere gli elementi dialettali dell'autore: l'aggettivo *strammato* diventa l'informale *flabbergasted*; l'espressione idiomatica dialettale *spardare intere giornate* viene resa con *idle away whole days*, un verbo frasale associato a un sintagma nominale la cui combinazione non è comune.

Questa evoluzione parallela tra l'incremento del lessico camillerese e la sua resa traduttiva è osservabile anche in altre peculiarità dello stile e della lingua di Montalbano. Ad esempio, l'italiano burocratico, che Camilleri sfrutta principalmente per l'effetto comico che suscita nella caratterizzazione di alcuni personaggi, viene mantenuto nella versione inglese, specie a livello semantico.

A conclusione di questa parziale descrizione della traduzione inglese di alcuni aspetti dei romanzi di Camilleri, si può certamente affermare come Stephen Sartarelli abbia fatto un ottimo lavoro nel rispettare i toni, la versatilità, ma in ultimo anche la evoluzione del *camillerese*, ciò che egli stesso ha riconosciuto essere un compito quasi impossibile: «How could one ever render a proper equivalent of this linguistic stew in English? The answer is very simple: one can't»<sup>26</sup>.

### 3. Identità mediterranea e autenticità: dal romanzo alla serie TV

Come il pubblico italiano sa bene, la fama di Andrea Camilleri è incredibilmente cresciuta con la uscita della serie TV basata sui romanzi del Commissario Montalbano, inaugurata dalla RAI nel suo palinsesto nel 1999.

Grazie a un *cast* di attori eccellenti, una regia e una sceneggiatura brillanti cui ha contribuito lo stesso Camilleri, la serie TV è presto diventata uno dei migliori prodotti RAI, sia dal punto di vista della popolarità che dello *share*.

Ragusa Ibla, dove vengono girati la maggior parte degli episodi, è stata trasformata nella Vigàta letteraria e immaginaria di Camilleri, città inesistente dove si svolgono i romanzi del commissario. Il centro barocco, già meta turistica molto nota, è stata presto invasa dai fan di Montalbano, diventando una sorta di meta di pellegrinaggio. La casa del commissario a Punta Secca è ora un *Bed&Breakfast* dove gli ospiti vengono persino invitati a seguire le riprese, se sono così fortunati da trovarsi lì in vacanza<sup>27</sup>.

Nel frattempo, come è noto, i romanzi venivano man mano tradotti e pubblicati in molti paesi (si contano oltre 30 traduzioni in altrettante lingue), e le serie TV trasmesse all'estero. Tutto ciò, che avveniva parallelamente allo sfruttamento e alla commercializzazione del prodotto letterario, ha certamente contribuito alla trasformazione del personaggio Montalbano, che appare a volte uscire addirittura fuori dal controllo del

<sup>24</sup> A. CAMILLERI, *La caccia al Tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 69; ID., *The treasure hunt*, transl. by S. SARTARELLI, London, Picador, 2015, p. 65.

<sup>25</sup> E. SANNA, *Il Camillerese e altre peculiarità semantiche nella traduzione inglese dei romanzi di Montalbano*, oral presentation at the Conference *Camilleri/The Mediterranean: at the Crossroads of Paths and Tales*, Malaga.

<sup>26</sup> S. SARTARELLI, "Notes from the Purer Linguistic Sphere of Translation", cit., p. 8.

<sup>27</sup> < <http://www.lacasadimontalbano.com/en/> [03 aprile 2019].

suo autore, viaggiare per conto proprio<sup>28</sup>. Il Commissario sembra vivere al di là del personaggio letterario, nei molti saggi critici, recensioni, interviste, immagini che compaiono sul web o su altri media. Da un certo punto di vista, queste variazioni del prodotto Montalbano (che comprendono anche foto, libri, guide turistiche, pubblicità, persino fumetti) si potrebbero considerare come ‘forme di traduzione’ nella accezione più ampia, dove transfer intersemiotici si mescolano a quelli linguistici<sup>29</sup>.

I sottotitoli inglesi della serie TV sul commissario Montalbano appartengono senz’altro a questo tipo di forma traduttiva. La realizzazione televisiva che ha per protagonista il commissario Montalbano (*Inspector* nella versione inglese, *Detective* in quella americana) è stata prodotta sia negli USA che nel Regno Unito, insieme alle versioni sottotitolate<sup>30</sup>.

Per questo contributo si è deciso di analizzare i sottotitoli prodotti dalla BBC, anche grazie alle informazioni ottenute durante una intervista con il Direttore del loro *Drama Acquisition Department* effettuata in occasione di un seminario organizzato presso l’Università degli Studi di Cagliari sulla traduzione dell’opera di Andrea Camilleri<sup>31</sup>.

Gli episodi sono stati messi in onda dal canale BBC 4, che è dedicato normalmente alle produzioni in lingua straniera e ai documentari. Dalle informazioni che abbiamo raccolto, gli episodi del commissario Montalbano sono risultati molto graditi al pubblico di questo canale, con un buon indice di apprezzamento, tanto che dopo poco tempo si è riusciti a collezionare un pubblico fedele appartenente alla fascia di età anziano-media<sup>32</sup>. Grazie al successo della serie, la BBC ha poi acquistato anche i diritti de *Il giovane Montalbano* (*The Young Montalbano*), la cui prima serie è apparsa già nel 2012<sup>33</sup>.

La sottotitolazione è una modalità traduttiva complessa e dibattuta che ha ricevuto molta attenzione recentemente sia dal mondo accademico che dal pubblico di appassionati, anche in paesi tradizionalmente più legati al doppiaggio, quali Spagna, Italia e Francia, grazie soprattutto al successo delle serie televisive prodotte da canali indipendenti.

Dal punto di vista tecnico, ogni sottotitolo deve rispettare il vincolo di due righe comprendenti ciascuna 35 caratteri. La lunghezza del sottotitolo dipende anche dalla velocità di lettura del pubblico medio, che è pari a due righe ogni 6 secondi, sebbene studi recenti abbiano avanzato proposte di modifica di queste imposizioni così restrittive<sup>34</sup>. In qualche modo, sottotitolare significa creare un testo scritto che viene aggiunto e diventa così parte di un messaggio multi-modale che co-esiste insieme agli elementi pragmatici e

<sup>28</sup> M. MIKULA, “Intellectual Engagement in Andrea Camilleri’s Montalbano Fiction”, *Storytelling* 5.1 (2005), p. 31.

<sup>29</sup> R. JAKOBSON, “On Linguistic Aspects of Translation”, in K. POMORSKA, S. RUDY (eds.), *Language in Literature*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, pp. 428-435.

<sup>30</sup> MHz Worldview (Cfr. <<http://www.mhznetworks.org/about/mhz-dc>> [06 febbraio 2019]). Cfr. anche M. DORE, “Camilleri’s Humour Travels to the UK and US”, in *Translation Studies and Translation Practice*, Proceedings of the 2<sup>nd</sup> TRANSLATA Conference, 2014, New York-Frankfurt and Main, Peter Lang, 2017, pp. 43-44.

<sup>31</sup> Il Seminario sull’opera di Andrea Camilleri, Università degli Studi di Cagliari, 4 febbraio-1 marzo 2014. (<<http://www.vigata.org/laurea/programmaseminarioca2014.shtml>> [16 marzo 2019]).

<sup>32</sup> L’intervista è stata condotta via email il 16 luglio 2013 con Ruth Neugebarer, Direttore di *Drama Acquisition*, Simona Brinkmann, *Programme Executive* della BBC per la serie *Inspector Montalbano*, e Sue Deeks, Direttore di *Programme Acquisitions*.

<sup>33</sup> Cfr. AdnKronos, 30 novembre 2012 (<[http://www1.adnkronos.com/IGN/News/Spettacolo/La-Bbc-acquista-Il-giovane-Montalbano-sulla-tv-britannica-da-primavera\\_313950021607.html](http://www1.adnkronos.com/IGN/News/Spettacolo/La-Bbc-acquista-Il-giovane-Montalbano-sulla-tv-britannica-da-primavera_313950021607.html)> [26 maggio 2019]).

<sup>34</sup> D. KATAN, “Intercultural Communication, Mindful Translation and Squeezing ‘Culture’ onto the Screen”, in B. GARZELLI, M. BALDO (eds.), *Subtitling and Intercultural Communication European Languages and beyond*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 55-76.

socio-culturali dell'originale<sup>35</sup>. I sottotitoli vanno quindi considerati come una traduzione supplementare del testo originale che è udibile e talvolta parzialmente compresa dal pubblico televisivo. Di conseguenza, il testo di arrivo è in qualche modo vulnerabile sia sul piano spazio-temporale che contenutistico e gli autori debbono necessariamente intervenire dal punto di vista fonologico e morfologico per rendere il testo il più vicino possibile a quello di partenza. Allo stesso tempo, i sottotitoli debbono rassicurare il pubblico in presenza delle voci straniere che possono essere incomprensibili. In altre parole, ciò che è essenziale non può essere omesso<sup>36</sup>.

