



Università degli Studi dell'Insubria
Facoltà di Giurisprudenza
Corso di laurea in Scienze della Mediazione Interlinguistica
e Interculturale

Montalbano here!
Punti di forza, strategie, limiti e difficoltà nel tradurre
Montalbano in inglese

Tesi di Laurea di Igor Ferro

Relatrice Professoressa Arianna Grasso

Anno accademico 2012/2013

Abstract

The purpose of this thesis is the analysis of the English language translation of the novel “*La pazienza del ragno*” written by Andrea Camilleri and published in Italy in 2004. Andrea Camilleri is a Sicilian writer that has reached a huge success in book market with the novels having as main character Salvo Montalbano.

Montalbano is an Italian Police Inspector that lives and works in Vigàta, an imaginary but realistic small Sicilian town. The main peculiarity writing style is the fusion of the standard Italian language with Sicilian dialect terms resulting in a very characteristic linguistic mixture. The linguistic variety is also instrumental to the characterization of the characters of the novel: each of them has his own personal language that mirrors his personality and his social background. Moreover in Camilleri’s books Sicily is certainly not just a neutral stage but is almost a character itself. The pages of Camilleri are filled with references to Sicilian history, traditions, culture and gastronomy.

When approaching the translation of an opera so strongly connected to its geographical and cultural identity the first issue is if it is possible to maintain these peculiarities also in the destination language. Camilleri is traduced in thirty-three foreign languages and has reached an important success in Europe and in other western countries. Various translators have measured themselves with the challenge of translating the novels of Inspector Montalbano and each of them has chosen a personal path. The French translator Serge Quadruppani tried to preserve the linguistic stratification of the original novels by substituting Sicilian dialect with South France dialect. At the opposite, the Norwegian translator Jon Rognlien flattened out the language to standard Norwegian.

As regards to the English language translation, that is the core of this dissertation, the translator Stephen Sartarelli adopted as main strategy the translation in standard English. However to maintain to a certain extent the linguistic differences among characters, he exploited different levels of linguistic abilities according to the social background of the characters. Considering that translate also means to reach a balance between the starting and the destination cultures, Sartarelli obtained this aim using often the technique defined by Malone as *amplification*. This method has been proposed in two different levels, inside the text and in an addendum obtaining a valuable text, very understandable also for cultures so far away from Sicilian’s and Italian’s in general.

In conclusion Sartarelli's translations loses some of the layers of the peculiar communication typical of Camilleri's novels but the translator has been able to compensate with the use of foreign words and with some deep explanations of facts and Sicilian traditions in the addendum. This loss has two main reasons: first of all the huge amount of possible readers discourage the use of a peculiar language and second the circumstance that dialects are for the most part extinguished.

Otherwise other translators, Sartarelli, tried to keep his work in the middle of the spectrum of the possible techniques, accepting to lose of some linguistic strata but highlighting some others. The result is outstanding and is also corroborated by huge selling data throughout the Anglo-Saxon area.

Indice

| | |
|--|-----------|
| ABSTRACT | 1 |
| INDICE | 3 |
| INTRODUZIONE | 6 |
| PRESENTAZIONE DELLA TESI | 6 |
| OBIETTIVI E COLLOCAZIONE | 7 |
| LA FAMA DI CAMILLERI IN ITALIA E ALL'ESTERO | 7 |
| <i>NOTE BIOGRAFICHE</i> | 7 |
| <i>IL MESTIERE DI SCRITTORE</i> | 8 |
| <i>LA FAMA ALL'ESTERO</i> | 8 |
| DIFFICOLTÀ TRADUTTIVE | 9 |
| <i>DIFFICOLTÀ TRADUTTIVE GENERALI</i> | 9 |
| <i>TRADURRE CAMILLERI</i> | 10 |
| LA PAZIENZA DEL RAGNO | 11 |
| CAPITOLO 1 | 13 |
| LA LINGUA DI CAMILLERI | 13 |
| COME SCRIVE CAMILLERI | 13 |
| I REGISTRI LINGUISTICI NEI ROMANZI DEL "COMMISSARIO MONTALBANO" | 15 |
| LE CARATTERISTICHE COMUNICATIVE DEI PERSONAGGI | 18 |
| <i>SALVO MONTALBANO</i> | 19 |
| <i>I PERSONAGGI CHE COMUNICANO IN ITALIANO STANDARD</i> | 21 |
| <i>LA COMUNICAZIONE IN LINGUA MESCITATA</i> | 21 |
| <i>PERSONAGGI CHE COMUNICANO IN DIALETTO SICILIANO ITALIANIZZATO</i> | 22 |
| <i>LA COMUNICAZIONE "SECONDO CATARELLA"</i> | 22 |
| CAPITOLO 2: TRADUZIONI | 25 |
| I TRADUTTORI | 25 |
| IL "CASO CAMILLERI" IN FRANCIA | 26 |
| IL "CASO CAMILLERI" IN GERMANIA | 28 |
| IL "CASO CAMILLERI" IN NORVEGIA | 29 |
| CONCLUSIONI | 30 |
| CAPITOLO 3: LA TRADUZIONE IN LINGUA INGLESE | 32 |
| L'INTERESSE DEL MONDO ANGLOSASSONE PER CAMILLERI | 32 |
| LA PAZIENZA DEL RAGNO | 34 |
| IL TRADUTTORE | 36 |
| <i>NOTE BIOGRAFICHE</i> | 36 |
| <i>L'APPROCCIO ALLA TRADUZIONE DI SARTARELLI</i> | 36 |
| LA TRADUZIONE DELLA LINGUA CAMILLERIANA | 37 |
| LA TRADUZIONE DELLA CULTURA | 39 |
| <i>RIFERIMENTI STORICO GEOGRAFICI</i> | 40 |
| <i>RIFERIMENTI POLITICI</i> | 41 |
| <i>RIFERIMENTI RELIGIOSI</i> | 42 |
| <i>PROVERBI, GIOCHI DI PAROLE E ONOMATOPEE</i> | 43 |
| <i>RIFERIMENTI ENOGASTRONOMICI</i> | 44 |
| CAPITOLO 4: LE TECNICHE TRADUTTIVE | 48 |
| 4.1 PANORAMICA SULLE STRATEGIE TRADUTTIVE | 48 |
| <i>REORDERING</i> | 48 |
| <i>EQUATION AND SUBSTITUTION</i> | 49 |

| | |
|---|-----------|
| <i>AMPLIFICATION AND REDUCTION</i> | 49 |
| <i>DIVERGENCE AND CONVERGENCE</i> | 50 |
| <i>DIFFUSION AND CONDENSATION</i> | 50 |
| ANALISI DELL'INCIPIT DEL CAPITOLO 1 | 51 |
| ANALISI DI UNO STRALCIO DEL CAPITOLO 2: LA TELEFONATA DI CATARELLA | 55 |
| ANALISI DI UNA PARTE DEL CAPITOLO 13 | 57 |
| <u>CONCLUSIONI</u> | <u>60</u> |
| <u>REPORT DELLE FONTI E MATERIALE UTILIZZATO</u> | <u>64</u> |

INTRODUZIONE

Presentazione della tesi

Lo stimolo alla stesura di questa tesi è arrivato dalla curiosità di conoscere la versione dei romanzi di Andrea Camilleri con protagonista il Commissario Montalbano in una lingua diversa dall'italiano. Quando mi avvicinai per la prima volta ai romanzi di Camilleri, commisi un errore tipico del lettore che si avvicina a un autore a lui sconosciuto: cominciai leggendo l'ultimo romanzo stampato e quindi mi ritrovai in un mondo in cui il lettore affezionato di Camilleri era già stato introdotto, conosceva i personaggi e soprattutto conosceva la lingua e le strategie comunicative dell'autore.

Così decisi di leggere tutta la collana del Commissario Montalbano in ordine cronologico, ne riuscii ad apprezzare la lingua, la sintassi e gli schemi ricorrenti, seguendo quel *fil rouge* che l'autore ha messo in atto per attrarre i lettori e legarli a sé e alle sue storie.

Devo ammettere che leggere Camilleri non è stato, quantomeno all'inizio, facile né tantomeno scontato. Il lettore non siciliano si trova di fronte a una lingua che a tratti si discosta decisamente dall'italiano standard e che quindi richiede impegno e volontà di superare l'ostacolo. Navigando nel web scoprii che l'autore era stato tradotto in molte lingue, tra cui in inglese e così cominciai a leggere anche la versione inglese di alcune delle opere di Camilleri. Ritengo che già la sola idea di intraprendere la traduzione di un romanzo scritto con una forte componente dialettale sia una sfida. Sull'onda di questa sfida trovo sia molto interessante capire quali strategie vengano poste in essere per rendere al meglio la traduzione e proporla a lettori di lingua madre diversa dall'italiano e soprattutto di diversa cultura.

Di concerto con la Relatrice Professoressa Arianna Grasso si è deciso di analizzare il romanzo "La pazienza del ragno" e di compararlo con il testo originale. Verranno evidenziate le criticità che il traduttore Stephen Sartarelli ha affrontato e le strategie messe in atto per risolverle: si cercherà di sviscerare queste difficoltà sottolineando le scelte effettuate e le mediazioni necessarie per non snaturare il testo originale sia nei casi in cui è stato possibile mantenersi fedele ad esso, sia in quelli in cui, invece, è stato necessario allontanarsi.

Obiettivi e collocazione

Questa tesi si pone come obiettivo la comparazione di alcune parti del romanzo *“La pazienza del ragno”* di Andrea Camilleri con la trasposizione dello stesso romanzo in lingua inglese. Verrà posto l’accento non solo sulla traduzione nel senso stretto del termine ma anche sulle strategie di mediazione necessarie a far comprendere un’opera profondamente radicata nel territorio anche a lettori culturalmente distanti da esso.

Nell’evolversi dell’elaborato si procederà inizialmente all’analisi linguistica generale dei romanzi di Camilleri con protagonista il Commissario Montalbano, con l’obiettivo di illustrare lo stile dell’autore e i registri linguistici da lui utilizzati. Si accennerà inoltre alla presenza di trasposizioni in varie lingue straniere, introducendo i traduttori e i loro lavori. In questa sezione si porrà l’accento sulle difficoltà generali della traduzione di romanzi molto complessi come quelli scritti da Camilleri.

Dopo la disquisizione generale si scenderà nel dettaglio con l’analisi della traduzione in lingua inglese del romanzo *“La pazienza del ragno”*, mettendo in risalto i passaggi che presentano un alto indice di difficoltà dal punto di vista traduttologico e le strategie utilizzate dal traduttore.

La fama di Camilleri in Italia e all’estero

Note biografiche

Andrea Camilleri nasce nel 1925 a Porto Empedocle, in provincia di Agrigento, in una famiglia di commercianti di zolfo. Frequenta il liceo classico di Agrigento e, conseguita la maturità, si iscrive alla facoltà di lettere dell’Università di Catania.

Dal 1948 al 1950 studia regia all’Accademia di Arte Drammatica “Silvio d’Amico” a Roma e inizia a lavorare come regista e sceneggiatore. Nel 1953 avviene l’esordio come regista teatrale, e poco dopo riceve la chiamata della RAI per una sostituzione. Dividendosi tra i due incarichi, farà parte dello staff della RAI per trent’anni nelle vesti di autore, produttore, sceneggiatore e regista di programmi radiofonici e televisivi. Fra le molte produzioni RAI di cui si occupa c’è anche la produzione televisiva del commissario Maigret di Simenon, grazie al quale si avvicina al giallo europeo. Nel 1977 gli viene affidata la cattedra di Regia all’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica, che manterrà per venti anni. Figura di risalto nell’ambiente artistico italiano, ha avuto contatti ed amicizie con molti intellettuali del secondo dopoguerra, tra cui il suo correghionale

Leonardo Sciascia e il regista Pierpaolo Pasolini¹.

Il mestiere di scrittore

Nonostante Camilleri abbia sempre scritto racconti e poesie, è soltanto nel 1967 che crea la sua prima vera e propria opera narrativa, *“Il corso delle cose”*, che verrà pubblicato una decina di anni più tardi. Il motivo dell’ampio lasso di tempo che intercorre tra la scrittura e la pubblicazione dipende anche dai tanti rifiuti da parte delle case editrici, motivati soprattutto dallo strano linguaggio del romanzo: un italiano frammisto a vocaboli siciliani. *“Il corso delle cose”* infatti rappresenta il primo tentativo di elaborazione di un linguaggio particolare che l'autore svilupperà nei lavori successivi. Il romanzo non suscita particolare eco, così come l’opera successiva *“Un filo di fumo”*, pubblicato da Garzanti nel 1980. Camilleri riprende a scrivere e nel 1992 pubblicando *“La stagione della caccia”*. Ma è dal 1994 con l’uscita del romanzo *“La forma dell’acqua”*, il primo in cui appare il commissario Salvo Montalbano, che Camilleri entra a far parte del novero degli autori italiani più letti degli ultimi anni.

Due sono i filoni della produzione narrativa di Camilleri: i romanzi polizieschi, che hanno come protagonista il Commissario Salvo Montalbano, e quelli storici ambientati in Sicilia nel periodo successivo all'unificazione d'Italia e scaturiti da fatti realmente accaduti. Le opere di entrambi i filoni sono accomunate dall’ambientazione siciliana: lo sfondo per lo svolgersi degli eventi è Vigàta, paese generato dalla fantasia di Camilleri come centro della Sicilia più tipica e ispirato al suo paese natale Porto Empedocle.

La fama all'estero

Camilleri è un autore che ha raggiunto la fama mondiale come testimonia la vendita di oltre dieci milioni di libri² tradotti in trentatré lingue. Vi è quindi un forte interesse a comprendere le strategie traduttive e le mediazioni culturali che sono state utilizzate dai traduttori di Camilleri per rendere fedele la trasposizione del testo. Il fenomeno Camilleri all’estero deve sicuramente la sua fama allo scrittore stesso, che ha prodotto romanzi di qualità, estremamente avvincenti e in molti casi in grado di stemperare la tensione con scene che fanno sorridere. Due dei maggiori elementi che hanno favorito la diffusione dei romanzi di Camilleri all’estero sono l’apprezzamento per il genere poliziesco nel Nord

¹ Vita storie e racconti di Camilleri: da Pasolini a Montalbano. Intervista su Repubblica.it del 30/12/2012 a cura di Antonio Gnoli

² Un libro per vivere nel lusso Follett e l'invidia degli italiani (articolo di Gabriela Jacomella), pag. 25, Corriere della Sera, 27/02/2006

Europa e negli Stati Uniti e il fascino quasi “esotico” che l’Italia in generale e la Sicilia in particolare hanno per gli abitanti della *Mitteleuropa* e dell’Europa del nord. D’altra parte, non si può non considerare che la popolarità di Camilleri sia legata anche all’ottimo lavoro svolto dai traduttori dei suoi gialli. Lo stesso Camilleri, parlando delle traduzioni dei suoi romanzi³ dice apertamente di aver lavorato a contatto con alcuni traduttori per discutere delle soluzioni, e questo è considerato come un passo fondamentale da Umberto Eco per la riuscita di una traduzione.

Difficoltà traduttive

Difficoltà traduttive generali

Prima di addentrarsi nelle difficoltà traduttive è bene provare a capire cosa significhi “tradurre”.

Se ci si appoggia alla Rete e si procede una piccola ricerca sul significato della parola “tradurre” la spiegazione più comune è: “*trasportare, volgere da una lingua a un’altra*”, ma purtroppo non sembra che le cose siano così semplici.

Di cosa voglia dire tradurre si è occupato anche un “mostro sacro” della letteratura italiana, Umberto Eco, definendo il problema in maniera molto interessante:

“Che cosa vuol dire tradurre? La prima consolante risposta vorrebbe essere: *dire la stessa cosa in un’altra lingua*. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi *dire la stessa cosa*, e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo perifrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia la *cosa*. Infine, in certi casi, è persino dubbio che cosa voglia dire... *dire*.”

Umberto Eco in poche righe trasforma una risposta semplice, perfino banale, in qualcosa di molto complicato.

Secondo Eco, tradurre vuol dire mediare e la mediazione è difficile, complicata, a volte quasi impossibile: non basta prendere una frase da una lingua “*sorgente*” e trasformarla in una lingua “*destinazione*” rispettando le regole grammaticali, morfologiche e semantiche. Tradurre è molto più di questo perché implica far capire, rendere accessibile e contestualizzare uno scritto in base anche alle conoscenze della cultura di “*destinazione*” della traduzione. Sempre Eco porta all’attenzione del lettore un esempio che potrebbe sembrare banale, ma che nella sua semplicità è esaustivo.

³Dati estrapolati dal sito ufficiale di Andrea Camilleri al link <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>

Se in un romanzo scritto in lingua inglese si incontra la frase “*It’s raining cats and dogs*” quale potrebbe essere una traduzione corretta in italiano?

Ovviamente, la traduzione “*piovono cani e gatti*” non sarebbe proponibile. La logica vorrebbe che la traduzione corretta possa essere “*piove a catinelle*”, “*piove che Dio la manda*” o abbassando il livello a una comunicazione più basilare “*piove forte*”. Ma se invece “*il parlante*” fosse il protagonista di un romanzo visionario fantascientifico ambientato su un pianeta dove le precipitazioni meteorologiche avvengono per “*caduta da cielo di animali da affezione*”? “*piovono cani e gatti*” sarebbe una traduzione attendibile? Magari sì, il che riporta al problema iniziale, cosa è giusto e cosa non lo è.

Se, come si è rapidamente visto nel paragrafo precedente, tradurre una banale frase da una lingua a un’altra è un problema, tradurre Camilleri che scrive una lingua non standard è un problema di proporzioni ben più grandi.

