

Quaderni camilleriani

3

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

Il cemento della traduzione

Le Collane di Rhesis

International Journal of Linguistics, Philology and Literature

DIPFLL



LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 3

Il cemento della traduzione

Comitato Scientifico

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), PAOLA CAEDDU (Università di Sassari), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), JUAN DE DIOS LUQUE (Universidad de Granada), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), VICENTE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Universidad de Málaga), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), GASPAR GARROTE BERNAL (Universidad de Málaga), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DARIO LANFRANCA (Université Paris 8), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JOSÉ LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (The Catholic University of America, Washington, D.C.), SIMONA MAMBRINI (Università di Cagliari), GIUSEPPE MARCI (Università di Cagliari), ISABELLA MARTINI (Florence University of Arts, Firenze), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARIA DE LAS NIEVES BLANCA MUÑIZ (Universidad de Barcelona), HÉCTOR MUÑOZ CRUZ (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.), EMILIO ORTEGA ARJONILLA (Universidad de Málaga), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), VALERIA RAVERA (Università di Cagliari), MARIA ELENA RUGGERINI (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), LUIGI TASSONI (Università di Pécs), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

Direzione

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

Coordinamento redazionale

DUILIO CAOCCI, FEDERICO DIANA, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZÖKE (sede italiana)
VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÁ, ANNACRISTINA PANARELLO (sede spagnola)

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 3

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

Il cemento della traduzione

A cura di
Giuseppe Marci e Maria Elena Ruggerini

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 3

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

Il cimento della traduzione

ISBN: 978-88-941752-9-5

2017 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

QUADERNI CAMILLERIANI 3

- 7 *Premessa*
GIUSEPPE MARCI
- Testimonianze**
- 11 *E dopo?*
PAU VIDAL
- 13 *Tavola rotonda*
interventi di JON ROGNLIEN, STEPHEN SARTARELLI, SERGE QUADRUPPANI
- 23 *Un comisario, muchos diccionarios y un tren en marcha*
CARLOS MAYOR
- 31 *Gli arancini di Montalbano in traduzione olandese*
EMILIA MENKVELD
- 36 *Da Camilleri a D'Arrigo: un colloquio con Moshe Kahn*
FRANCESCA BOARINI
- Saggi**
- 49 *Tradurre Camilleri: sfide e proposte*
RAFAEL FERREIRA DA SILVA, BILL BOB ADONIS ARINOS LIMA E SOUSA
- 56 *Plurilinguismo e traduzione.*
Serge Quadruppani traduttore francese de Il ladro di merendine di Andrea Camilleri
PAOLA CAEDDU

Premessa

GIUSEPPE MARCI

Nel 1995 ebbi l'onore, e il piacere, di ricevere a Cagliari Dante Isella. Tenevo, quell'anno, un corso sulle edizioni dell'opera di Beppe Fenoglio e il professor Isella venne a parlarci della sua, pubblicata da Einaudi. Era un 'gran lombardo', autorevole e austero: cordiale per la luce chiara degli occhi. Lo ascoltammo con religiosa attenzione, i miei studenti ed io, mentre teneva la sua lezione.

Ad un certo punto disse: «Finora ho svolto argomentazioni filologiche e critiche; ora voglio leggervi il testo: stando attenti alle modulazioni della voce, voi capirete la mia interpretazione, perché anche l'attore è un interprete che si cala nella pagina dell'autore, la comprende e la spiega». Lo ascoltavamo leggere, capivamo di avere davanti un insigne studioso e, contemporaneamente, un grande attore che scavava tra le righe de *Il partigiano Johnny* e ne dilucidava il senso.

Al professor Isella ho pensato, leggendo le parole di Francesca Boarini, quando dice che il traduttore si fa «esegeta nel più alto senso della parola», scende «di abisso in abisso alle origini della lingua da tradurre», «si confronta con la tradizione letteraria di una cultura per poi rivestirla di altri panni, in modo tale che possa essere credibile per i lettori della lingua di arrivo». Il traduttore, dunque, come il filologo, il critico, e l'attore, indaga il mistero della creazione letteraria; scava nelle parole di chi scrive, volendone cogliere l'esatto significato da trasferire in un'altra lingua: comprendendo, come spiega Italo Calvino citato da Carlos Mayor, che «la lotta della letteratura è precisamente uno sforzo per oltrepassare le frontiere del linguaggio, è dal bordo estremo del dicibile che la letteratura si proietta, è l'attrazione per ciò che sta fuori del dizionario che muove la letteratura».

Per tali ragioni, abbiamo voluto mettere il problema della traduzione al centro di questo terzo volume dei *Quaderni camilleriani* che riunisce la trascrizione della tavola rotonda di cui sono stati protagonisti Jon Roglien, Stephen Sartarelli e Serge Quadruppani: con la presenza degli studenti, attenti e interessati, come mostrano le domande finali; il colloquio tra Francesca Boarini e Moshe Kahn; l'esposizione dei criteri seguiti da Carlos Mayor (che è da poco «salito sul treno in corsa», aggiungendosi ai traduttori spagnoli di Camilleri, e quindi acutamente intento non solo a fare i conti con il testo originale, ma anche con la tradizione traduttiva che il lettore spagnolo è abituato a conoscere) e da Emilia Menkveld (che si cimenta con la traduzione de *Gli arancini di Montalbano*); i saggi di Rafael Ferreira da Silva, Bill Bob Adonis Arinos Lima e Sousa e Paola Cadeddu.

L'apertura è stata affidata a Pau Vidal, che pone un problema, angosciante, almeno nel momento in cui il traduttore catalano sviluppava la sua riflessione: *E dopo?* Cosa ci sarà dopo Riccardino, ovvero il romanzo (già scritto e tenuto nel cassetto dell'Autore) che concluderà la serie di Montalbano? Pau Vidal ha paura: «Camilleri ha detto "sarà la fine del personaggio" ed io ho letto "sarà la fine"».

Sarà la fine: per Montalbano, per i lettori e per gli appassionati traduttori?

Credo di poter dare, al riguardo, una notizia tranquillizzante. Qualche settimana fa Camilleri mi ha detto che, rileggendo quel romanzo scritto ormai una dozzina d'anni fa, ha trovato che la sua lingua di allora fosse molto diversa da quella di oggi. E lo ha riscritto.

Con timore gli ho chiesto se avesse buttato la precedente redazione: timore non infondato, se consideriamo le numerose occasioni in cui Camilleri ha dichiarato che con la sua opera il filologo non avrà possibilità di ricerca, perché scrive al computer e salva soltanto l'ultima versione. Addirittura, in una dolentemente memorabile intervista a Tullio De Mauro ("Venerdì" di "Repubblica", 1 luglio 2011), aveva dichiarato che era solito conferire personalmente al cassonetto della carta le pagine eventualmente stampate, le bozze e ogni altro foglio attestante il processo di elaborazione delle sue opere: «Faccio come l'assassino: appena un romanzo è pubblicato, distruggo tutto il lavoro fatto prima, lo butto nel cestino, lo porto personalmente nel cassonetto della spazzatura riservato alla carta. Che bello, non ci saranno persone che dovranno studiare le varianti!».

La risposta dello scrittore tranquillizza i filologi, i traduttori e i lettori: non intende eliminare la precedente redazione dell'ultimo Montalbano, ma, anzi, vorrebbe pubblicarla insieme a quella di recente elaborata.

Dal suo inesauribile cilindro Camilleri ha estratto, questa volta, il dono più inaspettato. Lo ringraziamo, offrendogli questo numero dei *Quaderni camilleriani* interamente dedicato al tema della traduzione.

Testimonianze

E dopo?

PAU VIDAL

È stato Riccardino a farmici pensare. A me, giuro, non mi era mai venuto in mente. Camilleri ha detto «sarà la fine del personaggio» ed io ho letto «sarà la fine».

Noi traduttori, che volete?, abbiamo un rapporto speciale con lui. Anzi, con i suoi libri. Perché quando tu, da lettore corrente (che è, senza dubbio, la condizione più bella, la più pura), leggi un romanzo, cerchi di gustarlo se ti piace oppure lo lasci perdere se non ti piace, e basta. Come una frittata. Se invece lo leggi perché ti tocca tradurlo, la lettura ne viene condizionata. Cerchi di far finta di no, ti sforzi per avere uno sguardo pulito e che l'approccio all'opera sia il più genuino possibile, ma è inevitabile che, ogni tanto, quelle pagine smettano di essere letteratura per diventare materiale. Materiale di lavoro. Però quando ti capita un camilleri... Ah, quando capita un camilleri le cose cambiano. Non puoi più cercare di ingannare i personaggi, facendo credere loro che il tuo occhio non è quello del traduttore che fra pochi giorni diventerai: non puoi perché non vuoi. Il piacere di tradurre un montalbano (o qualsiasi altro suo romanzo) comincia molto prima del leggerlo, anche prima di avere la copia tra le mani: parte dal momento in cui l'editore ti fa la richiesta. Ah, bello, pensi. Divertimento garantito, gioco. Sì, e anche sudore, difficoltà, strade senza uscita, ma vuoi mettere tu questa sofferenza, in confronto a quei libri piatti, tutti uguali, che ti fanno sentire quasi quasi un *google translator*? Inizi la lettura con l'acquolina in bocca, come quando arriva la torta a tavola e sai che già puoi procedere a tagliarla. La prima lettura è uno spasso, direi quasi quasi a prescindere dalla storia, dal contenuto, perché ad ogni battuta, ad ogni catarellata, ad ogni gioco di parole, non puoi non prefigurare la risposta che darai tu, e anche se magari in quel momento non ti viene immediata, la sfida che rappresenta è uno stimolo positivo che ti rimane dentro, come l'oliva all'ascolana che sai che cela quella meraviglia dentro e che presto addenterai.

Rimango un po' smarrito quando mi fanno la famosa domanda (e me l'hanno fatta miliardi di volte), «Ma come fai a tradurre Camilleri?». Smarrito perché è una domanda a cui non si può rispondere a parole, e lo so bene perché ci ho provato altrettante volte, ma niente. Per tradurre Camilleri devi essere un po' come Camilleri. Cioè, devi avere la sua stessa malattia. Ti devi emozionare per una sfumatura verbale, devi perdere il senno per un gioco di parole, devi, sostanzialmente, amare la lingua. Le lingue. Va bene raccontare, per carità, provare gusto per la storia, incantarti con le fiabe, la fantasia. Ma se non vai matto per il linguaggio, se non rabbrividisci quando impari una frase fatta, se non vedi l'ora di sparare un modo di dire appena scoperto, se non sogni che vorresti imparare tutte le lingue del mondo, che lo traduci a fare? Non sei un degno traduttore di Camilleri, e lui non se lo merita.

I miei colleghi, nei seminari, negli incontri, nei siti, hanno descritto dettagliatamente le difficoltà diciamo così tecniche dell'operazione. Le sottoscrivo tutte, le ho patite anch'io. Anzi, le capisco e le condivido ancora più di loro in quanto traduttore verso una lingua che, nonostante sia quella in cui fu scritto il primo codice civile d'Europa (ed il primo ricettario di cucina: *El llibre de Sent Soví*, tredicesimo secolo), spesso viene spostata in seconda fila per mancanza di Stato. Non è da scartare che il successo clamoroso dei libri

di Camilleri in Catalogna abbia a che vedere col ruolo che vi gioca il linguaggio. Come a dire, nei miei libri il linguaggio è un personaggio in più, è un'identità, e chi vuole capire capisca. Ma comunque non volevo dire questo, che i catalani amano Camilleri perché sono dei buongustai; volevo dire che purtroppo esiste anche un altro lato della medaglia. Chiamiamolo sindrome da astinenza, anche se è un po' esagerato. Che si manifesta in modo particolarmente crudele quando traduci altri autori. Come li possiamo chiamare, quelli normali? La maggior parte degli scrittori sono normali, appunto, non sono afflitti dalla malattia di Andrea, e quindi usano il linguaggio come un materiale invisibile per raccontare. Non te lo fanno guardare, non ti fanno avvicinare la lente d'ingrandimento (alcuni diresti addirittura che non l'abbiano accostata nemmeno loro). Tu gliel'avvicini lo stesso, perché in fin dei conti fai il traduttore, ma la tua parte di lettore no. E allora può subentrare la noia. Dipende, certo; dipende da quello che ti raccontano, mica la letteratura è solo forma, ovvio. Però la sfida cala, quello sì; le olive non sono più all'ascolana, e mentre tu stai lì, a rosicchiarne l'osso per assorbirne le ultime, evanescenti, tracce di sapore, sogni quando ti arriverà il prossimo cartoccio di questo frutto pieno, ricco e saporito che sono i romanzi, possibilmente quelli storici, del maestro.

Tavola rotonda¹

interventi di JON ROGNLIEN, STEPHEN SARTARELLI, SERGE QUADRUPPANI

Jon Rognlien: Innanzitutto ringrazio il professor Marci per averci invitato qui.

Io vorrei raccontare brevemente il mio incontro con Camilleri. Un grande editore norvegese, tipo Mondadori, mi aveva chiesto una scheda di lettura per decidere se pubblicare o meno questo autore. Ho letto due libri, *Il ladro di merendine* e *Il birraio di Preston*, e mi sono subito appassionato. Ho comunque fatto notare all'editore il problema del meccanismo linguistico che sta al cuore dell'opera camilleriana. Per cui gli ho detto: «Quest'autore non s'ha da fare. È impossibile mantenere quel meccanismo». Ma l'editore ha risposto: «Vabbè, facciamolo lo stesso, a patto che lo faccia tu». Il trucco è sempre quello: l'editore ti blandisce e ti lusinga, facendoti credere che «solo tu lo puoi fare». Peccato che dopo scopri che tutti gli altri traduttori gli avevano detto di no! Comunque ho deciso di accettare la sfida.

Una cosa veramente bella del mestiere di traduttore è quando ti trovi davanti a una letteratura diversa da una letteratura normale. Bisogna subito pensare a come risolvere questi problemi, bisogna fare una lettura strategica, insomma. In Norvegia abbiamo tantissimi dialetti, la situazione è più simile a quella che c'è in Italia. La lingua norvegese contiene tantissime varietà dialettali, anche abbastanza usate nella letteratura, ma questo non ti aiuta a risolvere il problema, specialmente per Camilleri. E spiego perché. Camilleri non usa il dialetto per 'colorire', per dare una specie di profumo al testo, ma con una funzione narrativa molto specifica. Per esempio, se mette in bocca a un questore un paio di parole in toscano, per il lettore italiano si apre tutto un mondo implicito: la storia dell'Unità d'Italia, nord-sud, la questione della lingua, Dante, Boccaccio, Bembo, ecc. C'è tutto questo dentro una singola parola e Camilleri ne è perfettamente consapevole. Altro esempio: c'è un ladro che viene da Napoli e bastano due parole in napoletano per far capire al lettore un sacco di cose. Questo è un espediente che Camilleri usa in un modo molto preciso, per caratterizzare quel particolare personaggio che ha quel modo di esprimersi. Allora il rischio è grande: se tu utilizzi un dialetto, per esempio della Norvegia del Nord, combini un pasticcio, perché c'è così poca altra informazione sul personaggio. Quando il dialetto viene utilizzato, come ho detto prima, più come un profumo, per dare delle sfumature, allora si potrebbe usare un dialetto della lingua di arrivo a piccole dosi. Ma Camilleri non è così.

Un'altra cosa molto interessante riguarda quello che voi chiamate il codice camilleriano, il *camillerese*, questo siculo-italiano, che poi è in parte una finzione. Però questo è il bello: quando dico che traduco Camilleri, gli italiani mi dicono: «Ma come è possibile!», «È difficilissimo!». Invece Camilleri non è così difficile, è abbastanza facile, e questo è anche dovuto a un trucco che secondo me dev'essere molto calcolato. Lui conosce l'arte di lusingare il lettore, lui stesso ti spiega, nel testo, quelle parole mentre leggi il libro. Subito dopo averlo letto capisci, ad esempio, che *picciliddro* è un ragazzino, e questo succede quasi sempre. Magari ogni tanto devi pensarci un poco e forse devi

¹ La tavola rotonda ha avuto luogo in occasione del II Seminario sull'opera di Andrea Camilleri (Cagliari, 4 febbraio - 1 marzo 2014).

leggere ad alta voce per capire quello che veramente c'è scritto, però c'è sempre la soluzione molto vicina al problema. È quello che succede a tutti quegli italiani che dicono: «Ma è difficilissimo». Riescono comunque a leggerlo e rimangono molto contenti. Credo che gran parte del successo di Camilleri sia dovuto proprio al fatto che sa destare questa gioia nel lettore, aiutandolo a leggere un testo che apparentemente è difficile. E allora rimani molto contento anche di avere imparato un po' di siciliano. In questo senso, Camilleri è un prestigiatore. Ho spesso parlato della differenza tra tradurre Camilleri e il Saviano di *Gomorra*. Saviano è difficilissimo da tradurre perché scrive male, mette un sacco di informazioni poco precise, non ha economia in quello che dice e allora il lavoro è molto più pesante.

Stephen Sartarelli: Vorrei iniziare congratulandomi con voi cagliaritari, perché è la prima volta che vengo in Sardegna – e anche a Cagliari – e avete una città squisita, accogliente, deliziosa: sono molto contento di essere qui.

Grazie a Jon per il suo intervento; sono d'accordissimo con tutto quello che ha detto.

Io comincerò un po' come Jon, dicendo, cioè, come sono giunto a Camilleri. Avevo già nel 1999-2000, non so esattamente per quale motivo, la reputazione di uno che poteva tradurre testi difficili. Tra l'altro avevo tradotto il critico d'arte Germano Celant che poi è difficile per gli stessi motivi di Saviano, cioè perché scrive male. I testi scritti male sono i più difficili da tradurre, perché bisogna indovinare cosa volesse dire l'autore. Comunque sia, io avevo cominciato traducendo autori difficili (per esempio Massimo Cacciari) quando stavo ancora all'università. Poi a un certo punto lavoravo come lettore per le case editrici – era circa il 1980, per intenderci – e mi è capitato il romanzo enorme di Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, che mi è sembrato subito un capolavoro. Non era nemmeno obbligatorio leggerlo per intero ma mi è piaciuto tanto che l'ho letto tutto e l'ho raccomandato per un'eventuale traduzione e pubblicazione. All'epoca, però, non avevo nessuna presunzione di poterlo tradurre io, forse perché mi consideravo troppo giovane per imbarcarmi in un'impresa simile. Comunque, nel frattempo il libro non l'avevano pubblicato, non avevano nemmeno trovato un traduttore, e a un certo punto hanno cominciato a dirmi, nell'ambiente editoriale-letterario: «Lo dovresti tradurre tu». E così, ho finito per scrivere una lettera al grande traduttore di letteratura italiana William Weaver, che ancora non conoscevo personalmente all'epoca. Gli ho inviato la traduzione di un brano del libro, e lui mi ha fatto avere subito un piccolo premio per traduttori debuttanti. Così, a forza di sovvenzioni, sono andato avanti per molto tempo nella traduzione dell'*Horcynus Orca*; poi a un certo punto sono finiti i fondi e sono rimasto circa alla pagina 700, senz'aver mai terminato la traduzione (il libro conta circa 1300 pagine!). E qui non sarebbe fuori luogo menzionare Moshe Kahn, traduttore tedesco di Camilleri, che da poco ha finito la prima traduzione al mondo dell'*Horcynus Orca*.

È dunque anche grazie a questo fatto, cioè di essere il traduttore di D'Arrigo e di altri autori 'difficili' – tra cui anche poeti – che, forse, sono giunto a Camilleri. Lo avevano già offerto a William Weaver, che era tornato a vivere in America dopo aver vissuto per decenni in Italia, ma aveva più di ottant'anni, quindi non voleva impegnarsi con un altro autore in quel momento, perché era già il traduttore esclusivo di Umberto Eco, un autore non poco impegnativo a tradursi. Quindi lui mi ha raccomandato per Camilleri. Io all'epoca avevo perfino un certo snobismo verso il genere giallo, ma quando ho letto i primi due romanzi mi sono piaciuti tantissimo e siccome avevo già, grazie a D'Arrigo, una certa dimestichezza con il siciliano, anche se non lo so parlare, Weaver aveva pensato a me, e quindi, come dicono in inglese «*The rest is history*». Andando avanti mi accorgevo che mi piaceva tantissimo tradurre Camilleri e poi col tempo i libri hanno avuto un certo successo.

Per quanto riguarda le strategie di traduzione, quello che ha detto Jon, poco fa, è molto importante anche per Camilleri – cioè, D'Arrigo aveva la stessa strategia in un certo senso, perché quando leggevo D'Arrigo non sapevo niente di siciliano, però, andando avanti, cominciavo a capire dal contesto, e sempre di più, quello che voleva dire. Non solo, ma D'Arrigo italianizzava il siciliano, soprattutto foneticamente, cioè scriveva secondo la fonetica italiana di un certo dialetto, quello messinese, piuttosto che quello di Camilleri. Comunque, avevo già una certa dimestichezza con queste cose. Però il problema principale, nelle strategie di traduzione, era questo fatto (ogni volta che mi invitano a un convegno su Camilleri parlo di questo problema, che è importante nell'editoria, soprattutto americana): e cioè che gli americani hanno un senso molto rigido di quella che è la loro lingua, la loro versione della lingua inglese. Gli inglesi – perché io ho lavorato anche per case editrici inglesi – sono più tolleranti, sono più aperti, forse perché la lingua è loro. Negli Stati Uniti, ogni dieci anni pressappoco, esce quello che si chiama *The Chicago Manual of Style*. Io non lo leggo mai, anche perché cambiano idea ogni dieci anni, però tu devi seguire queste regole.

Quando ho cominciato a tradurre Camilleri, all'inizio ero molto conservatore, cioè traducevo in un inglese abbastanza standard, con un po' di *slang*. E per fortuna i primi libri hanno avuto un certo successo e questo successo mi ha concesso più libertà nella traduzione, perché c'è un'altra espressione inglese che dice «*nothing succeeds like success*». Per fortuna nella *Forma dell'acqua*, primo libro della serie di Montalbano, non c'è Catarella e il problema del catarellese ancora non si poneva. Ma comunque, anche forse a livello più personale – «pirsonale», come direbbe lui – mi sono rilassato un po' andando avanti con i libri, e così sono arrivato a questo compromesso; perché quando si traduce un autore come Camilleri, certe cose non si possono tradurre. C'è un altro problema nella dialettica tra lingua e dialetto in Camilleri, in questi cambiamenti di registri che possono servire per effetti comici o anche per effetti di commento sociale. In un episodio c'è una scena dove Montalbano fa finta di far l'amore con un'infermiera all'ospedale, e a un certo punto si mette a parlare dialetto, creando così un effetto di *shock* nella ragazza. Il problema, rendendo tutto questo in inglese, è che uno non può, per esempio, ricorrere semplicemente all'uso dello *slang*, perché il dialetto non è lo *slang* e in italiano non è nemmeno necessariamente l'espressione dell'ignoranza. Perciò c'è questo pericolo, cambiando il registro in inglese, facendo parlare il commissario Montalbano come, non so, un mafioso, come un ignorante che non è. Quindi bisogna procedere con cautela. Avevo scritto un piccolo saggio su questo, in cui dicevo che non si possono far parlare i personaggi di Camilleri, per esempio, nel dialetto del Mississippi dei personaggi di Faulkner. Sarebbe assurdo. L'ho sempre detto: il dialetto è un fatto locale. Ad ogni modo, negli Stati Uniti i dialetti quasi non esistono più, col primato sempre più prepotente della cultura di massa. In Inghilterra si potrebbe dire che i dialetti sono più vivi, però anche lì c'è stata una sorta di appiattimento generale della lingua. E quindi questi giochi, i giochi che fa Camilleri, sono quasi tutti impossibili da riprodurre in traduzione: uno deve trovare altre vie per creare effetti diciamo paralleli, ed è quello che cerco di fare. Ma a volte sono decisioni quasi istantanee e quindi dopo, magari correggendo le bozze, si può cambiare idea: ma comunque a volte, specie se stai traducendo un autore di successo come quello, ci sono sempre le costrizioni dei tempi di pubblicazione, ecc.

E quindi non è come, per esempio, tradurre poesia – nella poesia si ha più tempo per trovare le soluzioni, per quanto parziali. Ma c'è sempre un elemento di arbitrarietà in questa cosa, ed io ho sempre cercato di conservare soprattutto il dono dell'affabulatore nato che è Camilleri. Questo aspetto è importantissimo, e forse rende più facili le cose. Quando mi chiedono se è molto difficile tradurre Camilleri io rispondo sempre: «Ma no,

non è per niente difficile, è un vero piacere». Non è come tradurre, che so, uno come Celant (anche se non è un romanziere), col quale uno finisce per buttare il libro contro il muro. Con Camilleri io finisco per ridere mentre lavoro, il che è abbastanza raro.

Serge Quadruppani: Prima di tutto un grazie agli organizzatori, come hanno fatto gli altri.