In considerazione, quindi, di quanto sopra descritto appare chiaro che la sottotitolazione della serie TV del commissario Montalbano rappresenta un'altra bella sfida sia dal punto di vista tecnico che traduttivo. Le strategie da adottare e i fattori che determinano le scelte del traduttore sono più o meno le stesse che si è cercato di illustrare a proposito dei romanzi, con la ulteriore difficoltà derivante dallo spazio ristretto e dalla esigenza di intervenire sempre e comunque senza mai prescindere dal dialogo parlato. Di conseguenza, le parole vanno sfruttate per la loro valenza e flessibilità, mentre il significato viene trasferito sullo schermo e la cultura di riferimento in qualche modo rispettata dal contesto sia linguistico che extra-linguistico<sup>37</sup>.

Nella produzione originale della RAI si nota una presenza molto marcata della cultura locale, di riferimenti alla attualità italiana sociale e politica, per non parlare dei luoghi di rappresentazione, tutti riferiti alla realtà siciliana più bella e verace. Inoltre, tutti i personaggi si caratterizzano per un forte, anche esagerato, utilizzo dell'accento locale e dell'italiano non-*standard*, che diventa la vera essenza della autenticità della serie televisiva. Questi elementi hanno contribuito enormemente al successo del prodotto. La *sicilianità*, come abbiamo già detto, dà forma alla identità di Montalbano sia nei romanzi che nella serie TV, rendendo autentica la sua narrazione. Si deve però sottolineare come la trasposizione televisiva mostri una marcata tendenza alla stereotipizzazione e addomesticazione sia dei personaggi che della loro espressione linguistica, con eliminazione totale o parziale del dialetto più stretto, per rendere più agevole e immediata la elaborazione e comprensione della narrazione, sia dal punto di vista linguistico che culturale. Restano ovviamente alcune espressioni colorite dialettali, entrate ormai nel lessico nazionale che, poiché così note, sono comunemente accettate e quindi non marcate. Il successo della serie TV ha reso tali espressioni ancora più note e popolari.

La bellezza dei luoghi scelti per la produzione TV, l'età e l'aspetto fisico dell'attore prescelto per rappresentare il commissario Montalbano (il bravissimo Luca Zingaretti), certamente più giovane e prestante del suo omologo letterario, sono solo altri esempi di queste scelte addomesticanti. Nella serie TV l'identità di Montalbano risulta essere una mescolanza di pratiche e caratteristiche sia marcate che non marcate. In linguistica, ma anche nelle scienze sociali, il concetto di marcatezza si riferisce alle forme o agli aspetti culturali che diventano rilevanti, che saltano all'occhio come inusuali o divergenti, rispetto a quelle che sono più comunemente accettate, dominanti<sup>38</sup>. Le categorie 'marcate' sono comunemente associate con strutture che differiscono dalla norma, e sono quindi maggiormente visibili, potenti. Al Commissario Montalbano, per esempio, si possono attribuire alcune caratteristiche tipiche della categoria non marcata, che rispetta la norma

<sup>35</sup> M. DE MEO, "Subtitling dialect and culture-bound language", «Testi e Linguaggi», 4 (2010), p. 21.

<sup>36</sup> J. DÍAZ CINTAS, A. REMAEL, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2007, p. 185.

<sup>37</sup> C. TAYLOR, "In Defence of the Word: Subtitles as Conveyors of Meaning and Guardians of Culture", in R. M. BOLLETTIERI BOSINELLI et. al. (eds.), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, p. 153

<sup>38</sup> Cfr. E. BATTISTELLA, *Markedness: The Evaluative Superstructure of Language*, Albany (NY), SUNY Press, 1999, pp. 188-189.

comune, come la sua mascolinità, eterosessualità, la disinvoltura con cui utilizza l'italiano *standard*, il suo cattolicesimo (ancorché *sui generis*), la posizione sociale medio-borghese.

Tra le caratteristiche che differiscono dalla norma, quindi categorie marcate, vi sono certamente l'utilizzo del dialetto e di espressioni gergali, il suo bestemmiare ('santiare'), l'infedeltà, il poco rispetto per l'autorità costituita, gli atteggiamenti maniacali, ecc.

Di conseguenza, la trasgressione di queste categorie e la loro non conformità ai comportamenti tipici e stereotipati possono essere suscettibili di inadeguatezza o non-autenticità. Dal punto di vista della nostra analisi, con autenticità intendiamo tutte le standardizzazioni, idealizzazioni, atteggiamenti retorici, ridondanze ed esaltazioni culturali, *cliché*. In altre parole, tutto ciò che ci si aspetta dal comune sentire e dalle comuni pratiche viene considerato autentico, ciò che viene normalizzato, o non marcato. Esempi di questa normalizzazione possono essere le caratterizzazioni di alcuni personaggi, come la vedova Lapecora nell'episodio TV *Il ladro di merendine*, che risulta rispettare gli stereotipi che il pubblico si aspetta: abito nero, capelli neri raccolti, colorito e aspetto fisico tipicamente mediterraneo e meridionale, bellezza austera, eleganza nella postura, atteggiamento orgoglioso, utilizzo dell'italiano *standard*, colpevole dell'assassinio del marito. Di contro, le sue caratteristiche marcate sono invece il cambiamento di codice, il forte accento, il tono di sfida. La maggior parte di queste caratteristiche scompaiono nei sottotitoli. Così come nella traduzione dei romanzi ritroviamo la normalizzazione e la trasformazione delle espressioni dialettali in inglese standard, con conseguente perdita di autenticità e sicilianità, così, solo parzialmente negli episodi televisivi originali, ma molto marcatamente nella sottotitolazione, assistiamo a una resa traduttiva normalizzata e neutra, totalmente non marcata.

Come si è detto, la serie TV si avvantaggia enormemente delle bellezze dei luoghi, del fascino degli autori, della fisicità dei protagonisti. Vi è anche una forte presenza di straniamento, tecnica utilizzata per mantenere, ma anche comprendere, quegli elementi pragmatici, culturali e linguistici che mettono in evidenza le differenze fra i due prodotti, quello di partenza – il romanzo – e quello di arrivo – la serie TV. In entrambi i casi, vi è la presenza marcata della cultura locale, dei riferimenti letterari, socio-politici e culturali locali, insieme all'utilizzo anche solo parziale del dialetto, grazie al quale la serie TV acquisisce autenticità e fascino<sup>39</sup>.

I sottotitoli della TV inglese, invece, portano all'estremo il processo di normalizzazione del *camillerese* allo scopo di rendere maggiormente comprensibili gli episodi, obiettivo primario del progetto BBC. Le espressioni più colorite del dialetto di Montalbano e i malapropismi di Catarella vengono abbondantemente ridotti:

Catarella's malapropisms were generally translated in those cases where: a) a suitable English equivalent was available, b) the subtitle could be worded in a concise-enough way to fit the timing and c) it felt relevant to do so, even if, say, slightly at the expense of 'b', in which case a compromise or solution would be sought. In other cases, such as for example the frequent banter scenes involving Montalbano and Augello, non-standard expressions were occasionally translated into English language forms that might be more colloquial than we would generally use in BBC subtitles. Where this wasn't possible, however, more standard English forms were used for the purpose of conveying the content of the dialogue (over its style) as clearly as possible<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> D. KAPSASKIS, I. ARTEGIANI, "Transformations of *Montalbano* through Languages and Media: Adapting and Subtitling Dialect in *The Terracotta Dog*", in A. ESSER, M. A. BERNAL-MERINO, I. R. SMITH (eds.), *Media Across Borders*, New York, Routledge, 2016, p. 86.

<sup>40</sup> Intervista con Ruth Neugebarer. Si veda la nota 32.

Da quanto affermano i produttori inglesi è chiaro come nella sottotitolazione BBC la comprensione del contesto e dell'intreccio prevalga sulla resa stilistica e sulle espressioni colorite. Quando anche le espressioni colloquiali inglesi non rendono a sufficienza il significato del parlato, si preferisce normalizzare, addomesticare, ricorrendo alla lingua standard.

Dalla nostra analisi dei sottotitoli del *The Snack Thief*, uno degli episodi più di successo della serie, anche nella versione inglese, si può certamente confermare quanto esposto sopra. In questo episodio in particolare vi sono moltissimi esempi di normalizzazione, di trasformazione di categorie marcate in non marcate. Per esempio, in uno dei momenti più significativi dell'episodio, l'interrogatorio della sopra menzionata vedova Lapecora, la sottotitolazione è totalmente priva del dialetto siciliano e dell'intercalare dialettale, a favore di un perfetto inglese standard che non si addice a questa bella donna meridionale dai capelli neri e vestita a lutto – rappresentante tipica di sicilianità nell'immaginazione comune:

Vedova: Ma lei che vuole sapere? Se io mi appostavo per vedere quando **'da fimmina nivura traseva e nisceva** dall'ufficio di mio marito? **Completamente no!!** Io non mi abbasso, a fare certe cose... Ma... ho avuto modo lo stesso.