Tradurre Camilleri

Per uno scrittore, raggiungere la fama nel proprio Paese non è assolutamente scontato e, come già visto in precedenza, Andrea Camilleri ci è arrivato alla soglia dei settanta anni di età. Riuscire a interessare un ampio numero di lettori anche all’estero comporta una serie di ulteriori difficoltà. Poniamo l’esempio del mercato anglosassone, che conta oltre un miliardo di parlanti, tra madrelingua e seconda lingua con carattere di ufficialità⁴. Qui il primo problema che si pone è quello della concorrenza: un autore si trova a competere con centinaia di migliaia di altri scrittori provenienti da tutto il mondo. Altro nodo importante è quello della traduzione, imprescindibile per uno scrittore non-angolofono che voglia diffondere il proprio lavoro in Paesi diversi da quello di origine. Se si pensa nello specifico ai romanzi gialli di Camilleri si evidenzia un terzo problema: non sono scritti in italiano standard, il che comporta un ulteriore lavoro, oltretutto specialistico, per il coraggioso traduttore. Camilleri ha radicato le avventure dei suoi romanzi in Sicilia: i suoi personaggi sono legati alla storia, alla cultura, alla tradizione, alla gastronomia e alla società siciliana in toto, utilizzano a piene mani termini dialettali e fanno allusioni più o meno velate alla politica sia dell’isola sia a livello nazionale. Di conseguenza, la traduzione deve portare con sé un bagaglio culturale specifico che il traduttore deve avere o in alternativa costruirsi se vuole riuscire nel suo lavoro. In questo i traduttori, ovviamente supportati da un testo di

⁴ Dati estrapolati dall’articolo: A world empire by other means The Economist, 20/12/2001

partenza molto valido, hanno fatto un ottimo lavoro, permettendo all'autore di raggiungere i risultati sopra citati.

La pazienza del ragno

Il testo che ho analizzato è “*La pazienza del ragno*”, romanzo della collana del Commissario Montalbano edito da Sellerio nel 2004. Di questa opera effettuerò un'analisi del testo comparando l'originale con la traduzione in lingua inglese effettuata da Stephen Sartarelli.

La scelta di questo romanzo è stata da un lato personale, poiché si tratta di uno dei miei preferiti, ma anche dettata dal suo particolare interesse linguistico: infatti vi si ritrova la presenza anche simultanea di diversi stili linguistici, dall'italiano aulico al “*politichese*”, dalla lingua mescitata al dialetto empedocline più o meno stretto.

La narrazione ha inizio con il Commissario ferito in ospedale e un interessante discorso diretto tra il medico e Giuseppe Fazio – Sottufficiale di Pubblica Sicurezza del Commissariato di Vigàta nonché uomo di fiducia del Commissario – a cui si aggiungono i pensieri di Montalbano che, in stato di semi incoscienza, ascolta il discorso ed elabora pensieri in merito. Questo scambio di battute sarà analizzato in profondità in seguito ed è stato scelto perché sottolinea i diversi registri linguistici del medico, di Fazio e di Montalbano.

Poche pagine dopo ci viene presentato il caso poliziesco con cui il Commissario dovrà misurarsi in questo romanzo, e come spesso accade nei romanzi del Commissario Montalbano l'introduzione spetta a Catarella che chiama via telefono il Commissario alle sei del mattino con effetti tragicomici.

Per quanto riguarda la comparazione verrà anche riportata la parte iniziale del capitolo tredici, quello della “liberazione di Susanna” in cui il Commissario ha un colloquio telefonico con l'Avvocato Luna ed è degno di nota il continuo *swap* tra il parlato e il “pensato” di Montalbano.

Queste parti verranno analizzate con l'ausilio dei metodi appresi durante il corso di Inglese Avanzato tenuto dalla Professoressa Grasso con la guida del testo “*Language to Language*” scritto da Christopher Taylor.

Oltre alle parti che sono state indicate verranno messe in evidenza alcune frasi che sono state reputate importanti per quanto riguarda la mediazione del contenuto nel passaggio da una lingua all'altra. Nella fattispecie si proporranno alcune frasi con riferimenti religiosi in quanto ci sono evidenti differenze tra la religione Protestante della Gran Bretagna e la

religione Cattolica italiana. Inoltre verranno proposti esempi di frasi con riferimenti storici, frasi fatte, proverbi e modi di dire. Queste parti del testo verranno comparate con la traduzione in inglese e verranno poste in risalto le scelte di mediazione effettuate dal traduttore.

CAPITOLO 1

La lingua di Camilleri

In questo capitolo verrà sviluppato un percorso introduttivo sui registri linguistici che Camilleri utilizza nelle sue opere, soffermandosi in particolare sull'uso della lingua mescitata e del dialetto.

Scegliendo di incorporare nei romanzi di Montalbano le varie forme del dialetto siciliano, Camilleri ha creato un ponte col passato, in cui le forme dialettali erano più presenti nella vita quotidiana. Da un punto di vista storico, è noto che per anni in Italia si è protratta una situazione di diglossia: veniva usata la lingua italiana per lo scritto e il dialetto nel parlato. Asserisce Guglielmino⁵ che:

“In Sicilia in particolare, a causa della poca mobilità sociale e del più elevato grado di analfabetismo, il dialetto ha assunto un ruolo fondamentale, pertanto ogni scrittore che abbia a che fare con l'isola deve confrontarsi con esso.”

Dopo aver evidenziato le tecniche di scrittura, si descriveranno alcuni dei personaggi principali dei romanzi visti sotto l'aspetto linguistico e comunicativo. In questa parte ci si focalizzerà anche sulla capacità di alcuni di essi di cambiare registro comunicativo. Si noterà come l'autore abbia dato connotati linguisticamente forti a tutti i personaggi, limitando le capacità espressive di alcuni ed esaltando quelle di altri.

Come scrive Camilleri

Nei suoi romanzi polizieschi, Andrea Camilleri usa un linguaggio particolare, addirittura unico nel panorama della letteratura italiana contemporanea. L'autore fa ricorso sia all'italiano standard sia al dialetto siciliano; ancor più frequentemente, fonde queste due componenti in una lingua mescitata, ovvero una sorta di *melting pot* tra l'italiano standard, l'italiano regionale siciliano, il siciliano proprio di Porto Empedocle (città natale dell'autore, situata in provincia di Agrigento) e l'italiano burocratico. Questa peculiare scelta linguistica è stata una scommessa che nel tempo si è dimostrata vincente vista la fama raggiunta da Camilleri come autore e le migliaia di copie dei suoi romanzi vendute in Italia e all'estero.

⁵ S. Guglielmino, *Presenze e forme nella narrativa siciliana*, pag. 504, 1994, Ugo Mursia editore

Interrogato in merito all'origine della sua personale lingua, Camilleri risponde narrando un aneddoto interessante:

“Un giorno raccontai a mio padre una cosa molto buffa che era accaduta in uno studio televisivo e mio padre rise molto.

Poi tornò mia madre e mio padre le disse: "Andrea ha raccontato una cosa, guarda, che è successa oggi nello studio" e cominciò a raccontarla.

Poi si fermò e disse: "Raccontagliela tu, perché tu gliela racconti meglio di me"; e allora io gli chiesi: "In che senso gliela racconto meglio?".

Così scoprii che per raccontare adoperavo senza saperlo parole italiane e parole in dialetto, e quando avevo bisogno di un grado superiore di espressività ricorrevo al dialetto. Tutta la mia scrittura che è venuta dopo è una elaborazione di questa elementare scoperta avvenuta allora⁶.”

Le parole sopra citate sono estremamente interessanti in quanto fanno capire che nella comunicazione di Camilleri c'è una buona componente di istintività che risulta in una comunicazione più naturale, i cui contenuti sono meno filtrati. Sarebbe però un errore pensare che tutta la produzione avvenga istintivamente: l'autore infatti provvede a una revisione dei suoi elaborati utilizzando gli elementi lessicali siciliani ma nel rispetto della morfologia italiana standard, ottenendo questo “contrasto tra espressioni lessicalmente siciliane e morfologicamente italiane (almeno per forma, se non proprio per funzione)”. In questo modo si raggiunge l'effetto di comunicazione familiare che Camilleri ricerca, dando nel contempo al lettore, in particolare se non siciliano, la chiave di volta per permettergli di comprendere il testo, o quantomeno di ridurre le difficoltà nella lettura⁷.

Nonostante da un lato Camilleri sembri quasi sminuire la sua “*creazione linguistica*” dichiarandone la derivazione dal suo parlato familiare, dall'altro ci sono autori come Jana Vizmuller-Zocco che definiscono la lingua camilleriana una “*straordinaria mistura linguistica*”⁸. Camilleri, nei romanzi di Montalbano, scrive a più livelli: la sua sembrerebbe una scrittura semplice, quasi grezza; in realtà l'autore maschera uno stile letterario molto difficile facendolo sembrare semplice. Dosa i registri, i lemmi italiani, dialettali, e dialettali italianizzati riuscendo a fonderli sapientemente e nulla è lasciato al caso. A conferma di ciò Camilleri ha affermato:

“La lingua che uso nei miei libri non è la trascrizione del dialetto siciliano. È una reinvenzione del dialetto ed è il recupero di una certa quantità di parole contadine che si sono perse nel tempo. Tante cose del linguaggio contadino io le immetto all'interno del mio linguaggio, nella

⁶ <http://livingepitaphs.blogspot.it/2009/07/su-il-campo-del-vasaio.html>

⁷ La Fauci N., Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri, in “Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi”, Editore Maltemi, Roma, 2001 pag. 39

⁸ Il caso Camilleri. Letteratura e storia. Sellerio 2004, pag. 28

mia scrittura. È questa una lezione che ho appreso da Pirandello⁹.”

I registri linguistici nei romanzi del “Commissario Montalbano”

La varietà linguistica tipica dei romanzi di Camilleri risponde alla volontà di caratterizzare ogni personaggio con una voce diversa, come testimonianza della molteplicità del reale. Inoltre, il puzzle linguistico vuole anche rappresentare la frammentazione della realtà sociale e culturale, svelando, attraverso le varie sfumature della lingua, la complessità della stratificazione sociale¹⁰. Convinto sostenitore dell'idea che la lingua sia lo strumento che ci permette di costruire e di esprimere la nostra visione del mondo, Camilleri usa questo concetto come asse portante della propria poetica. Per lo scrittore siciliano, la lingua è il riflesso della *forma mentis* del personaggio e per questo ciascuno di essi ha bisogno di esprimersi e di presentarsi usando un proprio codice personale. Camilleri adotta l'impostazione pirandelliana che distingue la lingua italiana dal dialetto: la prima è l'espressione oggettiva della realtà di cui si parla, mentre il dialetto è la lingua dell'anima, capace di esprimere i sentimenti più sinceri e di riflettere le varie sfumature del sentire umano.

Per quanto riguarda le varietà linguistiche utilizzate dall'autore nei suoi romanzi polizieschi, se ne possono identificare tre principali: italiano standard, dialetto siciliano locale italianizzato e varietà mista mescitata con commutazione di codice.

Italiano standard: è il livello di comunicazione più elevato, utilizzato abitualmente da pochi personaggi facilmente identificabili: Livia, il Questore Bonetti-Alderighi, il padre e lo zio di Susanna Mistretta, il giornalista Niccolò Zito durante le trasmissioni televisive e Montalbano quando si interfaccia con persone che usano questo registro. Si noti come spesso quando ci si trova di fronte ad un colloquio in italiano standard la voce narrante, che è il collante della storia, colleghi le battute in lingua mescitata, quasi a non voler far perdere al lettore la coscienza di dove si trova. Nell'esempio qui riportato l'italiano standard viene evidenziato in grassetto:

“[...]Livia dice: «È arrivato il Questore». Esinni nesci. Nella cammara trasino Bonetti-Alderighi e il so capo di gabinetto, il dottor Lattes, il quale tiene le mano a prighera, quasi s'attrovava davanti al letto di un moribunno. «Come va, come va?» spia il Questore.

«Come va, come va?» fa eco Lattes con una intonazione da litanìa.

⁹ <http://www.vigata.org/biografia/biografia.shtml>

¹⁰ http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura

E il Questore parla.

Solo che Montalbano lo sente a tratti, come se un forte vento gli portasse via le parole che l'altro dice.

«... e pertanto l'ho proposta per un encomio solenne...»

«... solenne...» ripete Lattes.

«Parapunzi ponzi nenne» fa una voci dintra la testa di Montalbano.

Vento.

«... in attesa del suo rientro, il dottor Augello...»

« Oh che bello oh che bello » fa la solita voci dintra la testa.

Vento.

Occhi a pampineddra che inesorabilmente si chiudono.

E ora i so occhi sono a pampineddra. [...] ¹¹.”

Questo colloquio, tratto dal primo capitolo del romanzo in esame, è indicativo di quanto spiegato sopra: l'affermazione in italiano “.. Livia dice..” viene contrastata subito dalla voce narrante con “Esinni nesci.”, e così continua per tutto il discorso. Si è scelto di riportare con una veste grafica diversa l'italiano (in grassetto) per far notare anche visivamente l'alternanza di italiano e di varietà mescitata; ciò mette in risalto anche la funzione “collante” della voce narrante che raccorda le varie parti del discorso.

Dialecto siciliano locale *italianizzato*: Questo registro linguistico caratterizza soprattutto i personaggi che appartengono alla fascia meno erudita della popolazione. Sono persone che hanno ruoli importanti nei romanzi di Montalbano perché spesso danno l'imbeccata giusta al Commissario per la risoluzione del caso che sta affrontando. Vedremo vari esempi di uso del dialetto italianizzato, a volte sotto forma di proverbi o di modi di dire e altre volte in forma di colloquio. E' interessante notare che spesso chi utilizza questo registro comunicativo si fa portatore di quella “*saggezza popolare*” che si tramanda tramite proverbi e frasi fatte.

Di seguito si riporta un esempio tratto da “*La pazienza del ragno*” relativo ad un servizio del telegiornale riguardante il sequestro di Susanna Mistretta:

“Riapparse il primo giornalista che disse: «Questa edizione straordinaria sarà ritrasmessa ogni ora».

Agneddu e suco e finì il vattìo: partì un programma di musica rock¹².”

Dopo la prima frase, in cui un giornalista fa una comunicazione in italiano, la voce narrante cita il proverbio siciliano “Agneddu e suco e finiu u vattiu”. Tale proverbio, che

¹¹ La pazienza del ragno, pag. 8, Andrea Camilleri 2004, Sellerio Editore

¹² Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 49

viene *italianizzato* in “*Agneddro e suco e finì il vattio*”, sta a indicare che le feste religiose, come il battesimo, sono mirate in modo principale al banchetto che lo segue (agnello e sugo); per renderlo più comprensibile al lettore, le parole dialettali usate vengono modificate ed avvicinate a quelle italiane.

Varietà mista mescitata / codice commutato: Questa è la lingua geniale inventata da Camilleri: è la lingua degli incisi e quella a cui i personaggi fanno ricorso quando vogliono essere sicuri di venir capiti fino nei dettagli. La struttura della varietà mescitata è composta da due blocchi: l’intelaiatura della frase, che segue la struttura morfologica propria dell’italiano standard, e la presenza di alcune parole dialettali. I termini dialettali sono propri della lingua comune, la parlata “di tutti i giorni”: si trovano lemmi come *tanticchia* per *un po’*, *nonsì* per *no* e *dintra* per *dentro*. Del passo seguente si notino le parole in grassetto:

“Ad **aspittarlo** in ufficio trovò Fazio che già **sapiva** dei ritrovamenti. **Aviva** in mano una valigetta.

«Parti?»

«**Nonsi**, dottore. Torno alla villa, il dottor Minutolo vuole **che al telefono ci sto io**. Qua **dintra** ci ho **tanticchia** di biancheria di ricambio».

«Dovevi dirmi qualcosa?».

«**Sissi**. Dottore, dopo la trasmissione straordinaria di "Televigàta" il telefono della villa si è intasato... **nenti** d'interessante, richieste d'interviste, parole di solidarietà, gente che prega, cose **accussì**. Ma ce ne sono state due di tono diverso. La prima era di un ex dipendente amministrativo della Peruzzo»¹³.”

Come si può notare dal brano sopra riportato, la struttura della frase è chiaramente italiana, ma alcuni termini vengono sostituiti da parole dialettali. Come risultato, il testo mostra una attinenza al territorio molto forte, accentuando così il realismo della narrazione. Utilizzando nello scritto queste strategie comunicative, si potrebbe rischiare di creare una lingua molto “chiusa” poiché, nonostante la morfologia della frase sia italiana, si incappa di frequente in termini sconosciuti al lettore non siciliano. Camilleri evita astutamente questo pericolo modificando i lemmi dialettali in maniera tale da italianizzarli, come evidenziato nell’esempio sopra riportato. Montalbano chiede a Fazio se stia partendo e Fazio risponde “*Nonsi*”; qui non serve nessuna modifica in quanto *nonsì* è intellegibile. Fazio prosegue ed utilizza nella seconda frase parole derivanti comunque dal siciliano ma, questa volta, italianizzandole e qui “*intra*” diventa “*dintra*” e “*nudda*” diventa “*nenti*”.

¹³ Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 62

Fatta questa operazione, l'autore ha creato una lingua con fortissimi connotati regionali ma comunque sufficientemente comprensibile al lettore non siciliano.

Altro fenomeno linguistico che spesso appare nell'opera camilleriana è quello che Jana Vizmuller-Zocco ha identificato come *code switching*¹⁴ ovvero il cambio repentino (generalmente verso il basso) di registro comunicativo. A chiarire il punto si riporta un interessante esempio da “*La forma dell'acqua*”, dove troviamo questo dialogo:

«I medici non se lo sanno spiegare. Lei chi è? »

«Mi chiamo Virduzzo, faccio il ragioniere alla Splendor».

«Trasissi». La donna si era sentita rassicurata¹⁵.”

In questo caso la persona che parla è la moglie di un dipendente dell'azienda municipalizzata per la raccolta dei rifiuti. Quando uno sconosciuto suona alla sua porta ella, non sapendo chi ha di fronte, inizia il dialogo in italiano standard (prima riga); quando lo sconosciuto si presenta come un dipendente della Splendor, la signora risponde effettuando un *code switching* dall'italiano al dialetto (terza riga). Camilleri ci spiega il perché del *code switching*, dicendoci che “*La donna si era sentita rassicurata*”: la situazione passa ad un livello di stress minore permettendo alla lingua “*di tutti i giorni*” di emergere. L'autore utilizza questa tecnica sovente nella collana di Montalbano, ottenendo un effetto linguisticamente interessante caratterizzato da registri linguistici che cambiano ripetutamente e repentinamente.