Io prima ero traduttore dall'inglese (poi se mi sentite parlare l'inglese sarà una vergogna, l'inglese lo leggo bene ma lo parlo molto male). Sartarelli lo sa che conosco l'inglese, anche se tra noi preferiamo parlare in francese. Ma approfitto per dire una cosa che lui si è dimenticato di dire: che anche lui è un poeta, e secondo me il fatto che è poeta lo aiuta nel suo modo di avvicinarsi alle lingue, alla lingua italiana e soprattutto alla lingua di Camilleri.

Dunque, dicevo prima che ho fatto il traduttore dall'inglese per alcuni anni, così, per campare, perché anche uno scrittore deve campare: non tutti gli scrittori vanno in giro con due modelle al braccio, non tutti hanno macchine sportive. Poi ho incontrato un'italiana, e ho incontrato un'italiana perché forse mi sento sbagliato per colpa del mio nome: ma a casa mia non si parlava italiano, tutti i miei antenati sono italiani, ma nessuno parlava italiano a casa. Si mangiava italiano, questo l'ho scoperto più tardi quando sono arrivato in Italia. Ma la lingua italiana era sparita (in questo non siamo molto lontani dal problema della traduzione) per il fatto che, in Francia, c'è una politica della lingua da parecchi secoli. La nazione francese è stata creata da uno Stato, e il processo è durato parecchi secoli; poi ci sono stati i re, dopo i re la Repubblica, ma sempre con uno stesso disegno, di cui la lingua faceva parte: nelle scuole della Repubblica era vietato parlare bretone e parlare provenzale e così abbiamo avuto l'integrazione alla francese. Non è come in America. Sartarelli parla del fatto che ogni dieci anni esce questo galateo della buona lingua americana: ma non mi pare che per le strade di New York o di altre città questo galateo abbia molta importanza. Invece in Francia ha molta importanza, perché così si deve parlare e non è soltanto una cosa esterna ai francesi, ma qualcosa di integrato, cioè un modo, un buon modo, di parlare francese, «*le bon français*»: e questo si parla così e non altro. Perciò, per tanti anni, gli scrittori di tutto il mondo, tradotti in francese, hanno parlato la stessa lingua, e questo era un po' strano: quando leggete le traduzioni di Kafka fatte da Alexandre Vialatte, che era uno scrittore, vedete che le sue traduzioni sono molto eleganti, ma non c'entrano niente con lo stile di Kafka. Perché lo stile di Kafka è pieno di comicità e nella traduzione di Vialatte non si sente.

Dunque, ho incominciato a scoprire l'italiano in Italia. Un giorno a casa di Maruzza, la mia compagna, ho preso tra le mani un libro che si intitolava *La stagione della caccia*, ho iniziato a leggerlo, visto che cominciavo ad aver una certa familiarità con l'italiano, anche se non era ancora molto approfondita. Ho trovato che questo signore scriveva in un modo un po' strano, ma non mi sono neanche stupito, c'erano delle parole e chiedevo a Maruzza: «Questo che vuol dire, questo che cosa è?», e me lo diceva. Così ho cominciato ad apprezzarlo.

Quando l'ho proposto in Francia, Camilleri non era ancora di moda in Italia, come è successo soltanto alcuni mesi dopo. Dunque è anche per questo che la signora Sellerio ce l'aveva con me, perché abbiamo comprato i diritti di traduzione a un prezzo molto basso. Quando l'ho proposto, il capo della casa editrice (una grande struttura tipo Mondadori, con tante piccole case editrici), che era veneziano, mi ha detto: «Questo Camilleri, io non ci capisco niente»; ma il mio editore diretto mi ha dato fiducia, lo abbiamo pubblicato e ha funzionato subito. E poi il secondo libro che ho tradotto è stato *Il birraio di Preston*, che secondo me è uno dei capolavori di Camilleri. Questo libro è veramente appassionante, perché fa sentire come la lingua sia un punto di vista sulla vita. La lingua

non è soltanto un vocabolario, è un modo di relazionarsi con la vita; quando un popolo usa la parola ‘spiare’, per dire ‘chiedere’, secondo me vuol dire qualcosa: si vede subito un paese dove uno fa troppe domande, e dunque chiede, ma ‘chiede’ per ‘spiare’. Questo è un piccolo esempio, ma io penso che c’è tutta una sensibilità che passa attraverso la lingua.

Jon Roglien: Beh, quello che bisogna chiedersi è: se si toglie quel gioco linguistico, quell’intreccio, che cosa rimane? Forse sarebbe un po’ uno *shock* rendersi conto di trovarsi davanti a un giallo abbastanza banale. Queste storie in quanto gialli sono raffinate, ma sono in fondo, un po’ all’antica, un po’ come le puntate di Derrick, per così dire, no?

Io ho lasciato delle cose in italiano nel testo norvegese, per esempio la parola ‘commissario’; ho lasciato delle frasi, ho spiegato, ho fatto un gioco analogo, direi, a quello che fa Camilleri. Però, poi c’è un altro livello che secondo me è interessante: Camilleri ha un gusto letterario molto raffinato, anche un po’ insolito. Cioè, lui fa sempre riferimenti a Pirandello, Sciascia e Verga, tutte queste cose ci sono nella sua scrittura e sono sicuramente impossibili da decifrare per un lettore norvegese, ma bisogna comunque dirle e lasciarle lì, anche se non vengono capite fino in fondo. Per esempio, Camilleri ama citare Boiardo invece di Ariosto, ma in Norvegia nessuno sa chi è Ariosto, figuriamoci il Boiardo. Però lì c’è anche l’ironia del narratore, che non ha a che vedere con un codice dialettale di varietà linguistiche, ma è un modo di relazionarsi con la vita.

Una cosa interessante è che quando chiedo agli italiani: come è fatto Montalbano? Che aspetto ha? Tutti sanno che faccia ha Montalbano perché pensano subito a Zingaretti. Ma nel libro *La forma dell’acqua* non assomiglia per niente a Zingaretti: ha i baffi, ha un neo, non si sa se è alto o basso, insomma si sa pochissimo. Perché Montalbano non è una figura fisica, è innanzitutto un modo di pensare, un modo di esprimersi, un modo di incazzarsi, un modo di gestire il suo gregge di poliziotti, tra cui Catarella; è un modo linguistico. Sta tutto nei dialoghi e nelle battute. Tutto questo è salvabile anche a prescindere dai pezzi di Lego linguistici unici, insomma si può fare quella costruzione, anche con altri mezzi. Certo anche questa è una sfida, è il bello da risolvere, e non mi sorprende che tutti i traduttori provino un forte senso di gioia in questo lavoro perché è veramente divertente.

Poi c’è anche un’altra cosa: il Camilleri scrittore non è assolutamente cinico, è molto amico della vita, è molto amico del lettore, è amico dei suoi personaggi, è pieno di amore, di gioia di vivere, di gusto, gli piace fare delle cose belle, e anche i personaggi, diciamo, negativi, hanno sempre qualcosa che non li rende semplici caricature. Allora tutto quell’intreccio è da salvare.

Poi direi un’altra cosa, così per chiudere. In Norvegia Camilleri non ha avuto molto successo di vendita, ma ha trovato un’accoglienza molto positiva da parte della critica. I lettori forti amano moltissimo i libri di Camilleri, ma in Norvegia non è stata trasmessa la serie televisiva. Quando ho detto all’editore di lasciar perdere, che quest’autore non s’ha da fare, mi sono sentito rispondere: «Ma sì, vedrai che arriverà anche il telefilm». Ma non è accaduto. Sarebbe interessante scoprire se nei paesi dove i libri di Camilleri hanno avuto maggiore successo è stato anche grazie ai telefilm. In Svezia, per esempio, dove è stata trasmessa la serie televisiva, i libri hanno venduto molto meglio.

Stephen Sartarelli: Grazie, Jon. Io comincio con una piccola parentesi, sempre su Saviano, che mi è venuta in mente – cioè che c’è forse, in questo titolo *Zero Zero Zero*, una allusione velata a Catarella, perché c’è un episodio [de *La gita a Tindari*], non mi ricordo quale, in cui Montalbano gli affida, a Catarella, un’indagine, o forse solo un

compito all'interno di un'indagine, e Augello prendendolo in giro dice «ma chi è, l'agente 000?».

Dunque, io volevo soffermarmi sulla questione del come rendere gli aspetti particolari del linguaggio di Camilleri. A questo proposito, cito Puškin, adesso non mi ricordo nemmeno dove l'avesse detto, ma lui ad un certo punto dice che le traduzioni dovrebbero spingere, forzare i limiti del linguaggio, creare «nuovi spazi» nella lingua d'arrivo, il «*target language*» come diciamo in inglese. Pensando a questo, io per esempio, fin dall'inizio, ho cercato di fare certe cose, cercavo di coniare nuove espressioni adeguate all'autore: prendiamo per esempio il verbo «santiare», così mi è venuto in mente di dire «maledire i santi», «*to curse the saints*», e adesso che Camilleri ha avuto tanto successo nel mondo anglosassone, molti recensori citano questa espressione, perché evidentemente gli piace l'idea di maledire i santi. Per questo approccio sono anche debitore nei confronti di Serge, nel senso che io all'inizio ero, come dicevo, più cauto, e avevo notato – perché consultavo a volte le sue traduzioni francesi di Camilleri – che Serge osava molto, nel senso che sicilianizzava un po' il francese. Naturalmente è più facile farlo con un'altra lingua neolatina, un'altra lingua romanza, ma comunque mi sembrava una strategia riuscita, e per certi aspetti non latini l'ho copiata. L'altra cosa che volevo dire è che, all'inizio del mio lavoro su Camilleri, in un certo senso snobbavo un po', «da poeta» diciamo, il genere giallo, e quindi quando ho preso questo impegno, ho dovuto fare delle ricerche. D'altronde da studente non mi ero nemmeno accorto che alcuni capolavori della storia letteraria tipo *Delitto e castigo* o, che so, le novelle e i racconti di Edgar Allan Poe ecc., sono gialli. Ad ogni modo con questo mio pregiudizio non avevo letto, per esempio, Raymond Chandler, e avevo letto forse solo uno o due libri di Dashiell Hammett. E così ho rivisitato questi classici del genere, anche per trovare delle idee quanto al linguaggio: per esempio, poi ho preso da Chandler, ma non direttamente, usando comunque un'altra espressione, ma avevo notato che quando Marlowe accende una sigaretta l'autore scrive «*he set fire to a cigarette*»; insomma usa un'espressione tutta sua, e così, quando Camilleri scrive «addirittura na sicaretta», io dico – non sempre, ma spesso – «*he fires up a cigarette*», che non è la stessa formulazione di Chandler, anche se è ispirata da essa, ma rimane un nuovo modo di dire quell'azione, con una certa enfasi nell'espressione inglese. Andando avanti poi nella traduzione di queste cose, avevo notato che ad un certo punto c'è sempre più dialetto nei romanzi di Camilleri a mano a mano che si va avanti nel tempo. E così mi sono sentito ancora più libero di sperimentare con l'inglese. È comunque curioso che, quando ho fatto notare anche a Camilleri questo fenomeno, cioè che ormai i romanzi mi sembravano più dialettali rispetto all'inizio, lui l'abbia negato dicendo: «No, no, non è vero». Quindi forse lo fa inconsciamente, non lo so. Comunque sia, mi sento lo stesso sempre più giustificato in queste scelte.

Serge Quadruppani: Visto che stiamo facendo un convegno aggiunto su Saviano, dirò la mia. Io penso che *Gomorra* è un bel libro, scritto bene; purtroppo io non ho tradotto *Gomorra*, anche se lo avrei potuto fare perché nel frattempo ero diventato direttore di una collana di scrittori italiani in Francia; ma sono stato troppo lento e non ho potuto far comprare *Gomorra*, che mi era sembrato un gran bel libro, e poi mi è capitato di tradurre non questo libro, ma articoli di Saviano.

Vedo come scrive adesso, e si può capirlo, vista la situazione in cui si è ritrovato: lui vive sempre con poliziotti, con carabinieri, vive in caserma, dunque scrive come un carabiniere, e si pone anche dal punto di vista dei carabinieri per questi problemi del commercio della droga ecc. Lo dico per fare capire che cosa intende quando parla del fatto della lingua: attraverso la lingua c'è un punto di vista sulla vita; c'è un punto di vista sulla vita nella scrittura di Saviano.

Dunque, per tornare a Camilleri: una cosa che non bisogna dimenticare è che, prima di scrivere tutti questi romanzi (Camilleri ha iniziato molto tardi a scrivere romanzi), aveva già dietro di sé più carriere, aveva una carriera di poeta, aveva iniziato come poeta, e aveva avuto dei premi importanti (in una delle giurie c'era Pasolini); e poi ha fatto carriera soprattutto nel teatro e nelle trasmissioni televisive. E questo si sente nel crescere del dialogo: i suoi romanzi sono molto cinematografici, la storia è già fatta e tagliata per essere poi proiettata sullo schermo. Lui ha anche prodotto Maigret per la televisione italiana, con Gino Cervi: io non l'ho mai visto, ma tutti mi dicono che era molto bello, che i telefilm erano fatti molto bene; i personaggi di Maigret secondo me si ritrovano molto nella serie di Montalbano. Per Maigret quello che conta non è consegnare il criminale alla giustizia, mandare qualcuno in prigione (lo fa, certo, lo fa spesso), ma quello che conta è capire, capire che cosa è successo, capire perché c'è stato questo crimine. E poi, ogni tanto anche certe azioni che non sono molto legali, le fa perché pensa che la vera giustizia non è completamente quello che la giustizia gli dice di fare. C'è uno sguardo proiettato sull'umanità, diciamo così; c'è qualcosa, una pietà per i deboli e poi un'ironia, la famosa ironia siciliana che io conosco bene (perché conosco una siciliana, a me molto vicina, ma anche perché ho conosciuto un sacco di siciliani).

Poi, ho avuto la fortuna di incontrare Camilleri (perché Maruzza gli ha fatto la sua prima intervista) e di diventare suo amico; siamo diventati un po' di famiglia: quando si va a casa di Camilleri, lo ascolti perché lui è un cantastorie, a lui piace raccontare le storie, è un piacere incredibile sentirlo raccontare storie, lui comincia a raccontare delle cose e noi stiamo lì come bambini ad ascoltare le belle storie dello zio Camilleri.

Per quanto riguarda il telefilm, vi avverto che Zingaretti è piccoletto; tutte le mie amiche mi chiedono: «Tu hai conosciuto Zingaretti?». «Sì, l'ho conosciuto, ma è piccoletto, ha dei begli occhi, ma è piccoletto». Comunque, diciamo che questa versione televisiva, a me non m'ha convinto molto, perché la trovo molto 'disinfettata'. Tutto molto bello, ma non c'è un pezzo di carta per terra, e poi le strade sono quasi vuote sempre e questo è veramente strano, perché non è vero e poi la versione francese è ancora più... A me avevano chiesto di fare una traduzione di tutti i dialoghi ed io l'ho fatto a modo mio. Mi hanno detto grazie, mi hanno pagato (meno male) e poi hanno rifatto il lavoro in una lingua che è una lingua della televisione francese che va bene per i film americani, che va bene per i film in inglese, per i film brasiliani, per tutto: una lingua piatta, piattissima (con delle espressioni che non esistono neanche in francese), ma che va con il movimento delle labbra: adesso questa lingua i ragazzi la parlano, perché acquisiscono la lingua anche guardando la televisione.

Dunque, tornando al nostro lavoro di traduttori, dico che invece dobbiamo essere scomodi, che dobbiamo 'scomodare' il francese perché questa lingua piatta, la lingua piatta della televisione, è la cosa peggiore. Montalbano non può essere tradotto in un buon francese, «*en bon français*», ma in un francese camillerizzato che, diciamo, funziona.

Jon Rognien: Sono state dette tante cose interessanti; vorrei fare solo un'ultima considerazione su Saviano. Mi rifaccio a quello che ha detto Serge, che è un bel libro, ma è scritto male, e il fatto interessante è che te ne accorgi come traduttore. Cioè, quando l'ho letto per recensirlo l'ho trovato molto bello, era una lettura piacevole, ma quando ti metti a tradurlo scopri che ci sono delle frasi sgrammaticate, insomma i conti non tornano. Lo sguardo del traduttore è diverso dallo sguardo di un normale lettore. Queste cose ho capito della lingua, al di là di Camilleri, come anche gli altri hanno confermato: l'importanza delle battute, la lingua, un po' di fiato, ecc. ecc. È stato questo il trucco. In Norvegia *Gomorra* ha avuto un enorme successo, è stato l'unico libro che ho tradotto che ha venduto bene, perché è un libro, importante, senza dubbio, ma scritto male.

Domanda: Serge Quadruppani opera mantenendosi fedele alla lettera del testo e quindi non razionalizzando la frase, non sconvolgendo la struttura sintattica della frase italiana per dare un suono forse ancora più estraneo, più estraniante alla traduzione francese. Vorrei capire come gli altri traduttori lavorano non solo sul lessico, ma più in generale sul dialetto siciliano, sul *camillerese*, ovvero su aspetti linguistici talmente legati alla cultura e alla storia del luogo che difficilmente possono trovare un corrispettivo perfetto in altre lingue. Vorrei sapere se qualcuno di voi ha lavorato proprio sulla sintassi e quindi sul ritmo dell'opera, su questa organizzazione globale che si dà al testo e che va oltre le parole, oltre il lessico.

Jon Rognlien: Posso dire che il norvegese non lo permette assolutamente; cioè, se si mantiene la sintassi latina, italiana, francese sembrerà una cosa molto ricercata, molto all'antica, molto da professore universitario, insomma. Quello che è stato necessario fare è stato proprio abbassare quelle sfide un po' barocche, un po' da filosofante napoletano che c'è in Camilleri. Camilleri è un nonno che racconta le storie, no? Passando dall'italiano al norvegese bisogna sempre fare molti interventi sintattici, perché altrimenti non è più naturale. Gli italiani che traducono dal norvegese devono fare degli interventi che per noi sembrano molto duri: per esempio in norvegese si può sempre ripetere «Lui disse», «Lei disse», «Lui disse», «Lei disse», invece l'italiano deve variare, dire «Si esprime», «Commentò»... pazzesco! Per cui è bello parlare del profumo linguistico e dire di voler lasciare le cose siciliane, ma la lingua è anche un fatto di mercato. Il libro deve vendere e noi abbiamo il dovere di assicurare questo obiettivo al meglio che possiamo.

Serge Quadruppani: È una questione di equilibrio. Per esempio «spiare», tradotto in francese standard è «*demander*» e basta; ogni tanto lo traduco con «*matter*», che è una parola di gergo. Spesso dobbiamo fidarci dell'intuizione, perché è tutto un equilibrio molto delicato da trovare, ma per esempio l'uso del passato remoto, che è molto siciliano, «che fu», «cosa successe», io l'ho tradotto «*qu'est ce qu'il fue*», in qualche caso «*qu'est ce qu'il passe*», perché la traduzione dipende del momento del racconto.

Domanda: Io volevo chiedere a Sartarelli e Quadruppani che hanno sollevato il problema: se si è anche scrittori questo è un vantaggio o rischia di trasformarsi in un pericolo?

Serge Quadruppani: Il traduttore-scrittore: bella domanda. Spero di saper rispondere. Il fatto di essere traduttore mi ha aiutato, ovviamente, a pensare ai problemi della lingua, a come usare la lingua nella mia lingua. Io non scrivo per niente come Camilleri, ma di fatto questa idea che la lingua non è una cosa rigida, etichettata, mi ha aiutato a trovare un mio stile. E in questo, poiché ho una sensibilità per la lingua come scrittore (da sempre sono scrittore e da sempre sono traduttore), le due cose si sono aiutate.

Stephen Sartarelli: Beh, io direi tutt'e due le cose; cioè, mi ha aiutato molto specialmente nell'apprezzare perché io scrivo – non scrivo *fiction*, cioè un pochino, forse, ma da tanto tempo non ne scrivo, scrivo poesie, e scrivo un po' di critica. Ma per quanto riguarda soprattutto la poesia, la traduzione mi ha aiutato ad apprezzare la plasticità del linguaggio. Perché nella traduzione uno deve attenersi a quel testo che esiste e quindi deve fare delle operazioni a volte plastiche per trovare il suono giusto, il ritmo giusto ecc., e questo secondo, anche se sembra strano, mi ha aiutato nella composizione della poesia. Io ho sempre detto, per esempio, che un traduttore letterario è come un musicista, nel senso che ha la partitura e deve attenersi a quella, però, suonando-traducendo (diciamo)

approfondisce comunque la propria comprensione della musica stessa: in questo senso è un grande aiuto. D'altro canto, c'è il fatto che bisogna campare e io, quando da giovane ho deciso che volevo fare il poeta, mi sono chiesto cosa potevo fare per guadagnarmi il pane. In America i poeti diventano professori, ma io non volevo fare il professore; avevo sempre parlato italiano perché i miei genitori sono italiani e poi ad un certo punto ho imparato il francese e mi sono detto: posso fare il traduttore e rimanere anche libero, in un certo senso. Però, può anche nuocere alla scrittura, perché per campare bisogna tradurre molto, perché questo lavoro non è pagato tanto bene. Dobbiamo accontentarci soprattutto della gloria.

Jon Rognlien: Io sono saggista e giornalista, scrivo molto per i quotidiani in Norvegia e faccio anche recensioni. Vedo che quelli che fanno solo i traduttori sono un po' più pigri nell'usare la creatività propria. Vedo molta differenza tra quelli che scrivono: se oltre ad essere traduttori scrivono anche in proprio sono più arditi, si assumono più responsabilità, insomma sono più attivi nella traduzione. I classici traduttori professionisti che traducono e basta tendono a restare un po' succubi del testo, non dico per mancanza di rispetto del testo di partenza, ma perché ci vuole una certa abilità per fare determinate scelte, inventare qualcosa. Il fatto di esercitare la scrittura come una professione, nel mio caso il giornalismo e la saggistica, credo che mi dia più fiducia, più coraggio, e anche più responsabilità.

Domanda: Mi piacerebbe chiedere, avendovi qui riuniti, uno o due consigli pratici per studenti che vorrebbero fare i traduttori e dicono «Fantastico! Meraviglioso! Ma come si comincia? Da dove si parte? Qual è il primo passo?».

Serge Quadruppani: Se volete guadagnare abbastanza 'piccioli' bisogna tradurre un certo numero di pagine al giorno. C'è stato un periodo della mia vita in cui avevo lasciato gli studi, non facevo niente, e così, per passare il tempo, ho comprato un metodo per imparare a usare la macchina da scrivere. Vedete quanto sono vecchio! Dovete sapere che c'è una parte anche un po' noiosa in questo lavoro, ci vuole passione, ci vuole anche il coraggio di fare, perché con ogni passione devi anche tener conto che ci vogliono degli sforzi. In un incontro che ho fatto con dei ragazzi di un liceo in Francia mi hanno chiesto «Quanto si guadagna come scrittore?». Io ho risposto: «Non si guadagna più di tanto, ma si fa una cosa che appassiona. Ho il lusso di guadagnare, di campare facendo una cosa che mi appassiona», e uno dei ragazzi mi ha risposto «Sì, anche io mi appassiono, ma dopo un po' mi stufo anche delle cose appassionanti». Spero che non sia così per voi. Poi, se dovete tradurre dal francese, dall'inglese, dal giapponese dovete andare in Giappone, dovete andare in Inghilterra, dovete andare in Francia. Dovete vivere e capire: se volete tradurre degli scrittori francesi di oggi, dovete capire tutto il contesto e questo è molto importante. Io posso tradurre dall'italiano perché vivo per una parte dell'anno in Italia, perché leggo i giornali, mi interessa della politica italiana, anche se è noiosa come quella francese, ma comunque leggo libri, so chi è Renzi, e se voi dovete tradurre una battuta su Renzi e non sapete chi è Renzi, forse sbaglierete. Poi dovete anche imparare il gergo. Gianni Biondillo, che è uno scrittore milanese, mi ha chiesto di tradurre uno dei suoi libri, dove c'è una sfilata di moda e uno, un 'coattino' della periferia milanese, chiama un suo amico e dice: «Io me ne voglio andare, qui è pieno di ricchioni» e lui aveva capito che «ricchioni» volesse dire i «ricconi», una questione di *charme*. Dobbiamo capire non solo la lingua standard, ma anche la lingua che si parla: dunque, bisogna andare a vivere nei paesi, bisogna leggere, bisogna sapere la storia, perché se uno scrittore è più colto usa

anche riferimenti alla storia del suo paese. Dunque il nostro è un bel lavoro, ne vale la pena.

Stephen Sartarelli: Volevo dire solo una cosa che avete trascurato, ma sono sicuro che sarete d'accordo, cioè bisogna anche saper scrivere, perché una traduzione è una riscrittura, un traduttore è come un falsario in pittura, che deve saper disegnare, dipingere, cioè deve capire i rapporti tra i colori, ecc. Quindi, sono d'accordissimo con quello che dici, Serge, cioè che bisogna veramente poter sentire, udire la lingua che si traduce, ma bisogna anche saper scrivere bene nella lingua d'arrivo, questo è importantissimo perché se non suona male.