Montalbano: Sì? Cioè?

Vedova: Un fazzoletto lordo.

Montalbano: Di rossetto?

Vedova: Nzz... No.... Lo bruciai. **Puru chiddu.**

*Do you mean did I ever spy on them? To see when that woman was going in and out of my husband's office? Absolutely not. I don't stoop to such things.*

*- But I managed all the same.*

*- Really? How?*

*- A soiled handkerchief.*

*- Lipstick?*

*- No. I burnt that as well.*

Malgrado questa normalizzazione, le magnifiche doti drammatiche dell'attrice, la sua voce, la musica di accompagnamento e la resa scenografica di tutta la scena, compensano senza alcun dubbio questi sottotitoli così svuotati dalle espressioni dialettali.

Ancora, sempre ne *Il Ladro di Merendine*, l'identità mediterranea del luogo è molto ben rappresentata dalla presenza di immigrati del Maghreb, il cui dramma è al centro della storia, con la scomparsa di un bambino diventato orfano in maniera violenta e improvvisa. La scena è quella in cui Montalbano si reca a casa di Aisha, la donna tunisina che ospitava il piccolo François e sua mamma. Nella rappresentazione di queste immagini le categorie non marcate sono tutte presenti, nell'ambiente modesto, nella atmosfera, nelle due lingue utilizzate da Aisha, l'arabo e il francese. Tutto è come ce lo aspettiamo, nulla è fuori dalla norma. In questo caso, la sottotitolazione differisce completamente dall'originale, che è chiaramente udibile. Laddove Aisha utilizza sia l'arabo che il francese (che anche Montalbano si ricorda di aver studiato e di cui accenna qualche parola), i sottotitoli mantengono sempre la lingua inglese.

Invece, nella stessa scena, là dove sia il romanzo originale che la sua traduzione inglese, che l'originale TV (anche se in questo caso solo parzialmente) descrivono intimamente e meravigliosamente l'atmosfera mediterranea, profusa di rumori, profumi, odori di spezie ed elementi culturali magrebini, rendendola straniante, marcata, quindi fuori dal comune, i sottotitoli ignorano del tutto questa parte, lasciando parlare solo la musica e i suoni delle parole della versione di partenza:

[...] The countryside was deserted. Before doing anything else, Montalbano unwrapped the pastry tray, and the old woman immediately ate two cannoli as an appetizer. Montalbano wasn't too thrilled with the kubba, but the kebabs had a tart, herbal flavour that made them a little more sprightly or so, at least, he defined them according to his imperfect use of adjectives.

During the meal Aisha probably told him the story of her life, but she'd forgotten her French and was speaking only Arabic. Nevertheless, the inspector actively participated: when the old woman laughed, he laughed too, when she grew sad, he put on a face fit for a funeral. When supper was over, Aisha cleared the table, while Montalbano, at peace with himself and the world, smoke a cigarette<sup>41</sup>.

L'identità mediterranea appare quindi magnificamente descritta e elegantemente tradotta sia nel romanzo originale che nella traduzione inglese e nella produzione RAI.

Sempre a proposito della identità siciliana e mediterranea, vi è un'altra scena che merita di essere analizzata per le scelte stilistiche che vengono fatte. Nel commovente dialogo tra il commissario e François, che fugge verso la spiaggia perché disperato e addolorato per la morte della mamma, una frase in *camillerese*, specchio del dolore profondo di Montalbano che ricorda di avere provato simili sensazioni, viene mantenuta anche nella versione inglese del romanzo:

They started talking, the Inspector in Sicilian, and the boy in Arabic, and they understood each other perfectly.

- Iu persi a me matri ch'era macari cchiu nicu di tia<sup>42</sup>.

Invece, nell'episodio TV italiano, François non parla né arabo né francese, ma italiano con il tipico accento magrebino, mentre la sottotitolazione inglese ignora ovviamente questa differenza e persiste con l'utilizzo dell'inglese *standard*.

La costruzione della identità mediterranea e siciliana, nel caso dei romanzi di Montalbano, si dispiega in due modi: sia attraverso categorie linguistiche e culturali che rappresentano la norma, ciò che è comune, simile, atteso, non marcato. Oppure, come abbiamo visto, talvolta questa identità o sicilianità può anche essere rappresentata grazie a categorie e caratteristiche più marcate, che rappresentano il diverso, ciò che devia dalla norma, ciò che non è atteso.

Nei romanzi di Montalbano, sia nell'originale che nella traduzione inglese di Stephen Sartarelli, la sicilianità, l'identità mediterranea, vengono mantenute nella rappresentazione dialogica delle differenze tra caratteristiche marcate e non marcate: il cambiamento di codice, il *camillerese*, la caratterizzazione dei personaggi, le magnifiche descrizioni.

Nella serie TV la autenticità dell'identità mediterranea, la sicilianità, vengono rese grazie alla eccellente sceneggiatura, la bravura degli attori, la musica, l'adattamento del romanzo, le atmosfere, i cambi di codice, ancorché modesti e limitati a espressioni di facile comprensione, al mantenimento dei malapropismi (specie quelli di Catarella).

Nella sottotitolazione inglese, di contro, viene utilizzata una lingua assolutamente non marcata e normalizzata che ha l'unico compito di aiutare la comprensione dei dialoghi e dell'intreccio. Il dialetto del commissario e la parlata di Catarella sono ridotti al minimo indispensabile, come l'intervista ai produttori della BBC ha evidenziato. L'autenticità si mantiene grazie agli elementi extra-linguistici degli episodi televisivi. Il testo di arrivo è solo un mezzo per raggiungere il pubblico e accompagnarlo nella corretta interpretazione del testo di partenza.

<sup>41</sup> A. CAMILLERI, *The snack thief*, trad. di S. SARTARELLI, London, Picador, 2005, pp. 84-85.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

#### 4. Conclusioni

Con questo contributo si è cercato di illustrare tre tipologie diverse di modalità traduttive, per mostrare come i dialetti e i regionalismi italiani possano essere resi nella lingua inglese. Allo scopo abbiamo analizzato, anche se solo parzialmente, alcune opere di Andrea Camilleri, il quale è riuscito a far emergere, in maniera straordinaria, la sua personale resa del dialetto siciliano, la manipolazione della propria lingua perseguita al fine di esaltare la comunicazione e rappresentare la propria visione del mondo. La presente analisi, ancorché limitata, della traduzione inglese di questa lingua, ha mostrato alcuni aspetti negativi, ma anche tentativi felici di resa nella lingua di arrivo, che hanno confermato come sia possibile rendere in inglese gli echi e le sensazioni degli elementi locali. Al contrario del processo traduttivo (nel senso di Jakobson) operato dalla *fiction* televisiva italiana, il trasferimento di questa complessità socio-culturale e linguistica nei sottotitoli inglesi sembra altra impresa, ancorché interessante. Nel caso degli episodi in inglese dell'*Inspector Montalbano*, il testo di arrivo serve meramente a supportare un perfetto prodotto televisivo, la cui autenticità, sicilianità, mediterraneità e rappresentazione della cultura locale sono rese complessivamente e indiscutibilmente dagli elementi extra-linguistici di cui sono pervasi.

## Bibliografia

- ASSALTO, MAURIZIO, “Dacci oggi il nostro Montalbano”, «La Stampa», 27 ottobre 2002 <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2002/Archivio/Art192\\_ott2002\\_Cor.html](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2002/Archivio/Art192_ott2002_Cor.html)> [17 marzo 2019].
- ATZENI, SERGIO, *Bakunin's son*, transl. by J. H. RUGMAN, New York, Itaca Press, 1996 [1991].
- BAILEY, PAUL, “The Sage of Sicily”, «The Guardian», 14 ottobre 2006, <<https://www.theguardian.com/books/2006/oct/14/featuresreviews.guardianreview31>>.
- BATTISTELLA, EDWIN, *Markedness: The Evaluative Superstructure of Language*, Albany (NY), SUNY Press, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *The Shape of Water*, transl. by S. SARTARELLI, London, Picador, 2002 [1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996
- CAMILLERI, ANDREA, *The snack thief*, transl. by S. SARTARELLI, London, Picador, 2005 [1996].
- CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *The treasure hunt*, transl. by S. SARTARELLI, London, Picador, 2015 [2010].
- CERRATO, MARIANTONIA, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2013
- CHAMOISEAU, PATRICK, “Pour Sergio/Per Sergio”, «Tradurre», 9 (2015).
- CONSIGLIO, MARIA CRISTINA, “Montalbano here: 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, 2008, pp. 47-68.
- DE MEO, MARGHERITA, “Subtitling dialect and culture-bound language”, «Testi e Linguaggi», 4 (2010), pp. 19-36.
- DÍAZ CINTAS, JORGE, REMAEL, ALINE, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2007.
- DORE, MARGHERITA, “Camilleri's Humour Travels to the UK and US”, in *Translation Studies and Translation Practice. Proceedings of the 2<sup>nd</sup> TRANSLATA Conference*, 2014, New York-Frankfurt and Main, Peter Lang, 2017, pp. 44-51.
- FODDE, LUISANNA, “The Challenges of Translating Italian Regionalisms and Dialects: from Novels to TV Series”, in *Communicating English in Specialised Domains. Synchronic and Diachronic Perspectives. Festschrift in honour of Prof. Maurizio Gotti*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing (in corso di stampa).
- JAKOBSON, ROMAN, “On Linguistic Aspects of Translation”, in K. POMORSKA, S. RUDY (eds.), *Language in Literature*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, pp. 428-435 (I ed. 1959).
- KAPSASKIS, DIONYSIS, ARTEGIANI, IRENE, “Transformations of *Montalbano* through Languages and Media: Adapting and Subtitling Dialect in *The Terracotta Dog*”, in A. ESSER, M. A. BERNAL-MERINO, I. R. SMITH (eds.) *Media Across Borders*, New York, Routledge, 2016.
- KATAN, DAVID, “Intercultural Communication, Mindful Translation and Squeezing ‘Culture’ onto the Screen”, in B. GARZELLI, M. BALDO (eds.), *Subtitling and Intercultural Communication European Languages and beyond*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 55-76.