Le caratteristiche comunicative dei personaggi

Dopo aver illustrato i registri linguistici che Camilleri usa nei suoi romanzi polizieschi, si procederà all'introduzione di alcuni dei personaggi principali, evidenziandone le caratteristiche e le capacità linguistiche. I personaggi “*mono-registro*” sono pochi e generalmente ascrivibili a due categorie: la parte meno colta della popolazione, che utilizza il dialetto, oppure i non siciliani, che utilizzano l'italiano. La maggioranza dei personaggi invece ha la capacità di gestire più registri comunicativi, sebbene tenda a ricorrere più di frequente a uno di essi. Catarella fa categoria a parte, essendo la sua lingua così particolare da non permettere una classificazione in una categoria standard. Leggendo i romanzi di Camilleri, è evidente la mole di lavoro che l'autore svolge per conferire una caratterizzazione linguistica ai suoi personaggi, al punto che viene facile descrivere ogni

¹⁴ Il caso Camilleri. Letteratura e Storia. Pag. 87, Jana Vizmuller-Zocco, Sellerio Editore 2004

¹⁵ La forma dell'acqua, pag. 63, Andrea Camilleri, Sellerio Editore 1994

personaggio in base alla lingua che usa, piuttosto che farne una descrizione fisica. Ogni personaggio ha una sua lingua, che dipende dalla sua cultura, dal suo carattere, dal suo legame con una determinata classe sociale: è quindi la lingua utilizzata a “fare” il personaggio. È significativo che Camilleri, nel comporre le sue storie, scriva i dialoghi limitando l’intervento della voce narrante: lascia che sia la modalità di espressione¹⁶ a connotare il carattere e il comportamento dei personaggi.

Salvo Montalbano

Salvo Montalbano è il protagonista dei romanzi polizieschi di Camilleri. Montalbano, originario di Catania, è un Commissario di Pubblica Sicurezza ed è a capo del Commissariato di Vigàta, nella provincia di Montelusa; ama il mare e il buon cibo, ha un profondo senso della giustizia e odia le *frasi fatte*, anche se a volte le usa, salvo poi maledirsi per aver fatto qualcosa che odia profondamente.

Viene introdotto nelle prime pagine del romanzo “*La forma dell’acqua*” quando, dopo il ritrovamento di un cadavere, i “munnizzari” devono decidere se andare al Commissariato di Polizia o alla Tenenza dei Carabinieri. Camilleri ne parla così:

“[...] di andare ai Carabinieri manco gli era passato per l’anticamera del cervello, li comandava un Tenente milanese. Il Commissario invece era di Catania e quando voleva capire una cosa, la capiva¹⁷.”

Nella struttura dei romanzi di Camilleri, Montalbano è linguisticamente un jolly: incredibilmente dotato dal punto di vista comunicativo, dimostra di poter utilizzare al meglio tutti i livelli della *lingua camilleriana* e di poter passare repentinamente da un registro all’altro. È in grado di interfacciarsi abilmente con il Questore Bonetti-Alderighi in italiano formale, a volte esagerando volutamente con la terminologia burocratica, passa all’italiano standard forbito con la fidanzata Livia, che è ligure e quindi non avvezza alla lingua mescitata di Camilleri (anzi si arrabbia molto quando Montalbano usa il dialetto); infine, comunica tranquillamente con i suoi sottoposti in lingua mescitata fino a comprendere, non senza qualche difficoltà, quella che è la sua “nemesi linguistica” ovvero l’Agente Catarella.

A seguire si presentano quattro esempi, tratti dal romanzo in esame, di comunicazione di Montalbano con i tre registri linguistici sopra definiti e uno con la lingua di Catarella:

¹⁶ Andrea Camilleri. Pag. 87, Giovanni Capecchi, Fiesole: Cadmo 2000

¹⁷ La Forma dell’acqua. Pagg. 16-17, Andrea Camilleri 1994, Sellerio Editore 1994

a. **Telefonata con il Questore in italiano burocratico:**

“«Pronto? Montalbano sono. Il signor Questore, per favore. Sì, grazie. Sì, rimango in linea. Sì. Signor Questore? Buongiorno. **Mi scusi se le arredo disturbo**, le sto telefonando da "Retelibera". Sì, lo so che **il giornalista Zito l'ha testé chiamata**. Certo, è un cittadino che ha fatto il suo dovere. **Ha anteposto ai suoi interessi** di giornalista... certo, riferirò... Ecco, volevo dirle, signor Questore, che mentre stavo qua è pervenuta un'altra telefonata anonima»¹⁸.”

b. **Colloquio con Mimì Augello in lingua mescitata:**

“«Se ammazzano a Susanna» concluse Mimì «è sicuro che l'ingegneri mori linciato». «Tu pensi che la facenna possa andare a finire a schifì?» gli spiò Montalbano. Mimì Augello arrispunni pronto, senza pinsarici: «No»¹⁹.”

c. **Colloquio con Adelina in dialetto italianizzato:**

“«Dutturi, vossia è? Cirrinciò Adelina sono».

La cammarera Adelina! Come aviva fato a sapiri già che Livia era partita? A fiuto? A vento? Meglio non indagare, altrimenti veniva a scoprire che in paesi acconoscevano macari il motivo che cantarellava quanno stava assittato supra la tazza del retrè.

«Che c'è, Aderi?»²⁰.”

d. **Colloquio con Catarella**

«Pronti, dottori? Dottori, è lei stesso di pirsona al tilefono? »

«Io stesso di pirsona mia sono, Catarè. Parla tranquillo».

Catarella, al Commissariato, l'avevano messo a rispondere alle telefonate nell'errata convinzione che lì potesse fare meno danni che altrove. **Montalbano**, dopo alcune solenni incazzature, **aveva capito che l'unico modo per poter avere con lui un dialogo entro limiti tollerabili di delirio era di adottare il suo stesso linguaggio.**

¹⁸ Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 49

¹⁹ Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 94

²⁰ Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 119

I personaggi che comunicano in italiano standard

L'utilizzo dell'italiano standard come registro comunicativo unico è generalmente riservato a personaggi che non sono nativi dell'isola, ad esempio il Questore Bonetti-Alderighi e Livia, oppure che hanno vissuto per un lungo periodo lontano dalla Sicilia, come il padre di Susanna Mistretta ne *“La pazienza del ragno”*. L'italiano standard è inoltre generalmente utilizzato durante le discussioni formali e lavorative. Ad esempio, è questo il registro utilizzato da Niccolò Zito nella sua professione di giornalista e dall'avvocato Luna nel discutere la situazione del suo assistito Antonio Peruzzo.

La comunicazione in lingua mescitata

Tra i personaggi che comunicano in lingua mescitata si annoverano, in generale, gli operatori del Commissariato di Vigàta e tutti quei rappresentanti della media borghesia siciliana che compaiono di volta in volta nei romanzi della serie di Montalbano. Sono generalmente individui che hanno una buona cultura di base, e di conseguenza conoscono bene l'italiano standard, ma nelle loro faccende quotidiane e quando la situazione lo permette fanno ricorso alla lingua mescitata. Tra loro è d'obbligo citare il Vice Commissario Mimi Augello, il Sottufficiale Fazio e gli Agenti Gallo e Galluzzo. Si riporta ora un esempio, tratto da *“La pazienza del ragno”*, di un colloquio tra Montalbano, Augello e Fazio:

««Mischino» disse Fazio.

«Questo povirazzo di Mistretta mi fa una pena, ma una pena!».

«Non ti pare strammo che i rapitori non hanno ancora telefonato? Sono quasi le dieci».

«Non sono pratico di sequestri di persona» disse Fazio.

«Manco io. E manco Mimi».

Come si usa dire? Pirsona trista, nominata e vista.

Proprio in quel momento trasi Mimi Augello.

«Non abbiamo trovato niente. E ora che facciamo?»

«Avverti del rapimento tutti quelli che sono da avvertire. Dammi l'indirizzo dello zito di Susanna e macari il nome e l'indirizzo della picciotta con la quale studiava»²¹.

Ci si trova di fronte a un colloquio di lavoro “a porte chiuse” tra colleghi e viene utilizzata la lingua mescitata assieme a quella italiana standard senza soluzione di continuità. Fazio esordisce con la parola “*mischino*” in dialetto, poi alza il livello utilizzando il sinonimo

²¹ Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 19

“*povirazzo*” in lingua mescitata, che viene utilizzata anche da Montalbano nella sua risposta. La voce narrante introduce l’arrivo di Augello, che parla in italiano standard. Il Commissario riprende la conversazione in italiano, ma poi scivola nuovamente nella lingua mescitata, quasi a non voler troncane il discorso che era in atto con Fazio.

Personaggi che comunicano in dialetto siciliano italianizzato

Il dialetto è generalmente utilizzato dalla gente comune, ed in particolare dai personaggi meno istruiti. Il siciliano che parlano questi personaggi è quello rivisto e corretto da Camilleri e ricondotto ai canoni semantici dell’italiano di modo che il lettore abbia comunque la possibilità di capire quantomeno il senso generale del discorso. Nel caso di battute che troppo si allontanano dall’italiano, vi è un intervento esplicativo da parte della voce narrante.

L’esempio riportato di seguito è un pensiero di Adelina, la domestica di Montalbano, raccontato dallo stesso Commissario:

“Che diciva spissu Adelina? «L’omi è sceccu di consiguenza». Come un asino che fa sempre la stessa strata e a quella si abitua, così l’omo è portato a fare sempre gli stessi percorsi, gli stessi gesti senza riflettere, per abitudine²².”

Nella struttura delle frasi sopra riportate troviamo nell’ordine: un pensiero in dialetto di Montalbano, la citazione sempre in dialetto del pensiero di Adelina e poi la voce narrante / pensiero di Montalbano che, in lingua mescitata, estrapola e contestualizza il pensiero di Adelina.

La comunicazione “secondo Catarella”

Agatino Catarella è un Agente del Commissariato di Polizia di Vigàta. È impiegato al centralino del Commissariato e ha spesso l’ingrato compito di svegliare il Commissario per metterlo al corrente dell’avvenimento che innesca la trama del romanzo.

Il tratto distintivo di questo personaggio sta nell’uso improprio della lingua italiana, in conseguenza del quale sorgono continuamente equivoci, ad esempio:

“«Dottori, lei putacaso mi saprebbe fare la nominata di un medico di quelli che sono specialisti?».

«Specialista di cosa, Catarè?»

«Di malattia venerea.»

²² Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 130

Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore.

«Tu?! Una malattia venerea? E quando te la pigliasti? »

«Io m'arricordo che questa malattia mi venne quando ero ancora nico, non avevo manco sei o sette anni.»

«Ma che mi vai contando, Catarè? Sei sicuro si tratta di una malattia venerea?»

«Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea è»²³.

Da un punto di vista linguistico, Catarella è un disastro. Innanzitutto, forza l'uso del registro aulico / burocratico della lingua italiana che, di fatto, non conosce. Siccome la sua base linguistica è quella del dialetto, parte da parole dialettali, cerca di italianizzarle e le mischia con quel che conosce del linguaggio burocratico, spesso sbagliando la grammatica e creando così una mistura linguistica di difficile comprensione. A riprova di ciò solo Montalbano lo capisce seppur con difficoltà. Di seguito riporterò un esempio tratto da *“La pazienza del ragno”*: si tratta di un colloquio tra i due in ambito lavorativo e, nonostante la comunicazione balbettante di Catarella, il Commissario riesce a capire tutto al volo.

“«Catarella!».

«Agli ordini, dottori!».

«Tu la conosci la strada più breve per Brancato?»

« Quali Brancato, dottori? Brancato avuta o Brancato vascia?»

«È così grande?»

«Nonsi, dottori. Cincocento bitanti fino a ieri. Il fatto è che siccome che Brancato avuta dalla muntagna sinni sta calando dabbasso...»

«Che significa? Frana?»

«Sissi, datosi che c'è 'sta cosa che dice vossia, hanno flabbicato un paisi novo sutta alla muntagna. Ma cinquanta vecchi non hanno voluto lassari le case e accussi ora come ora i bitanti stanno che bitano tutti spartuti, quattrocentoquarantanovi dabbasso e cinquanta di supra».

«Un momento, manca un abitante».

«E io non ci dissi cincocento fino a ieri? Aieri ne morse uno, dottori. Mi l'accomumquò me cuscino Michele che bita a Brancato vascia»²⁴.

Dall'esempio emerge una persona con gravi difficoltà comunicative che necessita di un interlocutore in grado di comprenderlo. È rilevante notare che in tutta la conversazione Montalbano mantiene un registro comunicativo basso, articolando frasi molto corte e semplici per cercare di farsi capire.

Nonostante gli importanti problemi comunicativi, Catarella è un uomo di fiducia di Montalbano; volendo cercare un paragone nella letteratura internazionale, viene in mente il

²³ Il giro di boa. Pagg. 25-26, Andrea Camilleri 2003, Sellerio Editore

²⁴ Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag. 70

caso del semi-gigante Hagrid della saga di Harry Potter²⁵: entrambi condividono una lingua particolare, anche abbastanza rozza se vogliamo, e un grande cuore; entrambi sono uomini di fiducia del leader per il quale nutrono un rispetto totale.

²⁵ Cit. «E a lei pare... saggio... affidare a Hagrid un compito tanto importante?» «Affiderei a Hagrid la mia stessa vita» disse Silente.
Harry Potter e la pietra filosofale, pag. 18, Joanne Kathleen Rowling 1997, Bloomsbury

CAPITOLO 2: TRADUZIONI

In questo capitolo analizzerò le dimensioni del successo raggiunto all'estero da Andrea Camilleri, soffermandomi sulla sfida rappresentata dalla traduzione di romanzi linguisticamente così peculiari come quelli del ciclo del Commissario Montalbano. Lo studio della traduzione in lingua inglese, essendo l'obiettivo centrale di questa tesi, non viene trattato in questo capitolo perché sarà approfonditamente discusso nel proseguo del lavoro, scendendo nel dettaglio sia delle strategie che delle soluzioni proposte dal traduttore.

I romanzi del Commissario Montalbano sono stati tradotti in trentatré lingue²⁶, iniziando da quelle europee come inglese, spagnolo, francese, tedesco, olandese, svedese, norvegese, per poi passare ad altre certamente più esotiche come turco, ebraico, coreano e giapponese. Tali lingue di destinazione possono essere suddivise in due macro categorie: le lingue in cui i dialetti sono quasi inesistenti oppure praticamente ormai scomparsi e quelle in cui i dialetti giocano ancora un ruolo, sia in forma di dialetto vero e proprio che di *slang*, ovvero di lingua parallela a quella ufficiale. Nella prima categoria ci sono lingue come il portoghese, il norvegese, il danese e l'inglese britannico; alla seconda appartengono l'ungherese, l'olandese, e soprattutto l'inglese statunitense.

Per rendere al meglio il testo originale, i traduttori hanno dovuto affrontare problemi linguistici su vari livelli: comprendere cosa scrive l'autore nella sua lingua *mescitata*, tradurlo nella lingua di destinazione e infine rendere intellegibile al lettore il contesto senza snaturare il testo originale. Di fatto un'impresa.

I traduttori

Nei seguenti paragrafi si prenderà in esame a titolo esemplificativo il lavoro di alcuni autori che hanno tradotto Camilleri nelle proprie lingue nazionali. Sottolineando le scelte strategiche messe in atto dai traduttori, si cercherà di far comprendere come, seppur con approcci al problema traduttivo completamente diversi, si siano raggiunti risultati molto interessanti, che hanno permesso a Camilleri di “esportare” il suo prodotto in diversi mercati letterari del mondo.

Si è scelto di portare l'esempio di tre Paesi europei in cui i traduttori hanno adottato strategie e approcci al testo completamente differenti tra loro: la Francia, la Germania e la

²⁶ <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>

Norvegia. Le problematiche derivanti dal centralismo linguistico e dalla “inflexibilità” della lingua francese sono state affrontate e brillantemente risolte dai traduttori Quadruppani e Vittoz. Spostando l’attenzione alla Germania, verranno riportate le impressioni di Christiane von Bechtolsheim e le sue idee per la trasposizione, nonché le strategie da lei messe in atto, che si discostano decisamente da quelle dei suoi colleghi transalpini. Infine, per il caso norvegese, verrà illustrato come il traduttore Jon Rognlien abbia reso accessibile il Commissario siciliano ai lettori scandinavi, pur sacrificando la varietà linguistica del testo originale. I romanzi si vanno a porre in tre mercati profondamente differenti e con tradizioni letterarie diverse, ma in tutti i casi hanno avuto dati di vendita più che soddisfacenti ed hanno contribuito al successo che Camilleri ha raggiunto sul mercato europeo.

Il “caso Camilleri” in Francia

La Francia vanta una lunga e blasonata tradizione letteraria costellata di grandi autori. Così come in Italia, anche in questo Paese si è verificato un effetto di **diatopia linguistica**²⁷: la lingua subisce variazioni in base all’area geografica del Paese in cui ci si trova. Questa situazione determina la presenza di componenti dialettali molto forti che aumentano la varietà linguistica. A differenza dell’Italia, però, l’uso dei dialetti in Francia è stato ed è tuttora ostracizzato con forza per ragioni di carattere sociale e politico che hanno reso questa nazione una delle più conservatrici e centraliste in materia linguistica.

Con questi presupposti è semplice intuire come i romanzi di Camilleri si vadano a collocare in pieno contrasto col centralismo linguistico promosso in Francia. Nonostante questo contrasto il “Commissario Montalbano” è pubblicato da due distinte case editrici e quindi vanta due traduttori ufficiali: il provenzale Serge Quadruppani per la casa editrice *Fleuve Noir* e la lionese Dominique Vittoz per la *Mille et une nuits*.