Jon Rognlien: Infatti era quello che volevo dire anche io: la cosa più importante è conoscere la lingua di arrivo. È giusto sapere di Pippo Baudo e di Raffaella Carrà, ecc., però l'utensile, il mezzo per lavorare è la lingua propria, la lingua madre. Non c'è una strada prefissata per diventare traduttore. Io lavoro molto nelle associazioni di traduttori in Norvegia e lì c'è gente di ogni tipo. Per esempio, una delle traduttrici dal francese più brave non ha studiato il francese, ma ha fatto la casalinga in Francia per vent'anni. Poi ha divorziato, è tornata in Norvegia ed è diventata una bravissima traduttrice. Ha certamente un talento per la scrittura, ma sa anche un sacco di cose che nessun altro conosce altrettanto bene della vita quotidiana in Francia. Oppure, un mio collega traduce molto bene dall'italiano, conosce tutti i classici, ma non ha vissuto molto in Italia. Per esempio la differenza tra Mike Buongiorno e Pippo Baudo lui non la sa e allora mi chiama per chiedere lumi. Io ho avuto una ragazza italiana e andavamo sempre in giro con la macchina per Roma, così mi sono creato una certa competenza insolita. Bisogna avere delle competenze anche un po' strane, no? Per diventare traduttore è utile conoscere una lingua minore, come l'italiano in Norvegia, perché un bel giorno qualcuno ha bisogno di un traduttore, e tutti gli altri sono occupati. Ecco perché il primo libro che ho tradotto era di Umberto Eco: doveva uscire *sciué sciué* per forza. Mi ero occupato di sottotitoli per molti anni, ma se sei pronto a prendere la palla al balzo, cominci e poi se ti viene bene, va bene.

Hanno collaborato: Paola Cadeddu, Simona Mambrini, Isabella Martini.

Un comisario, muchos diccionarios y un tren en marcha

CARLOS MAYOR

Todo es intraducible, por descontado. O sólo lo parece. Quizá todo es traducible, por mucho que unas veces las dificultades sean menos aparentes y otras se antojen insalvables. Todo es traducible porque siempre hay una forma de salvar unas y otras, de conseguir que el libro que alguien ha escrito en italiano sea para el lector español el mismo libro que está leyendo en su idioma, el mismo libro escrito con otras palabras, que a veces son más y a veces menos, que a veces están ordenadas de otra forma y que podrían ser otras distintas en manos de otro traductor, pero que siempre buscan ofrecer el mismo significado y la misma experiencia vivida por el lector original.

Un tema recurrente cuando se habla de las traducciones de Andrea Camilleri a otros idiomas es qué hacer con la variación lingüística, con el dialecto camilleriense, cómo reflejar los usos lingüísticos del autor en alemán o en catalán, por ejemplo; si planchar o no planchar, si domesticar o forzar, si hacer inventos o buscar equivalencias, si acercar o mantener bien lejos. ¿Y quién mejor para hablar de ese asunto que sus traductores? ¿Cuál sería la opinión de Teresa Clavel, María Antonia Menini Pagès, María José Gassó, Juan Carlos Gentile Vitale, David Paradela López, Francisco de Julio Carrobles, Javier González Rovira, Elena de Grau Aznar, Luisa Juanatey y Francesca Peretto, que lo han traducido, principalmente para las editoriales Salamandra y Destino?

Yo asumí hace dos años la traducción al español de las novelas de la serie protagonizada por el comisario Montalbano, pero, si tenemos en cuenta lo prolífico que es Camilleri, que en el 2016 publicó su centésimo libro, *L'altro capo del filo*, queda claro que mi contribución es bastante modesta. Consiste, por el momento, en la traducción de cuatro de esas primeras cien obras para la editorial barcelonesa Salamandra: *Una voce di notte*, *Morte in mare aperto*, *Un covo di vipere* y *La targa* (esta última no protagonizada por Montalbano). Ya han aparecido las dos primeras (*Una voz en la noche* y *Muerte en mar abierto*) y las otras dos están pendientes de publicación. Así pues, las cifras están claras: lo mío es, hoy, cosa de un mero cuatro por ciento.

Dicho todo eso, mi opinión personal sobre la traducción del lenguaje de Camilleri a) puede parecer interesante pero, oh, sorpresa, b) es irrelevante. ¿Por qué? El motivo es muy sencillo: con *Una voce di notte*, la entrega número veinticuatro de la serie del comisario de Vigàta, me subí a un tren en marcha, a una serie con muchos años de trayectoria en español que había que respetar. Las grandes decisiones ya estaban tomadas. Suelo decir que soy «camilleriano descalzo», por lo que recibir el encargo de ponerme a traducir esta serie fue una alegría enorme, pero también supuso una gran responsabilidad. De la noche a la mañana empecé a trabajar en una serie que conocía y admiraba desde el principio como lector de a pie. Después de haber traducido más de doscientos títulos a lo largo de los años, viví una de esas suertes que tiene la profesión y que no son demasiado habituales: me ofrecieron traducir un libro que conocía y que me gustaba, un libro que creía que podía hacer bien y que sólo tenía que bajar del estante para ponerme manos a la obra. Eso sí, de acuerdo con unas pautas ya existentes.

Traducir una serie de novelas implica dificultades añadidas. Hay que prestar mucha atención a la coherencia interna y externa, hay que tener muy presente lo sucedido en el

argumento de entregas anteriores y hay que ser consciente de que lo que se decide hoy puede traer consecuencias dentro de unos años. Y, sobre todo, en la medida de lo posible hay que respetar lo que ya se ha hecho. Pues bien, subirse a un tren en marcha, coger una serie que ya han traducido otros (en el caso de Montalbano, principalmente María Antonia Menini Pagès y, más tarde, Teresa Clavel), siempre es más difícil que empezar de cero. Y no se trata de una serie cualquiera. Los casos de Montalbano son novelas que responden a una fórmula, que es una fórmula de éxito y, en mi opinión, fascinante. En este caso, el respeto a lo que se ha hecho antes es aún más importante, al ser una serie larga y de tanto éxito, con tanta difusión, un fenómeno de masas, podríamos decir. Dicho eso, ¿cómo se sube uno a un tren en marcha?

En traducción, a grandes rasgos, hay dos pasos: leer... y escribir. Luego está todo lo que pasa entre una cosa y la otra, pero la clave, evidentemente, está en saber leer muy bien y saber escribir muy bien. Al traductor le toca adoptar una estrategia según el contexto lingüístico y cultural en el que vaya a encajar su texto. Debe tener en cuenta la dimensión cultural de lo que escribe, su lugar en la cultura de llegada, y al mismo tiempo debe entender muy bien la estrategia de la obra original para poder escribirla en otro idioma, no perder de vista la intención del autor. Para ello, por descontado, hay que conocer bien la estructura del original, su forma, y hay que leerlo con atención antes de enfrentarse al texto ya dispuestos a escribirlo de nuevo.

¿Qué dificultades concretas entraña esta serie? En los libros de Montalbano, como también en sus novelas «serias» o «históricas», Camilleri aúna tragedia y comedia, hermana lo profesional con lo personal y, por último, combina idiomas al emplear una mezcla muy personal de lengua italiana y dialectos. También hay otros ingredientes que es importante comprender. Por ejemplo, la función de los distintos personajes secundarios. Si Catarella es el desfogue del equívoco y el *slapstick*, el forense Pasquano hace avanzar la trama a golpe de interludios cómicos (con su afición a los *cannoli* y su sarcasmo) y Livia, la novia eterna del protagonista, da el contrapunto crítico, es una voz externa que aporta juicio y razón... y muchas veces broncas monumentales.

¿Y qué más? Como muchos autores policíacos, Camilleri se sirve de la novela negra para hablar de la realidad social, política e histórica, en su caso en la Sicilia contemporánea y en Italia en general. Y, dentro de ese contexto sociopolítico, habla también de la modernidad frente a la tradición, de las dificultades de trabajar por el bien común (cuántas veces tiene tentaciones el comisario Montalbano de arreglar las cosas por la vía fácil, por su cuenta, y no sólo tentaciones), de la fragmentación de la sociedad y... de la mafia¹.

Y podemos destacar dos ingredientes más. Por un lado, Camilleri escribe novelas policíacas, pero, quizá porque sigue siendo un hombre de teatro, tienen poca acción. Muy poca, en realidad: los personajes miran y hablan, y luego se van a otra parte para seguir hablando. Por el otro, están narradas en tercera persona, aunque el narrador no es ajeno a ese universo, sino parte integrante de él, pues comparte la perspectiva de Montalbano en más de un sentido.

¹ Se dice a menudo que Camilleri no ahonda en el tema de la mafia y él mismo lo ha afirmado en más de una ocasión. Por ejemplo, hace un par de años decía en una entrevista para la prensa española: «La mafia es en mis novelas un ruido de fondo porque no podía ser de otro modo. Dicho eso, me parece un error dignificarla mediante la literatura, siempre te arriesgas a hacer un favor al crimen. Es mejor que la mafia se describa minuciosamente en los informes de la policía que en una novela». Sin embargo, en la práctica la mafia sí está bastante presente en las novelas de Montalbano, más de lo que reconoce el autor: a menudo las familias Sinagra y Cuffaro determinan los actos de la gente de Vigàta y tienen mucho que ver con la resolución de los casos del comisario, como, por ejemplo, en *Una voz en la noche*.

Una vez expuesto ese contexto, pasemos a ver cómo es el tren en marcha al que me subí no hace mucho. Lo más importante es que a bordo se habla un castellano estándar, pero no se persigue domesticar por domesticar. Y en los vagones había ya algunos elementos fijos que no se podían cambiar. Uno de ellos es el empleo de *usía* para traducir el siciliano *vossia*, por ejemplo cuando Fazio o Catarella se dirigen al comisario, lo que da color y permite mantener la distinción entre ese tratamiento y el estándar *lei* (*usted*). Otros de esos muebles empotrados en el tren son las particularidades y las muletillas del personaje de Catarella, más o menos unificadas a lo largo de la serie, como su *personalmente en persona* para traducir el *di pirsona pirsonalmente*. Y a eso se suman otros casos como *jefe superior* para el italiano *questore* o *ya está hecho* para traducir el recurrente *già fatto* de Fazio (y no *está hecho* o *ya está*, que quizá habrían conservado mejor la inmediatez del original).

De todos modos, en algunos casos sí he podido meter cuchara en la traducción de términos que ya habían aparecido, porque tenían menos importancia o porque antes no estaban unificados. Un ejemplo sería el apodo que da el autor a Lattes, el jefe de gabinete del jefe superior, un personaje muy religioso que aporta un apunte cómico y está convencido de que Montalbano tiene mujer e hijos. El sobrenombre en cuestión es, en italiano, *Lattes e Miele*, y en los distintos libros de la serie en español había varias versiones. He aquí cuatro ejemplos (entre paréntesis, ubicación de la novela en la serie):

Ya se imaginaba lo que diría Lattes, el responsable del gabinete del jefe superior, **apodado el «leches y mieles»** por sus empalagosos y clericales modales.

La excursión a Tindari (5), trad. María Antonia Menini Pagés

¡Vaya por Dios! El *dottor* Lattes, el jefe del gabinete, **llamado «Lattes y mieles»** por su empalagoso carácter, era lector asiduo de «L'Avvenire» y «Famiglia Cristiana».

Un giro decisivo (9), trad. María Antonia Menini Pagés

¿Sería posible que, cada vez que iba a Jefatura, la primera persona con quien se tropezaba fuera siempre el *dottor* Lattes, **apodado Latte e Miele?**

Las alas de la esfinge (11), trad. María Antonia Menini Pagés

La primera persona que encontró en el pasillo que conducía al despacho del jefe superior fue el jefe de su gabinete, el *dottor* Lattes, **a quien llamaban Latte e Miele (leche y miel)** por su clerical melifluidad. En cuanto lo vio, Lattes extendió los brazos como si fuera el papa cuando saluda a la gente desde la ventana.

El campo del alfarero (17), trad. María Antonia Menini Pagés

Todas ellas eran válidas y la discrepancia puede achacarse sencillamente a los avatares del proceso editorial y los muchos años de vida de la serie. En este caso concreto, de acuerdo con los editores, decidimos unificarlo. Consideramos que debía ir en mayúscula, al ser un apodo, y también en español para que se entendiera sin problemas, pero sin explicarlo demasiado entre paréntesis. La solución adoptada, ni mejor ni peor que las anteriores, fue, pues, la siguiente:

El *dottor* Lattes, jefe de gabinete del jefe superior, **recibía el apodo de «Leches y Miele»** por su clerical modo de hablar y comportarse.

Una voz en la noche (24), trad. Carlos Mayor

Y así vamos a intentar que siga apareciendo en las próximas entregas de la serie, donde queremos prestar una atención especial a la coherencia interna.

El diccionario, siempre el diccionario

«La atracción por lo que no está en el diccionario es lo que mueve la literatura», decía Calvino², pero en el caso de la traducción es precisamente la tracción de lo que sí está en el diccionario lo que nos permite pensar y crear. Como traductor y como lector, busco mucho en los diccionarios, busco cosas que no sé y cosas que ya sé... pero de las que el diccionario sabe más que yo. Y, sin duda, cuanto más aprendo con los años, más busco.

El trabajo en mi segundo libro de Camilleri, la recopilación de cuentos *Muerte en mar abierto*, me permitió pasar tres semanas viviendo en una biblioteca pública de Roma especializada en traducción³, rodeado de obras de consulta que me hicieron mucha compañía y disfrutando de una paz absoluta. De allí salí aún más enamorado que antes de los diccionarios. Y estando allí recordé una anécdota. En una de las novelas de la serie protagonizada por Salvo Montalbano, *La danza de la gaviota*, hay un divertido pasaje, muy famoso, en el que sale un diccionario. Un buen día, Livia se queja porque está harta de ir siempre a los mismos sitios cada vez que viaja a Sicilia para visitar al comisario. Quiere ver algo nuevo. A él le parece muy buena idea... hasta que ella le pide ir a Noto. Ahí Montalbano se cierra en banda. No le apetece. Y asegura:

- No quisiera que, cuando fuéramos, estuvieran rodando algún episodio de la serie de televisión... Los hacen precisamente por allí.
 - Perdona, pero ¿a ti qué más te da?
 - ¿Cómo que a mí qué más me da? ¿Y si por casualidad me encuentro cara a cara con el actor que hace de mí...? ¿Cómo se llama...? Zingarelli...
 - Se llama Zingaretti; no finjas que te equivocas. El Zingarelli es un diccionario. Pero, repito, ¿a ti que más te da? ¿Será posible que tengas esos complejos infantiles a tu edad?
- La danza de la gaviota* (19), trad. Teresa Clavel⁴

Todo eso viene a colación, en realidad, porque el lenguaje camilleriano plantea una serie de dificultades que el lector (sea siciliano, de otras partes de Italia o extranjero) sólo puede resolver buscando y buscando. Y no estaría de más repasar algunas de las fuentes de información que tenemos a nuestra disposición. Como siempre, el diccionario está a nuestro servicio.

Vamos a ver siete vías de investigación distintas, ordenadas en aras de la máxima claridad posible y no en función de su importancia ni de su utilidad. En primer lugar, por supuesto, están los diccionarios monolingües italianos, con el propio Zingarelli (esto es, el *Vocabolario della lingua italiana* de Nicola Zingarelli, que empezó a publicarse en 1917) a la cabeza. Yo personalmente consulto muy a menudo el *Vocabolario Treccani*, obra concebida originalmente por Aldo Duro con la que mantengo un largo idilio que se

² «La lotta della letteratura è precisamente uno sforzo per oltrepassare le frontiere del linguaggio, è dal bordo estremo del dicibile che la letteratura si proietta, è l'attrazione per ciò che sta fuori del dizionario che muove la letteratura» I. CALVINO, «Tra idee e fantasmi», «La Fiera Letteraria», 43 (26 de octubre de 1967), citado por L. BOI en *Pensare l'impossibile*, Milán, Springer, 2012.

³ La Casa delle Traduzioni acoge a traductores extranjeros que desean pasar temporadas trabajando en Roma y cuenta con una amplia colección de traducciones de literatura italiana a otros idiomas, con una exposición permanente de fotografías de escritores italianos obra de Rino Bianchi y, sobre todo, con diccionarios, muchos diccionarios. Está situada en el número 32 de la Via degli Avignonesi, en el edificio donde en enero de 1945 Roberto Rossellini empezó el rodaje de *Roma ciudad abierta*.

⁴ «Non vorrei che mentre ci siamo noi girassero lì qualche episodio della serie televisiva... li fanno proprio in quei posti». «E che te ne frega, scusa?». «Come, che me ne frega? E se putacaso mi vengo a trovare faccia a faccia con l'attore che fa me stesso... come si chiama... Zingarelli...». «Si chiama Zingaretti, non fare finta di sbagliare. Lo Zingarelli è un dizionario. Ma torno a ripetere: che te ne frega? Possibile che tu abbia questi complessi infantili all'età che ti ritrovi?». A. CAMILLERI, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio editore, «La Memoria», 2009.

intensificó hace un par de años cuando traduje *Pinocho*, de Carlo Collodi. Durante el trabajo en ese libro busqué muchísimos términos, a menudo toscanismos, y me llevé la feliz sorpresa de que el Treccani, al tratarse de un diccionario de autoridades, me ofrecía directamente la frase de Collodi sacada de *Pinocho* y explicada para mí *en persona personalmente*. Sucedió bastantes veces y fue una maravilla. No siempre se tiene esa suerte, por descontado. He aquí un par de ejemplos:

abballottare v. tr. [der. di *ballotta*²] (*io abballòtto, ecc.*), non com. – Sballottare: *le onde, rincorrendosi e accavallandosi, se lo abballottavano fra di loro* (Collodi); *Nando barrocciaio scordava la fame abballottandosi in braccio la sua creaturina che rideva* (Fucini).

tornagusto s. m. [comp. di *tornare* e *gusto*], tosc. ant. – *Cibo appetitoso che stuzzica l'appetito o fa tornare la voglia di mangiare: dopo la lepre [la Volpe] si fece portare per t. un cibreino di pernici, di starne, ...* (Collodi).

En segundo lugar tenemos el arma de doble filo preferida de los traductores: los diccionarios bilingües. Me gustaría destacar sobre todo uno de Zanichelli, la misma editorial que publica actualmente el Zingarelli. Se trata del *Grande dizionario di spagnolo*, de Rossend Arqués y Adriana Padoan, cuya aparición supuso un antes y un después para los traductores que trabajan con esas dos lenguas.

Si digo que los diccionarios bilingües son un arma de doble filo es porque hay que saber utilizarlos bien para aprovecharlos y evitar patinazos. Todas las palabras tienen muchos apellidos que van más allá de su simple significado funcional, su nombre de pila. Las equivalencias existen, pero, por mucho que lo diga un diccionario, dos palabras de dos idiomas distintos no son idénticas; tienen su color y su sabor, llevan incorporada la sombra de referencias culturales, de frases hechas, de acentos y sonoridades. *Maison* no es lo mismo que *house*, pero ni siquiera la palabra italiana *casa* quiere decir lo mismo que *casa* en español o en catalán o en portugués. Como siempre en traducción, todo depende.

Volviendo a lo que nos ocupa, el traductor necesita, aparte de esos diccionarios digamos generales, recursos para encontrar términos propios del siciliano. De buenas a primeras, entender los libros escritos en camilleriense no es fácil, ni siquiera para muchos italianos. Personalmente, yo tuve la suerte de subir al tren del comisario Montalbano después de haber leído toda la serie en la estupenda colección La Memoria de la editorial palermitana Sellerio, con sus cubiertas azules en papel verjurado, de modo que había seguido la progresión del autor, que empezó escribiendo en un italiano con pinceladas de siciliano y poco a poco, libro a libro, fue pisando el acelerador. Pero, aun así, hay muchas cosas que no entiendo, por supuesto. ¿Y dónde las busco? ¿Dónde se buscan? Tenemos, en tercer lugar, los diccionarios de siciliano. Los dos que utilizo yo habitualmente son el *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* de Antonino Traina, publicado en Palermo en 1868 por Giuseppe Pedone Lauriel, y el *Dizionario siciliano-italiano* de Michele Pasqualino, revisado por Rosario Rocca y publicado en Catania en 1839 por Pietro Giuntini.

De ahí pasamos, en cuarto lugar, a los glosarios específicos. El más conocido es el practiquísimo *Dizionario camilleriano-italiano* confeccionado por Mario Genco para el *Giornale di Sicilia*, muy completo⁵, donde podemos encontrar términos tan montalbanianos como *ammucciare*, *il nirbuso* o *spiare*. De entre los demás glosarios de camilleriense, más breves, podemos destacar el incluido en la edición original de *Un filo di fumo* (Garzanti, 1980), también muy práctico, o el manejable *Siciliano-italiano. Piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*, de

⁵ Consultable en el sitio web del Camilleri Fans Club: http://vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html.

Gianni Bonfiglio, que se complementan con el de términos sicilianos de Maurizio Casa⁶. Por último, hay que destacar el glosario de meridionalismos en los autores italianos contemporáneos, en francés, confeccionado por Arnaldo Moroldo con la colaboración de Zu Mimi⁷ e imprescindible por la profusión de términos, por su carácter etimológico, por la inclusión de distintos sinónimos y por la amplísima presencia del padre de Montalbano. Veamos dos ejemplos:

ADDRUMARE, ADDUMARI, ALLUMARE

CAMILLERI in *La stagione della caccia* 1992 [= Sellerio 2002]: “Padre Macaluso...s’allumò di colpo come un fiammifero” (p. 18, cf. 4 autres occ.), in *La forma dell’acqua* 1994 [= Sellerio 1998]: “Assittàti al tavolino di cucina, la televisione addrumata e la finestra spalancata” (p. 27, cf. p. 144), in *Il birraio di Preston* 1995 [= Sellerio 2000] (p. 13, cf. 8 autres occ.), in *Il ladro di merendine* 1996 [= Sellerio 2002] (p. 69, cf. 10 autres occ.), in *Il cane di terracotta* 1996 [= Sellerio 2001] (p. 11, + 16 autres occ.), in *La voce del violino* 1997 (p. 31, cf. 14 autres occ.), in *La concessione del telefono* 1998 (p. 156), in *Un mese con Montalbano* 1998 (p. 226, cf. 4 autres occ.), in *Gli arancini di Montalbano* 1999 (p. 12, cf. 10 autres occ.), in *La mossa del cavallo* 1999 [= BUR 2004] (p. 44, cf. 6 autres occ.), in *Biografia del figlio cambiato* 2000 [= BUR 2004] (p. 32), in *La gita a Tindari* 2000 (p. 18, cf. 16 autres occ.), in *Gocce di Sicilia* 2001, in *L’odore della notte* 2001 (p. 37, cf. 15 autres occ.), in *Il re di Girgenti* 2001 (p. 52, cf. 15 autres occ.), in *La paura di Montalbano* 2002 (p. 19, cf. 30 autres occ., cf. *riaddrumò*, p. 157), in *Il giro di boa* 2003 (p. 18, cf. 28 autres occ.), in *La presa di Macallè* 2003 (p. 9, cf. 23 autres occ.), in *La prima indagine di Montalbano* 2004 (p. 9, cf. 23 autres occ.), in *La pazienza del ragno* 2004 (p. 28, cf. 17 autres occ.), in *Privo di titolo* 2005 (p. 19, cf. 7 autres occ.), in *Il medaglione* 2005 (p. 38), in *La luna di carta* 2005 (p. 9, cf. 14 autres occ.) in *La pensione Eva* 2006 (p. 68, cf. 9 autres occ.), in *La vampa d’agosto* 2006 (p. 37, cf. 16 autres occ.); LA SPINA in *L’ultimo treno da Catania* 1992: “Il tramonto colava intenso, allumando con guizzi di fuoco il vetri di palazzo San Giuliano” (p. 99); GRASSO in *Nebbie di ddraunàra* 1993 (p. 7, cf. 8 autres occ.); in *Il bastardo di Mautana* 1994 (p. 75, cf. 1 autre occ.), in *Disiò* 2005 (p. 86, cf. 1 autre occ., cf. “stuta e addùma, addùma e stuta...”, p. 138).

Enregistré par Piccitto I 60 *addumari* “accendere...4. intr. ardere, bruciare...7. rifl. accendersi; incendiarsi. Anche *addrumari* e *ddumari*”, I 129 *allumari* 1 “accendere...”. Cf. Rohlfs 58 *addumari*, *allumare*, *allumari*, *ajumari* “accendere...[cfr. fr. *allumer*]”. *Addrumare* est l’italianisation d’une variante de sic. *addumari* formé sur sic. *lumi*< lat. *LUMEN*.

f allumer; éclairer, illuminer.

PRENA

SCOTELLARO in *L’uva puttanelle* 1955 [= Laterza 1986]: “la guardia di Potenza, grassa e cascante, come una femmina prena, faceva la calza” (p. 59); CAMILLERI in *La stagione della caccia* 1992 [= Sellerio 2002] (p. 31, cf. 1 autre occ.), in *Un mese con Montalbano* 1998 (p. 83, cf. 1 autre occ.), in *Gli arancini di Montalbano* 1999 (p. 207), in *Il re di Girgenti* 2001 (p. 94, cf. 8 autres occ.), in *Il giro di boa* 2003 (p. 82, cf. 2 autres occ.), in *La presa di Macallè* 2003 (p. 26), in *La prima indagine di Montalbano* 2004 (p. 162, cf. 2 autres occ.).