- MIKULA, MAJA, "Intellectual Engagement in Andrea Camilleri's Montalbano Fiction", «Storytelling», 5.1 (2005), pp. 31-40.
- PEDERSEN, PAUL B., "How is culture rendered in subtitles?", in *MuTra-Audiovisual Translation Scenarios Conference Proceedings*, EU-High-Level-Scientific-Conference Series, Copenhagen, 2005.
- SANNA, ELENA, "Il Figlio di Bakunin di Sergio Atzeni: un'analisi traduttiva", in *Letterature Straniere &*, Ariccia, Aracne, 2018, pp. 257-288.
- 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, <<http://www.vigata.org/bibliografia/doesthenightpref.shtml>> [02 febbraio 2019].
- SARTARELLI, STEPHEN, "La chiave è l'invenzione", «MicroMega», 5 (2018), pp. 141-149.
- SULIS, GIGLIOLA, "La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità", «La Grotta della Vipera», 66/67 (1994), pp. 34-41.
- TAYLOR, CHRISTOPHER, "In Defence of the Word: Subtittles as Conveyors of Meaning and Guardians of Culture", in R. M. BOLLETTIERI BOSINELLI *et. al.* (eds.), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 153-166.

# Il metodo traduttivo di Stephen Sartarelli: una prospettiva diacronica sulla resa in inglese delle opere di Andrea Camilleri

---

ELENA SANNA

## 1. Premessa

L'opera di Andrea Camilleri, per quanto riguarda i romanzi dedicati al commissario Montalbano, si estende su un arco temporale che va dal 1994 sino ai giorni nostri. Nel corso di questi anni, lo stile dell'autore, caratterizzato dall'abbondanza di tratti linguistici derivanti da una matrice regionale siciliana, è diventato sempre più marcato. Il presente studio si incentra sull'analisi del linguaggio camilleriano e della sua evoluzione rapportati alla dimensione della traduzione. In particolare, si farà riferimento alle versioni in inglese di Stephen Sartarelli considerate sotto una prospettiva diacronica, in modo da valutare e constatare se (e in quale misura) la variazione e il rafforzamento identificativo della lingua camilleriana abbiano avuto un riflesso anche nei testi di arrivo. Per portare avanti questa indagine si riporteranno esempi tratti da *La forma dell'acqua* (1994), *Il giro di boa* (2003) e *La caccia al tesoro* (2010), rapportati, nella seconda parte dell'analisi, alle relative traduzioni in inglese *The shape of water* (2002), *Rounding the mark* (2007) e *The treasure hunt* (2013).

## 2. La lingua di Andrea Camilleri

Perché piace leggere le opere di Andrea Camilleri? Questa domanda conduce a una lunga lista di motivazioni che costituiscono il sostrato su cui giace ciò che viene definito il *fenomeno Camilleri*<sup>1</sup>.

Messi da parte i gusti personali, la domanda cambia forma e, di conseguenza, sostanza: perché è interessante leggere le opere di Andrea Camilleri? La ragione, nel contesto in cui si inserisce questa riflessione, si riconduce all'originalità del linguaggio proposto dall'autore che sfocia in una serie di «testi compositi per la presenza di elementi dialettali, a volte ben distinti, altre volte in netta interferenza con la lingua italiana che costituisce la base della scrittura»<sup>2</sup>. Secondo questa affermazione, la lingua di Camilleri si potrebbe pensare come campione del cosiddetto italiano regionale, definito da Paolo D'Achille come «quella varietà di italiano parlata in una determinata area geografica, che denota sistematicamente, ai diversi livelli di analisi linguistica, caratteristiche in grado di differenziarla sia dalle varietà usate in altre zone, sia anche dall'italiano standard [...] l'italiano regionale è nato dall'incontro della lingua nazionale con il dialetto e rappresenta per molti aspetti la nuova realtà dialettale del nostro paese»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «L'*Andrea Camilleri* fenomenico [...] designa un'opera, cioè un insieme di testi, e designa una funzione di quell'opera comunemente detta autore» (N. LA FAUCI, "L'oggetto linguistico di Camilleri", «Micromega», 5 [2018], p. 39).

<sup>2</sup> M. CERRATO, "Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto", in V. SZŐKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le collane di Rhesis», 2018, p. 85.

<sup>3</sup> P. D'ACHILLE, *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 206.

Tuttavia la lingua camilleriana non deve essere classificata secondo schemi troppo rigidi, poiché al suo interno si trovano espressioni (e non solo) inventate dallo stesso Camilleri, non ascrivibili ad alcun tipo di categoria<sup>4</sup>. Pertanto, il fenomeno Camilleri sfocia in un linguaggio originale definito *camillerese*<sup>5</sup>. Stefano Salis, già dal 1997, aveva definito tale lingua come «un'originale miscela di italiano e siciliano»<sup>6</sup> che Jana Vizmuller-Zocco ha poi individuato nelle macro-categorie del «dialetto siciliano locale, varietà mista, uso del dialetto paragonato all'uso dell'italiano e il dialetto di Catarella»<sup>7</sup>.

Cerrato, in tempi più recenti, ha dispiegato questa articolazione fino a individuare un tipo di scrittura che «comprende almeno: l'italiano regionale, alcuni dialetti italiani, l'italiano 'maccheronico' di Catarella, l'italiano neo-standard, la lingua mista italiano dialetto, l'italiano parlato, l'italiano letterario e aulico di fine Ottocento, l'italiano popolare, l'italiano burocratico, l'italiano degli stranieri e tracce di lingue straniere»<sup>8</sup>.

L'italiano regionale di Camilleri rimane, comunque, il pilastro portante che nutre gran parte dei romanzi dell'autore e la sorgente che ne ha determinato sin dalle origini la produzione letteraria:

Avevo cominciato a scrivere in italiano ma sentivo di non riuscire a rendere tutto quello che volevo. Fu appunto mio padre a darmi la chiave quando mi disse che avrei dovuto scrivere il romanzo che avevo in mente esattamente per come glielo avevo raccontato. Così feci e quel primo tentativo molto immaturo lo portai a Nicolò Gallo, personaggio importantissimo della critica letteraria italiana, che su una serie di foglietti scrisse molti appunti, in cui mi rimproverava di non aver spinto il pedale verso una ricerca assoluta di un'autonomia di linguaggio<sup>9</sup>.

Lo stile camilleriano deriva quindi anche da una necessità, che a propria volta costituisce la condizione assoluta che determina la nascita di un'opera<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> Camilleri ha ereditato l'arte dell'invenzione linguistica da sua nonna Elvira, la quale «spesso, rivolgendosi ai suoi figli o a me, introduceva all'interno di un discorso comprensibile delle parole inventate, in genere dal suono bellissimo, che dovevamo sforzarci di capire» (A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 57). Nonna Elvira «fu la prima lettrice delle mie prime poesie, naturalmente erano a un tempo ingenue e scolastiche. Non ne era soddisfatta. 'Scrivi comu ti detta 'u cori'. Non le ho dedicato nessuno dei libri che ho scritto. Forse perché so che a scriverli, con me, è stata lei» (ivi, p. 58).

<sup>5</sup> «Non si tratta di incastonare parole in dialetto all'interno di frasi strutturalmente italiane, quanto piuttosto di seguire il flusso di un suono, componendo una sorta di partitura che invece delle note adopera il suono delle parole. Per arrivare ad un impasto unico, dove non si riconosce più il lavoro strutturale che c'è dietro, il risultato deve avere la consistenza della farina lievitata e pronta a diventare pane» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 77).