Entrambi gli scrittori, pur lavorando separatamente, hanno agito in maniera simile, cogliendo la “provocazione” del testo originale nell’uso del dialetto siciliano e a loro volta “provocando” con l’uso dei dialetti francesi. Da un punto di vista strettamente tecnico si può dire che la direzione presa dai traduttori francesi è quella della **sostituzione**²⁸: entrambi hanno cercato di mantenere quanto più possibile intatta la struttura del testo originale, rispettando la caratterizzazione linguistica dei personaggi. Questa strategia ha

²⁷ Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, ed. Einaudi, Torino, 2004

²⁸ First steps into translation, E. Nortey, 2010, Insubria University Press

portato come risultato l'utilizzo dei termini dialettali sia provenzali sia lionesi nonché l'uso di strutture semantiche tipiche di questi dialetti.

Per quanto riguarda il lavoro di Quadruppani, il primo esempio che si può analizzare è una frase ricorrente pronunciata dal Commissario Montalbano, il suo “marchio di fabbrica”: l'esclamazione “*Montalbano sono!*”; già queste due parole creano al traduttore un serio problema. In francese standard la traduzione corretta sarebbe dovuta essere “*Je suis Montalbano*”, ma Quadruppani si rese conto di star perdendo qualcosa nella forza della frase e così decise, brillantemente, di effettuare una forzatura sintattica, proponendo un'alternativa ad effetto : “*Montalbano je suis*”.

In merito al suo piano traduttivo ha dichiarato²⁹:

“Dovevo far sentire la diversità delle tre lingue usate da Camilleri, e quindi ho usato il francese normale per tradurre l'italiano normale, mentre per l'italiano-siciliano di Camilleri ho preso in prestito parole ed espressioni dialettali al sud della Francia. Per fare un esempio, *picciliddro* (bambino) dalle parti di Marsiglia si dice *minou*. Purtroppo, però, i dialetti francesi non hanno un vocabolario così vasto come il siciliano, e quindi alcuni termini sono andati persi: non c'è un corrispettivo del siciliano *taliàre* (guardare), o di *spiare* (domandare). Questo naturalmente dipende dal fatto che la Francia è stata unificata molto prima rispetto all'Italia, dove le lingue regionali sono ancora molto vivaci. Le frasi in siciliano stretto sono invece state riportate così come sono, con traduzione tra parentesi.”

Serge Quadruppani ha dimostrato competenza e inventiva conquistando la fiducia della casa editrice *Fleuve Noir*, che gli ha commissionato la traduzione di tutta la serie di Montalbano.

Ad “accompagnare” Quadruppani nel mondo di Montalbano c'è la scrittrice e traduttrice Dominique Vittoz, che traspone Camilleri per la casa editrice *Mille et une nuits* di Lione. La Vittoz ha dichiarato a proposito del suo lavoro di traduzione³⁰:

“Per tradurre bene Camilleri, occorre recuperare la parlata francoprovenzale di Lione, che conserva ancora risorse intatte, utile per creare un francese meticcio in grado di rendere le sfumature del camillerese.”

Forte di questa posizione ha anch'essa basato il suo lavoro sull'uso intensivo del dialetto tipico della sua zona, sostituendolo nelle varie sfumature al dialetto siciliano.

Si può quindi concludere che il nocciolo della strategia traduttiva posta in essere dai traduttori francesi è stato quello del mantenimento quasi integrale della struttura originale che caratterizza e connota in maniera netta Andrea Camilleri. Questa linea di condotta

²⁹ <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>

³⁰ <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/03/10/traduttori-dello-scrittore-hanno-chiuso-le.html>;

scelta da entrambi i traduttori è stata molto conservativa, nel senso che offre al lettore che decidesse di leggere il testo originale, il vantaggio di ritrovare una struttura già conosciuta.

Il “caso Camilleri” in Germania

Christiane von Bechtolsheim è la traduttrice che ha curato la trasposizione in lingua tedesca per la casa editrice Lübbe de “*La pazienza del ragno*” col titolo “*Die passions des stillen Rächersper*”.

In generale l’Italia esercita un discreto fascino sui tedeschi, dovuto all’attrazione paesaggistica, culturale e culinaria. Come molti elementi provenienti dall’Italia, anche Salvo Montalbano ha un certo *appeal* sui tedeschi: i romanzi che lo vedono protagonista sono molto apprezzati grazie al particolare intreccio di comicità e serietà che li caratterizzano e all’ambientazione fortemente mediterranea. I lettori che incontrano Montalbano entrano nel suo mondo, nella sua percezione della Sicilia: attraverso gli occhi del protagonista, i lettori ricavano una certa immagine della sua terra iniziando un viaggio verso i colori, i sapori e le contraddizioni di quest’isola al centro del Mediterraneo.

Una volta capito cosa piace di Montalbano bisogna affrontare il passaggio più complicato, ovvero trasporre un testo stratificato sia linguisticamente che culturalmente in una lingua totalmente diversa, addirittura estranea al ceppo Romano. Un compito difficile ma non certo impossibile, come ci ha dimostrato Christiane von Bechtolsheim: basta conoscere molto bene entrambe le culture e sapersi adattare.

La Germania al pari dell’Italia e della Francia è una nazione socialmente e linguisticamente molto variegata; nonostante ciò la traduttrice ha fatto una scelta molto precisa, ovvero quella di non utilizzare nessun tipo di dialetto tedesco per trasporre il siciliano. Su questa decisione la von Bechtolsheim non scende a compromessi, poiché a suo parere è impossibile tradurre un dialetto con un altro dialetto³¹:

“Il dialetto deve essere trattato come una lingua straniera. Se avessi utilizzato un dialetto tedesco avrei ottenuto uno straniamento dal testo originale e l’avrei sfigurato. Ogni tanto lascio così per come sono le espressioni siciliane e le parolacce. Sento dire sempre ai lettori tedeschi: “quando leggo un giallo di Montalbano è come se mi trovassi in Sicilia”. Se traducevo in dialetto bavarese al lettore non potrebbe arrivare l’immagine della Sicilia.”

La decisione “drastica” di non utilizzare il dialetto non ha portato comunque allo smembramento generale dello stile letterario camilleriano. Per rendere i vari livelli della

³¹ Intervista di Rossella d’Ippolito a Christiane von Bechtolsheim riportata nella tesi “Andrea Camilleri in Germania: traduttori e le loro scelte traduttive”, Rossella D’Ippolito 2007

comunicazione si è fatto ricorso all'uso dei diversi registri della lingua tedesca: la lingua formale (la cosiddetta lingua della Cancelleria), la lingua informale e la lingua standard. Di fatto, la traduttrice ha messo in opera un adeguamento “sartoriale”, cucendo addosso a ogni personaggio la lingua che più gli si adatta coerentemente con il lavoro del testo originale. Scendendo nel dettaglio, la traduttrice affida a Livia, che proviene dal nord, il tedesco standard. I personaggi che utilizzano il dialetto sono stati dotati di un linguaggio corrente, quotidiano, informale; Catarella e Adelina parlano un tedesco semplice, commettendo errori e utilizzando strutture grammaticali insolite. Infine, la parlata del commissario Montalbano, come accade nell'originale, viene adattata in base dall'interlocutore che ha di fronte. Il risultato finale è una traduzione in cui le differenze tra i vari personaggi si assottigliano rispetto al testo originale, ma non vengono annullate.

Volendo rapportare il lavoro della traduttrice tedesca a quello dei traduttori francesi, si può evidenziare una macroscopica differenza: mentre i traduttori francesi utilizzano termini dialettali delle loro terre (il lionese e il marsigliese) per rendere il siciliano, la traduttrice tedesca ha deciso di ricorrere ai registri più o meno formali della lingua tedesca. Questa differenza porta al sacrificio di una parte della varietà linguistica propria del testo originale a favore di un testo più ancorato alla lingua standard in cui le differenze tra i personaggi sono sottolineate da scarti tra la lingua aulica, quella corrente e quella standard.

Il “caso Camilleri” in Norvegia

Il traduttore norvegese di Camilleri è lo scrittore e giornalista norvegese Jon Rognlien³². I romanzi di Camilleri sono attualmente in vendita tradotti in norvegese con un discreto successo, nonostante la “chiusura” che caratterizza il mercato letterario norvegese, che, pur vantando solidi autori autoctoni, tende ad ostracizzare quelli stranieri. A parere del traduttore, le ragioni di questo successo non sono tanto da ricercare nell'ambientazione italiana e siciliana dei romanzi, quanto al genere a cui appartengono: il giallo poliziesco, che tanto successo ha tra i lettori scandinavi e anglosassoni. Il Commissario Montalbano si posiziona quindi nella scia dei celebri investigatori della tradizione poliziesca del Nord Europa come Sherlock Holmes, Miss Marple, Sam Spade e Kurt Wallander.

La strategia traduttiva seguita da Rognlien è diversa da quelle seguite dai suoi colleghi finora citati. A titolo esplicativo, viene qui sotto riportato uno stralcio di un'intervista

³² Dorì Agrosì, *10 domande a Jon Rognlien, traduttore di Camilleri in norvegese*, in “N.d.T. La Nota del Traduttore”, febbraio 2005.

rilasciata dal traduttore, in cui spiega come si sia ingegnato nel restituire la “lingua” di Camilleri nella cultura norvegese:

“La lingua di Camilleri non viene “restituata” nella mia traduzione. La mia strategia comporta un tradimento radicale dell’idea di equivalenza. [...] Il problema più acuto nella traduzione di Camilleri è che l’autore si basa molto sull’uso del dialetto in senso narrativo. Cioè, impiegando la lingua siciliana, riesce in modo molto efficace a dire una grande varietà di cose al lettore italiano. [...] L’autore conosce questa competenza del suo lettore, e conta sulla capacità del singolo lettore di “riempire i buchi” nella narrazione. [...] Per riscuotere dal lettore della mia traduzione di Camilleri un giusto ripieno da mettere nei buchi del testo, ho cambiato il gioco “dialettale” con un gioco “nazionale”, ragionando così: la distanza tra Firenze e Palermo si può in un certo senso paragonare alla distanza tra Norvegia e Italia. Ho scelto di lasciare parecchi richiami alla lingua italiana nel mio testo, usando parole che sono facilmente decifrabili con titoli come “commissario”, “avvocato”, “cavaliere”, “signora”, nomi di piatti tipici, “omertà”, “capo”, certe locuzioni lasciate in corsivo e poi subito spiegate. In quel modo il testo cerca di fare un richiamo costante all’italianità del testo.”

Paragonando quindi questo stile traduttivo a quelli analizzati in precedenza si può notare come l’autore abbia portato la traduzione su un piano più tecnico, quasi “da manuale”; egli perde sicuramente alcuni livelli comunicativi dati dall’uso del dialetto e della lingua mescitata rischiando di “appiattare” il testo, ma poi va a recuperarli con un utilizzo intensivo di titoli e di parole italiane che hanno una valenza anche all’estero. Ciò rende però necessario l’uso della tecnica di **espansione**³³ e di note a piè pagina per rendere accessibili i termini italiani non tradotti. Discostandosi anche dalla traduzione tedesca, i personaggi non vengono connotati da registri linguistici diversi, bensì parlano tutti il norvegese standard.

Conclusioni

A conclusione di questa breve panoramica europea ci si rende conto di quante siano le possibili alternative che consentono di effettuare una trasposizione senza snaturare l’originale.

Nei tre Paesi che sono stati analizzati, i quattro traduttori hanno preso strade divergenti:

- Vittoz e Quadruppani si sono attenuti allo stile narrativo di Camilleri utilizzando a piene mani i dialetti della Francia meridionale.

³³ Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, ed. Einaudi, Torino, 2004

- Christane von Bechtolsheim ha giocato con la sua lingua utilizzando i vari registri linguistici ma senza mai usare il dialetto, perché a suo parere avrebbe snaturato il testo originario, facendogli perdere la sua esoticità.
- Jon Rognlien ha eliminato il dialetto e la lingua mescitata effettuando una doppia traduzione, prima dal “camillerese” all’italiano e poi dall’italiano al norvegese. Il *fil rouge* è stato la conservazione di termini italiani.

Sarebbe assurdo provare a fare una classifica di “bontà” delle traduzioni, ma risulta interessante far notare come man mano che ci si allontani dall’Italia il grado di “astrazione” dal testo originale cresca, perdendo alcuni degli strati più bassi della comunicazione che vengono elevati a favore di una lingua standard. Pur senza entrare nel merito della qualità del lavoro di traduzione, le diverse strategie messe in atto hanno permesso di ottenere un prodotto fruibile e piacevole anche per lettori lontani geograficamente e culturalmente dall’ambito dei testi originali, come testimoniano i buoni dati di vendita dei romanzi di Camilleri nel mondo.

CAPITOLO 3: LA TRADUZIONE IN LINGUA INGLESE

Publicare un libro scritto in lingua inglese significa, per un autore, tentare di accedere a un mercato con un enorme potenziale di vendite, ma anche con una concorrenza spietata: ogni anno vengono pubblicati in questa lingua miliardi di documenti considerando libri, giornali, articoli e materiale web. Con oltre un miliardo di parlanti, distinti tra madrelingua (Gran Bretagna, Stati Uniti d'America, Irlanda e quasi tutti gli stati del Commonwealth) e seconda lingua con carattere di ufficialità (diversi Paesi caraibici), l'inglese, sebbene non sia la più diffusa del pianeta, è considerata la "lingua globale" per eccellenza, nonché la lingua ufficiale dell'Economia e della Scienza. Partendo da queste premesse, si può comprendere la difficoltà e il livello di competenza richiesto a chiunque provi ad emergere nell'editoria con un testo scritto in lingua inglese. Nel caso specifico di Andrea Camilleri va anche tenuta presente la complicazione aggiuntiva derivante dall'uso, nel testo originale, di una lingua mescitata tra italiano e siciliano. Al traduttore che si accinge alla trasposizione di un testo di Camilleri, sono quindi richieste competenze peculiari e l'abilità di rendere comprensibile un testo così fortemente radicato nel territorio in cui è ambientato.

L'interesse del mondo anglosassone per Camilleri

In questo capitolo si darà una panoramica della collocazione dei romanzi di Camilleri nel mondo anglosassone, introducendo il traduttore Stephan Sartarelli che si è occupato delle traduzioni sia per il mercato britannico sia per quello statunitense. Si scenderà poi nel dettaglio delle strategie traduttive adottate ne "*La pazienza del ragno*" riportando passi esemplificativi della versione statunitense.

Vi sono diverse evidenze che testimoniano l'interesse dei lettori anglosassoni per Andrea Camilleri, come interviste e recensioni dedicate all'autore da giornali britannici (sia nella versione cartacea che, sempre più frequentemente, elettronica) e riconoscimenti letterari ricevuti dall'autore.

Camilleri è stato citato nelle classifiche di gradimento di vari quotidiani britannici. Il Times, nel 2008, colloca lo scrittore siciliano al 43° posto nella classifica dei migliori 50 autori di libri polizieschi di sempre³⁴. Il Telegraph cita "*La pazienza del ragno*" nella classifica dei "*50 books to read before you die*", commentando: "*Camilleri's writing suits*

³⁴<http://eurocrime.blogspot.it/2008/04/times-50-greatest-crime-writers.html>

*his hero Inspector Montalbano, a Sicilian with a broad sense of humour. Camilleri's real subject is the state of Sicily, but his characters are vivid and their dilemmas eternal*³⁵.

Nell'intervista rilasciata da Camilleri a Mark Lawson per The Guardian il 6 luglio 2012, il giornalista disegna un quadro molto interessante dello scrittore sia dal punto di vista linguistico che culturale, mettendo in particolare rilievo la connessione con classici della letteratura gialla anglosassone come Sherlock Holmes e Miss Marple³⁶.

Altro quotidiano di punta britannico che si è occupato del "caso Camilleri" è The Independent, che in un articolo firmato da Peter Popham intervista l'autore soffermandosi particolarmente sul suo successo globale, riportando per l'anno 2007 una vendita complessiva di oltre 10 milioni di copie nel mondo³⁷.

Considerando un media diverso, alla diffusione del personaggio di Montalbano nel Regno Unito ha contribuito sicuramente anche la trasmissione, da parte del canale televisivo BBC4, dello sceneggiato prodotto dalla Rai e basato sui libri di Camilleri, in cui la bellezza del testo originale viene arricchita dalla stupenda scenografia dei paesaggi siciliani. Il Montalbano televisivo fa la sua prima apparizione su BBC4 nel 2008 con due episodi, riproposti nel 2010, e guadagna più spazio nel 2012, con la messa in onda di ben 19 nuovi episodi. Come da tradizione anglosassone, la serie non è stata doppiata bensì proposta in lingua originale sottotitolata, dando così modo allo spettatore di avere accesso alla varietà linguistica originale. La trasmissione è fruibile anche nel mondo dei media non tradizionali, tramite il micro-sito di BBC4 che contiene una sezione dedicata al Commissario con schede riassuntive e la possibilità di accedere ai contenuti *on demand* su BBC iPlayer.³⁸

Tornando a un ambito più letterario, nel 2012 Camilleri è stato insignito del premio "**CWA International Dagger for translated crime**" con il romanzo "*Il campo del vasaio*" tradotto da Sartarelli³⁹. Il premio "Dagger", molto prestigioso nell'ambito letterario britannico, ha varie sezioni tra cui la sezione Gold e le Diamond, che annoverano tra i vincitori scrittori del calibro di Rinkin, Forsyth e Mankel. La sezione che ha visto Camilleri vincitore è la International, riservata ai romanzi non britannici, tradotti e venduti in Gran Bretagna. Le motivazioni riportate dalla giuria sottolineano la maestria di Camilleri nell'utilizzare una lingua e dei riferimenti a un territorio di cui è parte integrante, il suo approccio tagliente ai

³⁵ <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3671363/50-crime-writers-to-read-before-you-die.html>.