Enregistré par Piccitto III 916 *prena* “agg. femm. antiq. volg. incinta... oggi l’aggettivo è usato quasi esclusivamente per gli animali... Anche... *prièna*”, cf. Rohlfs 544 *prena* “gravida... [pregnans >> plenus]”, Salzano 194 *prèna* “gravida... pregna, incinta”, Cagliaritano *Vocabolario senese* 198 *prena* “gravida”. *Prena*< lat. *PRAEGNANS* ‘qui est près de produire’ >> lat. *PLENA(M)* ‘pleine’.

f enceinte, grosse.

En quinto lugar, una búsqueda en Internet con operadores booleanos también puede dar una alegría al traductor si encuentra el término o la frase hecha que no entiende utilizados en un contexto distinto, por ejemplo en textos de otros autores. También puede dar con ellos, directamente, en consultas hechas por traductores: en varias ocasiones he ido a parar

⁶ Consultable en: <http://mauriziocasa.com/dizionariosiciliano/A.htm>.

⁷ Consultable en el sitio web de la Universidad de Niza Sophia Antipolis: <http://unice.fr/lirces/langues/real/dialectes/index.htm>.

a un foro donde el traductor de Montalbano al inglés planteaba mis mismas dudas y recibía sus respuestas correspondientes, lo cual ha supuesto una grata sorpresa, está claro.

En sexto y penúltimo lugar, no podemos olvidarnos de la búsqueda de esas dificultades rebeldes en otras obras de Camilleri. El hecho de que el autor sea tan prolífico y tenga un lenguaje propio tan concreto es una suerte, puesto que a menudo es fácil encontrar el mismo término utilizado por él en otros libros; evidentemente, cuanto más contextos distintos tengamos, mejor lo entenderemos.

Y por último, en séptimo lugar, contamos con algo importantísimo: el comodín de la llamada. Podría ser la consulta al autor, algo de lo que no siempre soy partidario por distintos motivos, pero no me refiero a eso, sino a contar con un siciliano de cabecera, con alguien a quien acudir en caso de necesidad. En mi caso, ese siciliano es además traductor, se llama Maurizio Siliato y es de la provincia de Catania, como el propio Salvo Montalbano. Sin él, ha habido un puñado de frases que no habría sido capaz de entender.

Para acabar, podríamos recuperar un pasaje de *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi que destaca por su ternura y tiene que ver con el trabajo de los traductores y el amor a los diccionarios. En un momento de la novela, el protagonista se va unos días a una clínica de talasoterapia a descansar. Y entonces dice Tabucchi:

Después se sentó a la mesa y empezó a traducir *La última lección* de Daudet. Se había llevado su Larousse, que le fue muy útil. Pero tradujo sólo una página, porque quería hacerlo con calma y porque aquel cuento le hacía compañía.

Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, trad. Carlos Gumpert y Xavier González⁸

¿Qué más puede pedir un traductor que disfrutar de la compañía de un original que aprecia, tener a mano sus diccionarios y permitirse trabajar con calma? Así nos gustaría traducir siempre.

⁸ «Poi si mise al tavolo e cominciò a tradurre *L'ultima lezione* di Daudet. Si era portato il suo Larousse, che gli fece molto comodo. Ma ne tradusse solo una pagina, perché voleva farlo con calma e perché quel racconto gli teneva compagnia», A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milán, Feltrinelli, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Il vocabolario della lingua italiana Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, consultable en: <http://treccani.it>.
- ARQUÉS COROMINAS, ROSSEND, PADOAN, ADRIANA, *Grande dizionario di spagnolo*, Bolonia, Zanichelli, 2012.
- BONFIGLIO, GIANNI, *Siciliano-italiano. Piccolo vocabolario ad uso e consumo del lettore di Camilleri e dei siciliani di mare*, Roma, Fermento, 2009.
- CALVINO, ITALO, "Tra idee e fantasmi", «La Fiera Letteraria», núm. 43 (1967) (citado por LUCIANO BOI en *Pensare l'impossibile*, Milán, Springer, 2012).
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Milán, Garzanti, 1980.
- CAMILLERI, ANDREA, *La excursión a Tindari*, trad. MARÍA ANTONIA MENINI PAGÉS, Barcelona, Salamandra, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un giro decisivo*, trad. MARÍA ANTONIA MENINI PAGÉS, Barcelona, Salamandra, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Las alas de la esfinge*, trad. MARÍA ANTONIA MENINI PAGÉS, Barcelona, Salamandra, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *El campo del alfarero*, trad. MARÍA ANTONIA MENINI PAGÉS, Barcelona, Salamandra, 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *La danza de la gaviota*, trad. TERESA CLAVEL, Barcelona, Salamandra, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una voce di notte*, Palermo, Sellerio editore, «La Memoria» 904, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio editore, «La Memoria» 929, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, Palermo, Sellerio editore, «La Memoria» 980, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una voz en la noche*, trad. CARLOS MAYOR, Barcelona, Salamandra, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio editore, «La Memoria» 1034, 2016.
- CASA, MAURIZIO, *Dizionario siciliano*, consultable en: <http://mauriziocasa.com/dizionariosiciliano/A.htm>.
- COLLODI, CARLO, *Pinotxo*, trad. CARLOS MAYOR, Pontevedra, Kalandraka, 2015.
- GENCO, MARIO, "Dizionario camilleriano-italiano", «Giornale di Sicilia», consultable en: http://vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html.
- MOROLDO, ARNALDO, *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique* (con la colaboración de ZU MIMI), consultable en el sitio web de la Universidad de Niza Sophia Antipolis: <http://unice.fr/lirces/langues/real/dialectes/index.htm>.
- PASQUALINO, MICHELE, *Dizionario siciliano-italiano* (revisado por ROSARIO ROCCA), Catania, Pietro Giuntini, 1839.
- TABUCCHI, ANTONIO, *Sostiene Pereira*, Milán, Feltrinelli, 1994.
- TABUCCHI, ANTONIO, *Sostiene Pereira*, trad. CARLOS GUMPERT y XAVIER GONZÁLEZ, Barcelona, RBA, 1997.
- TRAINA, ANTONINO, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel, 1868.
- ZINGARELLI, NICOLA, *Lo Zingarelli 2016. Vocabolario della lingua italiana* (edición de MARIO CANNELLA y BEATA LAZZARINI), Bolonia, Zanichelli, 2015.

Gli arancini di Montalbano in traduzione olandese

EMILIA MENKVELD

Nel mio ultimo anno di studio, poco prima di conseguire la laurea magistrale in traduzione letteraria presso l'Università di Utrecht, ho avuto l'opportunità di tradurre il racconto *Gli arancini di Montalbano*¹ di Andrea Camilleri sotto la guida della dottoressa Linda Pennings dell'Università di Amsterdam. La traduzione è poi stata pubblicata², con un'introduzione della Pennings³, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani» nel luglio del 2015.

Nella mia traduzione, che si potrebbe chiamare un 'esperimento traduttivo', ho tentato di sviluppare una maniera per rendere in olandese la ricchezza del linguaggio di Camilleri. In questo contributo illustrerò il modo in cui ho affrontato il testo fonte e discuterò le scelte traduttive di volta in volta adottate.

Anzitutto presenterò brevemente il racconto *Gli arancini di Montalbano* e alcune delle sue caratteristiche importanti per la traduzione. Di seguito darò un quadro delle traduzioni olandesi dell'opera di Camilleri e della sua ricezione in Olanda, per poi discutere la mia traduzione di questo racconto, dando alcuni esempi delle mie scelte traduttive.

Gli arancini di Montalbano fa parte dell'omonima raccolta, pubblicata da Mondadori nel 1999. Tutti i racconti hanno come protagonista il commissario Salvo Montalbano.

Gli arancini di Montalbano si può considerare un vero e proprio giallo di Montalbano in miniatura in cui sono contenuti molti degli ingredienti caratteristici dei romanzi, ma in una forma più compatta: c'è un delitto; c'è – ovviamente – il commissario Montalbano con la sua personalità affascinante; c'è il suo amore per la cucina siciliana; ci sono dei personaggi variopinti e dialoghi vivaci; inoltre, il racconto è pieno di umorismo e di ironia.

In breve la trama è questa: è fine dicembre e il commissario Montalbano riceve inviti da tutte le parti per la notte di Capodanno. Infine, decide di accettare quello della cameriera Adelina a passare la serata con lei e i suoi due «figli delinquenti», che «per una felice combinazione, rara come la comparsa della cometa di Halley», si trovano tutti e due contemporaneamente in libertà. Tutto rischia di andare a monte quando Pasquale, uno dei due figli, è sospettato di aver compiuto un furto in un supermercato di Montelusa, perché il suo portafoglio è stato trovato sul luogo del delitto. Montalbano si mette in contatto con il figlio di Adelina e riesce a scoprire la verità: questa volta Pasquale davvero non c'entra nulla, a commettere il reato è stata un'altra banda di delinquenti. Con una telefonata anonima alla Squadra Mobile di Montelusa il commissario risolve la faccenda, salvando la cena: «E lui si sarebbe goduto gli arancini non solo per la loro celestiale bontà, ma pure perché si sarebbe sentito perfettamente in pace con la sua coscienza di sbirro».

Come nei romanzi del commissario Montalbano, Camilleri ha creato un testo plurilinguistico in cui tutti i personaggi hanno la propria voce. Il Questore e il preside

¹ A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, in *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 327-338.

² A. CAMILLERI, *De arancini van Montalbano* (tradotto in olandese da Emilia Menkveld), in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 30:1 (2015), pp. 103-110.

³ L. PENNING, «Camilleri vertalen», «Incontri. Rivista europea di studi italiani», cit., pp. 94-102.

Burgio, per esempio, parlano un italiano abbastanza formale; i colleghi del commissariato parlano un italiano sicilianizzato; il linguaggio del delinquente Pasquale, poi, contiene ancora più elementi dialettali. Il commissario stesso è come un ‘camaleonte linguistico’ che adatta il suo modo di parlare all’interlocutore. Insomma, il linguaggio de *Gli arancini di Montalbano* contiene elementi dialettali, idioletto camilleriano, e altre varietà della lingua italiana.

Come i colleghi traduttori, ho dovuto decidere come riprodurre l’effetto di questa mescolanza linguistica in olandese. Prima di discutere le mie scelte traduttive, vediamo che tipo di soluzioni troviamo nelle traduzioni olandesi finora pubblicate.

Tra il 1999 e il 2011 sono stati tradotti in olandese 16 romanzi con protagonista Montalbano, sei romanzi storici e due volumi di saggistica. Le traduzioni sono state realizzate da dieci traduttori diversi e pubblicate da cinque case editrici.

Nella maggioranza delle traduzioni si trovano vari registri della lingua olandese, ma i traduttori non hanno tentato di rendere l’impasto linguistico di Camilleri. Ad esempio, nelle traduzioni della serie di Montalbano pubblicate dalla casa editrice Serena Libri (specializzata in letteratura italiana) i traduttori hanno cercato di imitare in olandese il linguaggio strambo di Catarella, ma per il resto il linguaggio è stato normalizzato rispetto a quello dell’originale.

Nelle edizioni olandesi, dunque, manca quasi del tutto la funzione espressiva della lingua di Camilleri, che in Italia è uno dei principali motivi del successo dei suoi romanzi.

Ciò non toglie, però, che le opere di Camilleri siano apprezzate molto dal pubblico e dalla critica olandese, anche se non sono mai diventate dei *bestseller*, come in altri paesi. I critici apprezzano soprattutto aspetti come le trame ben costruite, l’umorismo e l’ironia, l’ambiente tipicamente siciliano e la personalità del commissario Montalbano. Insomma, anche dalle recensioni risulta chiaro che l’aspetto linguistico passa quasi del tutto inosservato in Olanda.

Con la dottoressa Linda Pennings ci siamo chieste se e come fosse possibile aumentare la traducibilità del testo per rivelare al lettore olandese qualcosa della dimensione linguistica dell’opera di Camilleri. Partendo dall’impossibilità di usare i dialetti olandesi, troppo legati a riferimenti geografici locali, abbiamo pensato ad altri modi in cui si possono creare variazioni linguistiche senza richiamare connotazioni regionali – attingendo da zone nascoste, dimenticate o inconsuete della lingua olandese. Usando dei termini in qualche modo ‘marcati’ rispetto all’olandese standard il traduttore potrebbe riprodurre l’effetto straniante dello stile e del linguaggio ibrido di Andrea Camilleri. Ovviamente questi elementi marcati non coincidono necessariamente con le peculiarità linguistiche in italiano: in molti casi ci vogliono invece mezzi del tutto diversi per ottenere un effetto analogo in olandese.

Rimane la domanda se il lettore (o piuttosto: l’editore) olandese abbia bisogno di una traduzione in cui la peculiarità linguistica del testo di partenza venga enfatizzata. In Olanda, la casa editrice Serena Libri, menzionata prima, ha pubblicato i romanzi di Montalbano in una serie di *thriller* letterari. I libri sono chiaramente destinati a un pubblico di lettori di gialli. Difficilmente questo pubblico avrà voglia di scoprire una dimensione dell’opera di Andrea Camilleri che rende la lettura meno scorrevole.

Per poter aumentare la traducibilità di Camilleri in olandese, probabilmente bisogna seguire un’altra strada. Pubblicando esperimenti traduttivi – paragonabili alle varie esecuzioni di una partitura musicale – in riviste letterarie e scientifiche, in raccolte di racconti, *ebooks*, eccetera, si possono raggiungere altri e nuovi gruppi di lettori (e forse addirittura editori). La mia traduzione de *Gli arancini di Montalbano* vuol essere un tale esperimento, un tentativo cioè di presentare al lettore olandese un Camilleri più vario, più ricco, più autentico.

Esaminiamo ora più in dettaglio il metodo di traduzione che ho adottato per rendere l'impasto linguistico de *Gli arancini di Montalbano* in olandese. Come già detto, tutti i personaggi nel racconto hanno la propria voce.

Prima di cominciare la traduzione, ho elaborato una scheda con tutti gli elementi testuali che sono 'marcati' in italiano. Per ogni personaggio, per ogni voce, ho classificato il linguaggio secondo le categorie: grafia, lessico, grammatica, interiezioni, registro e *realia*. Alla fine del progetto ho fatto una scheda simile per la versione olandese: una rassegna delle mie scelte traduttive. Ovviamente, se avessi tradotto un intero romanzo di Camilleri, non sarebbe stato possibile elaborare una scheda del genere. Però in questo caso è stato un esercizio molto utile che mi ha aiutato in tutte le fasi della traduzione.

Un primo esempio riguarda l'uso del linguaggio formale:

Poi fu il turno di preside Burgio. Andava, con la moglie, a Comitini, in casa di una nipote. «È gente simpatica, sa? Perché non si aggrega?»
Potevano essere simpatici oltre i limiti della simpatia stessa, ma lui non aveva voglia d'aggregarsi. Forse il preside aveva sbagliato verbo, se avesse detto 'tenerci compagnia' qualche possibilità ci sarebbe stata.

Toen was rector Burgio aan de beurt. Hij ging met zijn eega naar Comitini, op bezoek bij een nicht.

'Hele vriendelijke mensen, hoor. Waarom haakt u niet aan?'

Al waren ze vriendelijker dan de vriendelijkheid zelve, dan nog had-ie geen zin om aan te haken. Misschien had de rector z'n woorden verkeerd gekozen, als hij had gezegd 'ons gezelschap houden', dan had-ie er misschien wel over na willen denken.

Il preside Burgio, che all'inizio del racconto invita Montalbano per la notte di Capodanno, parla un italiano abbastanza formale. È un linguaggio a cui Montalbano si adatta senza problemi, anche se non è proprio il suo. Nella traduzione ho cercato di imitare quest'effetto con l'uso di un registro più elevato, con parole come *eega* e un'espressione abbastanza formale come «*Waarom haakt u niet aan*». In questo caso era relativamente semplice trovare soluzioni adeguate usando un olandese più formale.

Il linguaggio che Montalbano usa con i colleghi in commissariato è stato più complicato da tradurre. Ho cercato di rendere il loro italiano 'sicilianizzato' usando caratteristiche del linguaggio colloquiale e inserendo alcuni elementi popolari o scorretti al livello della grammatica, della fonetica o del lessico. Quando il commissario si rivolge al suo collega Fazio, la grafia olandese rispecchia una pronuncia 'informale': «*'Fazio, zoek 's uit hoe dat zit. Maar hou 't onder ons'*» («Fazio, cerca di saperne qualche cosa di più. Non ufficialmente, però») Per la traduzione del termine *nirbùso* («Montalbano principiò a sentirsi nirbùso») ho scelto la parola *nerveuzig*, un neologismo derivato dall'aggettivo *nerveus*. Anche il linguaggio di Fazio contiene diversi elementi colloquiali e scorretti al livello della grammatica e della fonetica: «*'Omdat d'r een arristatiebevel is. 't Richercheteam van Montelusa'*» («Viene a dire che c'è un mandato di cattura. La Squadra Mobile di Montelusa»). Come detto prima, questi elementi marcati non corrispondono agli elementi dialettali in italiano.

Tratti dialettali ricorrono ancora più frequenti nelle conversazioni di Montalbano con Pasquale, il figlio delinquente di Adelina. Nella traduzione dei loro dialoghi ho inserito un numero più elevato di elementi 'marcati'. Ad esempio, ho mantenuto il termine «Dutturi» seguito dalla traduzione olandese. Ho inserito parecchi elementi di registro basso e scorrettezze di vario tipo. «*Uit de doeken leggen*» è una contaminazione dell'espressione olandese *uit de doeken doen* (svelare). Qualche volta ho scelto un lessico informale, come *bakkes* (muso, faccia). Anche in questo caso ho usato caratteristiche del

linguaggio colloquiale e ho inserito alcuni elementi popolari o scorretti al livello della grammatica, della fonetica o del lessico (*m'neer*; *breng*; *vanmorge*).

Pasquale obbedì. Era un bel picciotto che aveva da poco passata la trentina, scuro, gli occhi vivi vivi.

«Dutturi, io ci voglio spiegari...»

«Dopo» fece Montalbano mettendo in moto.

«Dove mi porta?»

«A casa mia, a Marinella. Cerca di stare assittato stinnicchiato, tieni la mano dritta sulla faccia, come se avessi malo di denti. Così, da fora, non ti riconoscono. Lo sai che sei ricercato?»

«Sissi, per questo telefonai. Lo seppi questa matina da un amico, tornando da Palermo».

Pasquale gehoorzaamde. Hij was een knappe knul van net boven de dertig, donker, met kwieke ogen.

'Dutturi, m'neer, 'k wil u uit de doeken leggen...'

'Later, zei Montalbano en begon te rijden.

'Waar breng u me heen?'

'Naar mijn huis, in Marinella. Ga onderuit gezeten zitten en hou je rechterhand tegen je bakkes, of je kiespijn hebt. Zo herkennen ze je niet van buitenaf. Weet je dat je gezocht wordt?'

'Ja, d'rom ook da'k belde. 'k Hoorde 't vanmorge van 'n maat, toen da'k terugkwam uit Palermo.'

Un passaggio molto interessante dal punto di vista linguistico è la ricetta degli arancini. Quando il narratore descrive questa ricetta, si sente anche la voce dialettale-popolare della cameriera Adelina, una donna del popolo che, con molta passione, racconta una delle sue ricette più amate. È stata una sfida imitare in olandese questa voce, usando molti elementi marcati (*mikmak*; *kookpot*), cercando termini nuovi e inconsueti (*onderdehand*; *eerstens*; *fritten*), giocando con la forma e la grafia delle parole (*d'rdoor*; *etenslepel*; *aan 't end*).

Il lettore medio olandese apprezzerà il risultato? Forse no. Ma al lettore che desideri conoscere l'opera di Andrea Camilleri in un modo più approfondito e completo, una traduzione di questo tipo potrebbe offrire un'esperienza di lettura più ricca e più divertente.

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

Adelina was twee ganselijke dagen in de weer om ze klaar te maken. Het recept kon ze uit d'r hoofd. Een dag tevoren maak je 'n ragout van kalf en varken die uren en uren op 'n laag vuurtje moet suddeleren met siepel, tomaat, selderie, peterselie en basilicum. De dag d'rna maak je 'n risotto genaamd alla milanisa (zonder safferaan, astublief!), die kiepel je op 'n plank, je klutselt de eiers d'rdoor en laat 'm afkoeleren. Onderdehand kook je de doppers, maak je 'n bechamelsaus, je snijdt wat plakken worst in stukeltjes en mengelt de hele mikmak met de ragout, die met 'n hakmes is fijngehakseld (in godesnaam geen blender,

astublief!). De jus van 't vlees mengel je met de risotto. Dan pak je 'n klompertje risotto, je maakt 'n kommeltje van je hand, legt d'r 'ne tenslepel van de mengseling in, en bedekt 't met nog 'n pietsje rijst om d'r een fraai balletje van te maken. Elk balletje rol je eerstens door de bloem, dan door 't eierwit en 't broodkruim. Daarna gaan de arancini met z'n allen in 'n kookpot met smorendhete olie en laat je ze fritten tot ze de kleur van oud goud hebben. Je laat ze uitdrippelen op keukenpapier. En aan 't end, ringraziannu u Signiruzzu, de Here zij dank, smullen maar!

Da Camilleri a D'Arrigo: un colloquio con Moshe Kahn

FRANCESCA BOARINI

Novantadue. Questo il numero delle traduzioni che a partire dal 1999¹ hanno fatto di Andrea Camilleri uno degli autori più rappresentativi della letteratura italiana in Germania, dove è ormai unanimemente riconosciuto come «*das literarische Gewissendes Stiefels*», la coscienza letteraria dello stivale.

Tra le tante voci che hanno contribuito a far conoscere e a consacrare il successo dello scrittore siciliano nella terra dei poeti e dei filosofi, spicca per originalità e autorevolezza quella di Moshe Kahn.

Fine e appassionato interprete di molta letteratura italiana, di cui privilegia da sempre la cosiddetta linea 'dialettale-sperimentale', Moshe Kahn ha tradotto, oltre a Camilleri, autori del calibro di Malerba, Levi, Pasolini, Benni, Calasso, solo per citarne alcuni, e, da ultimo, Stefano D'Arrigo, di cui nel 2014 ha compiuto la traduzione di *Horcynus Orca*.

Noto tra gli editori tedeschi per essere il «traduttore dei casi difficili», il «traduttore degli intraducibili», Moshe Kahn ha fatto della traduzione un'arte e, a partire da una prospettiva ermeneutica colta e raffinatissima, dimostra con il suo lavoro come il traduttore, scrittore subalterno al servizio del suo autore, possa farsi a tutti gli effetti co-autore, quando la specificità linguistica dell'opera da tradurre sia tale da richiedere di dovere essere «trattata», non solo tradotta.

Di questa sua personalissima 'poetica del tradurre' gli abbiamo chiesto di parlarci in occasione del IV Seminario di Studi Camilleriani organizzato da Giuseppe Marci all'Università di Cagliari: nel raccontare delle sue numerose traduzioni camilleriane, Moshe Kahn ha ricostruito i momenti salienti della parabola artistico-esistenziale che, dalle prime prestigiose collaborazioni nell'ambito del teatro e del cinema, lo hanno portato a diventare l'unico traduttore al mondo di Stefano D'Arrigo.

Francesca Boarini: A leggere la Sua biografia, si scopre che Lei approda alla traduzione solo dopo essere giunto in Italia, dove negli anni Sessanta lavora dapprima nell'ambito del teatro e del cinema (ha collaborato con nomi del calibro di Visconti, Patroni Griffi, Fellini, Bolognini), poi nel mondo accademico come lettore di lingua ebraica e tedesca presso l'Università di Roma e di Catania. Ci racconta quale è stato il percorso che L'ha portata a farsi interprete della grande letteratura italiana in Germania?

Moshe Kahn: Dunque, il fatto è che una volta finiti gli studi – ho studiato orientalistica antica e filosofia rabbinica laureandomi sulla poesia del Secondo Impero babilonese – alla fine dei miei studi, dicevo, non ho intrapreso la carriera universitaria, a cui sembrava che tutto dovesse portarmi. Mi sono invece dedicato al teatro facendo l'assistente di regia sia per la lirica sia per la prosa. Dopo circa un anno, mi è stato proposto di lavorare con il teatro di Dimitris Rondiris e ho dunque deciso di partire per la Grecia.

¹ In quell'anno in Germania vengono pubblicati ben tre romanzi camilleriani: *Die Form des Wassers (La forma dell'acqua)*, apparso insieme a *Der Hund aus Terracotta (Il cane di terracotta)* per i tipi di Bastei Lübbe, e *Der unschickliche Antrag (La concessione del telefono)* pubblicato da Wagenbach.

Dimitris Rondiris, che tra le altre cose fu allievo del grande Max Reinhardt, era allora una delle personalità più eminenti del teatro greco; non solo aveva riportato la tragedia nei grandi teatri e anfiteatri, ma era tra i fondatori del Festival di Epidauro, che ancor oggi rappresenta un evento di portata internazionale in ambito teatrale.