<sup>6</sup> S. SALIS, "In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri", «La grotta della vipera», 79-80 (1997), in <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/1997/Archivio/Art06\\_Lett\\_set1997\\_Altri.htm](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1997/Archivio/Art06_Lett_set1997_Altri.htm)> [15 aprile 2019].

<sup>7</sup> J. VIZMULLER-ZOCCO, "Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri", 1999, <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)> [15 aprile 2019].

<sup>8</sup> M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2012, p. 40.

<sup>9</sup> A. CAMILLERI, "Camilleri sono", «Micromega», 5 (2018), p. 9.

<sup>10</sup> Non tutti gli studiosi sono concordi sull'origine del camillerese. N. LA FAUCI ("Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri", 2001, <<http://www.vigata.org/bibliografia/prolegomeni.shtml>> [15 aprile 2019]), per esempio, suggerisce che nelle opere di Camilleri le scelte linguistiche nascano dalla funzione/finzione tipica dello spirito del *tragediatore*, ipotesi per cui l'opera *omnia* camilleriana porterebbe questa impronta determinante per uno sviluppo tanto linguistico quanto contenutistico.

### 3. L'evoluzione della lingua di Camilleri

L'identità linguistica dei romanzi di Camilleri, tuttavia, si è rivelata in maniera graduale, per cui l'impronta del camillerese è andata a rivelarsi progressivamente:

La lingua di Camilleri progredisce con la pubblicazione dei romanzi; quasi che lo scrittore si senta via via più sicuro del proprio mezzo e più consapevole di avere un pubblico che lo percepisce anche fuori dai confini linguisticamente propri. A parte *Un filo di fumo*, con il suo glossario, gli altri libri sono mandati da soli per il mondo. Tuttavia sembra di poter ravvisare nel primo libro della trilogia dei gialli, *La forma dell'acqua*, una lingua leggermente più sorvegliata rispetto agli altri titoli. A parte alcuni verbi e termini che non presentano mai modifiche nei vari romanzi (è il caso, tra gli altri, di *spiare*, *taliàre*, *trasire*, *sparagnare*, *cangiare*, *magari* nel senso di 'anche') alcune espressioni confermano il dato: una per tutte la locuzione "taliàre l'orologio" che dal romanzo successivo in poi diventa sistematicamente "taliàre il ralagio". E pure dal raffronto di due *incipit*, quello della *Forma dell'acqua* e del *Ladro di merendine*, la sensazione che si ricava è quella che nell'ultimo romanzo Camilleri è pervenuto ad una sicurezza e una padronanza totale del proprio linguaggio<sup>11</sup>.

Per poter mostrare come tale evoluzione si è manifestata, si riporteranno dei campioni estrapolati dal filone montalbano (ossia i romanzi e i racconti sulle indagini del commissario Salvo Montalbano), che testimonieranno come la lingua camilleriana si sia sviluppata nel corso degli anni.

Il primo di questi appartiene a *La forma dell'acqua*:

Saro e Tana ebbero la mala **nottata**. **Dubbio non c'era** che Saro avesse scoperto una **trovatura**, simile a quella che si trovava nei **cunti**, dove pastori pezzenti s'imbattevano in **giarre** piene di monete d'oro o in **agniddruzza** ricoperti di brillanti. Ma qui la **quistione** era diversa **assà** dall'antico: la collana, di fattura moderna, era stata persa il giorno avanti, su questo la **pinione** era certa, e a stimarla a occhio e croce una fortuna valeva: possibile che nessuno si era **apprisintato** a dire che era sua?<sup>12</sup>

In questo caso, il lettore entra in contatto con un romanzo la cui dominante linguistica è l'italiano arricchito da innesti appartenenti all'italiano regionale di Sicilia (qui evidenziati in grassetto). Riprendendo le parole di Pierangela Diadori si parla pertanto di «testo mescolato»<sup>13</sup>.

Camilleri, in questo modo, ricrea da subito il fenomeno di *code-mixing* ("enunciazione mistilingue"), ossia la combinazione nella stessa frase di elementi di varietà diverse. Il *code-mixing*, secondo Corrado Grassi, «avviene in qualunque punto della catena parlata: per questo, dal punto di vista sintattico, si dice che è interfrasale»<sup>14</sup>. Invece, per Cecilia Montes-Alcalà, «code-switching is a rather complex and meaningful strategy that many

<sup>11</sup> S. SALIS, "In attesa della mosca", cit. Come conferma lo stesso Camilleri con De Mauro: «È stato un lungo esercizio, lo si può vedere attraverso i miei libri, è un lavoro che non si arresta mai, neanche oggi. È tanto vero che all'atto della pubblicazione di un libro che per esempio ho scritto quattro anni fa, sono obbligato a riscriverlo quasi di sana pianta, non la fabula, ma la scrittura perché è in evoluzione continua» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 77).

<sup>12</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 23.

<sup>13</sup> «Se il prototesto è caratterizzato dalla compresenza di più codici linguistici (lingue diverse o varietà diverse della stessa lingua) si può parlare di 'testo mescolato'. La mescolanza linguistica può avvenire a livello di parola o di frase: nel primo caso si tratta di fenomeni di *code-mixing*, con frequente inserimento nel testo monolingue di parole in una o più lingue diverse» (P. DIADORI, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Milano, Mondadori Education, 2012, pp. 42-43).

<sup>14</sup> C. GRASSI et al., *Fondamenti di dialettologia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 179.

authors perceive as a superior expressive repertoire, as opposed to a sort of limitation or lack of familiarity with the language»<sup>15</sup>.

Nel corso del tempo, Camilleri ha continuato a costruire i romanzi e la lingua con il ricorso al *code-mixing* e, come sottolineato da Cerrato, a *ibridismi*<sup>16</sup>. L'evoluzione del *camillerese*, come già affermato, ha così portato a un ribaltamento della situazione, per cui nei romanzi più recenti appartenenti al filone montalbaniano si riscontra una lingua molto marcata sul piano regionale/camilleresco e con innesti di parole italiane.

Un primo testimone di questa tendenza è *Il giro di boa*, in cui si nota che la presenza di elementi tipici del camillerese si fa più imponente:

**Nuttata fitusa, 'nfami**, tutta un **arramazarsi**, un **votati** e **rivotati**, un **addrumisciti** e un **arrisbigliati**, un **susiti** e un **curcati**. E non per colpa di una **mangiatina** eccessiva di **purpi** a strascinasali o di sarde a beccafico fatta la sira avanti, perché almeno una **scascione** di quell'affannata insonnia ci sarebbe stata, invece, nossignore, manco questa soddisfazione poteva pigliarsi, la **sira** avanti **aviva** avuto lo stomaco **accussì stritto** che non ci sarebbe passato manco un filo d'erba<sup>17</sup>.

*La caccia al tesoro*, del 2010, mostra una vera e propria esplosione dell'elemento regionale/camilleresco, che lascia minore spazio alla linea dell'italiano *standard*:

Che Gregoria Palmisano e **sò soro** Caterina erano **pirsone chiesastre** fin dalla prima gioventù, era cosa cognita in tutto il **pàisi**. Non si **pirdivano 'na funzioni matutina** o **sirali**, **'na santa missa**, un **vespiro**, e certi volte **annavano** in chiesa **macari** senza un **pirchì, sulo** che ne **avivano gana**. Il **liggero** profumo di **'ncenso** che stagnava nell'aria **doppo** la missa e **'aduri** della **cira** delle **cannile** era per i Palmisano meglio del **sciauro** del ragù per uno che non mangiava da **deci jorni**<sup>18</sup>.

#### 4. Analisi della traduzione

L'osservazione del funzionamento della lingua di Camilleri è utile a introdurre ciò che costituisce il fulcro di questo studio: l'analisi delle traduzioni inglesi dell'opera di Andrea Camilleri, elaborate da Stephen Sartarelli, traduttore e poeta americano. In particolare, si farà riferimento a come il lavoro del traduttore si sia sviluppato nel corso degli anni, con particolare attenzione a eventuali influenze derivanti dall'evoluzione del camillerese e con specifico riferimento ai romanzi sopra citati.

L'analisi della traduzione si svolgerà secondo il modello elaborato da Gideon Toury, linguista e traduttore dedito allo sviluppo di una teoria generale della traduzione finalizzata all'individuazione di una sistematicità degli studi traduttologici descrittivi<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> C. MONTES ALCALÀ, "Written codeswitching: Powerful bilingual images", in R. JACOBSON (ed.), *Codeswitching Worldwide II*, Berlino-New York, De Gruyter, 2001, p. 169.

<sup>16</sup> Gli *ibridismi* sono definiti da G. BERRUTO ("Struttura dell'enunciazione mistilingue e contatti linguistici nell'Italia del Nord Ovest (e altrove)", in I. WERLEN, P. WUNDERLI, M. GRUENERT (a cura di), *Italica – Retica – Gallica*, Tübingen, Narr, 2001, p. 269) come «parole costituite da morfemi presi da lingue diverse».