³⁶ Andrea Camilleri: a life in writing, The Guardian, Friday 6 July 2012

³⁷ The Independent, April 5th 2007, Andrea Camilleri: Once upon a time in Sicily by Peter Popham.

³⁸ <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01cbq6b/episodes/guide#b00g81rs>

³⁹ <http://www.thecwa.co.uk/daggers/2012/international.html>

problemi che attualmente affliggono l'Italia ed infine la sua abilità nel far compiere al lettore un viaggio introspettivo nella psiche del protagonista⁴⁰.

Spostandoci dall'altra parte dell'oceano, troviamo altre fonti che attestano l'interesse mediatico attorno a Camilleri. Per esempio, Sebastian Rotella dalle colonne del Los Angeles Times, parlando di tradizioni letterarie nel genere poliziesco, scrive: "*Americans have Philip Marlowe and Raymond Chandler. Britons have Sherlock Holmes and Arthur Conan Doyle. And Italians have Salvo Montalbano and Andrea Camilleri*"⁴¹; Camilleri viene così accostato a mostri sacri della scena *crime* anglosassone. Anche lo scrittore, sceneggiatore e produttore Marshal Zeringue della Darkbloomz Production, poco conosciuto in Europa ma molto considerato nella scena statunitense, nel suo blog "*Author interview*" intervista Camilleri, definendolo uno dei più interessanti autori europei in ambito poliziesco e riporta un dato di vendita che colloca le avventure del Commissario Montalbano a oltre 20 milioni di copie vendute nel mondo⁴².

La pazienza del ragno

"*La pazienza del ragno*" è un romanzo di Andrea Camilleri edito da Sellerio nel 2004 e tradotto nel 2007 in doppia versione da Sartarelli: è infatti stato proposto sia da Penguin Putnam per il mercato britannico che da Picador per quello statunitense.

Il romanzo prende avvio in ospedale, dove il Commissario Salvo Montalbano è ricoverato a causa di una ferita da arma da fuoco rimediata in una sparatoria con alcuni trafficanti di esseri umani di origine mediorientale. In queste prime pagine, pur se mitigata dall'ironia, traspaiono l'angoscia e la vulnerabilità del protagonista, ferito e sotto forti medicinali, che teme la morte e la perdita di ciò che più gli è caro: la fidanzata Livia, gli amici e colleghi Fazio e Mimì, la fidata cameriera Adelina. La situazione è in realtà meno grave di quanto Montalbano pensi, difatti dopo poche pagine troveremo il Commissario nella sua casa di Marinella in convalescenza. Qui inizia la parte investigativa del romanzo quando il solito Catarella, con una telefonata all'alba, sveglia Montalbano per avvisarlo di raggiungere i suoi uomini di fiducia Fazio e Augello. La scena è al solito divertente in quanto, stando a quanto riportato da Catarella, sembra che "qualcuno abbia sequestrato un motorino". Ovviamente il sequestro non è riferito al ciclomotore ma alla conducente,

⁴⁰ Motivazione del premio CWA Dagger 2012: "*The judges said 'Camilleri's Montalbano novels show just how much can be achieved with familiar materials when a writer conveys the sense of life in a recognizable place. He combines characters, plots, and reflections on Italy's particular social and political problems, with wry—but never bitter—satire. In this novel the late-afternoon shadows lengthen; Montalbano is feeling his age.'*"

⁴¹ Los Angeles Times, February 3rd, Italian mystery writer Andrea Camilleri keeps Montalbano on the case by Sebastian Rotella

⁴² <http://writerinterviews.blogspot.it/2010/11/andrea-camilleri.html>

Susanna Mistretta. Viene così introdotta la famiglia della rapita, che è composta dal padre di Susanna, la madre gravemente malata che giace incosciente a letto, il fratello del padre di Susanna, Carlo Mistretta, spesso chiamato “lo zio medico” per distinguerlo da un altro zio, quello materno, l’Ingegnere Antonio Peruzzo imprenditore truffaldino candidato nelle liste del partito *Progresso Italia*. La famiglia Mistretta vive in una grande casa fuori dall’abitato di Vigàta, e si apprende che è ormai ridotta in povertà dopo aver perso tutti i beni ad eccezione della casa. Questo è il primo punto strano, ossia che sia stata rapita una persona in stato di povertà e quindi non in grado di pagare il riscatto. Si scoprirà che Antonio Peruzzo è stato, anni orsono, la causa della rovina della famiglia Mistretta: a seguito di alcuni investimenti poco limpidi andati male, chiese un grosso prestito alla sorella. I Mistretta, pur di aiutarlo, vendettero tutti i loro beni; i soldi però non furono mai restituiti e i Mistretta si trovarono costretti a condurre una vita di miseria. Questi eventi sono la causa della malattia della madre di Susanna, addolorata dal tradimento dell’adorato fratello.

Il romanzo si dipana nella ricerca di indizi riguardo la sparizione di Susanna. Al fine di forzare la mano alla famiglia per ottenere il riscatto, i rapitori inviano una fotografia che ritrae Susanna legata con la bocca chiusa da un fazzoletto in una stanza con una finestrella. La fotografia riporta sul retro la frase “*a chi di dovere*” e qui si apre la diatriba su chi debba pagare il riscatto, questa domanda porta al nome di Antonio Peruzzo, zio imprenditore di Susanna Mistretta quale “unica persona in grado di pagare il riscatto”. La notizia porta con sé anche la polemica e la divisione di Vigàta in due correnti di pensiero, una che vorrebbe lo zio a pagare il riscatto e l’altra che invece ritiene che non sia tenuto a farlo.

Montalbano riuscirà a mettere assieme tutti i pezzi di questo intricato puzzle grazie all’aiuto dei suoi uomini di fiducia, della gente che incontra nel corso delle indagini e anche grazie all’ispirazione datagli da un libro che sta leggendo la sera prima di dormire: “*Il fidanzamento del signor Hire*” di Simenon, un piccolo cammeo delle passioni di Camilleri. Trattandosi di un romanzo atipico, senza delitti efferati, anche la conclusione è atipica: nella sequenza finale, dopo la morte della mamma di Susanna Mistretta il Commissario si reca alla villa dei Mistretta per affrontare lo zio medico quale parte attiva nella simulazione del rapimento. La scena si svolge interamente al buio su una panchina antistante alla villa e qui Montalbano “*scopre le carte*” mettendo in chiaro di aver capito tutto. Nella scena interviene anche Susanna, ma il focus del racconto è sul continuo contrasto tra la voce e il pensiero di Montalbano: dieci pagine di botta e risposta, di contrasti, di tormenti interiori che esaltano la grandezza del personaggio. Il Commissario

se ne andrà alla volta di Marinella lasciando gli altri attori con un augurio di “buona fortuna” proprio mentre scoppia un temporale.

Il traduttore

Note biografiche

Il responsabile della traduzione in lingua inglese dei romanzi di Camilleri della collana dell’Ispettore Montalbano è Stephen Sartarelli. Finora ha tradotto 19 romanzi, 6 dei quali in doppia traduzione: una versione americana, edita da *Penguin Putnam*, e una versione per il mercato britannico, edita da *Picador*.

Sartarelli è uno scrittore e poeta statunitense. Nato nel 1954 a Youngstown in Ohio, si laurea all’Antioch College di Yellow Spring in Letteratura Americana e consegue un master in *Comparative Literature* presso la New York University. Sartarelli è stato insignito nel 2002 del *Raiziss/de Palchi Translation Awards* per la traduzione di una raccolta di poesie di Umberto Saba; tra gli autori tradotti da Sartarelli troviamo anche Cagnone e Bufalino. Negli ultimi anni vive tra Parigi e Roma.

L’approccio alla traduzione di Sartarelli

Da un punto di vista linguistico è interessante far luce su quali siano gli schemi e le strategie traduttive che Sartarelli segue per rendere al meglio la traduzione dei romanzi di Camilleri. A tal proposito si riporta l’incipit della prefazione scritta da Stephen Sartarelli al libro “*Does night smell the same in Italy and in English Speaking countries?*” di Emanuela Gutkowsky:

“I have always believed – at least when translating prose – that a literary translator should be like the arbiter or umpire of a sporting event: the less noticed the better. Whenever readers and critics praise, for example, the stylistic elegance of an author I happen to have translated I take this as a compliment to my own quiet work, an implicit acknowledgment of the grace of my invisible hand.⁴³”

Sartarelli parla del lavoro del traduttore come di un *invisible work*; nonostante ciò, egli stesso dichiara apertamente come rimanere invisibili nel tradurre Camilleri sia un’impresa ardua. Questa difficoltà è dovuta sia alla lingua che al contesto culturale in cui si sviluppano le storie. Il rischio che il traduttore diventi “protagonista” dell’opera

⁴³ Does the night smell the same in Italy and in English Speaking countries?, Pag. 7, Emanuela Gutkowsky, 2009

riscrivendola invece che traducendola è fondato, ancor più per un'opera peculiare come quella di Camilleri. Per questo motivo è tanto più importante, come sostenuto da Umberto Eco, che il traduttore sia anche uno scrittore e preferibilmente che sia stato a sua volta tradotto, così da conservare quel necessario “rispetto” per l'opera che sta traducendo⁴⁴. A queste considerazioni generali, si aggiunge, nel tradurre i romanzi di Montalbano, la necessità di una conoscenza della Sicilia e della sicilianità: è sostanzialmente impossibile capire i continui riferimenti all'isola, alla sua storia, geografia, cultura, tradizione, gastronomia, religiosità senza avere un'idea del contesto in cui si svolgono i fatti che si sta cercando di tradurre. La bellezza e la qualità del lavoro di Sartarelli emergono spesso nel testo soprattutto quando il traduttore si trova a dover trasporre elementi culturali propri dell'Italia e renderli intellegibili al pubblico anglosassone.

In conclusione, quello del traduttore è un mestiere delicato: il traduttore deve essere “misurato”, capire quando e come usare le tecniche traduttive, quando è necessario integrare il testo e quando per ragioni meramente linguistiche è necessario effettuare piccoli tagli. Allo stesso modo la traduzione è di per sé una sfida con se stessi: tradurre vuol dire innanzitutto capire, ricercare soluzioni, sapere che tutto quello che si fa è perfettibile; soprattutto, vuol dire creare un ponte tra culture differenti, a volte anche molto lontane tra loro.

La traduzione della lingua camilleriana

Questo paragrafo presenta una panoramica della traduzione della lingua camilleriana proposta da Sartarelli. L'argomento verrà poi approfondito nel prossimo capitolo con un'analisi dettagliata di alcune parti de “*La pazienza del ragno*”. Gli esempi che seguono si rifanno alla versione de “*La pazienza del ragno*” edita da Penguin Putnam e destinata al mercato americano.

Da un punto di vista tecnico Sartarelli, nelle sue traduzioni, cerca di non legarsi a una regola fissa ma spesso attinge a tutto lo spettro delle tecniche traduttive. Il traduttore ha deciso di seguire una linea personale nel tradurre Camilleri, discostandosi da quanto fatto dai suoi colleghi come illustrato nei capitoli precedenti.

La più grande sfida nel tradurre Camilleri risiede nel “rendere” la varietà linguistica utilizzata dall'autore. Queste sono le strategie che il traduttore ha deciso di adottare:

- La struttura portante del romanzo segue gli standard della grammatica e della semantica inglesi. Per ottenere un testo coerente con le norme grammaticali e

⁴⁴ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* pag. 8, Bompiani 2003

semantiche previste dalla lingua inglese, il traduttore riordina la frase e compie alcune modifiche al testo.

- A causa della peculiarità del testo, il traduttore fa largo uso della tecnica dell'espansione. Quando l'espansione non è più sufficiente, oppure rischia di appesantire troppo il testo o di far perdere il focus della narrazione, Sartarelli preferisce lasciare la parola in lingua mescitata o in italiano, salvo poi introdurre una nota esplicativa. Si noti che in *“The patience of the spider”* Sartarelli include sei pagine di appendice in cui spiega termini lasciati nella loro forma originale.
- Come già specificato nei capitoli precedenti, i personaggi creati da Camilleri sono fortemente connotati da un punto di vista linguistico. Nel passaggio dalla versione originale a quella tradotta si nota una sorta di appiattimento del registro comunicativo, poiché, tranne alcune eccezioni, la lingua mescitata si perde e viene tradotta in inglese standard. Come evidente negli esempi che seguono, sia le battute di Livia [italiano standard] che di Fazio [lingua mescitata] che della voce narrante [lingua mescitata] utilizzano lo stesso registro.

| <u>Livia Originale</u> | <u>Livia Tradotta</u> |
|--|---|
| «Sì. Tu sai con quanta ansia ho seguito questa storia. L'hai fatto apposta a lasciarmi dormire!» | “Yes. You know how anxiously I've been following this whole ordeal. You let me keep sleeping on purpose!” |

| <u>Fazio Originale</u> | <u>Fazio Traduzione</u> |
|--|--|
| «Mischino» disse Fazio. «Questo povirazzo di Mistretta mi fa una pena, ma una pena!». | “Poor guy,” said Fazio. “I feel sorry for this Mistretta, I really do.” |

| <u>Voce narrante originale</u> | <u>Voce narrante tradotta</u> |
|---|---|
| Stava stinnicchiato senza cataminarsi, con l'occhi inserrati, e perciò tutti si erano fatti persuasi che era fora conoscenza e quindi pativano parlari apertamente. | The inspector was lying down, utterly still, eyes shut, which led everyone to think he was unconscious and they could speak openly. |

- L'unica deroga all'utilizzo dell'inglese standard viene concessa al personaggio di Catarella; per rendere al meglio il linguaggio peculiare che lo caratterizza, il traduttore utilizza una lingua inglese colma di errori sia sintattici che semantici. Inoltre Sartarelli tende a mimare i costrutti che utilizza Camilleri per connotare un

personaggio così particolare, prendiamo ad esempio la frase tipica di Catarella “*di pirsona pirsonalmente*” che viene tradotta con “*poisonally in poisson*”⁴⁵.

Nel passo che segue, per rendere al meglio il lavoro fatto da Sartarelli, si analizzeranno le due versioni di una telefonata di Catarella a Montalbano mettendo in risalto le scelte del traduttore:

| <u>Catarella Originale</u> | <u>Catarella tradotto</u> |
|---|---|
| «Dottori, domando pirdonanza, ma la quistioni dell'ora che è mi fece scordari di diricci la scascione della tilifonata per cui le feci la suddetta tilifonata». ⁴⁶ | “Beck y’pardin, Chief, but that bizniss ’bout the time made me forget to tell you the real reason for the phone call I jes phoned you about.” ⁴⁷ |

Si noti la storpiatura della formula “*I beg your pardon, Sir*” a cui prima viene eliso il soggetto, poi il verbo *to beg* diventa *to beck* che non esiste nella lingua inglese e infine *Sir* diventa *Chief*. È inoltre interessante notare come il traduttore riesca a mantenere la ridondanza tipica della parlata di Catarella utilizzando lo stesso costruito “*phone call I jes phoned you about*”.

La traduzione della cultura

Tradurre un romanzo, come si è più volte ripetuto, significa anche rendere intellegibile la cultura di partenza a quella di destinazione. La traduzione della cultura è un lavoro di precisione, richiede conoscenza di entrambe le culture per evitare di tralasciare particolari di fondamentale importanza o rischiare di diventare ridondanti su un argomento che nella cultura di destinazione è già chiaro di per sé. Nei romanzi di Camilleri la connotazione culturale è forte e “di nicchia”, poiché la vicenda narrata è radicata nelle tradizioni e nella storia di un territorio.

In questo paragrafo verrà esaminato il modo con cui il traduttore si è approcciato ai continui riferimenti culturali presenti nel testo. Analizzando “*La pazienza del ragno*” si sono categorizzati i riferimenti culturali in questo modo:

- Riferimenti storico-geografici;
- Riferimenti politici;
- Riferimenti religiosi;

⁴⁵ The patience of the spider, Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, Penguin Putnam 2007, pag. 27

⁴⁶ Op. Cit., Andrea Camilleri 2004, pag.24

⁴⁷ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.17

➤ Riferimenti enogastronomici;

Partendo da questa suddivisione, si cercherà di dare un'idea delle difficoltà che il traduttore ha incontrato e di quali strategie si sia servito per risolvere il problema.

Riferimenti storico geografici

| | |
|---|---|
| <p>Telefonò a Livia per dirle che era stato richiamato in servizio, sia pure con il compito di Dora Riparia (o Baltea). Livia non arrispucciò, sicuramente si era pigliata la macchina e sin lì era andata a tumbaciare nella valle dei templi o al museo, come faceva ogni volta che veniva a Vigàta.⁴⁸</p> | <p>Montalbano phoned Livia to tell her he'd been called back to duty, if only in the role of Dora Riparia (or was it Baltea?)^[NDT1]. But she didn't answer. No doubt she'd taken the car and gone to the museum or for a stroll in the Valley of the Temples^[NDT2], as she always did when she came to Vigàta.⁴⁹</p> <p>[NDT1]: The Po is a major river in the north of Italy, of which the Dora Riparia, and Baltea are tributaries.</p> <p>[NDT2]: Probably the finest group of Ancient Greek ruins in Sicily (and there are many), the Valley of the Temples is just outside of Agrigento, the city on which the fictional Montelusa is based.⁵⁰</p> |
|---|---|

In questo stralcio si notano più riferimenti storico-geografici; il traduttore, non avendo spazio in questo punto per espandere il testo, ricorre all'uso di note in appendice. Nel primo caso l'autore cita due affluenti del Po e il traduttore propone la prima nota spiegando che cosa è il Po e che cosa sono la Dora Baltea e la Dora Riparia. Nel secondo caso si parla della Valle dei Templi nella provincia di Agrigento. Anche in questo caso il traduttore ricorre alle note spiegando per cosa è nota la Valle dei Templi e dove si trova nella realtà e nel romanzo.

| | |
|---|---|
| <p>Forse volivano far vidiri al vecchio maestro il fenomeno che lui era, uno che impietabilmente continuava a campare con il cori che pariva Dresda doppo il bombardamento dell'americani.⁵¹</p> | <p>Maybe they want to show the old master what a phenomenon this Montalbano is, the way he inexplicably goes on living with a heart that looks like Dresden after the Allied bombing⁵²</p> |
|---|---|

⁴⁸ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag.23

⁴⁹ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.39

⁵⁰ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.250

⁵¹ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag.16

⁵² Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.7

Il secondo passo richiama uno dei tanti drammatici eventi della Seconda Guerra Mondiale, il bombardamento di Dresda. Come accennato nell'introduzione a questo paragrafo, in questo caso non c'è bisogno di espansione: l'evento richiamato ha visto tra gli infausti protagonisti gli alleati anglo-americani, e quindi fa già parte della cultura di destinazione.