Prima di partire per la Grecia però, anch'io, come molti tedeschi, volevo fare il mio 'viaggio in Italia' sulla scia di quanto aveva fatto Goethe molti secoli prima. L'intento era di restare nove mesi in Italia, imbarcarmi poi da Brindisi per Patrasso e raggiungere così Atene.

Ma proprio mentre mi stavo godendo il viaggio in Italia – era la primavera del 1967 – in Grecia ci fu un colpo di stato a cui doveva seguire la cosiddetta dittatura dei Colonnelli. Dovetti così rinunciare alla Grecia e al mio contratto con il teatro di Rondiris e, a quel punto, prendere una decisione: ritornare in Germania non sapendo bene cosa fare o rimanere in Italia? Scelsi l'avventura e decisi di restare in Italia e di imparare l'italiano.

In effetti, in quegli anni, avevo una conoscenza ancora rudimentale della vostra lingua; certo, sapevo formulare qualche frase, ma il mio italiano ricordava molto quello di *Rigoletto* o dei personaggi de *Le nozze di Figaro*. Ricordo ancora una frase che all'epoca fece sorridere tutti quando, volendo invitare alcuni amici a cena, avevo chiesto loro: «Che cosa fate questa sera, venite a cena meco?».

Incominciai dunque seriamente a studiare l'italiano e in pochissimo tempo ottenni buoni risultati. Allora non avevo difficoltà ad apprendere le lingue straniere, l'orientalistica mi aveva portato a studiare ben 17 lingue diverse! Dopo circa due settimane di studio riuscivo già a formulare frasi non scontate. Ricordo che in quel periodo avevo in progetto di mettere in scena il *Torquato Tasso* di Goethe nel teatro di un amico. Lui era incerto sul da farsi, il teatro era ancora affittato a un'altra compagnia e non sapeva dirmi in quanto tempo sarebbe stato disponibile. Rimase di stucco quando, davanti alle sue titubanze, dissi: «Allora dovranno prorogare il contratto». Certo non immaginava che io potessi formulare una frase del genere dopo due sole settimane di studio dell'italiano! Ad ogni modo in quel teatro non misi mai in scena il *Torquato Tasso*, un'opera ritenuta poco adatta ai gusti del pubblico italiano, ma vi realizzai invece *l'Ifigenia in Tauride* nella traduzione di Vincenzo Errante e con una compagnia di attori validissimi, tutti provenienti dall'Accademia d'Arte Drammatica di Roma.

Furono loro i primi a parlarmi di Camilleri, che anni prima aveva presentato per la prima volta in Italia la sua traduzione e messa in scena di *Finale di partita* di Beckett² al Teatro dei Satiri, nel cuore della vecchia Roma. In quegli anni conobbi Camilleri. Fu quando, dopo una terribile esperienza alla Rai di via Teulada, in cui mi trovai a lavorare alla produzione di *Canzonissima* (con Mina e Walter Chiari e le loro battute: insopportabili!), chiesi alla direzione di fare altro e di poter lavorare in ambiti che ritenevo a me più congeniali. Mi assegnarono a Camilleri che in quel periodo stava mettendo in scena Pirandello. Fu un'esperienza bellissima!

Ci perdemmo poi di vista e potete dunque immaginare quale fu il mio stupore quando, molti anni dopo, ritrovai il suo nome sulla copertina di un romanzo in cui mi imbattei per caso alla Libreria Universitaria di Catania. Esclusi a priori che si potesse trattare di lui e mi indignai al pensiero che ci fosse un impostore che voleva fare fortuna come romanziere servendosi del nome del grande Andrea Camilleri! Decisi dunque di rintracciarlo e gli telefonai per metterlo in guardia e chiedergli se per caso conoscesse chi fosse quell'approfitatore. Rimasi letteralmente di stucco quando, dopo avere ascoltato tutto quello che avevo da dire, lui mi rispose, serafico: «Lo conosco benissimo, sono io!». Tutto questo accadeva nei primi anni Novanta e l'episodio servì a farci ritrovare. Nel frattempo

² *Il gioco è alla fine* (1958). Negli anni successivi Camilleri riadatterà il testo anche per la televisione (tra i protagonisti Adolfo Celi e Renato Rascel) e la radio.

io avevo iniziato a tradurre. Per Wagenbach – ancor oggi uno dei più colti e raffinati editori di letteratura italiana in Germania – avevo già tradotto *Il pataffio* di Luigi Malerba. Era stato questo il mio primo cimento nella traduzione. Anzi no. Non per Wagenbach, ma per un altro editore di Monaco, avevo tradotto qualche anno prima *Il vizio del gambero* di Italo Alighiero Chiusano³, un libro tremendo che forse – lo dico ora che l'autore non c'è più, e i latini non me ne vogliono per questo! – sarebbe stato meglio non scrivere.

Francesca Boarini: A proposito di prime traduzioni, va detto comunque che Lei alla traduzione approdò già negli anni Settanta, quando fu tra i primi a portare in Italia le poesie di Paul Celan.

Moshe Kahn: Facciamo un salto all'indietro di qualche anno e ritorniamo alla fine degli anni Sessanta. Mi ero stancato del cinema, della televisione e anche del teatro e volevo fare una vita più ritirata. Un giorno, ero alla Biblioteca Nazionale di Roma, mi accorsi che in Italia non esisteva ancora una raccolta di poesie di Celan, nonostante questo grande autore fosse allora già molto noto e apprezzato a livello internazionale.

Ora, senza dilungarmi troppo sulla ricostruzione del percorso che mi portò a tradurre Celan, dirò solo che decisi di lavorare ad un florilegio di poesie di questo straordinario poeta insieme a Marcella Bagnasco. Fu davvero un'impresa e quando decidemmo di sottoporre a Celan le nostre traduzioni, le accolse con grande entusiasmo, lui che fino ad allora aveva rifiutato altri tentativi di traduzione e che era notoriamente molto severo. Ebbene, Celan comunicò a Suhrkamp, il suo editore tedesco, che proprio noi dovevamo essere i suoi traduttori.

Questo lavoro, una raccolta di 102 poesie, mi impegnò per circa otto anni. Più tardi, traducendo l'*Horcynus Orca*, ho ripensato spesso a quelle 102 poesie e facendo le debite proporzioni sono arrivato alla grossolana conclusione che se mi ci sono voluti otto anni per tradurre un centinaio di poesie⁴, per le mille e più pagine dell'*Horcynus* avrei allora avuto bisogno di circa 125 anni! In effetti, però, se avessi fatto così, avrei corso un bel rischio; dopo 125 anni il tedesco avrebbe anche potuto non esistere più, magari ridotto a una serie di puntini e abbreviazioni, trasformato in una sorta di linguaggio da twitter... No, alla fin fine è stato meglio lavorarci solo per otto anni. Per lo meno il pubblico di oggi è ancora in grado di leggere una storia e non solo una sequenza di puntini!

Francesca Boarini: Ricostruendo le tappe di questo Suo straordinario percorso umano e intellettuale si arriva, verso la fine degli anni Novanta, alla traduzione delle opere di Camilleri di cui, a parte qualche Montalbano, Lei sembra aver prediletto i romanzi meno popolari e, se posso dirlo, forse meno scontati.

Moshe Kahn: Sì, la mia prima traduzione di Camilleri è stata *Der unschickliche Antrag* (*La concessione del telefono*) a cui sono seguite le traduzioni de *Il gioco della mosca*, *La mossa del cavallo*, *Il figlio cambiato*. In tutto credo di avere tradotto 25, forse 28 Camilleri⁵. Devo dire che per me è stato un gran piacere tradurre l'opera di questo autore: ogni volta che avevo sulla scrivania un suo nuovo romanzo da tradurre, mi dicevo: «Finalmente inizia la vacanza!». Niente di paragonabile all'esperienza tremenda del tradurre Pasolini o, anche se per ragioni diverse, Calasso.

³ I. A. CHIUSANO, *Das Laster des Krebses*, München, Schneekluth, 1988.

⁴ Questo il numero delle poesie raccolte in P. CELAN, *Poesie*, Milano, Mondadori, Lo Specchio, 1976.

⁵ Dall'elenco delle traduzioni camilleriane riportate nel sito <http://vigata.org> emerge che le traduzioni di Moshe Kahn apparse in volume e in rivista sono in tutto 33.

Sono due gli autori italiani che mi hanno davvero allietato l'animo: Luigi Malerba, al quale fui legato da profonda amicizia, e Andrea Camilleri. Tradurre Camilleri mi ha sempre procurato un'autentica distensione interiore ed è stata per me un'esperienza umana importante, un'occasione di dialogo aperto e sincero con l'autore, anche se non posso negare che i suoi testi mi abbiano procurato anche parecchi grattacapi...

Francesca Boarini: E in questi casi l'autore Le è stato d'aiuto?

Moshe Kahn: Sono stato io ad aiutare lui! Non di rado, leggendo i suoi testi, mi è capitato di cogliere delle incongruenze o anche errori di cui né lui né gli editor si erano accorti. Ne *Il tailleur grigio*, per esempio, in cui si racconta la storia di un anziano funzionario in pensione e della sua giovane moglie fedifraga, mi è capitato di notare come il giovane amante di costei, che all'inizio del romanzo è uno studente di medicina, a pagina 70 diventi di colpo uno studente di legge! L'ho fatto notare subito a Camilleri che è rimasto molto sorpreso tanto che non riusciva a spiegarsi come mai nessuno se ne fosse accorto. Il fatto è che nessuno legge come legge un traduttore, perché solo il traduttore legge lettera per lettera, virgola per virgola.

Comunque, scherzi a parte, devo dire che l'aver avuto la possibilità di consultare Camilleri ogni volta che ne avevo bisogno è stato essenziale, per esempio, quando si trattava di capire e di rendere parole del dialetto della sua zona di origine, parole che risultavano incomprensibili anche agli stessi siciliani provenienti da luoghi diversi.

Francesca Boarini: A proposito di traduzione del dialetto. In occasione della tavola rotonda sulla traduzione che si è tenuta nel 2014 nell'ambito del II Seminario di Studi Camilleriani, molti Suoi colleghi si sono trovati concordi nel ritenere che tradurre la lingua di Camilleri implichi un accurato lavoro di riscrittura e adattamento e costringa – cito alcune delle formulazioni da loro usate – a «scomodare la propria lingua» per ricercarvi quelle «risorse forse dimenticate che possono essere riattualizzate e rigenerate in virtù del confronto con il testo da cui si traduce». Lei come definirebbe la Sua esperienza traduttiva e, soprattutto, che cosa ha voluto rendere della lingua di Camilleri?

Moshe Kahn: In merito alla resa della componente dialettale nella lingua di Camilleri, devo dire che, come ho dichiarato più volte, ho sempre cercato non tanto di tradurre quanto soprattutto di «trattare» i dialetti, ricostruendo una lingua parlata, un gergo popolare credibile, ma non identificabile geograficamente, ricostruito sulla base del materiale linguistico che il tedesco mi offriva. Sostengo infatti che i dialetti non possano mai essere tradotti e che, se lo facessimo, correremmo il rischio di trasferire l'italianità o, nel nostro caso, la sicilianità in qualcosa di simile a una bavaresità o a una prussianità, con le conseguenze che ben possiamo immaginare.

In quanto alla resa più in generale, mi trovo d'accordo con le affermazioni che Lei ha citato. Se non sbaglio, alla tavola rotonda hanno partecipato Serge Quadruppani e Steve Sartarelli, il traduttore americano di Camilleri...

Francesca Boarini: Sì, insieme a Jon Rognlien, il traduttore norvegese, e a Pau Vidal Gavilán, il traduttore catalano di Camilleri.

Moshe Kahn: Conosco bene Sartarelli, a cui mi lega una bella amicizia, e anche Serge Quadruppani. Con loro e anche con Dominique Vittoz, l'altra traduttrice francese di Camilleri, mi sono confrontato spesso sul problema della lingua camilleriana. Di tutti, il traduttore più svantaggiato sono stato senz'altro io che ho tradotto in tedesco.

Si pensa che il tedesco sia una lingua ‘dura’, mentre – vi sembrerà strano – essa è in realtà una lingua ‘soffice’, straordinariamente modellabile alla maniera del greco antico. Nonostante questa sua elasticità, è tuttavia innegabile che il tedesco si caratterizzi per un sistema di regole che lo rendono difficilmente adattabile a certe strutture dell’italiano. In tedesco, per esempio, non esiste il gerundio ma ci sono ben otto, forse nove modi diversi per aggirare l’ostacolo ricorrendo a costruzioni morfosintattiche che possano renderlo adeguatamente. Queste soluzioni vanno però vagliate caso per caso e a volte è davvero difficile trovare quella più adatta. Un problema di questo tipo certo non si presenta ai colleghi che traducono verso l’inglese, il francese o il catalano, insomma, verso tutte quelle lingue per le quali il gerundio è un modo del verbo.

Francesca Boarini: E come ha lavorato invece per rendere parole come *dutturi* o i famosi *cabasisi*: è ricorso a traduzioni di servizio, di accompagnamento?

Moshe Kahn: Per quanto riguarda *dutturi* ho pensato di mantenere la parola come elemento di colore: il lettore tedesco che ha un po’ di dimestichezza con gli usi e costumi degli italiani sa che il titolo è importante e sa riconoscerlo anche quando, come in questo caso, esso è connotato regionalmente. Per quanto riguarda *cabasisi* devo dire che la resa dei volgarismi rappresenta e ha sempre rappresentato per me un grande problema indipendentemente dalla variante dialettale.

Un traduttore tedesco ha immense difficoltà a rendere una parola come ‘cazzo’. Se, infatti, la parola può essere tranquillamente tradotta nella sua accezione di organo sessuale maschile, per cui esiste anche in tedesco un corrispettivo sul piano lessicale, essa diventa quasi sempre un problema quando ricorre come segnale discorsivo o come interiezione. Per fare un esempio, vi racconto un episodio dei miei anni romani, quando ancora stavo imparando l’italiano. Un giorno mi trovavo nella mia stanza immerso nella lettura del *Torquato Tasso* di Goethe, quando entra un ragazzo che, vedendomi accompagnare con l’indice ogni singola riga, mi chiede: «Ma che cazzo stai leggendo?». Ecco, una frase di questo tipo è alquanto problematica da rendere in tedesco; pensare di riprendere la carica espressiva della parola ‘cazzo’ mantenendone la componente erotica richiede un immenso lavoro e una profonda sensibilità linguistica.

Ancora più difficile è la resa di questa stessa parola quando ricorre in funzione di interiezione per esprimere per esempio rammarico o ammirazione. In un episodio del suo libro *Amore, romanzi e altre scoperte*, Mario Fortunato racconta di come un ragazzo, dopo essere stato rapito dalla straordinarietà di un racconto che ha appena ascoltato, esclami, «Cazzo!». Anche in questo caso una traduzione alla lettera sarebbe del tutto inefficace e suonerebbe come una sciocca banalità.

In genere sono queste piccole cose, queste inezie a creare i maggiori problemi ai traduttori. Verrebbe quasi da dire che a volte è molto più facile tradurre i massimi sistemi, che so, Hegel, piuttosto di queste piccole insignificanti parole.

Francesca Boarini: Tra le *Sue* “opere camilleriane” spicca indubbiamente *König Zosimo*, la traduzione de *Il re di Girgenti*, forse il capolavoro assoluto di Camilleri, ma anche la traduzione di tante ‘grandi opere minori’, penso per esempio a *Il colore del sole*, il romanzo caravaggesco in cui lo scrittore mescola sapientemente la vena del giallo al gusto del romanzo storico della migliore tradizione. In entrambi i casi la prosa camilleriana raggiunge esiti sorprendenti e, nel tentativo di rendere il linguaggio dei personaggi e del loro tempo, si situa al limite tra ricostruzione filologica e sperimentazione. Si tratta, infatti, di una lingua che, nonostante il dichiarato intento di verisimiglianza – per il *Colore del sole*, ad esempio, Camilleri dà indicazioni precise su quali siano stati i modelli

linguistici da lui ripresi per 'far parlare' Caravaggio come un uomo del suo tempo – comporta però poi un intenso lavoro di manipolazione e creazione linguistica sul piano traduttivo.

È di certo un'operazione che costringe qualsiasi traduttore a farsi esegeta nel più alto senso della parola; non si tratta più di lavorare su due fronti linguistici, ma di scendere di abisso in abisso alle origini della lingua da tradurre, di confrontarsi con la tradizione letteraria di una cultura per poi rivestirla di altri panni, in modo tale che possa essere credibile per i lettori della lingua di arrivo. Ci racconta come ha lavorato e come ha pensato di restituire in lingua tedesca il colore dell'originale in casi come questi?

Moshe Kahn: Devo riconoscere che rispetto a questo problema io sono partito da una posizione di vantaggio. Da giovane ho letto molta letteratura barocca e, a partire da Lutero, passando per i poeti barocchi del Seicento fino al Grimmelshausen del *Simplicius Simplicissimus*: posso affermare che molta di questa letteratura è rimasta come sedimentata in me. Per venire a epoche più recenti, anche i romantici hanno rappresentato per me un modello da cui attingere, per non parlare poi di Jean Paul, uno scrittore che ha davvero rivoluzionato il linguaggio letterario tedesco e ha segnato la strada per molti scrittori e poeti successivi. Questi modelli del passato sono stati un prezioso modello da cui attingere per diverse soluzioni traduttive: così ho fatto per tradurre *Il pataffio* e così anche per *Il re di Girgenti* o per *Il colore del sole*.

Del resto erano le opere stesse a chiedermi di fare così, anche se questo modo di procedere mi ha reso talvolta impopolare tra i critici e tra il pubblico di lettori. Diversamente da quanto accade in Italia, in Germania, purtroppo, non si studia la storia della letteratura sui testi e la maggioranza dei lettori oggi non sa come rapportarsi a una lingua che non sia quella dei nostri giorni.

Francesca Boarini: Questo Suo lavoro di "riscrittura" dei testi in una lingua che anche in tedesco porti in sé il segno del tempo è indubbiamente di grande interesse non solo dal punto di vista meramente traduttivo, ma anche letterario più in generale. In un momento come questo, in cui la macchina letteraria ed editoriale tende ad appiattire la complessità in nome della leggibilità, ecco che Lei lavora in senso contrario, dimostrando come la complessità, lo stile e la stratificazione linguistica possano trovare (o ri-trovare) un proprio posto nel polisistema letterario passando per la traduzione.

Per esempio, è sorprendente notare come le Sue traduzioni riportino in auge la lingua della grande letteratura del passato, e di Grimmelshausen in particolare, proprio negli anni in cui in Germania viene pubblicata e accolta con grande entusiasmo una versione del *Simplicius Simplicissimus* interamente riscritta e adattata in tedesco moderno⁶...

Moshe Kahn: Sono molto scettico di fronte a queste forme di attualizzazione della letteratura del passato. In fondo, credo che il valore di opere come il *Simplicius* non stia soltanto nei contenuti: è davvero importante leggere che il protagonista del romanzo ad un certo punto è così spaventato da defecare nei propri pantaloni? A mio parere il vero interesse in opere di questo genere consiste invece proprio nel leggere la storia raccontata nella lingua e nello stile della sua epoca.

Devo dire, tuttavia, che proprio considerando l'effettiva difficoltà dei tedeschi a leggere una lingua distante da quella corrente, anche io ho attutito molto i toni di certe mie traduzioni; penso, per esempio, allo stesso *König Zosimo* in cui ho cercato di adattare

⁶ Ci si riferisce a H. J. C. VON GRIMMELSHAUSEN, *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch: Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts von Reinhard Kaiser*, Frankfurt a. M., Eichborn, 2009.

in un tedesco ottocentesco il complesso linguaggio barocco in cui Camilleri mescola l'italiano con uno spagnolo corrotto, il latino e un siciliano antico reinventato.

Francesca Boarini: Rendere il linguaggio camilleriano in un'altra lingua comporta anche un ulteriore problema. Sia nei romanzi civili sia in quelli storici, Camilleri fa ampio uso di proverbi e modi di dire. Come ha pensato di tradurli? Ha seguito la via ormai consolidata della 'traduzione dinamica', cercando di rendere il valore pragmatico di quelle espressioni con il loro supposto equivalente oppure ha seguito anche in questo caso una via più creativa, azzardando una traduzione 'parola per parola'?

Moshe Kahn: Non di rado ho tradotto alla lettera modi di dire e proverbi che mi sembrava potessero essere compresi dal lettore tedesco, pur senza suonare familiari ai suoi orecchi. In questo modo mi è parso di contribuire all'arricchimento del patrimonio linguistico-culturale del tedesco.

Ne *La concessione del telefono*, per esempio, c'è una frase che recita così: «ogni giorno dopo la sessantina, un malanno ogni mattina». Ebbene, in tedesco questa frase non esiste e non ha alcun valore idiomatico, ma mi è piaciuta l'idea di renderla in maniera molto simile con «sind die Sechzig erst vorbei, jeden Morgen ein neues Schmerz schreit» («passati i sessanta, ogni mattina un nuovo dolore canta»). Come dicevo, in tedesco non c'è niente di simile, eppure a distanza di tempo dalla pubblicazione del romanzo in Germania, mi è capitato di sentire pronunciare questa frase alla televisione... forse è piaciuta e qualcuno se n'è appropriato...

Francesca Boarini: Ripercorrendo le principali tappe della sua carriera di traduttore di 'autori difficili' si arriva, di intraducibile in intraducibile, a *Horcynus Orca*, il capolavoro di Stefano d'Arrigo di cui Lei al momento è l'unico traduttore al mondo, o meglio, l'unico che sia riuscito a portare a termine l'impresa...

Moshe Kahn: Sì, si è trattato di un lavoro che, come ho accennato, mi ha impegnato per otto anni, sei di sola stesura e due di revisione – ho rivisto il testo per ben nove volte!

Francesca Boarini: In realtà quasi dieci...

Moshe Kahn: È vero. Ricordo ancora il giorno in cui, mentre lavoravo appunto alla decima revisione, il mio editore passò da me per un caffè. Parlando, mi chiese che cosa stessi facendo al momento. Quando gli risposi che stavo lavorando alla decima revisione dell'*Horcynus*, lui che era stato anche l'editor del romanzo e aveva rivisto insieme a me quella che doveva essere la versione definitiva, ovvero la terza, mi disse con espressione serissima: «Vai, prepara subito le valigie che ti accompagno in psichiatria!». Siccome ritenni che fosse meglio restarmene a casa tranquillo, decisi di consegnare il romanzo una volta per tutte.

Comunque questo è stato un lavoro che ho fatto con estrema convinzione. Non mi vergogno di dire che *Horcynus Orca* è un colosso della letteratura italiana contemporanea. Dopo Proust, Kafka e Musil credo non ci sia nient'altro che possa tenere testa a questo romanzo.

Pubblicato nel 1975 con gran chiasso della critica, divisa in fazioni pro e contro D'Arrigo (a sostenerlo c'erano Pier Paolo Pasolini, Primo Levi, Claudio Magris, a denigralo soprattutto Enzo Siciliano e Cesare Cases), il romanzo è stato poi dimenticato dagli italiani che lo hanno ritenuto illeggibile solo perché è lungo più di 1000 pagine. È una sorta di moderna Odissea tragica ed è un vero capolavoro, un'opera d'arte che fa

onore all'Italia. Nella *Postfazione* all'edizione tedesca del romanzo ho chiarito una volta per tutte che questo romanzo appartiene ai cinque grandi romanzi della storia della letteratura europea del Novecento: Proust, Kafka, Musil, Joyce, D'Arrigo.

Francesca Boarini: Come è nata in Lei l'idea di tradurre proprio questo romanzo?

Moshe Kahn: Ho letto il romanzo all'indomani della sua pubblicazione e mi ci sono voluti circa due anni per leggerlo tutto. Giunto alla fine, desideravo assolutamente conoscere la persona che aveva potuto concepire un'opera di questo genere. Andai ad incontrare D'Arrigo nella sua casa romana. Mi ricevette e mi accolse con un calore e un'umanità che non potrò mai più dimenticare. Diventammo amici e gli diedi la mia parola che prima o poi avrei tradotto questo romanzo in tedesco.

Non fu semplice trovare un editore che fosse disposto a sostenere un simile impegno: era un rischio incalcolabile pensare di pubblicare un romanzo di quella portata e, per di più, di un autore sconosciuto – oltre all'*Horcynus*, D'Arrigo scrisse solo una raccolta di poesie *Codice siciliano* (1957) e altri due testi *I fatti della fera* (1960) e *Cima delle nobildonne* (1985)⁷. Inizialmente non ebbi dunque molta fortuna. Le cose cambiarono solo quando nel 2004 incontrai Egon Ammann, un editore di Zurigo molto prestigioso e famoso per la sue pubblicazioni raffinate. Ammann ascoltò con interesse il mio progetto e si riservò di riflettere prima di darmi una risposta. Mi contattò solo molto tempo dopo, quando io incominciavo a perdere le speranze, per comunicarmi con entusiasmo: «Facciamolo insieme, questo progetto». Inizii così il lavoro di traduzione vera e propria e durò fino all'autunno del 2014.