<sup>17</sup> A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 9.

<sup>18</sup> A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 9.

<sup>19</sup> «What is missing is not isolated attempts reflecting excellent intuitions and supplying fine insights (which many existing studies certainly do), but a systematic branch proceeding from clear assumptions and armed with a methodology and research techniques made as explicit as possible and justified within translation studies itself. Only a branch of this kind can ensure that the findings of individual studies will be intersubjectively testable and comparable, and the studies themselves replicable» (G. TOURY, *Descriptive translation studies – And Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 3).

La metodologia proposta da Toury si scompone in tre fasi che comprendono sia la descrizione del prodotto, sia il ruolo ricoperto dal sistema socioculturale<sup>20</sup>:

- a) Collocazione del testo all'interno del sistema culturale d'arrivo.
- b) Analisi testuale del testo di partenza e del testo d'arrivo per identificare le relazioni tra essi.
- c) Formulazione di generalizzazioni sui *pattern* identificati, che aiutano a ricostruire il processo di traduzione.

Per quanto riguarda la prima fase, Sartarelli parla di «ambigua capacità americana di assorbire tutte le culture del mondo, tutto quello, cioè, che sia 'altro' rispetto ad essa, almeno in partenza [...] Ma c'è pure il fatto, forse paradossale, che l'America accetti l'altro solo purché esso diventi americano, innanzitutto linguisticamente»<sup>21</sup>. Il risultato, soprattutto all'inizio, è una traduzione condizionata dai limiti imposti dai paesi anglofoni che fanno muovere Sartarelli con una certa cautela.

Un esempio calzante è dato dalla modifica della grafia di un nome proprio, riadattato secondo il sistema della lingua di arrivo:

Lume d'alba non filtrava nel cortiglio della 'Splendor', la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta<sup>22</sup>.

No light of daybreak filtered yet into the courtyard of Splendour, the company under government contract to collect trash in the town of Vigata<sup>23</sup>.

«Splendor», infatti, diventa «Splendour», in modo che, alla vista, la parola ha un aspetto più inglese – britannico, in questo caso –, nonostante la varietà americana preveda per il termine la stessa grafia del testo originale.

La seconda fase della metodologia proposta da Toury implica, invece, un confronto tra la versione originale e quella tradotta (metatesto).

Si riprende come esempio il passo citato sopra ed estratto da *La forma dell'acqua* come campione di testo mescolato, appartenente a una fase ormai lontana della scrittura camilleriana:

Saro e Tana ebbero la **mala nottata**. **Dubbio non c'era** che Saro avesse scoperto una **trovatura**, simile a quella che si trovava nei **cunti**, dove pastori pezzenti s'imbattevano in giarre piene di monete d'oro o in **agnidruzza** ricoperti di brillanti. Ma qui la **quistione** era diversa **assà** dall'antico: la collana, di fattura moderna, era stata persa il giorno avanti, su questo la **pinione** era certa, e a stimarla a occhio e croce una fortuna valeva: possibile che nessuno si era **apprisintato** a dire che era sua?<sup>24</sup>

Saro and Tana had a **bad night**. **There was no doubt** Saro had discovered a secret **treasure**, the kind told about in **tales** where vagabond shepherds stumble upon ancient **jars** full of gold coins or find **little lambs** covered in diamonds. But here the **matter** was not at all as in olden times: the necklace, of modern construction, had been lost the day before, **this much was**

<sup>20</sup> Ivi, pp. 36-39.

<sup>21</sup> S. SARTARELLI, "L'alterità linguistica di Camilleri in inglese", in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 213.

<sup>22</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 3.

<sup>23</sup> A. CAMILLERI, *The shape of water*, Londra, Picador, 2003 [trad. ingl. di S. SARTARELLI], p. 4.

<sup>24</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 23.

**certain**, and by anyone's guess it was worth a fortune. Was it possible nobody had **come forward** to declare it missing?<sup>25</sup>

In traduzione, il mistilinguismo si perde, con un appiattimento nel monolinguisimo del testo di arrivo. Le parti evidenziate in grassetto mostrano che in traduzione non è stato possibile rendere efficacemente ciò che le parole del camillerese portano in sé. Pertanto, il risultato conduce a un uso standard/informale della lingua inglese. Tale appiattimento si riversa anche in altri casi, più specifici, in cui un termine siciliano viene tradotto con un equivalente in inglese, che ricrea però nel lettore una diversa associazione:

Il caposquadra assegnò il posto lasciato vacante da Peppe e Calluzzo, e precisamente il settore detto **mànnara**, perché in tempi immemorabili pare che un pastore avesse usato tenervi le sue capre<sup>26</sup>.

The foreman assigned the jobs vacated by Peppe and Calluzzo, that is, the sector that went by the name of the '**Pasture**', because in a time now beyond memory a goatherd had apparently let his goats roam there<sup>27</sup>.

Il termine *mànnara* in siciliano indica l'area in cui viene raccolto un gregge<sup>28</sup> e *pasture*, nella sua definizione, sembrerebbe il termine più adatto da selezionare<sup>29</sup>. Tuttavia, con una ricerca sul *web*, si può constatare che l'immagine dello spazio dedicato al gregge in Sicilia non è per niente quella suggerita dalla parola inglese, che evoca invece delle enormi distese di prati e colline. L'equivalenza referenziale, quindi, non coincide con l'equivalenza connotativa<sup>30</sup>. Sartarelli ha fatto ricorso all'*adattamento* definito da Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet come la tecnica che mira ad adattare il testo di arrivo alle conoscenze e alle consuetudini culturali dei destinatari<sup>31</sup>.

Il principio dell'appiattimento linguistico danneggia non solo l'eco esotica che risuonerebbe nel testo inglese, ma penalizza il gioco linguistico nato da un'accurata scelta delle parole incastonate nell'enunciato:

In seguito a questa bella pensata dei due eminenti statisti, figli di mamma piemontesi, imberbi friuliani di leva che fino al giorno avanti si erano arricreati a respirare l'aria fresca e pungente delle loro montagne, si erano venuti a trovare di colpo ad ansimare penosamente, ad **arrisaccare** nei loro provvisori alloggi, in paesi che stavano sì e no a un metro d'altezza sul livello del mare, tra gente che parlava un dialetto incomprensibile, fatto più di silenzi che di parole, d'indecifrabili movimenti delle sopracciglia, d'impercettibili increspature delle rughe<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> A. CAMILLERI, *The shape of water*, cit., p. 24.

<sup>26</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., pp. 3-4.

<sup>27</sup> A. CAMILLERI, *The shape of water*, cit., p. 4.

<sup>28</sup> M. GENCO (a cura di), *Dizionario Camilleriano/Italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia*, 2001, <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)>, s.v. *mànnara*.

<sup>29</sup> Nell'*Oxford Dictionary*, s.v. *pasture*: «Land covered with grass and other low plants suitable for grazing animals, especially cattle or sheep».

<sup>30</sup> L'equivalenza referenziale o connotativa riguarda il modo in cui parole o espressioni stimolano nella mente dei lettori le stesse associazioni o reazioni emotive (U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 26-27).

<sup>31</sup> J.-P. VINAY, J. DARBELNET, "A methodology for translation", in L. VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 2004, pp. 84-93.

<sup>32</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 5.

*The shape of water*, infatti, presenta una traduzione la cui standardizzazione linguistica comporta anche una mutilazione degli espedienti linguistici finalizzati a creare una stretta connessione tra forma e contenuto:

Thanks to the brilliant idea of these two eminent statesmen, all the Piedmontese mama's boys and beardless Friulian conscripts who just the night before had enjoyed the crisp, fresh air of their mountains suddenly found themselves painfully short of breath, **huffing** in their temporary lodgings, in towns that stood barely a yard above sea level, among people who spoke an incomprehensible dialect consisting not so much of word as of silences, indecipherable movements of the eyebrows, imperceptible puckerings of the facial wrinkles<sup>33</sup>.

L'appiattamento linguistico infatti intacca l'uso preciso del verbo *arrisaccare*, che sottolinea la dimensione della vita in un paese di mare, contrapposta a quella in montagna. Il verbo, come indicato nel CamillerINDEX<sup>34</sup>, significa *muoversi*<sup>35</sup>, ma potrebbe anche essere una verbalizzazione dialettalizzata del sostantivo *risacca*, termine tipico del movimento del mare e delle onde. Nella versione di Sartarelli la parola viene tradotta con *huffing*, che non rende comunque nessuna delle due interpretazioni, poiché indica l'atto dell'ansimare. Un termine più adatto sarebbe potuto essere *floundering* che riprende l'idea di dimenamento dei pesci rendendo più similmente ciò che *arrisaccare* suggerisce, mantenendo quantomeno intatto il riferimento all'ambientazione marina.