Riferimenti politici

| | |
|---|---|
| <p>Solo questo ci mancava! L'avvocato onorevole Gianfranco Petrotto, ora sottosegretario agli Interni, ma una volta condannato per corruzione, un'altra volta per concussione, una terza volta reato prescritto. Ex comunista, ex socialista, trionfalmente adesso eletto nel partito di maggioranza. «Non mi può fare una iniezione che mi faccia perdere i sensi per un tre ore?» supplica a Strazzerà. Quello allarga le vrazza e se ne va.⁵³</p> | <p>That's all he needs. The honorable Gianfranco Petrotto, former chamber deputy, now undersecretary of the interior, though once convicted for corruption, another time for graft, and a third time let off the hook by the statute of limitations. An ex-Communist and ex-Socialist, now a triumphant member of the party in power. "Couldn't you give me a shot to knock me out for three hours or so?" he implores Strazzerà. The doctor throws his hands up and goes out.⁵⁴</p> |
|---|---|

Nel passo sopra riportato, Camilleri esterna in poche righe i malanni della politica italiana. Qui l'autore introduce un personaggio che di professione è un avvocato, membro della Camera dei Deputati, con una carica politica nel Governo in corso, pluricondannato, nonché ex militante di tutti i possibili partiti. A dispetto di quanto potrebbe apparire a prima vista, si tratta un passo molto difficile da tradurre in quanto la cultura politica italiana e quella anglosassone sono estremamente distanti. Il traduttore opera una riduzione del testo eliminando il titolo di avvocato, dato che non è pratica comune nei Paesi anglosassoni indicare una persona col titolo professionale. A seguire compare nella traduzione il termine "*honorable*" che è il termine con cui nei Paesi anglosassoni ci si riferisce ai giudici nei tribunali o con cui ci si riferisce ai "grandi ufficiali". Infine nella traduzione compare la dicitura "*former chamber deputy*" il che contrasta con l'originale in cui il personaggio è tuttora un Onorevole.

Il personaggio descritto nel paragrafo ha più volte cambiato corrente politica oltre ad essere stato ripetutamente oggetto di indagini da parte del sistema giudiziario italiano. Il mondo politico anglosassone, e in particolare quello statunitense, è connotato da un forte

⁵³ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag.6

⁵⁴ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.16

bipolarismo e per un politico il cambio di partito è una scelta quasi inimmaginabile poiché comprometterebbe irrimediabilmente la sua credibilità.

Riferimenti religiosi

| | |
|---|--|
| «Madonna biniditta!» ⁵⁵ | “Madonna biniditta!” * Blessed Virgin (Sicilian Dialect) ⁵⁶ |
| «Ma perché, santo Dio?» ⁵⁷ | “But why, for the love of God?” ⁵⁸ |
| Matre Santa! ⁵⁹ | Matre santa! ⁶⁰ |
| Un carrello (macari lui bianco, Cristo!) ⁶¹ | A small cart (also white, for Christ’s sake!) ⁶² |
| L'amico so Fazio, u sò omo fidato lo stava tradendo come Giuda. ⁶³ | Fazio, his friend, his trusty right-hand man, was betraying him. Like Judas. ⁶⁴ |

I riferimenti religiosi nei romanzi di Camilleri sono molteplici e hanno varie accezioni sia evocative che volgari. Ci sono personaggi che evocano il nome di Santi a protezione propria o degli altri, personaggi che presi da paura (*scanto*) o da commiserazione (introdotta dalla parola *mischino* = poverino) invocano la Madonna e personaggi che bestemmiano (*santiàno*). Montalbano *santià*, ovvero impreca, anche se Camilleri non entra mai nel dettaglio ma scrive frasi tipo “... *Montalbano se andò santianno..*”. Nella traduzione inglese il termine usato da Sartarelli per trasporre il verbo “*santiare*” è “*to curse*” ossia bestemmia.

Il tema religioso è un punto di divergenza culturale tra gli anglosassoni e gli italiani. Negli Stati Uniti il credo religioso più diffuso è quello Cristiano Protestante seguito dai Cristiani Cattolici, in Gran Bretagna, invece, la maggioranza delle persone è di fede Cristiano Anglicana. Nelle religioni protestanti la Madonna non è Santa, è semplicemente la madre di Gesù, quindi il traduttore tratta questi casi come delle mere espressioni idiomatiche mantenendo inalterate le espressioni relative alla Madonna, salvo poi fare ricorso a note a

⁵⁵ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag.39

⁵⁶ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.99

⁵⁷ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag. 21

⁵⁸ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.54

⁵⁹ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag. 37

⁶⁰ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.42

⁶¹ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag. 59

⁶² Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.148

⁶³ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag. 2

⁶⁴ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag. 3

più pagina che spiegano il significato della frase. Un esempio è la prima esclamazione “*Madonna Biniditta!*” che viene seguita dalla nota “*Blessed Virgin (sicilian dialect)*”; in questo caso basta la dicitura *dialetto siciliano* tra parentesi a far intendere al lettore di cosa si tratti. Lo stesso accade alla locuzione “*Matre Santa*” che non viene tradotta. Quando i riferimenti sono a Gesù e a Dio, il traduttore può utilizzare strutture equivalenti tipiche della cultura anglosassone come “*for the love of God*” e “*for Christ’s sake*”. Parlando di romanzi ambientati in una terra tradizionalmente legata a un forte senso dell’onore, compare nell’ultimo esempio una nuova citazione del Vangelo, dove Montalbano, sentendosi tradito dal fidato Fazio, lo paragona a Giuda.

Proverbi, giochi di parole e onomatopée

| | |
|--|--|
| Agneddro e suco e finì il vattio: partì un programma di musica rock. ⁶⁵ | Party’s over, time to go home. ⁶⁶ |
|--|--|

La lingua che Camilleri propone è fortemente condizionata dal dialetto siciliano e da quelle forme di comunicazione quotidiana che fanno apparire la lingua camilleriana così genuina. Non si può pensare di utilizzare il dialetto senza fare ricorso a quelle forme di “saggezza popolare” che si rifanno all’uso dei proverbi e dei giochi di parole, un modo semplice per spiegare concetti anche molto profondi. I proverbi e i modi dire sono quindi parte integrante della lingua camilleriana e si ritiene importante far luce su come sia stato possibile tradurre questo strato della comunicazione in un’altra lingua.

Il primo esempio citato è un proverbio: “*Agneddro e suco e finì il vattio*”, la traduzione letterale in italiano standard sarebbe “agnello e sugo e poi finisce il battesimo”, ma il messaggio che si vuole trasmettere è la fine di un evento e l’inizio di un altro scollegato dal precedente. Il traduttore deve quindi capire il contesto della frase, identificare la frase come un proverbio, capire quale è il significato del proverbio e poi, trovare un omologo nella cultura di destinazione. È indubbio che l’eventuale traduzione “*Lamb and sauce, and the baptism ended*” non avrebbe senso, al pari di cercare di sostituire il proverbio con la sua spiegazione. Il traduttore fa quindi ricorso a un proverbio anglosassone che è riconducibile alla stessa area semantica: “*party’s over, time to go home*”. Così facendo Sartarelli ottiene un risultato simile al testo originale, sia per struttura sia per la fluidità del testo, che inoltre non ha bisogno di spiegazioni.

⁶⁵ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag.32

⁶⁶ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.81

| | |
|---|--|
| Si sono addunati che il mio cori funziona a corrente alternata, alla sanfasò... ⁶⁷ | They realize that my heart functions on alternating current, higgledy-piggledy ⁶⁸ |
|---|--|

Nel secondo esempio l'espressione che più attira l'attenzione è “*alla sanfasò*”; questa parola deriva dal francese *sans façon* che significa “*senza maniere / maleducato*”. Nel testo originale Montalbano parla del suo cuore e di un presunto problema di aritmia o di fibrillazione, in italiano corrente si potrebbe tradurre con l'espressione idiomatica “*ho il cuore ballerino*”. Sartarelli per rendere questo termine utilizza il termine “*higgledy-piggledy*” un “reduplicative compound” e significa “*alla rinfusa*” oppure “*a scatafascio*” ed è una costruzione molto utilizzata nella letteratura contemporanea anglosassone.

| | |
|--|--|
| Livia non disse né ai né bai ⁶⁹ | Livia didn't make a peep ⁷⁰ |
|--|--|

Nell'ultimo esempio è interessante far notare il cambio di contesto nella versione inglese rispetto all'originale. Scrive Camilleri: “*Livia non disse né ai né bai*” quindi Livia ha una reazione di “*rabbia indifferente*” quasi a voler ignorare Montalbano invece di fargli una sfuriata; Sartarelli traduce con “*Livia didn't make a peep*” che è la “formula” tipica usata dai banditi nelle *pillicole 'mericane* durante le rapine in banca “*this is a robbery, don't make a peep*” il che lascia Montalbano e il lettore in uno stato di attesa, quasi di calma prima della tempesta, aspettando la sfuriata di Livia.

Riferimenti enogastronomici

Nel cuore di Camilleri il buon cibo e il buon vino hanno un posto speciale, e questo suo amore viscerale emerge spesso nello svilupparsi dei suoi romanzi. Ne “*La pazienza del ragno*” si incontrano vari riferimenti al cibo e questi due stralci costituiscono degli esempi interessanti.

⁶⁷ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag. 2

⁶⁸ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.5

⁶⁹ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag. 36

⁷⁰ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.91

| | |
|---|---|
| <p>Nel tentativo di alleggerire l'atmosfera, e mettersi in condizione di gustare il secondo che aveva ordinato, airole con un suchetto del quale gli pervenivano buone notizie col sciauro che veniva dalla cucina⁷¹ [...]</p> | <p>In an attempt to lighten the atmosphere and get himself ready to savor the second course he'd ordered—airole^[NDT1] in a sauce whose fragrance was wafting out from the kitchen, sending him positive signals—⁷² [...]</p> <p>[NDT1] airole: Aiola is the Sicilian name for a kind of sea-bream (<i>Pagellus mormyrus</i> or <i>Lithognathus mormyrus</i>) common to Sicilian waters. In Italian it's called mormora.</p> |
|---|---|

In questo passo il Commissario è in trattoria con Livia e sta aspettando il secondo di pesce che ha ordinato. La prima difficoltà risiede nel nome della pietanza: airole è il nome dialettale delle marmore, pesci tipici delle coste sud della Sicilia e sconosciuti negli Stati Uniti. Il traduttore sceglie di non tradurre il termine “*airole*” e di riprendere poi la questione nell’appendice facendo uso della tecnica dell’**espansione**⁷³. Nel descrivere la situazione di attesa Sartarelli innalza il registro passando da una sensazione quasi di “brama” per lo *sciauro che veniva dalla cucina* a una situazione di attesa per un piatto di alta cucina. Ottiene questo effetto grazie all’utilizzo del verbo *to waft* che indica una sorta di brezza che proviene dalla cucina e che manda segnali positivi ai clienti.

| | |
|---|---|
| <p>Prima di tornarsene a casa, passò dalla putia indovi si serviva qualichi volta. S'accattò aulive viridi, passuluna, caciocavallo, pani frisco con la giuggiulena supra e un barattolo di pesto trapanisi.⁷⁴</p> | <p>Before returning to Marinella, he dropped in at the grocer's where he sometimes got his provisions. He bought green olives, passuluna black olives, caciocavallo cheese, fresh bread sprinkled with giuggiulena^{[NDT1]75}, and a jar of Trapanese pesto^{[NDT2] 76}</p> <p>[NDT1]: giuggiulena: Sicilian for sesame.</p> <p>[NDT2]: Trapanese pesto: Pesto alla trapanese, like its cousin, pesto alla genovese, is a sauce for pasta with ground or finely chopped basil as its foundation. The Trapanese version (from the Sicilian city of Trapani), however, uses finely chopped and toasted blanched almonds instead of pine nuts, as well as several finely</p> |
|---|---|

⁷¹ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag.36

⁷² Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.91

⁷³ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag.91: “*airole*: Aiola is the Sicilian name for a kind of sea-bream (*Pagellus mormyrus* or *Lithognathus mormyrus*) common to Sicilian waters. In Italian it's called mormora.”.

⁷⁴ Op. Cit., Andrea Camilleri, 2004, pag. 81

⁷⁵ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag. 205

⁷⁶ Op. Cit., Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, 2007, pag. 205

| | |
|--|--|
| | chopped, uncooked tomatoes, which are ground into the blend with garlic, olive oil, and black pepper. Finally, after it is served on the pasta one adds a sprinkling of toasted bread crumbs in the place of cheese. |
|--|--|

Nel passo sopra riportato il traduttore mostra diversi livelli di utilizzo dell'**espansione**: partendo dalla difficoltà oggettiva nel trovare un omologo per le varie pietanze che vengono elencate e mantenendo una certa "esoticità" del testo, Sartarelli riporta quasi sempre il nome del prodotto in lingua italiana o mescitata. Si riporta di seguito uno schema esplicativo in tabella:

| | |
|--|---|
| aolive viridi, passuluna, caciocavallo, pani frisco con la giuggiulena supra e un barattolo di pesto trapanisi | green olives, passuluna black olives, caciocavallo cheese, fresh bread sprinkled with giuggiulena, and a jar of Trapanese pesto |
|--|---|

Le olive verdi vengono tradotte in equivalenza uno a uno, poi tutto il resto viene espanso:

- mantiene la dicitura *passaluna* specificando che sono olive nere
- specifica che il *caciocavallo* è un formaggio
- mantiene il termine originale *giuggiulena* ma rimanda all'appendice dove spiega di cosa si tratta
- italianizza *pesto trapanisi* e lo traduce con *Trapanese pesto* rimandando ancora una volta all'appendice

Il problema della traduzione nel campo enogastronomico è complicato da affrontare poiché potrebbe essere necessario trasporre parole non di uso comune o ingredienti non utilizzati nella vita quotidiana nella cultura di destinazione. Oltre alla difficoltà intrinseca dell'argomento si ritiene giusto porre l'accento sulla difficoltà del testo di base dove, soprattutto in questo settore, Camilleri utilizza quasi esclusivamente parole con una fortissima componente dialettale.

È altresì necessario evidenziare l'ottimo lavoro del traduttore che riesce a spiegare molto bene quali sono i prodotti e come sono fatti, spesso ricorrendo alle note. Le note in questo caso rivestono un ruolo fondamentale perché pensando di inserire una spiegazione nel testo come quella della *giuggiulena* si rischierebbe di frammentare il discorso entrando in dettagli, certo interessanti ma non essenziali ai fini della trama. Si noti che la sola nota della *giuggiulena* è lunga cinque righe; un'eventuale introduzione di questa nel testo porterebbe ad effetti pessimi per la fruibilità del romanzo. Nell'appendice al testo troviamo ben trentacinque note, più o meno lunghe, che vanno ad spiegare parti del romanzo

lasciate in italiano o non approfondite al fine di non sviare l'attenzione del lettore dalla trama.

CAPITOLO 4: LE TECNICHE TRADUTTIVE

4.1 Panoramica sulle strategie traduttive

In questo capitolo si procederà all'analisi tecnica della traduzione proposta da Sartarelli in "The patience of the spider". La prima parte del capitolo darà una panoramica delle tecniche traduttive rifacendosi in particolar modo alla trattazione di Joseph L. Malone⁷⁷. Nel suo lavoro del 1988 intitolato "The science of Linguistics in the Art of Translation", Malone ha indicato nove strategie traduttive utilizzabili al fine di trasporre un testo in un'altra lingua: *equation* e *substitution*, *amplification* e *reduction*, *divergence* e *convergence*, *diffusion* e *condensation*, *reordering*; ad eccezione del *reordering*, le tecniche sono raggruppabili in coppie formate da una strategia e dal suo opposto.

La parte principale del capitolo sarà dedicata all'analisi di tre stralci del romanzo: in una tabella a due colonne verranno riportate la versione originale e quella tradotta e, per ciascun passo, verranno evidenziate le strategie messe in atto dal traduttore per trasporre l'opera.

Reordering

Secondo Malone, la strategia del *reordering* è centrale nella trasposizione dall'italiano all'inglese (e viceversa) a causa della differenza sintattica e semantica tra le due lingue. La tecnica consiste nel "rimettere in ordine" la frase seguendo i dettami della sintassi della lingua di destinazione, in questo caso l'inglese. L'ordine della frase è propedeutico sia alla forma stilistica sia, soprattutto, al significato della frase.

L'inglese e l'italiano sono entrambe lingue che, in fase di costruzione della frase, seguono lo schema S-V-O (soggetto, verbo, oggetto), ma mentre in italiano si tende a usare delle frasi predicative, in inglese si usano più spesso le frasi nominative, ad esempio:

è successa una tragedia -> something terrible has happened

In questo esempio di *reordering*, nel tradurre la frase, il verbo viene spostato in ultima posizione, mentre il complemento oggetto diventa soggetto. Secondo quanto sostenuto da Taylor⁷⁸ nel suo testo di riferimento per traduttori dall'italiano all'inglese, in assenza di ragioni semantiche o stilistiche che impongano di evitarla, la tecnica del *reordering* è

⁷⁷ The science of Linguistics in the Art of Translation. Albany: State University Press, J. L. Malone 1988

⁷⁸ Language to language, Christopher Taylor, Cambridge University Press 2005, pag. 62

sempre da utilizzarsi al fine di ricondurre la frase ai canoni tipici della lingua di destinazione.