La prima critica giunse nel febbraio del 2015 quando il romanzo, che ancora non era nelle librerie, era stato fatto circolare in un'edizione prova di 1000 copie. Quella critica, lo ricordo ancora, risuonò ai miei orecchi come le trombe di Gerico; non solo giudicava la traduzione in termini entusiastici, ma presentava un'indagine stilistica e linguistica così profonda da farmi commuovere. Da quel giorno non lessi che critiche positive, niente che potesse essere paragonato alle stroncature che il romanzo ebbe in Italia all'indomani della sua pubblicazione per opera di Enzo Siciliano o di Cesare Cases.

Francesca Boarini: A proposito di editori. La traduzione è stata sostenuta dall'editore svizzero, ma l'opera è poi apparsa in Germania per i tipi di S. Fischer, storico editore di Monaco di Baviera.

Moshe Kahn: Sì. Purtroppo nel 2010 l'editore svizzero decise di cessare la sua attività in parte per problemi di salute, in parte perché avvertiva che la letteratura che gli interessava pubblicare non era più adatta ai tempi. Già da alcuni anni collaborava con Fischer a cui decise di cedere i due progetti in cui credeva di più: una nuova traduzione commentata de *La Divina Commedia* e, appunto, *Horcynus Orca*. E così, a distanza di quarant'anni dalla sua pubblicazione in Italia, nel 2015 la prima traduzione del romanzo vide finalmente la luce con grande plauso di critica e pubblico⁸. È davvero straordinario constatare quanto entusiasmo e interesse il libro abbia suscitato e ancora suscitati tra il pubblico di lettori tedeschi!

⁷ A questi titoli si aggiunge *Il compratore di anime morte*, rimasto inedito e oggi conservato presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux tra le carte del Fondo D'Arrigo.

⁸ Per la traduzione dell'opera darrighiana nel 2015 Moshe Kahn ha ricevuto ben tre premi: il Deutsch-Italienischer Übersetzerpreis/Premio Italo-Tedesco per la traduzione, il Paul-Celan-Preis, il Jane Scatcherd-Preis.

Prima di me solo l'amico Steve Sartarelli ci aveva provato, circa una trentina di anni fa, quando era ancora giovanissimo. Il suo editore americano purtroppo fallì e così l'impresa restò a metà senza che si riuscisse più a trovare un altro editore disponibile a portarla a termine. Per quanto riguarda la traduzione in altre lingue, so che Miguel Ángel Cuevas sta lavorando alla traduzione spagnola del romanzo e che, presumibilmente entro la fine del 2017, apparirà una traduzione francese a cura di Antonio Werli e Monica Baccelli per i tipi di un piccolo editore dal nome emblematico, *Le nouvel Attila*. Sulla base del successo riscosso in Germania, stiamo inoltre cercando di convincere l'editore americano *New Directions* a riprendere e a sostenere il progetto di Sartarelli. Staremo a vedere...

Francesca Boarini: Certo, pensare di tradurre un romanzo come *Horcynus Orca* è davvero un'operazione da far «tremar le vene e i polsi»: non solo per la mole, ma soprattutto per la complessità della lingua e dello stile che, come Lei stesso ha notato, ha fatto di *Horcynus Orca* un libro tanto famoso quanto illeggibile per la maggioranza degli italiani. Il romanzo, in cui si racconta del ritorno a casa in Sicilia del soldato 'Ndrja Cambria dopo l'armistizio del 1943, è anche un lungo viaggio negli abissi del linguaggio in cui dialetti e lingue diverse, tecnicismi, neologismi e calchi convivono trasformandosi reciprocamente e in cui parole ed espressioni arcaiche vengono come 'rivestite' di una semantica attuale. Ci racconta di come Lei è riuscito a rendere questo linguaggio per i lettori tedeschi? E, soprattutto, quanto del suo lavoro su Camilleri si può ritrovare nelle pagine dell'*Horcynus*?

Moshe Kahn: Devo dire che tradurre questo romanzo ha segnato per me un'esperienza completamente diversa da quella che ho vissuto traducendo le opere di Camilleri. Tradurre i romanzi camilleriani mi è stato di grande sostegno soprattutto nella prima fase della traduzione dell'*Horcynus*, quando ancora stavo valutando quale dovesse essere il modo per renderne il linguaggio e lo stile. In quel periodo la traduzione di Camilleri ha rappresentato un utile 'esercizio', qualcosa di simile a quello che il solfeggio rappresenta per i musicisti. Nel momento in cui ho deciso di dedicarmi definitivamente a D'Arrigo ho dovuto però prendere le distanze dalla sua scrittura.

Diversamente da Camilleri, D'Arrigo non si limita a recuperare il siciliano, ma ne riprende la forma per coniare nuove parole, ovvero parole che sembrano siciliane, ma che in realtà sono parole nuove, con un significato creato *ad hoc* che non trova alcuna attestazione nei dizionari italiani né tantomeno in quelli tedesco-italiano. In questi casi Camilleri mi ha aiutato a risolvere alcuni dubbi e soprattutto a ricercare e capire quale fosse la radice alla base di questi neologismi.

In un'intervista che ho rilasciato di recente, mi è stato chiesto se ho risparmiato qualcosa al lettore tedesco della complessità e in particolare della crudeltà del linguaggio darrighiano. Devo dire che la mia risposta è stata categorica e si è risolta in un secco no. Di fatto, sento di non dovere nulla al lettore tedesco; io devo rispondere solo a due autorità, ovvero all'autore prima di tutto e poi alla mia lingua. Quello che fa D'Arrigo, io lo faccio in tedesco. E se il lettore ha qualche difficoltà, dovrà impegnarsi, consultare i libri e dedicarsi a una lettura profonda. Molti critici hanno affermato che questa traduzione ha segnato un notevole arricchimento per la lingua tedesca; credo che sia vero, ma tengo a precisare che non ho inventato nulla, mi sono limitato a creare neologismi e a farli fiorire sul materiale linguistico che mi offriva lo stesso D'Arrigo.

Francesca Boarini: Niente tagli, ma molti neologismi. Che cosa intende effettivamente quando afferma di non avere inventato nulla?

Moshe Kahn: Intendo dire che ho ripreso parole che esistono in tedesco risalendo alla loro etimologia per poi rimodellarle, assemblarle, rigenerarle in un tedesco moderno.

Francesca Boarini: Ci fa qualche esempio?

Moshe Kahn: È sempre difficile fare esempi concreti. Mi viene in mente l'espressione «l'organo e l'argano», uno dei tanti casi in cui l'autore mette insieme parole diverse nel significato ma simili nella forma, quasi a fare intravedere una specie di familiarità e continuità tra loro. In un caso come questo una traduzione letterale delle parole nel loro significato sarebbe stata inutile. Bisognava invece trovare una combinazione di parole che in tedesco avesse la stessa intenzione. Ho optato quindi per una resa come «Spille und Wille», alla lettera "argano e volontà" che mi pareva potesse mantenere la stessa assonanza e esprimere qualcosa di simile a quello che l'espressione voleva dire nel testo.

Tradurre l'*Horcynus* comunque non ha significato solo lavorare intensamente sul piano del lessico. Diversamente da quanto si è portati a pensare, nel romanzo ci sono pagine e pagine scritte in un italiano comprensibilissimo in cui i problemi maggiori si presentano soprattutto sul piano della sintassi. Una sintassi fatta ancora di periodi lunghi e complessi che non hanno risentito minimamente dell'influsso di Hemingway che, con il suo *Il vecchio e il mare*, ha avuto effetti deleteri sulla letteratura europea portando a una progressiva, inaccettabile semplificazione della scrittura. D'Arrigo scrive fiumi di frasi e in questo il suo modello sembrerebbe piuttosto essere Proust.

Francesca Boarini: Immagino che in questo senso la sintassi del tedesco Le sia stata di aiuto...

Moshe Kahn: Sì, per fortuna. Comunque, a volte mi è capitato di rileggere una frase anche dieci volte per essere sicuro che la grammatica 'tenesse'.

Francesca Boarini: Nel dare conto della Sua esperienza, Lei non solo dimostra come il traduttore, in genere considerato alla stregua di un mero esecutore/riproduttore di opere altrui, sia in realtà un esegeta nel più alto senso del termine. In qualità di traduttore di autori difficili, Lei è la testimonianza vivente del fatto che non esistono opere intraducibili. È davvero così?

Moshe Kahn: Sì, ne sono convinto. Ci sono indubbiamente opere che ti fanno spaccare la testa, ma ciò non vuol dire che siano intraducibili. Spesso ci vuole molto tempo per capire davvero quale sia la strada giusta da seguire. Una volta che lo si è capito però, le cose sembrano andare da sé.

Quando ho tradotto *Il pataffio*, che Malerba ha scritto in un dialetto della valle dell'Alto Tevere – l'inflessione era laziale, non romanesca – davvero non avevo idea di che cosa potessi fare per rendere quella lingua in tedesco. Siccome la storia si svolge nell'Alto Medioevo ho pensato che la chiave della resa non fosse tanto rendere il testo in una parlata regionale, quanto piuttosto in un tedesco lontano nel tempo e di conseguenza più popolare. Ho tradotto il romanzo in un tedesco baroccheggiante e nel 1988, quando l'opera venne presentata alla Fiera del Libro di Francoforte, ebbe un enorme successo. L'importante, per ogni traduzione, è trovare la chiave giusta.

Saggi

Tradurre Camilleri: sfide e proposte

RAFAEL FERREIRA DA SILVA, BILL BOB ADONIS ARINOS LIMA E SOUSA

Questo testo si propone di discutere il processo traduttorio, sia attraverso l'evocazione di principi di teorici quali Walter Benjamin (*Il compito del traduttore*, 1923), Roman Jakobson (*Gli aspetti linguistici della traduzione*, 1959) e Umberto Eco (*Dire quasi la stessa cosa*, 2003) sia attraverso la loro applicazione all'analisi dell'opera camilleriana *Il cane di terracotta* (CAMILLERI 1996), tradotta due volte in Brasile con il titolo *O cão de terracota*. La prima traduzione ha avuto luogo nel 2000 e la seconda nel 2008, sempre per mano dalla stessa traduttrice. Nel 2000 la traduzione è stata realizzata per i tipi della Record, mentre nel 2008 è stata la BestBolso a dare alle stampe *O cão de terracota*. Occorre ricordare, tuttavia, che la Record e la BestBolso appartengono allo stesso gruppo editoriale. L'obiettivo è quindi quello di confrontare tali teorie risalenti alla prima metà del XX secolo, che si estendono fino ai giorni nostri, verificando la loro efficacia pratica nell'analisi delle traduzioni.

Secondo Toury (TOURY 1995), traducendo ci troviamo al cospetto di una divaricazione: a un estremo ci sono convenzioni di lunga data e all'altro estremo le nostre idiosincrasie. Tra questi due poli c'è una terra immensa occupata dalle norme (che funzionano da guida e che sono costituite dal contesto socio-culturale, se non addirittura usate inconsciamente). Tradurre l'opera di Camilleri in portoghese brasiliano significa corroborare rapporti già solidi tra queste due nazioni: pure, al contrario di quanto sostenuto da Toury, tra il Brasile e l'Italia non c'è una terra enorme, ma un vasto oceano.

Secondo Vermeer (VERMEER 1989), ogni traduzione ha uno scopo da raggiungere, ed è sempre fatto a contratto. Di solito è il cliente a decidere come questa deve essere, spiegando il suo obiettivo, il quale definisce le strategie e che tipo di traduzione sarà adottata per il testo che verrà messo in commercio dalle case editrici. Pertanto occorre premettere che l'obiettivo non sarà quello di fornire un giudizio di valore sulle traduzioni in questione, evidenziandone successi e insuccessi, quanto piuttosto quello di cercare brani attraverso i quali si possa osservare il meccanismo della traduzione sulla base delle teorie discusse.

Per l'autore, non esistono traduzioni senza la preliminare messa a punto di uno scopo, così come non esistono originali privi di un obiettivo in sé, nemmeno le opere d'arte, come la letteratura e la poesia. Così originale e traduzione sono subordinati all'obiettivo, vale a dire, il secondo è il conduttore di tutto il processo di traduzione, dall'interpretazione del testo di partenza fino all'idoneità del testo di destinazione.

Muovendo dalla propria esperienza di traduttore e dal valore che attribuisce alle opere d'arte, Walter Benjamin tenta di definire la traduzione, indagando il modo più appropriato per tradurre, in particolare i lavori di valore estetico, come i testi poetici e letterari. Per Benjamin, durante il processo di traduzione di tali opere si deve ignorare il lettore ideale, dal momento che nessuna opera d'arte parla a un pubblico specifico. Tutto ciò che è comunicazione, secondo l'autore, in queste opere dovrebbe stare sullo sfondo, perché l'essenziale è tradurre la forma, la cui legge va ricercata nell'originale. Nell'essere forma della traduzione, cioè, risiede anche la quintessenza del rapporto tra originale e

traduzione. La legge della traduzione è racchiusa nell'originale come traducibilità di quest'ultimo.

L'insieme di lingue che Camilleri mescola nelle sue opere potrebbe essere un ostacolo, una vera sfida, se si privilegia la forma nella traduzione in altre lingue, come propone Benjamin. La frase «Io m'**arricordo** che questa **malatia** mi venne quando ero ancora **nico**, non avevo **manco** sei o sette anni», tratta da *Il cane di terracotta* (CAMILLERI 1996, p. 13), è un esempio della pluralità linguistica presente nell'opera camilleriana. Le parole in neretto sono quelle che non appartengono alla lingua italiana standard. La traduzione di questo brano in portoghese brasiliano per entrambe le versioni è «*Me lembro que essa doença me vem de quando eu **inda** era menino, não tinha nem seis ou sete anos*» (CAMILLERI 2000, p. 12). La parola in neretto è un modo informale, familiare, di dire «ancora» («[a]inda»). Si percepisce che la traduzione cerca di dare una sfumatura differenziata al testo finale, per indicare che nell'originale c'è qualcosa di non lineare nella lingua, anche se non lo fa con tutti i vocaboli, riprendendo l'idea di Benjamin, che intende la traduzione come una ricreazione che non vuole apparire come l'originale, ma piuttosto fare riferimento a questo quando possibile, «incontrarlo in stretta connessione».

Egli crede anche in una lingua maggiore, quella che ha definito «lingua pura», in un qualcosa di sacro, divino, che tale linguaggio sarebbe solo in grado di materializzare, pur nella sua incompletezza, nell'incontro tra lingue straniere, combinando significati.

Un pane («*brot*») per un tedesco non è la stessa cosa per un francese («*pain*»). Da questa analogia, Benjamin illustra il carattere unico di ogni lingua. Di più. Va aggiunto che ogni traduzione è frutto di una personale interpretazione del lavoro originale. Benjamin sostiene che non esiste un traduttore perfetto, proprio perché l'interpretazione perfetta non esiste, dal momento che molti aspetti devono essere tenuti presenti nel lavoro di traduzione (basti paragonare l'attività di due differenti traduttori, ognuno dei quali condizionato da fattori sociali, politici e ideologici differenti).

Una traduzione è definitiva, ma non è l'originale. L'originale è eterno, la traduzione effimera. C'è un costante rinnovamento di traduzione, ecco perché – spiega Benjamin – il lavoro di traduzione non si aggiorna. L'originale, invece, segue un continuo processo di reinterpretazione e ricreazione attraverso nuove traduzioni. La traduzione stessa de *Il cane di terracotta* ha due versioni, come detto prima.

Quanto alla fedeltà e alla libertà esercitate dal traduttore, Benjamin è categorico: nella ricerca della fedeltà, la traduzione parola per parola non può riprodurre mai il pieno significato del testo originale. Egli afferma inoltre che la sintassi può distruggere ogni possibilità di riproduzione del senso, minacciando di portare direttamente all'inintelligibilità. Le parole stesse hanno le loro sfumature affettive.

Per la frase, sempre de *Il cane di terracotta* (CAMILLERI 1996, p. 13), «Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore», la traduzione in portoghese ci offre *Montalbano, de espanto, deixara cair o queixo* (CAMILLERI 2000, p. 12). C'è il cambio della parola «bocca» («*boca*») per «mento» («*queixo*») e il cambio di «spalancare» («*abrir bem*») per «cadere» («*cair*»). Entrambe le espressioni sono corrette, ma si vede che l'ordine è cambiato. Una nostra proposta di traduzione per garantire la fedeltà senza nessun rischio per l'originale sarebbe «*Montalbano ficou de boca aberta por causa do susto*».

Roman Jakobson (JAKOBSON 1959) concepisce la traduzione e le scienze linguistiche come complementari, sostenendo che la linguistica può essere applicata alla traduzione e viceversa. A partire da questa idea, l'autore giunge a distinguere ciò che è linguistico e ciò che è extra-linguistico, nonché le implicazioni di tutto ciò per il lavoro del traduttore. Secondo lui, il lettore non ha bisogno di accedere all'extra-linguistico per capire il senso di una parola o una frase, visto che queste hanno una natura linguistica, ovvero, semiotica.

Per illustrare la sua tesi, l'autore ricorda, per esempio, che non è necessario assaggiare «nettare» per capire il significato di questa parola in contesti diversi. La sua esposizione circa queste caratteristiche linguistiche è molto preziosa per l'attività del traduttore, poiché quest'ultimo troverà parole che rappresentano elementi che spesso non appartengono alla cultura di arrivo. Così per il linguista, come per l'utente ordinario delle parole, il significato di un segno linguistico non è altro che la traduzione di un altro segno dal quale esso possa essere sostituito.

Eugene Nida (NIDA 1964) propone la nozione di equivalenza che conduce alla dicotomia **fedeltà** versus **libertà**. Jakobson, anche se non fa uso di questa terminologia, sostiene il suo discorso con parole e frasi, dalle quali si evince una preoccupazione per il problema: «prestiti», «trasferimento», «perifrasi», «trasposizione creativa», «fedele all'originale», «traduzione letterale», ecc.

Jakobson non crede in un'equivalenza assoluta: una traduzione intralinguistica, per quanto ricorra a circonlocuzioni o sinonimi per rappresentare una parola, non potrà mai giungere a un'equivalenza completa. Allo stesso modo, al livello della traduzione interlinguistica, ogni singola unità di codice contiene al suo interno una serie di associazioni e connotazioni che non sono traducibili, mentre i messaggi possono servire come interpretazioni adeguate di unità di codice o messaggi.

Le domande: Come tradurre? Quali strategie da utilizzare? Come iniziare una traduzione? sono fondamentali per la nostra discussione. Un'altra discussione abbastanza frequente negli Studi della Traduzione riguarda i testi che non possono essere tradotti. Per quanto riguarda l'intraducibilità, Jakobson (JAKOBSON 1987, p. 431) afferma che «tutta l'esperienza cognitiva e la sua classificazione è trasportabile in qualsiasi lingua esistente. Quando vi sia una deficienza, è possibile qualificare e amplificare la terminologia mediante prestiti o traduzioni di prestiti, mediante neologismi o cambiamenti semantici e, infine, mediante circonlocuzioni».

Le opere poetiche, secondo l'autore, non possono essere tradotte, principalmente se ci sono giochi di parole: «In questo caso è possibile solo una trasposizione creativa, sia intralinguistica, che interlinguistica, che intersemiotica», poiché la completa equivalenza non può avere luogo in nessuna delle sue tre categorie.

Si sa che l'opera di Camilleri è una sfida ai traduttori, ma dall'eccezionale numero di lettori delle sue opere tradotte in tutto il mondo si può concludere che le traduzioni hanno una buona ricezione. Finora sono state vendute 14 milioni di copie di opere tradotte in 35 lingue.

Umberto Eco (ECO 2003, p. 7) ritiene che la traduzione è «dire quasi la stessa cosa» poiché quanto tradotto non può mai coincidere con l'originale. Si tratta quasi della stessa cosa. Tuttavia, è necessario comprendere l'elasticità di questo «quasi». L'autore espone la propria proposta confrontando la Terra e Marte e affermando che essi sono quasi la stessa cosa, perché sono sferici e ruotano intorno al sole. Gérard Genette (apud ECO 2003, p. 447) poi paragona la traduzione a un palinsesto, «pergamena della quale l'iscrizione è stata rasata per rintracciarne un'altra, ma in modo che si possa anche leggere, in trasparenza, il primo sotto il nuovo». Così, Eco afferma che, per stabilire la flessibilità e l'estensione del «quasi», occorre considerare alcuni criteri.

Eco, che ha avuto alcuni dei suoi libri tradotti in varie lingue (*Il nome della rosa* e *L'isola del giorno prima*, per esempio) e che ha collaborato con i traduttori per molte di queste traduzioni, confessa di essere stato combattuto tra l'idea di fedeltà al testo e la scoperta di un nuovo testo trasformato in un'altra lingua. Sulla fedeltà, l'autore dimostra che, in alcuni casi, essere infedeli è il modo migliore per essere fedeli, come nelle traduzioni dei modi di dire in cui il contesto della cultura di arrivo dovrebbe essere più rilevante per rendere il testo comprensibile. Nel citare alcuni concetti che circolano nel

campo della traduttologia (equivalenza, aderenza allo scopo, ecc.), Eco sottolinea che li comprende sotto il segno della «negoziiazione», perché questi concetti si basano su processi in cui si rinuncia a qualcosa per ottenerne un'altra, il che dovrebbe portare, poiché non si può avere tutto, a una reciproca soddisfazione delle parti coinvolte. Eco (ECO 2003, p. 25) ritiene che:

La sfortuna di ogni teoria della traduzione è che dovrebbe partire da una nozione comprensibile (e ferrea) di «equivalenza di significato» mentre non raramente accade che in molte pagine di semantica e filosofia del linguaggio si definisca il significato come ciò che rimane immutato (o equivalente) nei processi di traduzione. Circolo vizioso non da poco.

La «negoziiazione» deve essere una parola d'ordine nel tradurre Camilleri, visto che nelle sue opere esistono situazioni ad essa particolarmente favorevoli: 1. dialetto siciliano locale, 2. integrazione dialetto e italiano standard, 3. uso del dialetto paragonato all'uso dell'italiano, 4. il dialetto di Catarella (maccheronico, un miscuglio di italiano burocratico e formale, italiano popolare e dialetto), 5. altri dialetti, come il milanese e il genovese), 6. anglicismi, ecc.

Proporremmo dunque l'elaborazione di un testo in cui il lettore possa riconoscere la Sicilia. Sugeriamo che si trovi una soluzione linguistica per differenziare la voce dei personaggi che usano il dialetto, anche se questi marcatori non provengono esattamente dalle stesse parole del testo originale, ma da parole o frasi «marcabili» in portoghese, come prevede Benjamin. Non sappiamo se sia meglio scegliere una variante regionale brasiliana o creare neologismi; comunque qualcosa deve esser fatto.

Per Eco (ECO 2003, p. 31), una traduzione non dipende solo dal contesto linguistico, ma anche da ciò che è al di fuori del testo, vale a dire da una «informazione enciclopedica» o da «informazioni sul mondo». Egli sostiene che se la traduzione prendesse in considerazione solo i due sistemi linguistici coinvolti, saremmo costretti a concordare con le teorie che sostengono che ogni lingua naturale impone a ogni parlante una propria visione del mondo. Il teorico spiega che prima di considerare «che una lingua naturale abbia posto un ordine al nostro modo di esprimere l'universo» (ECO 2003, p. 39), è necessario conoscere il *continuum* che è la materia pre-linguistica, o ancora una massa amorfa indifferenziata.

Le parti di questa massa sono organizzate linguisticamente ed è nella forma di strutturare, organizzare questa massa che si trova l'unicità di ogni lingua. Per illustrare la sua conclusione, il teorico usa la parola «nipote», che equivale a tre parole in inglese: «*nephew*», «*niece*» e «*grandchild*». E si interroga su come tradurre in un caso come questo, in cui le due lingue hanno suddiviso il *continuum* del contenuto in un modo così diverso. L'autore propone come soluzione che il traduttore, davanti al contesto o al «mondo possibile», in cui compare la parola, faccia congetture sul suo significato. Questo problema è stato già descritto in altre teorie: Nida dice che non c'è corrispondenza lessicale assoluta tra le lingue, Jakobson discute cosa sia extralinguistico e Benjamin mette in evidenza il carattere unico del «modo di guardare» di ogni lingua.

Eco, che ha già valutato il traduttore automatico di Altavista, propone ancora il concetto di reversibilità applicato alla valutazione di una traduzione. La reversibilità è quel meccanismo per il quale da una traduzione si torna al testo originale perseguendo la maggiore vicinanza possibile a esso. Il teorico spiega che, considerando tale concetto, si potrebbe definire una versione come «uno che mira a ottimizzare la reversibilità» (ECO 2003, p. 69).

A questo punto, l'autore richiama l'attenzione sui generi testuali in cui l'applicazione della reversibilità è valido. Spiega quindi che il criterio di reversibilità serve per i casi di traduzione di testi elementari, come le previsioni meteo o i testi commerciali. Eco (ECO

2003, p. 69) afferma che «in un incontro tra i ministri stranieri o tra imprenditori di diversi paesi, si desidera che la reversibilità sia davvero ottima (altrimenti potremmo avere come conseguenza una guerra, o un crash del mercato azionario)».