Tuttavia, Stephen Sartarelli riesce a compensare queste scelte obbligate tramite una serie di tecniche specifiche:

Avendo finora tradotto soltanto i due primi romanzi della serie 'Montalbano', posso dire che la strada più giusta mi sembra quella appunto di non allontanarmi troppo da questa naturalezza camilleriana, tenendo sempre conto della *particolarità* del testo originale, sia nel suo linguaggio che nel contenuto. Così, per esempio, quando si usano parolacce, oscenità, "santioni", e parole "vastase" nei dialoghi – che succede anche spesso – mi conviene sempre attenermi, nella traduzione, a quell'area *slang* e popolare che mi è più familiare, cioè quella americana (più precisamente della regione nordorientale del paese), che poi sta diventando quasi universalmente comprensibile nel mondo anglofono per via soprattutto dei film e della televisione, ma che non è certo quell'inglese corretto che s'impara a scuola. D'altro canto, per non compromettere nemmeno la specificità anche tematica quale si manifesta nel linguaggio di Camilleri, mi sono permesso in diversi casi di tradurre letteralmente alcune espressioni idiomatiche, sia siciliane che italiane, che non esistono in inglese. Questa forzatura, se la vogliamo chiamare così, me la giustifico con l'importanza direi *musicale* di alcune espressioni che appaiono e riappaiono in Camilleri<sup>36</sup>.

Tale affermazione trova testimonianza nel seguente estratto:

Se c'era al mondo una persona alla quale avrebbe potuto **cantare la messa intera e solenne**, quella era Livia. Al questore aveva solo **cantata la mezza messa**, e magari saltando<sup>37</sup>.

If there was one person in all the world to whom **he could sing the whole High Mass**, it was Livia. To the commissioner **he'd sung only half the Mass**, skipping some parts<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> A. CAMILLERI, *The shape of water*, cit., p. 6.

<sup>34</sup> Il CamillerINDEX è un indice online creato da Giuseppe Marci, utile per orientarsi tra i significati dei vocaboli dell'opera camilleriana.

<sup>35</sup> <<https://www.camillerindex.it/lemma/arrisaccare>> [26 giugno 2019].

<sup>36</sup> S. SARTARELLI, "L'alterità linguistica di Camilleri in inglese", in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 216.

<sup>37</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 180.

<sup>38</sup> A. CAMILLERI, *The shape of water*, cit., p. 237.



L'espressione idiomatica camilleriana *cantare la messa intera/mezza* viene tradotta letteralmente in *to sing the Mass*, non attestabile in inglese, ma comunque comprensibile per il lettore. Sartarelli si rifà in questo caso a un'equivalenza di tipo *formale* che focalizza l'attenzione sul messaggio in sé, sia nella forma che nel contenuto<sup>39</sup>. L'equivalenza formale privilegia perciò la struttura del testo di partenza.

Con il passaggio a *Il giro di boa* (in traduzione, *Rounding the mark*<sup>40</sup>) si iniziano a vedere i primi slittamenti di Sartarelli verso una resa più dinamica, mirata a forzare il sistema di arrivo.

A un livello generale tale cambiamento è meno notevole:

Ancora era troppo presto per intanarsi a Marinella, ma preferì andarci lo stisso senza passare prima dall'ufficio. La vera e propria raggia che gli schiumava dentro gli faceva vuddriri il sangue e sicuramente gli aveva portato qualche linea di febbre. Era meglio se trovava modo di sfogarsela da solo, questa raggia, senza farla ricadere supra i sò òmini del commissariato cogliendo a volo il minimo pretesto<sup>41</sup>.

It was too early to hole up in Marinella, but he decided to go home anyway, without first stopping at the office. The genuine rage that was churning inside him made his blood boil and had surely given him a slight fever. He was better off trying to get the anger out of his system alone and not taking it out on his men at the station, grasping at the slightest excuse<sup>42</sup>.

Tuttavia, il cambiamento si rivela in scelte stilistiche e innovative ben precise. Lo stesso Sartarelli ha, infatti, recentemente affermato che nel proseguire con le traduzioni camilleriane ha trovato diverse strategie per dare una personalità più camilleriana ai propri lavori:

Ma anche in Chandler avevo trovato degli spunti per trattare certi scarti camilleriani, per esempio *addirumare* per *accendere*. Avevo notato che Chandler non dice mai, quando il protagonista accende una sigaretta, "*he lit a cigarette*". Gioca sempre con la parola *fire*, dicendo il più delle volte: "*He set fire to a cigarette*". Così ho deciso di fare la stessa cosa con alcune variazioni: *set fire, fire up, torch* etc., per non attenermi al verbo normale *to light*<sup>43</sup>.

Questa dichiarazione trova un esempio in:

Augello **s'addirumò** una sigaretta, ispirò, tenne il fumo a lungo<sup>44</sup>.

Augello **fired up** a cigarette, inhaled, and held the smoke in his lungs a long time<sup>45</sup>.

Si tratta in questo caso di *equivalenza dinamica* per cui, attraverso il principio di *effetto equivalente*, la relazione tra ricettore e messaggio è la stessa che si attua nel testo di partenza<sup>46</sup>. L'approccio è orientato al ricettore della traduzione, con una predilezione per un'espressione che risulti completamente naturale.

In *Rounding the mark* si inizia quindi a notare una maggiore versatilità da parte di Sartarelli anche nella resa del personaggio di Catarella, che parla un italiano popolare

<sup>39</sup> E. A. NIDA, *Towards a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964, p. 159.

<sup>40</sup> A. CAMILLERI, *Rounding the mark*, London, Picador [trad. di S. SARTARELLI], 2008.

<sup>41</sup> A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 114.

<sup>42</sup> A. CAMILLERI, *Rounding the mark*, cit., p. 113.

<sup>43</sup> S. SARTARELLI, "La chiave è l'invenzione", «Micromega», 5 (2018), p. 148.

<sup>44</sup> A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 18.

<sup>45</sup> A. CAMILLERI, *Rounding the mark*, cit., p. 13.

<sup>46</sup> E. A. NIDA, *Towards a Science of Translating*, cit., p. 159.

spesso causa di incomprensioni e malintesi<sup>47</sup>. Il traduttore, per riuscire a destreggiarsi con un linguaggio complicato da trasferire in inglese, ha optato per la scelta del brooklynese, il gergo utilizzato dai poliziotti americani di origine italiana. La devianza linguistica crea così un effetto di comicità:

Dottori, siccome che stamatina di prima mattina tilifonò un giornalista spiando di lei di pirsona pirsonalmente, io **ci** voliva fare avvertienza che disse accusi che lui rintinnifolerà<sup>48</sup>.

Chief, seeing as how a journalist phoned this morning asking for you, I **jes'** wanted to let you know that he said he was gonna call you back<sup>49</sup>.

Sartarelli, grazie a Catarella, è riuscito a forzare il sistema di arrivo, sperimentando un tipo di traduzione che stravolgesse la lingua. Tale lavoro è stato sempre più costruito, sino ad arrivare, nella traduzione de *La caccia al tesoro* (*The treasure hunt*), a questo risultato:

Ci sarebbi che c'è uno al tilefono che ci voli parlari a vossia di pirsona pirsonalmente<sup>50</sup>.

At'd be summon onna phone wannin' a talk t'yiz poissonally in poisson<sup>51</sup>.

Il traduttore ha infatti dichiarato che:

Prendendo spunto dalle mie esperienze con D'Arrigo, dove coniavo parole ed espressioni in base alle sue voci dialettali o inventate [...]; un po' dalle operazioni di Quadruppani; e un po' dalla conclusione logica sebbene artificiosa, per cui non suonerebbe del tutto forzato se dessi delle inflessioni brooklynesi-newyorkesi a questi poliziotti siciliani [...], sono giunto a un linguaggio ibrido che poteva sembrare 'naturale' e 'leggibile' alle squadre di zelanti redattori degli uffici editoriali<sup>52</sup>.

E ha aggiunto: «Grazie a Catarella, io mi sono permesso ogni sorta di abuso della lingua inglese, a fini sempre altamente artistici s'intende»<sup>53</sup>.

In *The treasure hunt* non è solo il personaggio di Catarella a permettere una maggiore flessibilità e alterazione della lingua inglese, ma si ritrovano espedienti che forzano e sfidano ciò che tipicamente, nei primi approcci di Sartarelli, avrebbe costretto il traduttore a riadattare il testo originale. Il primo caso riguarda la costruzione della frase tradotta, che calca in maniera letterale la struttura di quella in italiano:

**Che** Gregoria Palmisano e sò soro Caterina erano pirsona chiesastre fin dalla prima gioventù, era cosa cognita in tutto il paisi<sup>54</sup>.

Che in inglese diventa:

**That** Gregorio Palmisano and his sister Caterina had been church people since childhood was known all over town<sup>55</sup>.

<sup>47</sup> M. A. CERRATO, *L'alzata d'ingegno*, cit., p. 89.

<sup>48</sup> A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 71.