Equation and Substitution

Il concetto di *equation* trova ragion d'essere nella necessità di attinenza del testo tradotto all'originale. Malone spiega tre comportamenti che sono riconducibili all'*equation*: la traduzione letterale del vocabolo, l'adozione di parole in prestito dalla lingua di destinazione e infine la strategia del calco, che consiste nell'acquisire una parola straniera "italianizzandola". Scendendo nel dettaglio, la traduzione letterale rappresenta il caso più conosciuto e la prima risorsa del traduttore; tecnicamente si esplica in un'equivalenza uno a uno, ad esempio *uomo* = *man*. Rientrano nel caso di parole prese in prestito vocaboli di uso comune come "giocare a *basket*" o "*tablet*", oppure, guardando alla lingua inglese, parole italiane come "*lasagna*" o "*pizza*". Il terzo caso, quello del calco, si ritrova frequentemente in ambito sportivo, dove parole come "*cross*" o "*dribbling*" sono state acquisite e italianizzate ("*crossare*"⁷⁹ oppure "*dribblare*"⁸⁰).

Il concetto di *substitution* è considerato da Malone l'antitesi dell'*equation*. Esso consiste nel processo di sostituzione di parti della frase o della frase intera a causa della mancanza di una struttura morfologica o grammaticale equivalente nella lingua di destinazione. Ad esempio, il titolo in lingua inglese "*Gulliver's travels*" utilizza la struttura grammaticale conosciuta come genitivo sassone; in italiano non esiste la stessa struttura, quindi il traduttore dovrà utilizzare una preposizione e tradurre "*I viaggi di Gulliver*". Il concetto di *substitution* viene frequentemente usato in caso di proverbi o frasi fatte che, affondando le loro origini nella cultura popolare, non permettono una traduzione letterale nella lingua di destinazione. La lingua camilleriana, avendo forti connotati regionali, è intrisa di modi di dire e di proverbi che non hanno un equivalente italiano e meno ancora inglese; in tutti questi casi Sartarelli ricorre alla tecnica di *substitution*.

Amplification and Reduction

L'*amplification* consiste nella possibilità per il traduttore di aggiungere parti esplicative che aiutino il lettore nella comprensione del testo. Pur essendo in grado di dare un grande aiuto al traduttore, l'uso eccessivo di questa tecnica può risultare in un appesantimento della trama e in un eccesso di dettagli esplicativi. Nel caso della traduzione dei testi di

⁷⁹ http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/crossare.shtml

⁸⁰ http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/D/dribblare.shtml

Camilleri, si potrà notare come Sartarelli sia riuscito a trovare un ottimo compromesso tra l'amplificazione all'interno del romanzo e il rimando all'appendice, dove espande dettagliatamente i concetti più lunghi.

L'antitesi dell'*amplification*⁸¹ è la *reduction*⁸². Ci si trova in presenza di questa strategia quando nella cultura di partenza si fa riferimento ad un fatto proprio della cultura di destinazione, e nella traduzione si rischia di diventare ridondanti se si rimane in *equation*. Si consideri per esempio la frase: “*Dopo l'attentato terroristico dell'11 settembre 2001[...]*”: se un traduttore dovesse trasporre per il mercato americano, si limiterebbe a scrivere: “*After 9/11 [...]*”. Anche la *reduction* viene spesso utilizzata da Sartarelli, come visibile nei passi riportati nei paragrafi successivi.

Divergence and Convergence

Secondo la teoria traduttiva di Malone, si ha una situazione di *divergence*⁸³ nel caso in cui si parta dalla necessità di tradurre un termine e ci si trovi a poter scegliere tra varie soluzioni equivalenti. Ad esempio, il verbo italiano *girare* offre una serie di opportunità nella traduzione inglese: *to turn, to switch on, to pass on, to invest, to shoot, to twist, to go round, to avoid, to tour, to travel, to endorse etc.*; sarà il traduttore a decidere quale termine possa essere più consono al contesto.

La tecnica della *convergence*⁸⁴ si contrappone concettualmente alla *divergence*. Come esempio, nel passaggio dall'italiano all'inglese, i termini *tu / Lei / voi / Loro* hanno la stessa traduzione, ossia *you*.

Diffusion and Condensation

Nel caso in cui nella lingua di partenza un concetto sia espresso da una sola parola e per avere una traduzione solida sia necessario l'uso di più parole si parla di *diffusion*⁸⁵. L'esclamazione italiana “*Magari!*” può essere tradotta con “*If I only could!*”; essendo il numero di vocaboli necessari alla traduzione nella lingua di destinazione maggiore rispetto alla lingua di partenza, il testo è *diffuso* rispetto all'originale.

⁸¹ Op. Cit., Christopher Taylor, 2005, pag.55

⁸² Op. Cit., Christopher Taylor, 2005, pag.56

⁸³ Op. Cit., Christopher Taylor, 2005, pag.53

⁸⁴ Op. Cit., Christopher Taylor, 2005, pag.55

⁸⁵ Op. Cit., Christopher Taylor, 2005, pag.56

Il caso contrario è definito *condensation*⁸⁶: più parole nella lingua di partenza si *condensano* in meno parole nella lingua di destinazione; ad esempio: “*a buon mercato*” si traduce con “*cheap*”.

Analisi dell'incipit del capitolo 1

| | |
|---|---|
| <p>«Lei era col commissario? »</p> <p>«Sì, dottore».</p> <p>«Si chiama?»</p> <p>«Fazio, dottore».</p> <p>«Da quand'è che è avvenuto il ferimento?»</p> <p>«Mah, dottore, il conflitto c'è stato verso le tre e mezzo. Quindi poco più di una mezzorata fa. Dottore...»</p> <p>«Sì?»</p> <p>«E grave?»</p> <p>[...]«Ma non dica fesserie! Dovremo solo estrarre la pallottola che è rimasta dentro ».</p> <p>«O Madonna Santa!».</p> <p>«Ma non si agiti così! E' una sciocchezza! Oltretutto non credo proprio che abbia fatto molto danno; l'uso del braccio, con un po' di esercizi di riabilitazione, tornerà al cento per cento. Mi scusi, ma perché continua a essere così preoccupato?»</p> <p>«Vede, dottore, qualche giorno fa il commissario se ne andò da solo a fare un sopralluogo...»</p> <p>Macari ora, come allora, sta tenendo l'occhi inserrati. Ma non sente più le parole, cummigliate dalla rumorata forte della risacca. Dev'esserci vento, la persiana sutta alle folate trimolia tutta, fa una specie di lamentio. Meno male che è ancora in convalescenza, accusi può restarsene quanto voli sutta le coperte. A questo pinsèro si sente sollevato e s'addecide a raprire</p> | <p>“Were you with the inspector?”</p> <p>“Yes, Doctor.”</p> <p>“Your name?”</p> <p>“Fazio, Doctor.”</p> <p>“How long has he been wounded?”</p> <p>“Well, Doctor, the exchange of fire took place around three-thirty. So, a little more than half an hour ago. Oh, Doctor . . .”</p> <p>“Yes?”</p> <p>“Is it serious?”</p> <p>[...] “Don't be silly! All we have to do is extract the bullet lodged in his shoulder.”</p> <p>“O Madonna Santa!”</p> <p>“There's no need to get so upset! It's a piece of cake. Besides, I really don't think it did much damage. With a bit of physical therapy, he should recover one hundred percent use of his arm. But why, may I ask, are you still so concerned?”</p> <p>“Well, you see, Doctor, a few days ago the inspector went out by himself on an investigation. . .”</p> <p>Now, as then, he keeps his eyes closed. But he can no longer hear the words, which are drowned out by the loud, pounding surf. It must be windy outside, the whole shutter is vibrating from the force of the gusts, emitting a kind of wail. It's a good thing he's still convalescing; he can stay under the covers for as long as he wants. Consoled by this thought, he decides to</p> |
|---|---|

⁸⁶ Op. Cit., Christopher Taylor, 2005, pag.57

| | |
|--|--|
| <p>l'occhi a fessura.</p> <p>Pirché non sintiva più a Fazio che parlava? Rapri l'occhi a fessura. I due si erano tanticchia allontanati dal letto, erano vicini alla finestra, Fazio parlava e il dottore in cammisi bianco ascutava serio serio. E tutto 'nzemmula seppe che non aviva bisogno di sintiri le parole per sapiri quello che Fazio stava dicendo al dottore. L'amico so Fazio, u sò omo fidato lo stava tradendo come Giuda, stava evidentemente contando al dottore il fatto di quando era restato senza forze sulla spiaggia, doppo quel gran duluri al petto che gli era vinuto in mare... E ora figurati i medici a sintiri la bella novità! Prima di levargli quella pallottola mallitta gli faranno passari i guadolino, lo talieranno dintra e fora, lo spurtuseranno, gli solleveranno la pelle a pezzo a pezzo per vidiri quello che c'è sutta...</p> | <p>open his eyes just a crack.</p> <p>Why could he no longer hear Fazio talking? He opened his eyes just a crack. The two men had stepped a short distance away from the bed and were over by the window. Fazio was talking and the doctor, dressed in a white smock, was listening, a grave expression on his face. Suddenly Montalbano realized he had no need to hear Fazio's words to know what he was saying to the doctor. Fazio, his friend, his trusty right-hand man, was betraying him. Like Judas. He was obviously telling the doctor about the time he'd found the inspector lying on the beach, drained of strength after the terrible chest pain he'd had in the water... Imagine the doctors' reaction upon hearing this wonderful news! Before ever removing that goddamned bullet, they would give him the works: examine him inside and out, poke him full of holes, lift up his skin piece by piece to see what there was underneath ...</p> |
| <p>La so càmmara di letto è come sempre. No, non è vero. È diversa ma è sempre la stissa. Diversa pirchè sul tangèr ora ci stanno cose di Livia, la borsetta, le forcine, dù flaconcini. E sulla seggia che si trova dalla parte opposta ci sono una cammisetta e una gonna. E macari se non lo vidi sa che da qualichi parte vicino al letto c'è un paro di pantofole rosa. S'intenerisce. Si scioglie, ammoddra dintra, si liquefà. Da vinti jorni gli è venuta questa strofella nova alla quale non arrinesi a porre rimedio. Che basta un nenti a portarlo, a tradimento, sull'orlo della commozione. E di questa situazione di fragilità emotiva si vrigogna, s'affrunta, è costretto a elaborare complesse difese pirchè gli altri non se ne addunino. Ma con Livia no, con lei non ce</p> | <p>His bedroom is the same as it's always been. No, that's not true. It's different, but still the same. Different because there are Livia's things on the dresser: purse, hairpins, two little perfume bottles. And, on the chair across the room, a blouse and skirt. And though he can't see them, he knows there's a pair of pink slippers somewhere near the bed. He feels a surge of emotion. He melts, goes all soft inside, turns to liquid. For twenty days this has been his new refrain, and he doesn't know how to put a stop to it. The slightest thing will set it off and bring him, treacherously, to the point of tears. He's embarrassed, ashamed of his new emotional fragility, and has to create elaborate defenses to prevent others from noticing. But not with</p> |

| | |
|---|--|
| l'ha fatta. | Livia. With her he couldn't pull it off. |
| E Livia ha deciso d'aiutarlo, di dargli una mano trattandolo con una certa durezza, non vuole offrirgli pretesti di cedimenti. Ma è tutto inutile, pirchè macari questo amoroso atteggiamento di Livia lo porta a un misto di commozione e cuntintizza. Pirchè è contento che Livia si sia jocate tutte le vacanze per dargli adenzia e sa che macari la casa di Marinella è contenta che ci sia Livia. | So she decided to help him, to lend him a hand by dealing firmly with him, not allowing him any opportunities to let himself go. But it's no use. Because this loving approach on Livia's part also triggers a mixed emotion of happiness and sadness. He's happy that Livia used up all her vacation time to come and look after him, and he knows that the house is happy to have her there. |

Il primo dato su cui si vuole porre l'accento è la conta delle parole: nonostante la lingua inglese sia più densa di quella italiana, il testo originale consiste di 520 parole e quello tradotto di 586 parole. La spiegazione di questo evento inaspettato risiede nel fatto che il testo di partenza non è scritto in italiano standard ma in lingua mescitata; ciò implica la necessità di una prima "traduzione", o meglio di un adattamento in lingua italiana propedeutico alla comprensione dei termini dialettali, e poi della conversione in lingua inglese. Questi passaggi, combinati con la necessità di una "traduzione della cultura", hanno portato a un incremento di termini pari all'undici per cento in favore della lingua inglese.

Il brano, che è l'incipit del romanzo analizzato, inizia con un discorso diretto tra il Sottufficiale Fazio e un dottore dell'ospedale che ha in cura il Commissario Montalbano ferito durante uno scontro a fuoco.

La prima strategia che permea tutto il testo è quella del *reordering*, che ha lo scopo di rendere il testo consono e congruente ai dettami della semantica e della grammatica inglesi. Proseguendo nella lettura si incontra il primo esempio di *substitution*:

| | |
|------------------------|------------------|
| "Ma non dica fesserie" | "Don't be silly" |
|------------------------|------------------|

Seguito dopo poche righe da un altro esempio:

| | |
|---------------------|------------------------|
| "è una sciocchezza" | "it's a piece of cake" |
|---------------------|------------------------|

In entrambi i casi, la *substitution* ha lo scopo di sostituire una frase fatta nella lingua di partenza con una equivalente dal punto di vista semantico nella lingua di destinazione.

Come già accennato, il traduttore fa ampiamente uso di *amplification*, come nella frase sotto riportata:

| | |
|-------------------|--|
| “O Madonna Santa” | “O Madonna Santa” ^[NDT] [NDT]: Blessed Virgin, in sicilian dialect |
|-------------------|--|

In questo caso l’espressione viene proposta in originale seguita da un rimando all’appendice, in cui viene riportata la traduzione letterale in inglese. E’ lecito supporre che il traduttore abbia preferito l’uso di una nota non tanto per non appesantire il testo, ma al fine di mantenere il contatto con la cultura di partenza. Nel paragrafo dedicato alla descrizione della camera da letto di Montalbano si può identificare il ricorso alla tecnica della *diffusion*:

| | |
|----------------|------------------------------|
| S’intenerisce. | He feels a surge of emotion. |
|----------------|------------------------------|

In questo caso il traduttore avrebbe potuto usare il verbo *to soften* rimanendo in equivalenza, invece ha preferito espandere il concetto con risultati eccellenti per la fruibilità e l’eleganza del testo.

A seguire si evidenzia un passo descrittivo in cui Montalbano / voce narrante parla di Fazio:

| | |
|---|---|
| L’amico so Fazio, u sò omo fidato lo stava tradendo come Giuda, stava evidentemente contando al dottore il fatto di quando era restato senza forze sulla spiaggia, dopo quel gran duluri al petto che gli era vinuto in mare... | Fazio, his friend, his trusty right-hand man, was betraying him. Like Judas. He was obviously telling the doctor about the time he’d found the inspector lying on the beach, drained of strength after the terrible chest pain he’d had in the water... |
|---|---|

Il traduttore ha deciso di suddividere il periodo originale in tre frasi; nella lingua inglese è uso comune utilizzare frasi brevi e con pochi incisi; quindi il traduttore, con la sua scelta, avvicina il testo ai canoni stilistici della cultura di destinazione. In questo passo si nota un’altra caratteristica molto importante della traduzione di Sartarelli: la perdita della connotazione della lingua mescitata che viene tradotta in lingua inglese standard, ottenendo così un innalzamento del registro comunicativo.

| | |
|--|--|
| Pirchi è contento che Livia si sia jocate tutte le | He’s happy that Livia used up all her vacation |
|--|--|

| | |
|--|---|
| vacanze per dargli adenzia e sa che macari la casa di Marinella è contenta che ci sia Livia. La so càmmara di letto, a talarla alla luce del sole, da quando c'è lei è come se avesse ripigliato colore, come se le pareti fossero state ripittate di luminoso bianco. | time to come and look after him, and he knows that the house is happy to have her there. Ever since she arrived, when he looks at his bedroom in sunlight it seems to have its color back, as though the walls had been repainted a luminous white. |
|--|---|

Nel passo appena proposto si possono osservare più strategie traduttive adottate in sequenza. Innanzitutto il traduttore elimina la prima parola della frase per rendere più fluido il testo in inglese, poi toglie la specificazione che la casa sia a Marinella, probabilmente perché la ritiene ridondante; fino a questo punto ha operato utilizzando la *reduction* del testo. Dopo due “tagli” introduce un *reordering*, spostando la parte “Ever since she arrived...” all’inizio della frase.