Tuttavia, Eco avverte che quando ci si trova davanti a testi più complessi come romanzi o poesie, l'ottimizzazione della reversibilità dovrebbe essere ampiamente rivista. Eco allora propone che sia reputata «ottima» quella traduzione che possa mantenere reversibile il massimo di livelli possibili, non solo il livello lessicale.

Con i testi di Camilleri non sarà cosa facile, visto che i suoi scritti non sono in una sola lingua e presentano numerose variazioni. Allora sarebbe difficile, quasi impossibile, proporre di seguire questa teoria. Eco (ECO 2003, p. 102), riproponendo il dilemma secondo il quale nel risparmiare una cosa, se ne perde sempre un'altra, cita Nida e il suo concetto di equivalenza applicato, in maniera estremizzata, alla traduzione di Omero in prosa, giustificando che l'epica era, al tempo di Omero, ciò che la prosa è oggi. E conclude:

Tradurre significa sempre «limare via» alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo non si dice mai la stessa cosa. L'interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via. Senza mai essere del tutto certi di non aver perduto un riverbero ultravioletto, un'allusione infrarossa.

Così come è giusto preoccuparsi di ciò che può o non può essere rimosso dal testo, è altresì opportuno avere cura di non arricchire troppo il testo. A questo proposito, Eco insegna che una traduzione che intende dire di più dell'originale, cioè renderlo ricco di suggerimenti, può essere uno splendido lavoro, ma non può essere una buona traduzione.

Sottolineando sempre l'importanza della negoziazione in traduzione, Eco (ECO 2003, p. 185) commenta le traduzioni di uno dei suoi libri, *L'isola del giorno prima*, in cui appaiono brani in stile barocco, con molte citazioni di poeti e prosatori del tempo. L'autore afferma di aver incoraggiato i suoi traduttori a non tradurre letteralmente il testo, ma a cercare equivalenti nella tradizione letteraria della poesia del Seicento, quel che il traduttore definisce traduzione da cultura a cultura:

È stato già detto, ed è oggi accettata l'idea di che una traduzione non riguarda soltanto il passaggio tra due lingue, ma tra due culture, tra due enciclopedie. Un traduttore deve tener conto non solo delle regole strettamente linguistiche, ma anche di elementi culturali nel senso più ampio del termine.

Partendo da questo presupposto, il teorico crede che in una traduzione ci siano due possibilità: o il traduttore avvicina il lettore all'universo linguistico e culturale del testo originale oppure naturalizza l'originale come se fosse stato scritto nella lingua di arrivo e nel tempo in corso, il che si riferisce analogicamente all'equivalenza formale e dinamica (rispettivamente) di Nida. Eco rilancia quanto Benjamin aveva teorizzato: il fatto che la lingua dell'originale rimane sempre la stessa, come le opere di Shakespeare, mentre la lingua delle loro traduzioni, in italiano, per esempio, invecchiano, mostrando quindi un chiaro tentativo dei traduttori di aggiornare, in qualche modo, l'originale.

Per l'autore, la «negoziazione» è un fattore chiave per qualsiasi traduzione, così egli dichiara che «nel *continuum* delle possibili soluzioni, anche le dicotomie troppo rigide tra traduzioni *target e source oriented* dovrebbero dissolversi in una pluralità di soluzioni negoziate caso per caso». Tuttavia, il teorico avverte che il traduttore deve assumere la proprietà dei contenuti e dell'universo in cui il testo originale viene inserito in modo da essere in grado di fare una buona negoziazione di significati.

Riconducendo sempre la traduzione all'interno della categoria della «negoziiazione», Eco sostiene che il traduttore deve negoziare con l'autore (alcune volte ormai scomparso), con il testo originale e con il lettore potenziale. Inoltre, nel cercare di esprimere la stessa cosa, il traduttore si trova di fronte tre possibilità. La prima riguarda l'esistenza di una lingua perfetta, che sarebbe il parametro per ogni possibile traduzione, ciò che Walter Benjamin chiama lingua pura, che, secondo Eco, può essere intesa come la lingua adamitica, che sarebbe il risultato della convergenza di tutte le lingue e che solo questa lingua sarebbe capace di esprimere una totalità.

Si tratta, insomma, di quello che avevamo suggerito prima: creare un testo in cui si percepisca l'anima camilleriana, anche se con una traduzione non letterale. Per la frase «Suo padre invece, tempesta o bonazza, sempre la stessa salute manteneva, sempre del medesimo **intifico pinsèro** se ne restava, pioggia o sole che fosse» (CAMILLERI 1996, p. 1), entrambe le traduzioni in portoghese brasiliano si presentano come «*Já o pai mantinha sempre a mesma saúde, na tempestade ou na bonança, e encasquetava sempre a mesma idéia, chovesse ou fizesse sol*» (CAMILLERI 2000, p. 4). Si osserva che il testo non è tradotto letteralmente, però si prova a utilizzare un vocabolario relativo allo stesso registro informale, come in «intifico pinsèro» [*«encasquetava»*].

La seconda possibilità prospettata da Eco sarebbe quella di costruire una lingua «razionale» e universale. Il problema è che sarebbe necessario scannerizzare tutto ciò che accade nel nostro cervello altrimenti questa lingua sarebbe un costrutto ipotetico. L'ultima eventualità sarebbe un'interlingua (con ampie ricerche nel campo della traduzione automatica) che fosse in grado di passare dall'espressione di un linguaggio X a quella di una lingua Y e il cui risultato fosse equivalente ad una proposizione in un metalinguaggio Z, indipendente da come espresso dalle diverse lingue naturali.

Come quasi tutti gli autori di teoria della traduzione, anche Eco (ECO 2003, p. 416) richiama la questione della fedeltà:

La conclamata fedeltà delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile (per cui è da rivedere persino l'alterigia o la condiscendenza sessista con che si guarda talora alle traduzioni «belle ma infedeli»). La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Un altro fattore importante da considerare quando si traduce è il fattore linguistico-culturale, vale a dire il modo in cui le lingue organizzano materiali extra-linguistici in parole, frasi, periodi. Il traduttore deve stare attento a non produrre testi che siano incomprensibili o poco significativi per la cultura di arrivo. Così si dovrebbe produrre una traduzione con marchi stranieri, dato che è un lavoro di traduzione, ma si dovrebbe al contempo cercare una maggiore intelligibilità e naturalezza nel linguaggio utilizzato. In realtà, è il lettore che integra la traduzione, è a causa sua che esiste ed è ancora vivo questo lavoro. Si traduce, pertanto, il testo, guardando a un pubblico specifico, al contrario di quanto dice Benjamin.

Se si considerano tutte le teorie conosciute sulla traduzione, le strategie descritte sui manuali di traduzione, la critica fatta ai lavori di traduzione pubblicati, si arriverà, inevitabilmente, alla pietra angolare di tutto ciò che si discute in questo campo: la «negoziiazione». Per ogni traduzione, il traduttore dovrà sempre negoziare significati, negoziare ciò che può perdere e quello che può offrire, negoziare con il lettore potenziale, negoziare con l'autore dell'originale, quindi è un ciclo in cui, indipendentemente dal fondamento teorico su cui si sostenga il lavoro, si deve costantemente rivedere tutto punto per punto e prendere decisioni per negoziare come meglio tradurre.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, WALTER, *A Tarefa do Tradutor* (1923), tradução de SUSANA KAMPPFF LAGES, in H. WERNER, (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*, 2. ed. Florianópolis, UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (Antologia bilíngue, Alemão-Português), pp. 202-230.
- *Die Aufgabe des Übersetzers*, premissa a *Charles Baudelaire. Tableaux parisiens*, in *Walter Benjamin gesammelte Schriften*, Vol. IV-1, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 9-21, trad. it. a cura di A. SCIACCHITANO, *Il compito del traduttore*, «Aut aut», 334 (2007), pp. 7-20.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *O cão de terracota*, São Paulo, Record, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *O cão de terracota*, São Paulo, Bestbolso (Grupo Record), 2008.
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, 4. ed. Milano, Bompiani, 2003.
- ECO, UMBERTO, *Quase a mesma coisa*, Rio de Janeiro, BestBolso, 2011.
- JAKOBSON, ROMAN, *On linguistic aspects of translation*, in R. BROWER (ed.), *On translation*, 1959 (tr. it. *Gli aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1987).
- JAKOBSON, ROMAN, “Aspectos lingüísticos da tradução” (1959), in Id., *Linguística e Comunicação*, 19 ed. São Paulo, Cultrix, 2003, pp. 63-72.
- NIDA, EUGENE, *Principles of Correspondence*, (1964), in L. VENUTI, (editor). New York, Routledge, 2004, pp. 126-140.
- TOURY, GIDEON, *The Nature and Role of Norms in Translation*, in Id., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 53-69.
- VENUTI, LAWRENCE, *Escândalos da Tradução – por uma ética da diferença*, tradução LAUREANO PELEGRIN *et al*, Bauru, SP, EDUSC, 2002, pp. 129-167.
- VERMEER, HANS J., *Skopos and Commission in Translational Action*, in *Readings in Translation Theory* (ed. and trans. ANDREW CHESTERMAN), Helsinki, Oy Finn Lectura Ob, 1989, pp. 87-173.

Plurilinguismo e traduzione.

Serge Quadruppani traduttore francese de *Il ladro di merendine* di Andrea Camilleri

PAOLA CAEDDU

Traduire contient une poétique et une politique de la pensée. Où le statut du sujet est capital.
Henri Meschonnic¹

Dialetti e traduzione: una sfida impossibile?

In ambito traduttivo, il plurilinguismo, che si realizzi tramite la sovrapposizione di due o più *koinè*, ma anche tramite l'accostamento di varianti diatopiche e vernacoli, rappresenta forse una delle sfide più ardue nelle quali molti traduttori sperano di non incappare, temendo quello che appare come un amaro fallimento e che si rivela, a ben guardare, solo l'inevitabile constatazione di un'imperfetta simmetria linguistica alla quale sembra tuttavia impossibile rassegnarsi. Quando si parla di lingue come l'italiano e il francese, la cui prossimità geografica si fa specchio di una vicinanza linguistica, la constatazione di una assai approssimativa corrispondenza sembra generare frustrazione nell'animo dei traduttori che hanno dovuto far fronte a tale compito. E questo accade con maggior frequenza quando il testo di partenza ci pone di fronte alla spinosa questione del gergo o del dialetto, cruccio di tanti grandi traduttori; si pensi a Giorgio Caproni per Céline, Claude Schmitt per Atzeni, o ancora Louis Bonalumi per Gadda. Molti i traduttori italiani che hanno tentato di ricreare sulla pagina bianca l'oralità che caratterizza la scrittura di tanti autori francesi, e che si sono trovati a fare i conti con l'assenza di un linguaggio gergale diffuso a livello nazionale capace di sostituire l'*argot* francese. Così Giorgio Caproni umilmente commentava la sua traduzione di *Mort à crédit* di Céline:

Ora, troppe in me sono le insoddisfazioni che offuscano il ricordo di quell'atto temerario, perché io non sia tentato, ogni qualvolta ripenso al mio doppiaggio, di rifar tutto da capo. Anche se oggi più che mai sono convinto, per esperienza fatta, che una lingua italiana atta a tradurre Céline sia ancora da inventare, e che non sono certo io il 'genio' capace di giungere a tale invenzione².

L'impresa temeraria di cui parla il grande poeta italiano è la stessa per i traduttori francesi che si accingono ad affrontare testi letterari la cui lingua nasce dall'incontro fra l'italiano e il dialetto.

Le lingue regionali italiane, infatti, intrise come sono di valori storico-culturali, mal si prestano a questo tipo di trasposizioni perché profondamente legate a un'area geografica ben definita. Tali sono le difficoltà che hanno dovuto affrontare quei traduttori che si sono

¹ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 73.

² G. CAPRONI, *Problemi di traduzione*, «Verri», n. 26, gennaio-febbraio 1968, pp. 29-32.

scontrati con il recupero del patrimonio linguistico regionale operato da alcuni scrittori nel bel paese, e si pensi ancora una volta a Gadda, Pirandello, Pasolini, ma anche Atzeni, Camilleri, Fois, Niffoi, ecc.

In anni più recenti e grazie a un grande successo di pubblico ottenuto a livello internazionale, è ad Andrea Camilleri che va riconosciuto il merito di aver ridato nuova linfa al patrimonio linguistico dialettale in un'epoca in cui le varianti regionali dell'italiano rischiavano di scomparire schiacciate dal peso della secolare dialettologia, dalla scuola italiana³ e dalla conseguente diffusione di uno standard linguistico eccessivamente piatto e omogeneo. E, difatti, questo è il merito che in molti riconoscono ad Andrea Camilleri, primo fra tutti Tullio De Mauro che, rivolgendosi allo stesso Camilleri, afferma: «Più di altri libri oggi circolanti, i tuoi mi paiono capaci di distillare l'essenza più segreta e peculiare della lingua, le sue grandi capacità di 'escursione', di passaggio da un registro all'altro perfino entro una stessa frase...»⁴. Le escursioni linguistiche e le variazioni di registro volte a creare una peculiare commistione fra dialetto e italiano standard rappresentano la forza della lingua camilleriana, ma sono anche il cruccio di tanti traduttori, tra i quali c'è sicuramente quello francese, Serge Quadruppani, che oltralpe si trova a far fronte alla «*entreprise délicate*»⁵ di dover restituire, con i mezzi espressivi di cui dispone la lingua francese, la variegata lingua dei Montalbano. Impresa ardua, quella di Quadruppani, che andremo ad analizzare nel tentativo di comprendere quali strategie abbia messo in atto per restituire ai lettori francesi una lingua, la più vicina possibile a quella camilleriana fatta, oltre che di parole dialettali, di quella speciale fusione fra italiano e siciliano che ben rappresenta la sua cifra stilistica. Il plurilinguismo di cui dà prova Camilleri è ricco ed esteso e si compone di varietà diatopiche all'interno delle quali rientrano non solo vocaboli ed espressioni siciliani come *picciliddro*, *catojo*, *criata*, *cacòcciola*, ecc.; di varietà diastratiche volte a restituire l'approssimazione di un linguaggio familiare fatto di espressioni e vocaboli come l'uso improprio della parola *coso*; ma anche di varianti diafasiche all'interno delle quali rientrano tutte quelle variazioni di registro che vanno dalla lingua colloquiale a quella burocratica.

A partire dunque dal romanzo *Il ladro di merendine*⁶, tenteremo di mettere in rilievo, attraverso un'analisi comparativa del testo italiano e della sua traduzione francese⁷, alcune delle strategie traduttive messe in atto da Serge Quadruppani per far fronte alla lingua di Andrea Camilleri, soffermandoci in un primo momento sulle problematiche lessicali e solo successivamente sulla delicata questione ritmica che, come più volte sottolineato dallo stesso Camilleri, rappresenta uno degli elementi portanti della sua scrittura. Prima di intraprendere tale analisi, sarà indispensabile precisare gli strumenti metodologici scelti e utilizzati per lo studio e la comprensione dei processi traduttivi. Per tale motivo, se da una parte un prezioso riferimento sarà per noi costituito dall'analisi delle tendenze deformanti formulata dal critico Antoine Berman⁸, dall'altra sarà imprescindibile ampliare la nostra riflessione critica prendendo in considerazione le idee formulate dal teorico Henri Meschonnic all'interno della sua *poétique du rythme*⁹,

³ A tal proposito si legga: T. DE MAURO, M. LODI, *Lingua e dialetti*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

⁴ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013 p. 74.

⁵ S. QUADRUPPANI, "L'angoisse du traducteur devant une page d'Andrea Camilleri", articolo on-line, 19 giugno 2004, <http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article15>, consultato il 12 dicembre 2014.

⁶ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.

⁷ A. CAMILLERI, *Le voleur de goûter*, trad. S. QUADRUPPANI avec l'aide de M. LORIA, Paris, Fleuve noir, 2000.

⁸ In questo studio faremo riferimento a due dei maggiori saggi del critico francese Antoine Berman: *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1994, e *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

⁹ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, cit.

focalizzando la nostra attenzione non solo su quelle problematiche lessicali che una lingua come quella camilleriana pone, ma anche sulle questioni inerenti al ritmo del testo visto come elemento centrale del discorso letterario, come anche sull'importanza nel lavoro di traduzione della poetica propria al traduttore.

Tradurre la lingua meticcica

Tradurre uno scrittore come Andrea Camilleri significa prima di tutto riuscire a trasporre quella lingua meticcica fatta di italiano standard, di dialetto, di parole ed espressioni siciliane italianizzate e di italiano sicilianizzato. La varietà lessicale è piuttosto densa e si rivela necessario trovare una valida maniera di riprodurre la ricchezza della lingua-cultura di partenza nella lingua-cultura di arrivo. Sfida fondamentale, proprio perché è la lingua meticcica che ha reso grande Camilleri nel mondo, come sottolinea il traduttore nella sua introduzione a *Le voleur de goûter* affermando che:

ce succès éditorial [...] est largement dû à la langue de Camilleri. À travers lui, le grand public italien redécouvre l'un des trésors de la péninsule, qu'on avait eu tendance à laisser dépérir : les langues régionales, si vivaces dans un pays où l'État national, de création récente, n'a jamais réussi à imposer vraiment sa centralisation culturelle¹⁰.

La lingua di Camilleri, così com'è, pone due diversi tipi di problemi traduttologici legati al lessico: capire per prima cosa in che modo trasporre il siciliano e, difficoltà se possibile anche maggiore, come tradurre il dialetto italianizzato. A queste due problematiche, il traduttore Quadruppani cerca di dare una risposta, spiegando ai lettori alcune delle strategie traduttive utilizzate nella *Note* che accompagna l'edizione francese del romanzo, ribadite poi anche in un lungo articolo intitolato *L'angoisse du traducteur devant une page d'Andrea Camilleri*¹¹. Affrontando la spinosa questione della resa del linguaggio camilleriano in francese, Quadruppani afferma che la problematica del dialetto, che permette allo scrittore di esprimere «compiutamente, rotondamente, come un sasso» ciò che vuole dire e che non ha equivalenti nella lingua italiana¹², sembra poter trovare una soluzione grazie all'utilizzo di una delle strategie narrative utilizzate da Camilleri stesso: l'inserimento, all'interno del corpo del romanzo, di quelle glosse che, accostate all'espressione dialettale, permettano al lettore non siciliano di comprenderne il senso. Un esempio, in questo senso, lo troviamo nella frase seguente:

Montalbano riunì le punte delle dita in su, a *cacòcciola*, a carciofo, le mosse dall'alto in basso e viceversa (*LM*, 73-74)¹³.

Montalbano réunit ses doigts vers le haut, à cacòcciola, en forme d'artichaut, et agita la main de bas en haut (VG, 76)¹⁴.

In casi come questo è lo scrittore stesso a suggerire, attraverso il testo di partenza, una soluzione valida a un problema traduttologico. La glossa si rivela una soluzione vincente proprio perché va a riprendere una delle strategie narrative adoperate da Camilleri, senza

¹⁰ S. QUADRUPPANI, "Note du traducteur", A. CAMILLERI, *Le voleur de goûter*, cit., p. 7.

¹¹ S. QUADRUPPANI, "L'angoisse du traducteur devant une page d'Andrea Camilleri", cit.

¹² A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 6.

¹³ Da questo momento in poi i riferimenti al romanzo *Il ladro di merendine* saranno indicati direttamente nel testo con l'acronimo *LM*, seguito dall'indicazione del numero di pagina.

¹⁴ Da questo momento in poi i riferimenti al romanzo *Le voleur de goûter* saranno indicati direttamente nel testo con l'acronimo *VG*, seguito dall'indicazione del numero di pagina.

snaturare il testo di partenza con una eccessiva e non voluta tendenza alla chiarificazione. Infatti, il bisogno di chiarire alcuni passaggi del testo è, in questo caso, non una tendenza deformante applicata del traduttore, ma un'esigenza autoriale. La necessità di esplicitare alcuni significanti considerati oscuri nasce, prima che nel traduttore, nello scrittore stesso che percepisce tutta la difficoltà di aprire il proprio spazio di lingua così meticciano al lettore non siciliano. Al traduttore è bastato mantenere, infatti, la stessa struttura sintattica della frase di partenza per evitare di incappare in un'inutile razionalizzazione, vale a dire quella tendenza deformante che spinge a rimodulare la frase del testo di partenza secondo un ordine che è proprio del traduttore¹⁵. Quadruppani ha quindi potuto mantenere il termine dialettale in corsivo facendolo seguire da una glossa esplicativa volta a illustrare anche al lettore francese che quelle mani a *cacòcciola* sono «*en forme d'artichaut*». Tale strategia permette anche al lettore francese di confrontarsi con l'effetto straniante prodotto dall'uso del dialetto siciliano, senza però dover rinunciare a un'immediata comprensione del testo.

Quella della glossa si rivela una strategia traduttologica utile anche al di là dei casi indicati dallo stesso Camilleri, una soluzione alla quale il traduttore fa ricorso persino quando questa non è inserita all'interno del testo di partenza, scelta che permette così di mantenere intatte, all'interno del testo, alcune parole o espressioni dialettali come in questa frase della vedova Lapecora: «Comu a una latra! Comu a una latra mi state trattando!» (LM, 186), dove l'espressione *comu a una latra*, comprensibile per un lettore italiano non siciliano vista la prossimità con l'equivalente standard, nella traduzione francese viene invece affiancata da una glossa: «Comu a una latra ! Comu a una latra, *comme une voleuse, vous me traitez !*» (VG, 189-190).

Di fronte al linguaggio camilleriano, la glossa rappresenta una tra le tante strategie messe in atto dal traduttore e si accompagna, in questo caso, ad altre operazioni volte a trasmettere al lettore quel profumo del Sud al quale Quadruppani non vuole rinunciare. Quello che segue è un paragrafo esemplificativo capace di riunire in poche righe le principali difficoltà linguistiche e le diverse strategie traduttive applicate:

La signora Pipia Ernestina vedova Locicero ci tenne a precisare che non faceva l'affittacammeri di professione. Possedeva, lasciatole dalla bonarma, un catojo, una cameretta a piano terra che una volta era stata una putia di varbèri, come si dice, salone da barba. Si dice accusi, ma salone non era, del resto i signori tra poco l'avrebbero visto e che bisogno c'era del coso, quello lì, il mannato di piriquisitione? Bastava appresentarsi, dire: signora Pipia così e così e lei non avrebbe fatto quistione (LM, 129).

Mme Pipia Ernestina, veuve Locicero, tint à préciser qu'elle ne faisait pas la loueuse de profession. Elle possédait, légué par son regretté, un catojo, une petite pièce en rez-de-chaussée qui autrefois avait été une putia di varbèri, un salon de barbier, comme on dit... un salon de coiffure, oui. On dit comme ça, mais un salon, ce n'était pas ça, du reste ces messieurs d'ici peu allaient le voir et pour quoi faire, il y en avait pas besoin, non, de ce truc, là, le magnat de pèriquisition ? Suffisait de s'apprésenter, de dire : Mme Pipia, et patin couffin, et elle, elle aurait pas posé de quistions (VG, 131).

All'interno di questo periodo notiamo subito l'inserimento voluto da Camilleri di due glosse necessarie a specificare il significato della parola *catojo* che, come viene detto, non è altro che una «cameretta a piano terra», e della locuzione *putia di varbèri*. Come nei casi precedentemente illustrati, anche qui il traduttore segue minuziosamente la costruzione sintattica della frase che gli permette di inserire la glossa, segnalando in corsivo i termini dialettali. Tuttavia gli spunti di riflessione non si fermano alla sola presenza di questi due inserti dialettali. Oltre alle glosse, vediamo in effetti comparire

¹⁵ A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, pp. 53-54.

all'interno della traduzione parole appartenenti al linguaggio familiare come la parola *truc*, che ben permette al traduttore di sostituire l'italiano *coso* mantenendo intatta l'indeterminatezza del sostantivo di partenza nonché il carattere profondamente familiare del discorso della Signora Pipia Ernestina. A consolidare l'abbassamento del registro linguistico, notiamo l'inserimento ripetitivo del pronome francese *ça* utilizzato in genere proprio nel discorso orale, a ricreare l'indeterminatezza delle locuzioni *si dice, quello lì* o anche *così e così* che costellano la lingua di questo personaggio dandole una connotazione socio-culturale ben precisa. Va aggiunto che il traduttore non si limita ad attingere dal patrimonio lessicale del *français populaire*, ma si rivolge anche ad altre risorse offerte dalla lingua francese come ad esempio il *patois*. Il principio di massima sembra essere stato quello di introdurre, in maniera assai limitata, all'interno del testo francese alcune parole appartenenti al *patois* del Midi in modo da contestualizzare la storia a Sud. Un Sud generico, non meglio definito, ma che per i francesi porta con sé il profumo delle coste del Mediterraneo. Questa scelta traduttiva, Quadruppani la giustificherà a più riprese sottolineando che la scelta di rivolgersi al *français du Midi* gli consentiva di ricollocare la vicenda verso un Sud relativo, ma anche di mantenere intatta la comprensibilità del testo data la buona diffusione su scala nazionale di parole come *minot*, o espressioni come *patin-couffin*¹⁶. La scelta di utilizzare un *patois* occitano piuttosto che altre varianti dialettali (ormai quasi del tutto scomparse in Francia, o ridotte a fenomeni esclusivamente folkloristici), va ad indicare un percorso volto a restituire al testo quel profumo del Sud che altri dialetti non avrebbero saputo offrire. Serge Quadruppani si guarda bene del voler rimpiazzare ogni parola dialettale con un corrispettivo *patoisant*, per evitare di cadere nel ridicolo o di trasformare Montalbano in una caricatura. In questo senso, le sue scelte si limitano a quelle poche parole la cui conoscenza si è andata diffondendosi nel resto del territorio nazionale¹⁷. All'interno della citazione presa in esame, ritroviamo, ad esempio, l'espressione *patin-couffin* di origine occitana, molto diffusa in Provenza, che corrisponde al più conosciuto *patati-patata* che rimanda, come la locuzione italiana «così e così» usata dalla vedova Locicero, al chiacchiericcio indistinto.