<sup>49</sup> A. CAMILLERI, *Rounding the mark*, cit., pp. 68-69.

<sup>50</sup> A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, cit., p. 104.

<sup>51</sup> A. CAMILLERI, *The treasure hunt*, London, Picador [trad. di S. SARTARELLI] 2013, p. 102.

<sup>52</sup> S. SARTARELLI, "La chiave è l'invenzione", cit., p. 147.

<sup>53</sup> Ivi, p. 148.

<sup>54</sup> A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, cit., p. 9.

<sup>55</sup> A. CAMILLERI, *The treasure hunt*, cit., p. 1.

Si può notare, infatti, che la struttura del periodo in inglese ripropone la collocazione della subordinata relativa soggettiva (*that...since childhood*) davanti alla frase reggente (*was known all over town*). Tale costruzione è ammessa in italiano, mentre, in inglese non viene contemplata.

Il secondo caso riguarda il non adattamento del sistema di misurazione della temperatura del corpo umano per cui si fa riferimento alla scala Celsius in luogo di quella Fahrenheit:

«And how's Adelina now?»  
 «She's got a **fever of forty degrees**. An' she's worried 'bout ya. She tol' me to let ya know she coun't cook nuthin' for dinner for ya tonight»<sup>56</sup>.

Il terzo caso, invece, dimostra come Sartarelli inserisca con maggiore autonomia termini italiani, che comunque vengono accettati anche nella lingua e nel testo di arrivo:

Ingrid looked at him and then started laughing with **gusto**<sup>57</sup>.

Infine, il quarto caso mostra come anche sul piano fonologico, Sartarelli abbia avuto più iniziativa e libertà nel rendere i suoni della varietà siciliana, per cui si riscontra una desonorizzazione della consonante occlusiva dentale /d/ sostituita dalla corrispondente occlusiva dentale sorda /t/:

«I'll fine one for ya, instead o' usin' them dolls, ya know? A nice-looking Russian or Romanian girl, or **Moltavian**, whatever ya like best»<sup>58</sup>.

Lo studio si conclude così con la terza fase della metodologia elaborata da Toury. Attraverso lo svolgimento delle prime due fasi si riscontra infatti:

- a) Un mantenimento della naturalezza originale ottenuta attraverso espressioni colloquiali/informali, come dimostrato dalla lettura degli estratti sopra menzionati.
- b) Un mantenimento dell'effetto di contrasto tra lingua e dialetto tramite il ricorso ad espressioni innovative quali *fire up a cigarette*.
- c) Un mantenimento dell'effetto maccheronico della lingua di Catarella tramite il brooklynese.
- d) Una maggiore impronta della struttura linguistica e stilistica del testo originale attraverso il ricorso a strutture atipiche nel sistema inglese, la conservazione delle unità di misura, l'uso di parole italiane e la ripresa nella resa fonologica dei suoni della lingua siciliana.

## 5. Conclusioni

Lo studio diacronico del lavoro di Sartarelli ci rivela come lo stile del traduttore si sia determinato nel corso del tempo tramite una graduale manipolazione della lingua, sino a giungere a una scrittura definita e marcata non tanto da sporadici tentativi di evasione

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 62.

<sup>57</sup> Ivi, p. 84.

<sup>58</sup> Ivi, p. 63.

dalla fagocitazione culturale angloamericana, ma quanto dall'inserimento del suono camilleresco in un testo inglese. Sartarelli ha inizialmente forzato il sistema d'arrivo tramite il ricorso a prestiti quali *signora*, *buongiorno*, nomi di cibo e termini che richiamassero realtà tipicamente italiane (spesso descritti ed esplicitati nelle note finali del traduttore). Le traduzioni si sono poi arricchite con l'elaborazione di una lingua che riflette le caratteristiche dei personaggi (per esempio Catarella), il ricorso a una selezione lessicale insolita ma efficace e la proposta di strutture fonologiche e morfosintattiche che offrono l'eco dell'ambientazione originale. Il traduttore, tramite questo percorso, ha assorbito la sistematicità che caratterizza la scrittura camilleriana riuscendo a conservare anche quelle espressioni idiomatiche che accompagnano i romanzi dello scrittore: *in un vidiri e svidiri* spesso è *in the twinkling of an eye* così come *essere fresco come un quarto di pollo* diventa *to be as cool as a cucumber*. Sartarelli riscrive Camilleri usando l'approccio stesso di Camilleri: la base è un testo in siciliano che parla di vicissitudini e abitudini siciliane, ma su di essa il traduttore costruisce un impianto che richiama l'innovazione dell'originale, affermando la riconoscibilità in inglese dello stile camilleriano.

Per concludere, le parole dello stesso Sartarelli riassumono quanto appena illustrato:

Così abbandonando *le fameux style coulant, cher aux bourgeois* delle mie traduzioni più 'classiche', passando per la fantasia e la schiettezza *hard boiled* di Chandler per librarmi infine sopra l'area linguistica newyorkese, ho plasmato un mio vigatese anglo-americano da *collage* [...] mi concedo sempre più libertà nel forgiare questo semplice ma sempre complesso mezzo di espressione<sup>59</sup>.

Parole che sconfessano il detto francese citato da Sartarelli tempo fa: *on fait ce qu'on peut*<sup>60</sup>. Oggi, quasi dieci anni dopo, potremmo dire non *si fa quel che si può*, ma, più felicemente, si può e, soprattutto, si fa.

<sup>59</sup> S. SARTARELLI, "La chiave è l'invenzione", cit., p. 149.

<sup>60</sup> 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, <<http://www.vigata.org/bibliografia/doesthenightpref.shtml>> [15 aprile 2018].

## Bibliografia

- BERRUTO, GAETANO, “Struttura dell’enunciazione mistilingue e contatti linguistici nell’Italia del Nord Ovest (e altrove)”, in I. WERLEN, P. WUNDERLI, M. GRUENERT (a cura di), *Italica – Retica – Gallica*. Studia Linguarum Litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver, Tübingen, Narr, 2001, pp. 173-198.
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *The shape of water*, trad. di S. SARTARELLI, London, Picador, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Rounding the mark*, trad. di S. SARTARELLI, London, Picador, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *The treasure hunt*, trad. di S. SARTARELLI, London, Picador, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri sono”, «Micromega», 5 (2018), pp. 3-32.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- CERRATO, MARIANTONIA, “Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto”, in V. SZÓKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2018, pp. 85-96.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L’alzata d’ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2012.
- D’ACHILLE, PAOLO, *L’italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- DIADORI, PIERANGELA, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Milano, Mondadori Education, 2012.
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- GENCO, MARIO (a cura di), *Dizionario Camilleriano/Italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia*, 2001, <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)>.
- GRASSI, CORRADO *et al.*, *Fondamenti di dialettologia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- LA FAUCI NUNZIO, “Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri”, 2001, <<http://www.vigata.org/bibliografia/prolegomeni.shtml>> [15 aprile 2019].
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’oggetto linguistico di Camilleri”, «Micromega», 5 (2018), pp. 38-48.
- MONTES ALCALÀ, CECILIA “Written code-switching: Powerful bilingual images”, in R. JACOBSON (ed.), *Code-switching Worldwide II*, Berlin-New York, De Gruyter, 2001, pp. 193-219.
- NIDA, EUGENE ALBERT, *Towards a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.
- SALIS, STEFANO, “In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri”, «La grotta della vipera», 79-80 (1997), pp. 37-51, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/1997/Archivio/Art06\\_Lett\\_set1997\\_Altri.htm](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/1997/Archivio/Art06_Lett_set1997_Altri.htm)> [15 aprile 2019].
- SARTARELLI, STEPHEN, “L’alterità linguistica di Camilleri in inglese”, in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 213-219.
- 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, Ilion Books 2009, pp. 8-9, <<http://www.vigata.org/bibliografia/doesthenightpref.shtml>> [15 aprile 2019].
- SARTARELLI, STEPHEN, “La chiave è l’invenzione”, «Micromega», 5 (2018), pp. 141-149.

- TOURY, GIDEON, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.
- VINAY JEAN-PAUL, DARBELNET, JEAN, "A methodology for translation", in L. VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 2004, pp. 84-93.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, "Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri", 1999, <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)>.

# Quaderni camilleriani

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

## Volumi pubblicati

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







Un artista che non arretra di fronte alla molteplicità, né si lascia intimidire dalle irregolarità ortografiche, grammaticali e sintattiche, cui anzi attinge per il processo creativo.

*Giuseppe Marci*

Camilleri è stato un protagonista del tempo presente e la memoria di quello già passato. Ci ha rappresentato nella sua vasta produzione: ha affrontato con estrema lucidità i singoli difetti, le piccole e grandi colpe, i pregi e i limiti di tutti noi, uomini e donne, cittadini del nostro e del suo tempo. Ci ha insegnato ad amare le culture a noi vicine e a rispettare quelle lontane, dei popoli che vivono intorno a noi.

*Giovanni Caprara*