Analisi di uno stralcio del capitolo 2: La telefonata di Catarella

| | |
|---|---|
| [...] «Dottori, domando pirdonanza, ma la quistioni dell’ora che è mi fece scordari di diricci la scascione della tilifonata per cui le feci la suddetta tilifonata». «Dimmela». «Pare che hanno siquistrato il motorino a una picciotta». «Rubato o sequestrato?» «Siquistrato, dottori». Montalbano arraggiò. Ma era obbligato ad assufficare le vociare che gli viniva di fare. «E tu m’arrisbigli alle sei del matino per dirmi che la Finanza o i Carrabinera hanno sequestrato un motorino? A mia lo vieni a contare? Io me ne catafotto, col tuo permesso!». «Dottori, vossia per catafottersene non avi d’abbisogno del mio permesso» fece l’altro, rispettosissimo. «E oltretutto non sono tornato in servizio, sono | [...] “Beck y’pardin, Chief, but that bizniss ’bout the time made me forget to tell you the real reason for the phone call I jes phoned you about.” “So tell me.” “Seems some girl’s motorbike’s been seized.” “Seized or robbed?” “Seized.” Montalbano fumed. But he had no choice but to smother his urge to yell. “And you wake me up at six in the morning to tell me the Carabinieri or Customs police have impounded a motorbike? To tell me? Pardon my French, but I don’t give a fuck!” “Chief, you kin speak whichever langwitch ya like wittout beckin my pardin, though, beckin y’pardin, it sounds a lot to me like a ’talian,” Catarella said respectfully. “And furthermore, I’m not on duty, I’m still |
|---|---|

| | |
|--|---|
| ancora in convalescenza!». | convalescing!” |
| «Lo saccio, dottori, ma a fari il sequestro non fu né la Finanza e manco la Beneamata». | “I know, Chief, but it wasn’t neither the Customs or the Canabirrerri that had the seizure.” |
| «La Benemerita, Catare. E cu fu?» | “Well, then who was it?” |
| «Questo è il busillisse, dottori. Non si sa, non s’acconosce. E propio pi quisto mi dissero di telefonari a lei di pirsona pirsonalmenti». | “ ’Ass just it, Chief. Nobody knows. Ann’ass why they tol’ me to call you poissonally in poisson.” |
| «Senti, c’è Fazio?» | “Listen, is Fazio there?” |
| «Nonsi, sul loco è». | “No, sir, he’s at the scene.” |
| «E il dottor Augello?» | “How about Inspector Augello?” |
| «Macari lui sul loco è». | “Him too.” |
| «Ma in commissariato chi c’è restato?» | “So who’s left there at the station?” |
| «Provvisoriamenti ci abbado io, dottori. Il signori e dottori Augello mi disse di fari le feci». | “For the moment, Chief, ’s jes me holdin’ down the fort. Mr. Inspector Augello axed me to do ’is doody for ’im, so ’ass what I’m doin.” |

La sequenza che si è deciso di riportare è incentrata su un colloquio telefonico tra il Commissario e Catarella. È un brano che presenta delle peculiarità molto evidenti dal punto di vista linguistico sia nell’originale sia nella traduzione; come già accennato nel capitolo precedente, Catarella è l’unico personaggio in cui Sartarelli ha sperimentato l’uso di una lingua diversa dall’inglese standard.

Analizzando il capitolo da un punto di vista strettamente numerico si rileva un aumento di vocaboli pari a circa il 9% nella traduzione in inglese (195 vs 214), confermando il dato che si era notato nell’analisi effettuata nel paragrafo precedente.

Come si può notare Montalbano è furioso: nel secondo capoverso impreca e lo fa anticipando la parolaccia con “*Pardon my French*”, una **diffusion** necessaria per rendere il testo più consono agli standard della comunicazione anglosassone. Nel capoverso successivo Catarella risponde in maniera sgraziata in entrambe le lingue. Nella traduzione, in particolare, si nota innanzitutto l’uso di parole grammaticalmente inesistenti in lingua inglese (*kin, wittout, bekin, pardin*) e di contrazioni (*ya, ’talian*). Già visivamente si nota che il periodo tradotto è lungo quasi il doppio dell’originale, infatti Sartarelli usa l’espansione del testo inserendo una frase “*...though, bekin y’pardin, it sounds a lot to me like a ’talian*” che non compare nella versione originale.

| | |
|---|--|
| «Lo saccio, dottori, ma a fari il sequestro non fu né la Finanza e manco la Beneamata». | “I know, Chief, but it wasn’t neither the Customs or the Canabirrerri that had the seizure.” |
| «La Benemerita, Catare. E cu fu?» | [no translation for this statement] |

Nelle battute sopra riportate, Catarella viene tradotto con un registro sorprendentemente alto, ovvero si passa dal “Catarellese” all’inglese standard. È un caso atipico della traduzione di Catarella, il cui standard è quello che è stato rappresentato e descritto nel primo esempio. In questo passo l’innalzamento del registro viene bloccato dall’uso di una parola inventata o meglio storpiata: “*Canabirrerri*”. Questo passo ha una peculiarità, è un punto di divergenza tra la cultura italiana e quella anglosassone considerato che l’Italia è la nazione europea con il più alto numero di Corpi di Polizia (sei in tutto). In questo caso Catarella si riferisce all’Arma dei Carabinieri chiamandola “*la Beneamata*” e viene corretto da Montalbano che specifica “*la Benemerita*”, che è il soprannome dell’Arma. Queste distinzioni sono sottigliezze che all’estero non hanno alcuna rilevanza, anzi con tutta probabilità andrebbero a complicare le cose; Sartarelli decide quindi di rimanere nell’errore di Catarella scrivendo “*Canabirrerri*” e poi di elidere la precisazione di Montalbano poiché inutile. In questo caso la strategia utilizzata è la **reduction** del testo.

Analisi di una parte del capitolo 13

| | |
|--|--|
| Era appena arrivato alla porta della so càmmara in commissariato che il telefono sonò. | He was barely in the doorway to his office when the phone rang. |
| «Dottori? C’è al telefono uno che dici d’essire la luna. E io, cridenno che sghirzava, ci arrispunnii che ero lu sulì. S’incazzò. Pazzo, mi pare». | “Chief? There’s some jinnelman onna line says he’s the moon ^[NDT1] . So, tinkin he’s makin some kinda joke, I says I’m the sun. He got pissed off. I tink he’s insane.” |
| «Passamelo». Che voliva da lui il divoto 'nfirmere dei so assistiti? | “Put him on.” What did the devoted nurse want from him? |
| «Dottor Montalbano? Buongiorno. Sono l’avvocato Luna». | “Inspector Montalbano? Good morning. This is Francesco Luna, the lawyer.” |
| «Buongiorno, avvocato, mi dica». | “Good morning, sir. What can I do for you?” |
| «Anzitutto, complimenti per il telefonista». | “First of all, my compliments on your receptionist.” “Well, sir, you see—” |
| «Vede, avvocato...» | |
| «Non ti curar di lor, ma guarda e passa, come | “Pay them no mind, but look and move on, as |

| | |
|--|--|
| <p>dice il sommo. Lasciamo perdere. Le telefono solo per farle ricordare il suo inutile, offensivo sarcasmo di ieri sera, tanto nei miei riguardi quanto nei riguardi del mio assistito. Sa, ho la disgrazia, o la fortuna, di avere una memoria d'elefante».</p> <p>«Ma lei è un elefante» avrebbe voluto arrisponniri il commissario, però arriniscì a tenersi.</p> <p>«Si spieghi meglio, per favore».</p> <p>«Lei, ieri sera, quando è venuto a casa mia col suo collega, era convinto che il mio assistito non avrebbe pagato e invece, come ha visto...»</p> | <p>the poet says. Let's drop it. I'm calling you only to remind you that your pointless, offensive sarcasm yesterday, toward myself and my client, was inexcusable. You know, I have the misfortune, or good luck, of having an elephant's memory.”</p> <p>Because you, sir, ARE an elephant, the inspector wanted to say, but he managed to restrain himself.</p> <p>“Please explain what you mean, sir.”</p> <p>“Yesterday evening, when you and your colleague came to my house, you were convinced my client would not pay the ransom, whereas, as you have seen—”</p> <p><small>[NDT1] “says he's the moon”: Luna means “moon” in Italian.</small></p> <p><small>[NDT2] “Pay them no mind, but look and move on,” as the poet says: Mr. Luna is making the same mistake as many other Italians in attributing this line—“Non ti curar di lor, ma guarda e passa”—to Dante (“the poet”). In fact it is from the Emilio De Marchi translation of La Fontaine's Fables (in the story of “The Lion, the Monkey, and Two Donkeys”). It must be said, however, that in translating in this fashion the line “mais laissons là ces gens” (which simply means “but let us leave those people there”), De Marchi (1851–1901) was purposely echoing Dante's line (Inferno 3, l. 51), “Ma non ragionam di lor, ma guarda e passa” (“Let us talk not of them, but look and move on”).</small></p> |
|--|--|

Il capitolo 13 de “*La pazienza del ragno*” è il capitolo in cui giunge la notizia della liberazione di Susanna Mistretta. È uno dei capitoli fondamentali che però, arrivando a circa due terzi del romanzo, lascia presagire che ci sarà qualche colpo di scena anche in considerazione del comportamento distaccato del Commissario.

Il passo in analisi evidenzia molto chiaramente la varietà linguistica proposta da Camilleri nei suoi romanzi. Nel dettaglio, è possibile riconoscere l'alternanza di tre distinti livelli comunicativi: si inizia con la voce narrante che si esprime in lingua mescitata, poi l'attenzione si sposta sull'intervento di Catarella, che ha una lingua propria, e infine appare sulla scena l'avvocato Luna che si esprime in italiano forbito. Denominatore comune di questi livelli comunicativi è Montalbano che, come abbiamo visto in precedenza, possiede caratteristiche comunicative che gli permettono di interagire con tutti i personaggi.

Spostando l'attenzione alle strategie traduttive, Sartarelli, per il passo in questione, utilizza l'*equation*. Partendo da questo caposaldo si nota che la prima frase (in lingua mescitata) viene tradotta in inglese standard, elevando il registro comunicativo. Al secondo capoverso

gli attori sono Montalbano e Catarella: Sartarelli ricorre quindi alla lingua sgrammaticata che connota peculiarmente il personaggio. Il traduttore sente la necessità di far capire al suo pubblico il fraintendimento in cui è incappato Catarella: egli non capisce che “Luna” è il cognome dell’avvocato e quindi risponde in maniera scherzosa al telefono. Nella traduzione l’errore viene riportato alla stessa maniera con la dicitura “..he’s the moon..”; il gioco di parole non è però comprensibile per il lettore anglosassone, ed è per questo motivo che viene spiegata con una nota in appendice.

La telefonata di Catarella introduce il dialogo dell’avvocato Luna con Montalbano. L’avvocato approccia Montalbano in maniera altezzosa e maleducata, dapprima prendendosi gioco di Catarella e poi interrompendo il commissario e sbeffeggiandolo per la conversazione avuta la sera prima. L’avvocato cita a modo suo un verso dell’Inferno di Dante; il traduttore ancora una volta si mantiene in *equation* traducendo la frase letteralmente, ma poi espande il testo con una nota a piè pagina. Qui dapprima chiarisce chi è “*the poet*” e poi spiega l’errore che è stato fatto nella citazione della Divina Commedia.

Poche righe dopo Luna si vanta della sua memoria, paragonandola a quella dell’elefante. Montalbano ha una reazione ma non la esterna: curiosamente, nell’originale il pensiero di Montalbano è trascritto in virgolettato, mentre nella traduzione non lo è.

Per quanto concerne la densità linguistica, il passo originale consta di 159 parole, mentre quello tradotto ne ha 185 che diventano addirittura 323 se includiamo le due note. Il rapporto tra i due valori evidenzia un aumento del 14% nel passaggio da una lingua all’altra.

CONCLUSIONI

La scelta di dedicare la mia tesi di laurea alle traduzioni dei romanzi della collana del Commissario Montalbano ha alla sua base sia il piacere per la lettura dei romanzi di Camilleri sia la curiosità di capire come possa essere trasposta un'opera che appare a prima vista quasi intraducibile.

Nello svolgimento dell'elaborato, sono stati approfonditi diversi aspetti prima della modalità linguistica utilizzata da Camilleri e poi delle strategie adottate per la traduzione dei suoi romanzi, soffermandosi su un'analisi puntuale della traduzione in lingua inglese de "*La pazienza del ragno*".

Andrea Camilleri scrive i suoi romanzi in una lingua molto particolare, che unisce l'italiano standard di alcuni personaggi alla lingua *mescitata* di altri al dialetto di altri ancora. Questo *melting pot* linguistico crea una stratificazione molto complessa e connota in maniera molto peculiare i personaggi che, infatti, sono facilmente categorizzabili in base alla lingua che utilizzano; in questo contesto, il Commissario Montalbano si distingue per la sua capacità di usare tutte le possibili variazioni diafasiche, agendo così da elemento di unione. Se da una parte la peculiare cifra linguistica di Camilleri è stata sicuramente tra gli elementi cruciali nel determinarne il successo in Italia, dall'altra rappresenta una difficoltà nel rendere accessibile l'opera anche a lettori non madrelingua. Oltre alla forte connotazione linguistica, i romanzi del Commissario Montalbano hanno la peculiarità di essere fortemente radicati nel territorio in cui sono ambientati: la Sicilia. Questo legame si concretizza nei frequenti riferimenti alla cultura popolare dei proverbi e modi di dire, alle credenze religiose e alle abitudini gastronomiche che permeano l'opera dell'autore.

Vari traduttori si sono cimentati con la sfida di tradurre i romanzi di Camilleri, cercando di mantenere le loro tipicità e prerogative e adottando a questo scopo strategie diverse; al di là della qualità specifica di ciascuna traduzione, il risultato è stato comunque vincente, se si pensa che Camilleri è attualmente presente nelle librerie di trentatré nazioni e dati del 2012 collocano l'autore empedoclo a oltre 20 milioni di libri venduti all'estero.

Il traduttore che più ha ricalcato la struttura linguistica camilleriana è il francese Serge Quadrupani: egli ha sostituito l'italiano col francese e il siciliano col franco-provenzale ed ha poi seguito la connotazione linguistica dei personaggi di Camilleri, ottenendo un "calco" dell'originale. Scelta diametralmente opposta è stata operata dal norvegese Jon Rognlien, che ha optato per l'annullamento delle variazioni linguistiche alzando il livello della comunicazione al registro standard; unica concessione è stata la conservazione di alcuni termini in italiano per preservare l'esoticità del testo. Questi due esempi, che

rappresentano i due estremi nello spettro delle scelte possibili, mostrano come la traduzione non sia una scienza univoca, ma passi necessariamente per le scelte, le idee e le competenze del traduttore. Sebbene sia certamente possibile valutare la qualità del lavoro di traduzione, è tuttavia difficile individuare una strategia univoca come quella migliore: analizzando il lavoro dei diversi traduttori, si può evidenziare come le soluzioni adottate abbiano punti di forza e debolezza e nel complesso siano interessanti proprio per le loro diversità.

“*The patience of the spider*” è stato tradotto nel 2007 da Stephen Sartarelli, il traduttore ufficiale dei romanzi di Camilleri in lingua inglese e traspone ogni romanzo in due versioni: una per il mercato statunitense e una per quello britannico (e Commonwealth). Tradurre un testo significa trovare un punto di equilibrio tra due culture dove, a fronte di alcune perdite di contenuto nella lingua di partenza, si riesce a portare alla cultura di destinazione un messaggio attinente all’originale. Questa attività di mediazione da parte di Sartarelli ha portato al sacrificio di una parte della varietà linguistica del testo originale per permettere al lettore anglosassone di poter fruire del testo. Il traduttore giustifica la sua scelta in due modi: facendo notare come nella realtà anglosassone i dialetti siano praticamente estinti e facendo riferimento al fatto che il mercato, soprattutto statunitense, soffre di un forte ostracismo per tutto quello che non è “*made in U.S.A.*”. Ovviamente è necessario sottolineare che il “mondo anglosassone” è composto da parlanti estremamente variegati e quindi da lingue a tratti molto diverse, specie nella pronuncia; questa è un’ulteriore buona ragione per utilizzare la lingua standard invece di una varietà locale. La rinuncia alla ricchezza linguistica del romanzo originale, pur risultando nella perdita di una parte rilevante della cifra caratteristica di Camilleri, viene quindi ritenuta necessaria da Sartarelli per poter raggiungere il lettore anglosassone.

Altro punto nevralgico in fase di traduzione è l’aspetto della trasposizione culturale che rappresenta in generale una difficoltà per i traduttori: si è visto quali e quanti siano gli aspetti culturali nel romanzo e come vadano a incrementare la stratificazione del testo. A questo proposito si vuole porre l’accento sulla competenza, e in alcuni casi anche la fantasia e l’innovazione, apportata dai traduttori nel cercare di non perdere la cultura di partenza e di “consegnarla” al loro pubblico. Sartarelli, nel caso che si è analizzato, ha creato una versione estremamente fruibile del romanzo: è spesso riuscito a compensare la perdita di un livello di comunicazione con l’uso di strategie traduttive che gli hanno permesso di mantenere la ricchezza culturale dell’originale. Inoltre, ha saputo mantenere il bilanciamento tra le espansioni all’interno del testo e quelle tramite note a piè pagina; a questo proposito, un punto di forza del lavoro di Sartarelli è la duttilità nello scegliere di

volta in volta la strategia traduttiva più adeguata alla situazione, in particolare nel bilanciamento tra le amplificazioni nel testo e quelle nelle note esplicative in appendice. In conclusione, il mondo delle traduzioni dei romanzi di Camilleri è ampio e variegato, esattamente come lo è la lingua utilizzata dall'autore. In questa varietà Sartarelli ha un ruolo chiave quale traduttore del romanzo nella lingua globale.

REPORT DELLE FONTI E MATERIALE UTILIZZATO

ROMANZI:

- ✚ La pazienza del ragno, Andrea Camilleri, Sellerio editore, 2004:
 - Pagine da 1 a 2;
 - Pagina 7;
 - Pagina 69;
- ✚ The patience of the spider, Andrea Camilleri, trad. Stephan Sartarelli, Penguin Putnam 2007:
 - Pagine da 2 a 4;
 - Pagine da 17 a 18;
 - Pagina 173;

DIZIONARI:

- ✚ Longman Active Study Dictionary monolingue;
- ✚ Dizionario Online Corriere della Sera – Sansoni
http://dizionari.corriere.it/dizionario_inglese/
- ✚ Banca dati europea IATE
<http://iate.europa.eu/iatediff/switchLang.do?success=mainPage&lang=it>
- ✚ [Dizionario Online Sinonimi e Contrari Treccani http://www.treccani.it/vocabolario/](http://www.treccani.it/vocabolario/)

TESTI DI RIFERIMENTO:

- ✚ Language to language, Christopher Taylor, Cambridge University Press 2005;
- ✚ Language to language. Applicazioni pratiche per gli studenti di mediazione, Paola Baseotto, Uninsubria University Press, 2008;
- ✚ Does the night smell the same in Italy and in English speaking countries? An essay on translation. Camilleri in english, Emanuela Gutkowski, LionBooks 2009;
- ✚ English Accents and Dialects, Arthur Huges – Peter Trudgill, Arnold (Hodder Headline Group), 1996;