Accanto alle glosse e all'uso saltuario del *patois du Midi*, all'interno della traduzione de *Il ladro di merendine* è possibile constatare una terza importante strategia lessicale volta a ricostruire quell'italiano maccheronico che caratterizza diversi personaggi (tra i quali forse il più celebre è quello di Catarella e più in generale personaggi di bassa estrazione sociale con un livello di istruzione assai ridotto) e che dà vita nel testo camilleriano al cosiddetto burocratese. Possiamo riscontrare in primo luogo la presenza di parole come *mannato di piricquisizioni*, *apprisentarsi* o *quistione* nate dalla fusione dell'italiano formale con il dialetto, volte a riportare sulla pagina bianca l'oralità del discorso. Di fronte a parole di questo tipo, Quadruppani ha dovuto dar prova di creatività andando a ricreare, in maniera del tutto personale, una analoga deformazione lessicale che se di certo non riconduce il lettore francese direttamente alla Sicilia, almeno lo avvicina a un contesto popolare. Quadruppani sembra essersi posto come obiettivo quello

¹⁶ Afferma a tal proposito S. Quadruppani: «*J'ai donc placé en certains endroits, comme des bornes rappelant à quels niveaux on se trouve, des termes du français du midi. D'abord, parce que le français occitanisé s'est assez répandu, par diverses voies culturelles, pour que jusqu'à Calais, on comprenne ce qu'est un "minot". Ensuite, ces régionalismes apportent en français un parfum de Sud, peut-être mieux venu pour parler de la Sicile que les sonorités de la Croix Rousse. Un œil objectif constatera toutefois que je me suis abstenu d'insister, et, par exemple, de trop tirer Montalbano vers le provençalisme pagnolesque*»; S. QUADRUPPANI, "L'angoisse du traducteur devant une page d'Andrea Camilleri", cit.

¹⁷ Questa scelta viene ribadita – e in certa misura rivendicata – all'interno della *Note* che precede la traduzione de *Le voleur de goûter*; S. QUADRUPPANI, "Note du traducteur", A. CAMILLERI, *Le voleur de goûter*, cit., p. 8.

di riproporre in traduzione quante più caratteristiche del testo di partenza, adottando dove possibile le stesse tecniche narrative e talvolta anche linguistiche adoperate da Camilleri. In questo caso specifico, il traduttore ha voluto riprodurre anche in francese delle deformazioni lessicali analoghe a quelle del testo di partenza trasformando il *mandat de perquisition* in *magnat de périquisition*; allo stesso modo il verbo *se présenter*, sull'impronta del camilleriano *apprisentarsi*, diventa *s'apprisenter*; così come la *quistione* trasforma il francese *questions* in *quistions*. Il burocratese lo riscopriamo anche e soprattutto in alcune espressioni formali che sembrano voler ricreare, in maniera evidentemente maldestra, il linguaggio utilizzato nei verbali della polizia. Tra i vari elementi riscontriamo il bisogno di identificare l'«indiziato»: «La signora Pipia Ernestina vedova Locicero», o ancora la formalità dell'espressione «ci tenne a precisare», come anche l'aggiunta inutile e ridondante della locuzione «di professione» a chiusura della frase «non faceva l'affittacàmmari». Anche in questo caso il traduttore segue il testo di Camilleri con estrema perizia, facendo seguire alla lingua francese lo stesso andamento sinusoidale della lingua camilleriana, e infarcendo il testo di espressioni formali come «*tint à préciser*», «*de profession*», o «*légué par son regretté*» così come l'iniziale «*Mme Pipia Ernestina, veuve Locicero*».

Oltre alla varietà lessicale, è necessario far riferimento ad un ulteriore elemento essenziale nella lingua camilleriana: il ritmo del discorso. La sfida, per i traduttori, non sembra ridursi a una questione di lessico da trasporre da una lingua all'altra. Regolate per quanto possibile le questioni legate al dialetto e ai vari gradi di commistione tra quest'ultimo e l'italiano, il traduttore si trova a far fronte al ritmo della narrazione che nei romanzi camilleriani costituisce una delle caratteristiche fondamentali del testo. Infatti, la lingua dello scrittore è ricreata a partire da una componente ritmica che diremo quasi essenziale, perché tenta di imprigionare nelle trame della pagina scritta la spontaneità della lingua orale. Ne è un esempio il celebre «Montalbano, sono» con il quale si preannuncia la comparsa del commissario Salvo Montalbano. Queste inversioni sintattiche altro non sono che scarti dalla norma che consentono di caratterizzare la voce di alcuni personaggi, imprimendo loro un accento – o un ritmo – certamente distante da quello dell'italiano standard che per un lettore italiano diventa immediatamente sovrapponibile alle caratteristiche tonali del siciliano. Il ritmo si rivela quindi elemento cardine, anche all'interno di quelli che vengono spesso considerati i romanzetti dello scrittore Camilleri rispetto magari ai suoi più celebrati romanzi storici; elemento attorno al quale si costruisce non solo una vicenda, ma anche l'identità di quella porzione di mondo che lo scrittore ha scelto di raccontare. Lo stesso Camilleri spiega a questo proposito:

Il mio modo di raccontare obbedisce al mio ritmo personale, cioè obbedisce a certe leggi, a certe pause, a certe accelerazioni e *ralenti* che io sento dentro di me. [...] Se, nel contesto generale, quella pagina ha un certo ritmo che mi serve per fare da controcanto al ritmo precedente o a quello che ho in mente di scrivere subito dopo, vuol dire che quella pagina io devo pensarla con un certo ritmo, che non è solo il ritmo della pagina in sé, ma è collegato a tutto come se fosse una sinfonia. È collegato a quello che c'è immediatamente prima e immediatamente dopo¹⁸.

Va da sé che ogni riflessione traduttologica condotta sull'opera dello scrittore debba non solo tener presente l'aspetto lessicale e sintattico del testo, ma anche quello ritmico, tentando di comprendere come il traduttore sia riuscito a percepire e restituire le variazioni della partitura originale. In casi come questo, al ritmo è legato non solo il significato dell'opera, ma soprattutto un'importante componente identitaria.

¹⁸ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 94.

L'affermazione di Camilleri raggiunge, in questo senso, la concezione di quello che è forse il più importante teorico del ritmo, Henri Meschonnic, il quale sosteneva che il ritmo fosse quell'elemento capace di organizzare il senso all'interno del discorso letterario, e che tale organizzazione linguistica, passando dalla prosodia per giungere all'intonazione, rivelasse la soggettività e la specificità di ogni discorso¹⁹.

Rispetto alla struttura ritmica, nella traduzione di Serge Quadruppani ci si rende subito conto di non essere di fronte a un'organizzazione normalizzante della lingua. Il francese quadruppaniano assume, infatti, nella traduzione de *Le voleur de goûter*, una forma anomala mostrando un rifiuto categorico nei confronti della razionalizzazione del testo di partenza, e quindi la caparbia volontà di evitare ogni distruzione ritmica che possa prodursi con la riorganizzazione della frase. Se prendiamo, a guisa di esempio, il celebre ritornello «Montalbano, sono» che possiamo trovare a più riprese in tutti i romanzi della serie, ci rendiamo conto che Quadruppani tenta di riprodurre questa stessa ritmicità del discorso anche in lingua francese, presentando ai lettori la formula «*Montalbano, je suis*», come possiamo notare dall'esempio della frase: «Nicolò? Montalbano sono» (LM, 124) e la corrispettiva traduzione francese: «*Nicolò, Montalbano, je suis*» (VG, 126). Serge Quadruppani sceglie di mantenere l'inversione che colloca il complemento in posizione preverbale dandogli in tal modo maggiore risalto. L'ordine standard che prevede la successione Soggetto + Verbo + Complemento viene spesso invertito in Soggetto + Complemento + Verbo, mantenendo la locuzione verbale sempre in posizione di chiusura. Questo stesso procedimento lo ritroviamo in frasi come «Io a Vigata sto» (LM, 10) che diventa in traduzione «*A Vigata, je suis*» (VG, 12), oppure «Nonsi, dottori, il morto qua è» (LM, 11) tradotta con «*Oh que non, dottori, le mort, ici, il est*» (VG, 13).

Una simile adesione al ritmo del testo camilleriano da parte di Quadruppani la si riscontra non solo negli scarti dalla norma, in quelle frasi che per ricostruire l'oralità del dialetto siciliano hanno modificato l'ordine sintattico standard, ma anche in quelle parti del testo dove la lingua segue il suo corso senza deviazioni dovute all'influenza dialettale. Perché quel ritmo, che organizza il discorso secondo un sentire che è intimamente connesso alla soggettività autoriale, lo si percepisce in ogni riga, in ogni pagina e caratterizza tutto il testo, dall'inizio alla fine. Probabilmente proprio per questo motivo la vicinanza ritmica della traduzione al testo di partenza non si risolve solo ed esclusivamente nei passaggi 'a-normali', ma prosegue sempre evitando ogni tentativo di riorganizzazione del discorso. Un esempio, in questo senso, lo abbiamo in frasi come la seguente:

Nonsi, dottori, non è giorno festevoli, ma sono tutti sul porto a scascione di quel morto a Mazàra di cui il quale le tilifonai, se s'arricorda, nei paraggi di questa mattinata presto (LM, 11)

Oh que non, dottori, on est pas jour de fête, mais ils sont tous au port du fait d'à cause de ce mort à Mazàra dont auquel je vous téléphonai, vous vous arapellez, dans les parages de ce matin tôt (VG, 13).

Nella versione francese, il traduttore sembra aver fatto di tutto per mantenere la stessa prosodia, la stessa struttura sintattica, la stessa punteggiatura nel tentativo di riprodurre lo stesso ritmo della frase camilleriana. Nessuna razionalizzazione del testo volta a

¹⁹ «[...] je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours: son historicité»; H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, cit., pp. 99-100. Il ritmo, secondo Henri Meschonnic, diventa, infatti, elemento capace di contestualizzare ogni discorso letterario, svelando al lettore attento la specificità e la soggettività del testo, e dunque la propria storicità.

rendere lineare ciò che lineare non è; nessun tentativo di ricomporre il periodo secondo un'idea di ordine diversa da quella voluta da Camilleri. Vi è, in Quadruppani, la consapevolezza che anche manipolare la sintassi per modificarla potrebbe distruggere un tassello narrativo essenziale, alterando la maniera di significare del testo, la sua voce, il suo ritmo. Perché oltre la parola, oltre il dialetto, oltre quel *taliano* maccheronico utilizzato maldestramente da Catarella, vi è un ritmo²⁰ che va salvato proprio perché, citando Italo Calvino, «tutto può cambiare ma non la lingua che ci portiamo dentro»²¹. Questo pare essere l'intento di Serge Quadruppani: salvaguardare la lingua che Camilleri si porta dentro. Ritroviamo quindi la stessa incespicante insicurezza linguistica di Catarella nella maldestra espressione «di cui il quale», trasformato nell'altrettanto ridondante «*dont auquel*», quella stessa goffaggine linguistica presente nella ripetizione delle locuzioni causali «*du fait d'à cause*» che sostituiscono il dialettale *a scascione*. Frammenti della lingua dialettale sono mantenuti grazie alla presenza dell'appellativo *dottori* che Quadruppani ha saputo rendere familiare anche per il lettore francese. Ritroviamo le classiche deformazioni lessicali grazie al verbo *arappelez*, dietro il quale Quadruppani camuffa in maniera più che riconoscibile il verbo *rappeler*, per far fronte al camilleriano *arricordarsi*. La punteggiatura è mantenuta invariata; la frase resta frammentata, con una doppia negazione iniziale, interrotta da vari incisi, per nulla scorrevole, e la sintassi si mantiene identica facendo ruotare tutto il periodo attorno al «*ma/mais*» avversativo.

Il lavoro traduttivo di Quadruppani sembra porsi come obiettivo principe quello di restituire ai lettori francesi la lingua personale di Camilleri, caratterizzata da un'incredibile varietà lessicale, ma anche da un ritmo che sostiene la narrazione intera. Verrebbe da chiedersi come tale sforzo creativo sia percepito e quale effetto abbia sul lettore francese. Si potrebbe discutere dell'opportunità di tradurre il siciliano con il *patois* del Midi della Francia piuttosto che con un dialetto ben preciso, come fa un'altra grande traduttrice francese di Camilleri, Dominique Vittoz, che ha optato per il dialetto lionese. O si potrebbe obiettare che le deformazioni lessicali quali quelle di parole come *arappeler* per *rappeler*, *pétit* per *appétit*, *quistion* per *question*, ecc. altro non siano che vocaboli inventati, creati per l'occasione, che non rimandano a un contesto geograficamente o storicamente ben definito, cosa che invece fa la lingua utilizzata da Camilleri. Se il tentativo di Quadruppani è, come lui stesso afferma, quello di suscitare nel lettore francese quell'effetto di estraniamento che prova il lettore italiano non siciliano²², è possibile constatare come si sia avvicinato al conseguimento di tale obiettivo. Diversi, infatti, sono i lettori che sottolineano la difficoltà di avvicinarsi a una lingua come quella creata da Quadruppani per tradurre Camilleri in francese, vissuta come un vero e proprio ostacolo a una lettura fluida e scorrevole del testo²³. Quella sintassi anomala, il lessico

²⁰ Dice Andrea Camilleri: «Ma oltre la parola c'è il ritmo che è dato dai personaggi, dalla loro quantità e qualità, dallo spostamento della macchina, ovvero dal posizionamento dello sguardo, ce lo insegna Gustave Flaubert in *Madame Bovary*», A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 100.

²¹ La citazione di Italo Calvino, tratta dalla raccolta di scritti intitolati *Eremita a Parigi*, è inserita come esergo al quinto capitolo del volume *La lingua batte dove il dente duole* (cit., p. 71), e sembra richiamare quell'idea del ritmo espressa da Andrea Camilleri.

²² «*Avant tout, il s'agissait de faire éprouver au lecteur français le sentiment d'étrangeté qu'éprouve le lecteur italien non sicilien en se plongeant dans Camilleri. Il se trouve en effet confronté à toute une série de tournures et de vocables dont il ne connaît pas le sens mais qui, grâce au contexte ou à une traduction fournie immédiatement après, il apprend aussitôt*»; S. QUADRUPPANI, "Note du traducteur", A. CAMILLERI, *Le voleur de goûter*, cit., p. 8.

²³ «*Pour le négatif, et c'est ce qui a définitivement gâché ma lecture et m'a empêché d'apprécier le roman à sa juste mesure, c'est le langage utilisé par l'auteur et que le traducteur a essayé de restituer en français sans en trahir le style. Il l'explique d'ailleurs en introduction. Ca donne un style auquel il est difficile de*

manipolato, come anche quei vocaboli e quelle espressioni in dialetto siciliano rendono la lettura dei romanzi camilleriani difficoltosa non solo per il pubblico francese. La lingua camilleriana è una lingua che domanda un certo sforzo al lettore che si trova a compiere la sua parte di lavoro nel contratto di collaborazione che stringe con l'autore nel momento stesso in cui sceglie di intraprendere quel particolare viaggio narrativo. Ciò che Camilleri chiede ai lettori italiani, attraverso la sua scrittura, è di lasciarsi trasportare fra i meccanismi di una lingua diversa, altra, che non è la semplice trascrizione del dialetto, ma piuttosto un 'lessico familiare'. La traduzione di Serge Quadruppani, infatti, proprio come i romanzi di Andrea Camilleri, tenta di aprire una breccia in quella che viene da molti considerata l'ideologia della lingua standard, intoccabile e al di sopra di qualsiasi variante diatopica o diastratica che sia. Claire Placial sottolinea infatti che il ruolo di traduttori come Quadruppani sia quello di fare in francese ciò che fa il testo straniero, tentando di smuovere una lingua che in altre circostanze si rivela eccessivamente rigida, e contribuendo in questo modo a smantellare l'ideologia della lingua corretta²⁴.

Quando la poetica si fa politica

Un lavoro traduttivo come quello che Quadruppani ha condotto sui romanzi di Camilleri permette di sottolineare come l'attività di traduzione non sia e non possa essere ridotta a una questione meramente lessicale. Fra gli obiettivi primari troviamo quindi anche la resa della poetica propria dello scrittore, trasmettendo al lettore di arrivo l'idea della lingua, della letteratura dell'autore. Attraverso l'analisi traduttologica comparativa del romanzo *Il ladro di merendine* e della sua traduzione francese *Le voleur de goûter*, ciò che è emerso è proprio la visione della lingua di Andrea Camilleri, il suo rifiuto nei confronti dell'italiano standard dilagante che rischia di annullare la ricchezza dei dialetti, patrimonio linguistico che l'Italia dovrebbe proteggere e non disperdere; e ne emerge anche una visione della letteratura come di un luogo fisico e intellettuale capace di lottare e opporsi a politiche linguistiche considerate poco lungimiranti il cui unico obiettivo sembra essere quello di omologare e immiserire la sostanziosa eredità di un paese come l'Italia, così ricco di storia. Questi elementi a carattere storico, linguistico, geografico, culturale, traspaiono dalle pagine della traduzione di Serge Quadruppani che con il suo lavoro di traduzione ha il merito di aver 'barattato', se così possiamo dire, una poetica

*s'habituer et qui alourdit la lecture, que ce soit au niveau des tournures de phrases, des mots transformés (vras à la place de bras, vouche pour bouche...) ou des mots ou phrases en sicilien». Questo commento al romanzo *Tour de la bouée* di Andrea Camilleri tradotto da S. Quadruppani è tratto da una recensione comparsa sul blog letterario *Chaplum*, ed è citata da Claire Placial, ricercatrice di letterature comparate presso l'Université de Lorraine, nel suo articolo "Quadruppani traducteur de Camilleri, et la déconstruction de l'idéologie du bon français", *Langues de feu* 16 settembre 2013, <http://languesdefeu.hypotheses.org/539>, consultato il 25 novembre 2014.*

²⁴ Interessante l'analisi linguistica fatta da Claire Placial sul ruolo che certe traduzioni considerate 'linguisticamente scorrette' come quelle di Serge Quadruppani avrebbero nei confronti della lingua standard, capaci di mettere in discussione il genio della lingua in quanto ideologia preconstituita: «*Et de ce fait je crois que des traducteurs comme Serge Quadruppani jouent un rôle immense dans la conception que l'on se fait de la langue. La traduction, en cherchant à faire en français ce que le texte étranger fait dans sa langue peut-être moins rigidement codifiée que le français par quatre siècles d'Académie, permet de faire bouger la langue française. (Nous avons sur ce point été devancés de deux siècles par les Allemands, qui s'ils est vrai disposaient d'une langue plus jeune et encore un peu dans la matrice: pour Voss, pour Hölderlin, traduire c'est constituer la langue allemande au contact de la grecque, non conserver la langue allemande.)*. Quadruppani et consorts contribuent à déconstruire l'idéologie de la langue correcte. C'est-à-dire, à montrer que le français n'a pas pour propriété la clarté et la correction en soi, que l'idéologie du génie de la langue est une idéologie, est construite»; C. PLACIAL, "Quadruppani traducteur de Camilleri, et la déconstruction de l'idéologie du bon français", cit.

con una poetica, proprio come auspicava il teorico e traduttologo Henri Meschonnic quando affermava che «*La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature*»²⁵.

L'analisi traduttologica condotta, infatti, ha mostrato che le strategie di traduzione messe in atto da S. Quadruppani hanno fatto della traduzione non solo un atto linguistico e letterario, ma anche poetico, essendo riuscito a trasmettere, con la propria, anche la poetica camilleriana. Tuttavia, sia per l'uno che per l'altro, ogni atto poetico sembra rivelare la propria natura politica. Scrivere per Andrea Camilleri, così come tradurre per Serge Quadruppani, è un atto di resistenza: nel primo caso contro il dilagare della lingua italiana piatta e monocorde imposta dalle scuole negli ultimi decenni; nel secondo caso contro quella «demagogia comunicazionale»²⁶ che impone da secoli alla Francia un genio della lingua che fa della chiarezza e correttezza proprietà intrinseche al francese, trasformando ogni variante diastratica o diatopica in un male da debellare. Serge Quadruppani con *Le voleur de goûter*, così come Andrea Camilleri ne *Il ladro di merendine*, ci mostrano in che modo la poetica – politica – che sottende ogni testo letterario sia non solo espressione di un individuo, ma della cultura di un'epoca intera²⁷, che è la nostra.

²⁵ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, cit., p. 57.

²⁶ Non possiamo non indicare, affrontando il mito del genio della lingua francese, il saggio a firma di Henri Meschonnic e intitolato *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, dove smantellando le origini del genio delle lingue, tenta di dimostrare come tale «*démagogie communicationnelle*», ci presenti sotto le mentite spoglie di un apparente progresso quello che è in realtà un elitismo reazionario, poiché «*la meilleure défense de l'unité est la pluralité*»; cfr. H. MESCHONNIC, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette Littérature, 1997, p. 414.

²⁷ E. MATTIOLI, «La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche», in A. LAVIERI (a cura di), *La traduzione fra filosofia e letteratura/La traduction entre philosophie et littérature*, Paris-Torino, L'Harmattan Italia, 2004, p. 19.

BIBLIOGRAFIA

- BERMAN, ANTOINE, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1994.
- BERMAN, ANTOINE, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le voleur de goûter*, trad. SERGE QUADRUPPANI avec l'aide de MARUZZA LORIA, Paris, Fleuve noir, 2000.
- CAPRONI, GIORGIO, "Problemi di traduzione", «Verri», n. 26, gennaio-febbraio 1968, pp. 29-32.
- DE MAURO, TULLIO, LODI, MARIO, *Lingua e dialetti*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- MATTIOLI, EMILIO, "La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche", in A. LAVIERI (a cura di), *La traduzione fra filosofia e letteratura/La traduction entre philosophie et littérature*, Paris-Torino, L'Harmattan Italia, 2004, pp. 15-19.
- MESCHONNIC, HENRI, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- PLACIAL, CLAIRE, "Quadruppani traducteur de Camilleri, et la déconstruction de l'idéologie du bon français", *Langues de feu* 16/09/2013, <http://languesdefeu.hypotheses.org/539>, consultato il 25 novembre 2014.
- QUADRUPPANI, SERGE, "L'angoisse du traducteur devant une page d'Andrea Camilleri", articolo on-line, 19 giugno 2004, <http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article15>, consultato il 12 dicembre 2014.
- QUADRUPPANI, SERGE, "Note du traducteur", in ANDREA CAMILLERI, *Le voleur de goûter*, trad. SERGE QUADRUPPANI avec l'aide de MARUZZA LORIA, Paris, Fleuve noir, 2000.

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLES, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, SARTARELLI, VIDAL)

Per tradurre Camilleri devi essere un po' come Camilleri.
Ti devi emozionare per una sfumatura verbale, devi perdere il senno per un gioco di parole,
devi, sostanzialmente, amare la lingua. Le lingue.

Pau Vidal

Credo che gran parte del successo di Camilleri sia dovuto proprio al fatto che sa destare questa gioia nel lettore, aiutandolo a leggere un testo che apparentemente è difficile. E allora rimani molto contento anche di avere imparato un po' di siciliano. In questo senso, Camilleri è un prestigiatore.

Jon Rognlén

Io ho sempre cercato di conservare soprattutto il dono dell'affabulatore nato che è Camilleri. Questo aspetto è importantissimo, e forse rende più facili le cose. Quando mi chiedono se è molto difficile tradurre Camilleri io rispondo sempre: «Ma no, non è per niente difficile, è un vero piacere». Con Camilleri io finisco per ridere mentre lavoro, il che è abbastanza raro.

Stephen Sartarelli

Quando si va a casa di Camilleri, lo ascolti perché lui è un cantastorie, a lui piace raccontare le storie, è un piacere incredibile sentirlo raccontare storie, lui comincia a raccontare delle cose e noi stiamo lì come bambini ad ascoltare le belle storie dello zio Camilleri.

Serge Quadruppani

Ci sono indubbiamente opere che ti fanno spaccare la testa, ma ciò non vuol dire che siano intraducibili.

Moshe Kahn